



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA BAHIA - UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

INGRID RAINIER LACERDA BARBOSA

**ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS NUMA REFLEXÃO SOBRE O
PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA UM RECITAL DE VIOLINO**

SALVADOR
2019

INGRID RAINIER LACERDA BARBOSA

**ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS NUMA REFLEXÃO SOBRE O
PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA UM RECITAL DE VIOLINO**

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito para a conclusão do Mestrado Profissional na área de Criação Musical-Interpretação.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Casado

SALVADOR, BAHIA
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Barbosa, Ingrid

Aspectos técnicos e interpretativos numa reflexão
sobre o processo de preparação para um recital de
violino / Ingrid Barbosa. -- Salvador, 2019.

72 f.

Orientador: Alexandre Casado.

Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional
em Música) -- Universidade Federal da Bahia, Escola
de Música, 2019.

1. Prática e performance de violino. 2. Repertório
de violino. 3. Estudo diário e planejamento de
estudos. 4. Aspectos Técnico-Interpretativos. I.
Casado, Alexandre. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia

Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O memorial de **INGRID RAINIER LACERDA BARBOSA** intitulado "ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS NUMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE PREPARAÇÃO PARA UM RECITAL DE VIOLINO" *foi aprovado.*

Dr. Alexandre Alves Casado (orientador)

Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba

Dr. Celso José Rodrigues Benedito

Salvador, 20 de novembro de 2019

Dedicado para

Minha mãe, minha inspiração de amor, coragem e determinação.

Meu pai, meu grande exemplo musical e profissional.

Minha avó Alice, que com o sonho de ter uma neta violinista me presenteou com meu primeiro violino, mas nunca me ouviu tocar.

AGRADECIMENTOS

O primeiro e principal agradecimento é a Deus, pelo maior presente que é a vida, durante a qual temos o privilégio de aprender a viver de forma bela e alegre, inclusive através do fazer artístico.

À minha mãe, por todo o encorajamento durante os meus estudos e por sempre acreditar em mim e sonhar com meu sucesso.

A meu pai e Maria Eugênia, pelas muitas acolhidas em cada vinda a Salvador, por me aconselhar e me acalmar durante todo o tempo do mestrado.

Ao meu orientador, Alexandre Casado, pelas aulas, as quais iam além das instruções e inspirações musicais, mas trouxeram aprendizados profissionais e para a vida.

Aos meus amigos queridos, que ouviram de desabafos a treinos e me apoiaram e acreditaram que tudo iria terminar bem.

BARBOSA, Ingrid Rainier Lacerda Barbosa. Aspectos técnicos e interpretativos numa reflexão sobre o processo de preparação para um recital de violino. 72f. 2019. Memorial (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Resumo

Este trabalho é a concretização do curso de Mestrado Profissional na linha de Execução Musical, com foco na prática e interpretação de Violino. O objetivo do presente memorial é registrar a experiência e o desenvolvimento da aluna ao longo das fases do curso. O trabalho é dividido nas seguintes partes: contextualização da formação da aluna e sua história com a música anterior ao curso; importância das disciplinas e práticas cursadas no programa para o crescimento acadêmico e musical; definição e explanação do projeto; registro dos estudos de violino, contemplando o desenvolvimento técnico-musical experienciado e a preparação do repertório para o recital, o qual foi definido como produto final. Para a gestão destas duas últimas partes, foi usada como metodologia a pesquisa artística através dos autores López-Cano & Opazo (2014) e Benetti (2017). Tal proposta considera que o instrumentista pode utilizar sua prática como fonte de pesquisa, uma vez que as fases de estudo passam por métodos e sistematizações que podem qualificá-lo como pesquisa acadêmica. O diferencial do fazer artístico presente nesse tipo de pesquisa, traz, contudo, uma aproximação particular que atende principalmente à possibilidade e necessidade de considerar o performer ao mesmo tempo como autor e objeto de pesquisa do seu trabalho; nisso se configura um tipo de pesquisa artística. O método escolhido para este trabalho foi a autoetnografia, utilizando o diário reflexivo como ferramenta para sua aplicação. Dessa forma, a rotina de estudo de violino foi registrada em um diário, o qual serviu como fonte de informação, análise, experimento e reflexão para impulsionar o desenvolvimento e a ressignificação do processo de estudo diário. Ao final, compreendeu-se a necessidade de organizar o estudo com objetivos diários que devem conduzir a objetivos de médio e longo prazo, tendo em vista a preparação para o recital de violino. Também notou-se a relevância de dedicar tempo para a prática da performance, um período dedicado para o exercício de preparar-se e experimentar a performance de obras e do repertório completo.

Palavras-chave: Violino; repertório; estudo individual; aspectos técnico-interpretativos.

BARBOSA, Ingrid Rainier Lacerda Barbosa. Technical and interpretative aspects in a reflection upon the process of preparation for a violin recital. 72p. 2019. Memorial (Master in Music) – School of Music, University of Bahia, Salvador 2019.

Abstract

This work is portrays the accomplishment of a Master of Fine Arts title in Music Performance focused in Violin practice and interpretation, and it aims to register the experience and development of the student during the phases of the course. The work is divided in four parts: first, an account of the student's previous formation and her story with music; second, the relevance of the classes taken and activities fulfilled during the program that contributed to achieve academic and musical growth; third, the research project outline; fourth, the documentation of violin practice, including the technical-musical development experienced and the repertoire preparation for the recital, which was the main goal of the project. The study was carried under the artistic research methodology based on the views of López-Cano & Opazo (2014) and Benetti (2017). Their works state that a musician can use his own practice as a research source, considering that practice phases undergo methods and systematizations that could qualify it as an academic research. However, the artistic research brings a slightly different proposal that can better suit the performer's needs, such as the possibility of placing himself both as author and research object in his own work. The chosen method was autoethnography and the main tool for accomplishing it was the practice diary. To this end, violin practice routine was registered in a diary, which later became the source of all information, analysis, experimentation and reflection to encourage and rebuild a practice routine. In conclusion, it was understood that it is necessary to organize practice through daily goals that lead to medium and long-term goals; hence, it is fundamental to build a goal-oriented practice aiming at an important reason, which in this study was the final recital. It was also noticed the relevance of separating a specific space for performance practice, a time when the individual can prepare himself for performing whole pieces or even the complete repertoire.

Keywords: Violin; repertoire; individual practice; technical and interpretative aspects.

SUMÁRIO

1 QUEM SOMOS FAZ PARTE DE COMO TOCAMOS	8
2 A CHEGADA NO MESTRADO.....	11
2.1 RELEVÂNCIA DAS DISCIPLINAS CURSADAS	11
2.2 AS PRÁTICAS SUPERVISIONADAS E O DESENVOLVIMENTO MUSICAL.....	12
2.3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS ESTUDO ATÉ ESTE MOMENTO	13
3 DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO	15
3.1 A PROPOSTA DA PESQUISA ARTÍSTICA	15
3.2 PRÁTICA INFORMATIVA: O USO DO DIÁRIO DE ESTUDO	17
3.3 EXPERIÊNCIAS NO PALCO E DE EXPOSIÇÃO NA PERFORMANCE	20
3.3.1 O EXAME DE QUALIFICAÇÃO	20
3.3.2 OUTROS RECITAIS.....	22
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
5 REFERÊNCIAS.....	27
ANEXO 1: RELATÓRIOS DE PRÁTICA PROFISSIONAL.....	28
ANEXO 2 – ARTIGOS ESCRITOS	46

1 QUEM SOMOS FAZ PARTE DE COMO TOCAMOS

Muitos acreditam numa trajetória padrão para um músico erudito de sucesso: iniciar-se no instrumento ainda na infância, ir para um conservatório, competir em concursos, entrar em orquestras importantes, completar as graduações. Porém, as histórias da maioria dos instrumentistas costumam ser bastante diferentes umas das outras e, muitas vezes, percorrem caminhos que confrontam com desafios e adversidades da vida que acabam por traçar rotas com outras maneiras de se chegar “a algum lugar” – este, por sua vez, talvez não prestigioso como se esperaria, mas dentro do melhor possível para a realidade em que se está inserido. A minha história com o violino, por exemplo, perpassa caminhos tortuosos e cheios de surpresas. Em meio a tudo, porém, já adianto aqui que aprendi algo que me deu conforto e coragem para prosseguir: cada um encontra seu espaço na música, cada um possui uma atuação a ser desenvolvida, portanto não é preciso procurar outro lugar senão o seu.

A decisão pelo Mestrado Profissional na Universidade Federal da Bahia aconteceu, na verdade, ainda durante o curso de Licenciatura em Música, no Centro Universitário Adventista de São Paulo, por volta do quarto semestre – o curso deve ser concluído em dezembro deste mesmo ano de 2019. O programa da UFBA chamou a atenção justamente pela possibilidade do mestrado profissional, ao invés de acadêmico, tendo maior foco na prática da performance e no estudo desta. A proposta do curso, as linhas de pesquisa e o corpo docente contribuíram também para a escolha.

De modo parecido, a escolha pela graduação em música e por levar a música e o violino como profissão aconteceu também durante outro curso – a primeira graduação, no mesmo centro universitário, em Publicidade e Propaganda, entre o terceiro e o quarto semestre. Parece que, ao atingir a metade dos cursos, reflexões existenciais resultam em novas decisões para novos rumos da vida. A própria decisão do primeiro curso de graduação foi bastante difícil, pois durante o Ensino Médio surgiram várias hipóteses de carreiras, mas a música não era uma delas, na época era apenas um lazer ou uma habilidade cultivada para outros momentos. Acredito que o pouco incentivo às artes nas escolas, inclusive à música, principalmente naquelas de redes mais focadas em vestibulares mais competitivos, foi um dos agentes desmotivadores para mim ao longo dos anos escolares. É difícil

identificar qual foi o momento exato da vida em que perdi o encanto pelo violino e até o interesse no estudo da música. Apesar de não parecer uma informação tão relevante a este ponto do caminho, considerações sobre a rota percorrida podem não apenas trazer luz sobre o que acontece no presente durante o fazer musical, como também prevenir novas decepções e maneiras de lidar com o processo de aprendizagem musical, seja de modo pessoal ou no ensino aos outros.

Tendo pais músicos, os primeiros contatos musicais aconteceram desde a exposição musical nos primeiros meses de vida. Por volta dos 3 ou 4 anos tive os primeiros contatos mais conscientes com a música. Meu pai me entregou a flauta doce e me ensinou as primeiras notinhas; minha mãe me levou ao piano e começou a me dar aulas e trouxe assim minha primeira paixão por um instrumento.

No entanto, havia um violino guardado na minha casa, dado como presente pela minha avó paterna na esperança de despertar meu interesse para realizar um sonho seu de ter uma neta violinista. Eu devia ter por volta dos 8 anos quando peguei o instrumento e, impelida pela curiosidade, comecei a brincar de descobrir as notas que poderiam ser produzidas ali. Informei meus pais que queria aprender violino e em pouco tempo conseguia arriscar tocar algumas canções que conhecia no piano e hinos na igreja. No ano seguinte, tendo me mudado de Salvador para Piracicaba, comecei a fazer aulas na Escola de Música de Piracicaba Ernst Mahle (EMPEM), com a professora Liege Emerique, em seguida com Maria Lúcia Krug, e depois com Luís Fernando Dutra. Durante esse tempo, participava da Orquestra Infante-Juvenil da mesma escola de música e continuamente tinha participações solo ou em grupo na igreja. Houveram algumas interrupções nas aulas de instrumento por diversos motivos ao longo do tempo.

Chegado o momento da faculdade, mudei-me para Engenheiro Coelho, para estudar no Centro Universitário Adventista de São Paulo a graduação em Publicidade e Propaganda, a qual me fez desenvolver habilidades que eu nem imaginava e enxergar ótimos campos de trabalho. Também incitou minha paixão pela escrita e pela pesquisa, propiciados principalmente por 3 anos de estágio na editora universitária e participação efetiva em um grupo de pesquisa com foco em Cibercultura e Comunicação, levando-me a estudos que permeavam aspectos filosóficos e sociológicos. Estes estudos foram estendidos através de uma pós-graduação à distância em Divulgação Científica (Training Course in Science

Journalism) através do Indian Science and Communication Society, concluído em junho de 2018.

Porém, embora durante os primeiros anos no local eu não me preocupasse mais com desenvolvimento musical, o ambiente do campus era bastante propício para este estímulo. De volta à atuação em grupos musicais, como a Orquestra Sinfônica Jovem e a Camerata UNASP-EC (nas quais participo até hoje), a vontade de estudar violino retornou aos poucos e passei a fazer aulas na Escola de Artes do campus com os professores José Ademar Rocha e Samuel Krähenbühl. A real mudança veio com o impulso resultado da ida ao primeiro festival de música em 2013, a partir de quando passei a frequentar anualmente o Festival Música nas Montanhas, através de masterclasses com Cármeo de los Santos, Betina Stegmann e Nelson Rios. Também participei das edições de 2013 e 2014 do FEIMEPI (Festival de Música Erudita de Piracicaba), nas masterclasses de Veronique Mathieu, Cláudio Miccheletti, Mathias Tacke, Alessandro Borgomanero, Rosnei Tuon e Antal Zalai.

Já com 20 anos encontrei-me numa situação confusa. Por um lado, sentia-me “velha” para retomar os estudos do instrumento de maneira séria, pois via colegas da mesma idade ou mais novos muito mais encaminhados como violinistas profissionais, além de que eu estava indo bem na outra graduação em Comunicação Social. Por outro lado, sentia muito mais interesse e paixão pelo violino e pela música como um todo do que pela área em que estava me formando. Apesar de receosa, decidi buscar um novo rumo e fui incentivada a procurar aulas com professores que me expusessem a desafios maiores e me preparassem com repertórios formativos no instrumento. Em 2014 comecei as aulas com Artur Huf, em Campinas, e durante o ano de 2015 com Paulo Calligopoulos em São Paulo. Com Huf permaneci fazendo aulas até iniciar o mestrado em abril de 2018.

2 A CHEGADA NO MESTRADO

2.1 RELEVÂNCIA DAS DISCIPLINAS CURSADAS

Ao longo do curso, foram cursadas duas disciplinas obrigatórias e duas optativas, que serão listadas a seguir, e cada uma delas trouxe alguma contribuição para o desenvolvimento deste projeto.

- a) Estudos Bibliográficos e Metodológicos (2018.1): a disciplina ministrada pelo professor Pedro Amorim foi essencial para a estruturação do projeto de pesquisa e para a descoberta das diversas possibilidades de trabalho dentro do programa. Uma contribuição paralela a esta, pelo professor, foi que ele me apresentou a conteúdos que aplicassem fenomenologia, uma área filosófica com a qual eu já tinha contato e gostava muito, à música, o que resultou em um artigo que está exposto ao final do trabalho, em anexo.
- b) Estudos Especiais em Interpretação – Música, Sociedade e Profissão (2018.1): ministrada pelo professor Lucas Robatto, a disciplina envolveu aspectos sociológicos da vida do músico, individual e social, o que levou a várias reflexões acerca dos caminhos que poderiam ser percorridos como musicista e também a leituras que geraram um artigo escrito para a conclusão do semestre, o qual também foi apresentado no congresso Latino-Americano da ISME em 2019 e se encontra em anexo ao final deste memorial.
- c) Métodos de Pesquisa em Execução Musical (2018.2): esta disciplina foi ministrada por três professores, o que proporcionou imensa riqueza reflexiva e produtiva. Foram eles Lucas Robatto, Luciane Cardassi e Diana Santiago. Foi destas aulas que retirei a maior parte dos textos que utilizei para me inspirar e para fundamentar o projeto executado durante o mestrado.
- d) Estudos Especiais em Interpretação – Editoração (2018.2): esta disciplina foi escolhida inicialmente por curiosidade pelo tema. Apresentada por Lucas Robatto, trouxe uma ótima base para pensar sobre as escolhas de edição, algo bastante importante para intérpretes musicais, além para provocar-me a fazer minhas próprias edições ou melhor decidir pequenas mudanças na execução do repertório na minha prática cotidiana.

2.2 AS PRÁTICAS SUPERVISIONADAS E O DESENVOLVIMENTO MUSICAL¹

a) Prática Orquestral:

Feita durante o semestre 2018.1, esta prática foi relatada a partir de dois locais diferentes. A maior parte das horas foram realizadas na Orquestra Sinfônica Jovem do Unasp Engenheiro Coelho, na qual participo como integrante fixa. Uma parte menor das horas foi realizada na OSUFBA, no mês de julho, a qual foi considerada a porção mais relevante desta prática, pois a diferente experiência em relação ao ambiente e formação orquestral costumeira, o repertório mais avançado e a interação com outro maestro trouxe enriquecimento musical e satisfação.

b) Prática Camerística:

Durante o semestre 2018.2, esta prática foi feita inteiramente no Centro Universitário Adventista de São Paulo através de duas formações musicais. A primeira delas através do Quarteto D'Ellas, quarteto de cordas feminino com ensaios regulares semanais de repertório erudito, sacro e popular. A segunda, por meio de uma disciplina do curso de Licenciatura em Música chamada "Prática de cordas em música de câmara", uma pequena camerata que sob orientação do professor estudava repertórios de nível fácil a intermediário compreendendo os períodos do século 18 a 20.

No semestre 2019.1, a prática foi também dividida entre dois grupos, acolhidos e respaldados pela mesma instituição. Novamente, o Quarteto D'Ellas, sob orientação de um professor e maestro que acompanha os ensaios, orientando a escolha do repertório e a performance deste, com ensaios semanais e uma agenda de frequentes apresentações. A outra parte foi realizada por meio da Camerata do Unasp Engenheiro Coelho, que também possui ensaios semanais e realizou um programa semestral compreendendo o repertório do período clássico.

c) Oficina de Prática Técnico-Interpretativa:

Esta prática é obrigatória para os alunos da linha de Criação Musical – Interpretação, portanto foi realizada durante todos os semestres e contaram com diferentes repertórios, abordagens e estratégias de estudo a cada semestre. Como

¹ Esta seção tem como função descrever brevemente quais práticas foram feitas durante o mestrado, como parte do ciclo e sequência do trabalho. Mais detalhes acerca de cada uma das práticas aqui citadas podem ser encontrados nos relatórios de prática colocados em anexo ao final do trabalho.

esta prática não somente dialoga com a própria proposta e objetivos deste trabalho, mas também é o cerne de todo o desenvolvimento técnico-interpretativo do fazer musical por meio do estudo de violino, será discorrido sobre ela de maneira mais extensa e descritiva a seguir. Em linhas gerais, divide-se esta prática em duas partes: as aulas com o professor orientador, e o tempo de estudo individual ao longo do curso.

Por causa das condições nas quais eu me encontrava durante o mestrado – conclusão de outro curso, demais atividades necessárias e distância entre moradia e local de aulas que atravessa estados – as aulas não aconteceram com a regularidade. Durante os dois primeiros semestres, as aulas foram planejadas para acontecer nas semanas dos módulos das disciplinas que foram feitas. Após a conclusão dos créditos necessários, as aulas foram agendadas para que acontecessem de forma intensiva durante três semanas por semestre, sendo que as viagens de ida para Salvador tinham este propósito exclusivo.

2.3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS ESTUDO ATÉ ESTE MOMENTO

Durante estes meses que compreenderam os dois primeiros semestres do mestrado foram constatadas mudanças relevantes na minha performance – foi uma sensação que custei a acreditar e julgar real, mas observada por outros colegas instrumentistas do meu convívio. O repertório proposto, de fato, obrigou-me a manter um estudo mais focado e que me esforçasse a solucionar os problemas, ainda que eu tentasse fugir deles. A escassez de aula devido à distância tornou necessário que eu desenvolvesse independência nos estudos, não tendo a quem recorrer semanalmente para me oferecer soluções ou explicações sobre minhas dúvidas, fazendo com que eu mesma investigasse caminhos, o que contribuiu para a autonomia do estudo e melhor autoconhecimento e julgamento sobre meu desenvolvimento musical. Reconheço que faltou mais de sistematização nos estudos e uma forma de registrar os resultados obtidos nas aulas e levá-los para o estudo diário de volta à minha rotina distante do professor.

O fato de serem poucas aulas feitas também me levou deixar algumas peças de lado em alguns momentos, como o capricho de Paganini, o estudo de Wienawski e a Allemande de Bach. Porém, os “respiros” para cada uma das obras facilitou para que eu não criasse um sentimento de “desgaste” com elas. Em momentos anteriores

da minha trajetória de estudo tive tal dificuldade diversas vezes – desenvolver certa implicância com alguma obra, em geral por não estudá-la adequadamente – e criar repulsa. Notei que, apesar do distanciamento descrito, não aconteceu esta imatura reação dessa vez. Ainda no âmbito psicológico, senti-me mais confiante ao tocar e creio que isto ocorreu em grande parte devido ao envolvimento com o programa do mestrado profissional, tanto por causa das discussões das disciplinas teóricas, como pelas aulas de violino.

Também não posso deixar de mencionar algumas situações desagradáveis que afetaram o momento do mestrado. Como já foi explicitado na minha biografia, atualmente curso Licenciatura em Música e concluí o 5º e 6º semestre enquanto fazia o mestrado, incluindo centenas de horas de estágio e jornadas de trabalho correspondente à minha bolsa de estudo, as quais compreendiam participação na orquestra e grupos de câmara, aulas de artes, musicalização, aulas de violino e organização e cobertura fotográfica dos eventos musicais promovidos pela Escola de Artes, além de cuidar das redes sociais desta instituição. Esta quantidade de atividades me levou a rotinas calculadas precisamente até nos minutos, deixando um tempo menor do que o esperado e idealizado para a prática individual de violino; sem contar com os imprevistos no trabalho que atrapalhavam diversas vezes o planejamento feito.

3 DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO

A partir do anteprojeto proposto, elaborou-se, junto ao professor, um novo projeto de pesquisa, menos complexo em sua estrutura e mais pragmático quanto aos objetivos que focariam propriamente o estudo e a performance do violino. Sabia-se desde o início que seria necessário lidar com a distância, morando no interior de São Paulo, para a realização das aulas, as quais aconteceriam somente em uma semana ao mês mediante viagens para este único propósito. Assim, considerou-se uma desvantagem não ter o acompanhamento semanal, que poderia trazer mais maturidade e preparo ao repertório, mas também um desafio para o planejamento e efetividade do estudo individual. Precisamente na aula de violino do dia 19/02/2019 foi decidido o novo repertório a ser trabalhado para a qualificação e defesa do mestrado:

- Concerto no. 4 em Ré Maior, W. A. Mozart, 1º movimento;
- Concerto no. 29, Viotti, 1º movimento (apenas para qualificação);
- Partita 1, J. S. Bach, Allemande –Double – Corrente – Double ;
- Sinfonia Espanhola, Lalo, apenas 1o movimento (apenas para defesa);

3.1 A PROPOSTA DA PESQUISA ARTÍSTICA

Em sua dissertação de mestrado, Valter Kakizaki (2014, p. 4) afirma que os métodos musicais podem ser compreendidos, em sua funcionalidade de revelar e conduzir as fases da aprendizagem musical ou de um instrumento específico progressivamente como uma ferramenta didática de resolução de problemas. Dessa forma, podemos considerar que os métodos de formação musical passam por fases e processos de estudo que ganham notoriedade no escopo da pesquisa musical. Nesse sentido torna-se relevante a afirmação de Luciane Cardassi (2006, p. 56):

Acredito que a documentação dos processos de aprendizagem de uma obra musical seja uma das experiências mais enriquecedoras do intérprete pesquisador de hoje, e esses registros de suas experiências práticas virão, sem a menor dúvida, facilitar o caminho para futuros alunos e produzir o aprofundamento almejado na área de pesquisa em performance musical no Brasil e no mundo.

Para falar sobre pesquisa em performance musical ou execução musical é importante notar sua recente trajetória musical. Ao final do século 20 houve uma abertura mais ampla para o estudo científico da performance instrumental, mas somente após a década de 1990 a participação do músico performer como um indivíduo ganhou relevância intrínseca. Assim, o performer musical passa a figurar como objeto de seu próprio estudo, como um pesquisador de sua própria prática, levando ao desenvolvimento de novas categorias de investigação científica

Alfonso Benetti (2017) também salienta que uma investigação minuciosa feita por um performer acerca de seu próprio repertório é bastante parecido com os processos de outras pesquisas científicas. Apesar de a intensa proximidade do autor consigo mesmo poder trazer certo estranhamento no contexto acadêmico até mesmo entre os músicos, o autor afirma que o músico deve engajar-se em atividades de pesquisa investindo em suas próprias dúvidas e dificuldades como uma fonte de estudo, e essa atitude irá converter-se tanto na validação de sua prática musical na pesquisa como num trabalho refinado para o próprio estudo de seu instrumento.

A partir das discussões sobre referir-se a esse tipo de pesquisa como “pesquisa” de fato ou “ciência” surge uma alternativa, a qual é chamada por Benetti (2017) e López-Cano & Opazo (2014) de pesquisa artística. Esse tipo de investigação traz à estrutura da pesquisa acadêmica a premissa de analisar processos, elementos ou outros aspectos da preparação artística como objeto de pesquisa, aceitando o empirismo do músico como autoridade para falar sobre suas próprias experiências em suas atividades musicais. Na pesquisa artística, “o que importa é precisamente o cúmulo das ações desenvolvidas pelo próprio autor” (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 134).

Considerando todo o cuidado necessário para adequadamente embasar este tipo de trabalho e trazê-lo ao escopo acadêmico com validade, Benetti (2017, p. 152) afirma que “um dos muitos desafios é desenvolver e usar as ferramentas de pesquisa adequadas ao universo do performer como instrumentista e ao mesmo tempo também prover dados pertinentes em termos de pesquisa empírica”. Para ele, nesse sentido, a autoetnografia é como método torna-se bastante relevante, uma vez que objetiva ser um método que descreve e analisa sistematicamente “certa experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente”.

A autoetnografia, a qual está presente no caráter deste estudo, é um método também discutido por López-Cano & Opazo (2014, p. 138-140), definido como uma aproximação entre a autobiografia e a etnografia. De acordo com esses autores, embora a extensão de seu uso seja controversa, ela dá ao performer a oportunidade de analisar seu comportamento e estudo tratando-os em sua própria personalidade sob a luz das caracterizações pessoais e pertencimentos culturais. A hesitação que pode ser enfrentada na aceitação deste método está justamente no quanto de cada uma das partes está presente no trabalho – a personalidade e individualidade *versus* o cultural, técnico-musical, e considerações analíticas. Enquanto alguns autores consideram que os relatos ou documentação das experiências pessoais seriam suficientes para qualificar-se uma autoetnografia, outros acreditam ser necessário haver elementos como sistematização, teorização, organização de dados e reflexões que elevem o trabalho a um patamar cultural, social ou histórico.

Entendendo tais dúvidas e caminhos dúbios, este trabalho também busca equilíbrio e espera que a breve revisão bibliográfica trazida no início revele a relevância do empirismo individual ao focar na honestidade do relato de experiência, mas também contextualizá-la ao voltar-se para a literatura do estudo do violino. No entanto, duas afirmações confirmam a importância da personalidade no centro da pesquisa artística: Benetti (2017, p. 152) afirma que a autoetnografia tem sua “ênfase na interação entre o pesquisador e seu objeto de estudo, a qual envolve a descrição e análise de experiências pessoais”; de maneira mais profunda e poética, Ellis afirma que “a autoetnografia é uma das abordagens que reconhece e acomoda subjetividade, emoção e a influência do pesquisador na pesquisa ao invés de esconder esses tópicos ou assumir que eles não existem” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, p. 2).

3.2 PRÁTICA INFORMATIVA: O USO DO DIÁRIO DE ESTUDO

Neste trabalho, o diário reflexivo, também chamado por alguns de diário de bordo, é parte fundamental do projeto, sendo considerado a base para avaliar e direcionar o estudo retroativamente. Porém, o formato e o estilo desse diário variaram durante todo o período do curso. Por exemplo, mesmo antes de iniciar o mestrado eu mantinha um pequeno caderno de anotações do que foi feito no dia de

estudo, mas para o propósito do mestrado passei a manter uma versão digital mais detalhada. De acordo com Diana Santiago (2009, p. 137), “por serem vários os processos psicológicos nele [o fazer musical] envolvidos, como motivação, percepção, emoção, aprendizagem, memória e criatividade, vários são os focos das pesquisas na área”. Não é objetivo deste trabalho dialogar com todas essas faces do tema, porém é importante ter em mente que todos estes aspectos fazem parte do processo do fazer musical e, portanto, devem ser levados em consideração como relevantes.

O tempo necessário para desenvolver maturidade e compreensão de como deveria ser realizado este trabalho se encarregou de me dar dezenas de ideias e causar confusão suficiente para eu me sentir em constante dúvida sobre qual era a melhor estratégia para a escrita e organização do diário para a fase principal do estudo de violino, com o repertório final para o recital. Assim que começaram os estudos do repertório determinado para o recital, tive o cuidado de documentar, ou tentar, tudo que se passava no meu estudo.

No início do mês de agosto decidi ler o que havia até então no diário e percebi que as anotações eram bastante repetitivas entre si, o diário havia se tornado uma rotina que não trazia mais novidades ou contribuições diferenciadas e relevantes ao estudo. Faltava especificidade ao descrever os acontecimentos da prática, o que pode ter me privado de ter conclusões mais efetivas. Notei claramente a observação feita por uma das professoras componentes da minha banca de qualificação: pouco, ou quase nada, escrevi sobre meus sucessos, o que acredito ser resultado do fato de eu não me sentir segura para identificá-los ou determiná-los; falei sempre dos problemas, os quais eram bastante parecidos.

Após a reflexão e leitura de outros memoriais percebi algo que me faltava nos estudos: planejamento. Lucas Andrade (2018, p. 13) tem bastante razão ao dizer que o instrumentista profissional encontra, dentre as várias dificuldades, o ter tempo hábil abundante para o estudo diário, uma vez que precisa dar aulas, participar de ensaios, dentre outras possíveis funções, sem contar ainda a vida pessoal, fazendo necessário ter um gerenciamento adequado de seu tempo de estudo. Daí a razão de haver um bom planejamento, traçando claros objetivos diários, semanais e mensais. Tive medo de que esta conclusão tivesse me ocorrido tarde demais, afinal, eu pretendia que os meses de agosto a outubro fossem usados somente para acertos finais e solidificação da performance, o que claramente não foi o caso, já que eu

ainda me encontrava insegura com aspectos fundamentais das peças chegando quase à metade de agosto.

“Gerenciamento do estudo” foi expressão encontrada para nortear a nova fase do diário. Eu havia pretendido nesse projeto sistematizar os resultados do estudo, porém notei que antes de fazer isso, era preciso retornar a um momento anterior – o preparo do preparo, a preparação para o estudo. Após duas semanas desse período, deparei-me com a seguinte citação:

A prática tem que ser praticada! Observe suas sessões de prática regularmente e concentre sua observação em uma ou duas características específicas de cada vez. Por exemplo, tente registrar quanto tempo você gasta em tarefas específicas durante uma sessão de prática, que tipos de erros você produz, como você inclui a repetição de repertório previamente estudado em seu cronograma de prática, etc. O número de extensão dos assuntos não tem limite. O ponto principal é que a prática deve ser levada a sério, já que o músico *profissional* depende de um nível *profissional* de prática (Jorgensen, 2005, p. 99, *apud* SANTIAGO, 2009, p. 155).

A partir dessa citação, e com base ainda na reflexão sobre a necessidade de claros objetivos no estudo diário, decidiu-se fazer o diário de bordo de modo diferente. Ao invés de longos textos descritivos, optou-se por criar uma tabela a cada dia com as seguintes colunas: nome da peça musical, objetivo no estudo, dificuldades, tempo pretendido, tempo utilizado. Alguns dias depois, tendo em vista a observação feita na banca acerca do antigo diário descrito que lhes foi entregue dizendo que havia pouca atenção dada aos sucessos no estudo, foi acrescentada uma coluna para estas notações. O uso dessa sistematização trouxe benefícios para o estudo e a compreensão deste, pois propiciava a reflexão acerca do que havia acontecido, ao invés de simplesmente passar bastante tempo tocando, passou-se a buscar tempos adequados para trabalhar determinados aspectos de cada obra. Além disso, as tabelas permitiram visualizar se havia ou não evolução no estudo e o estágio de preparo em que cada peça se encontrava.

Outro fator importante para o estudo foi a compreensão de uma melhor forma de organizar o estudo, tendo em vista a similaridade de pensamento entre Carl Flesch (2000) e Ivan Galamian (1985) sobre como dividir o tempo de estudo diário de violino. De acordo com ambos, embora tenham diferenças sutis nas nomenclaturas usadas, é necessário que se divida o tempo em três partes iguais, sendo elas: técnica pura, técnica aplicada ao repertório, e o estudo da performance. Enquanto para Carl Flesch o estudo deve seguir precisamente esta ordem, para

Galiamian a ordem pode variar de acordo com o que melhor funcionar para o violinista. Até então, não era parte da rotina de estudos ter uma parcela de tempo específica para a performance, ou seja, tocar cada peça inteira, como se fosse a apresentação, o que auxilia no treinamento para a resistência ao longo da peça e na internalização da aplicação da prática de modo efetivo no repertório.

Porém, aproximando-se o final do tempo de preparo para o recital, por volta do mês de setembro, o hábito de digitar o diário e criar tabelas de estudo diariamente acabou ficando um pouco de lado. O estudo acabou se tornando inteiramente focado em melhorar a performance, exercitar a resistência e concentração de tocar as peças inteiras, e sempre averiguar os pontos de insegurança, medo ou qualquer tensão presente. Na existência de dificuldades ou deficiências técnicas e algum ponto, também seriam trabalhadas. Tudo continuou sendo anotado detalhadamente no pequeno caderno de estudo, mas ao final do dia não tinha tempo de passar as anotações para o documento digital. Além disso, outra decisão tomada no estudo foi de gravar-me realizando execuções completas de cada peça, ouvindo-as mais tarde para também analisá-las e escrever comentários sobre as tais.

3.3 EXPERIÊNCIAS NO PALCO E DE EXPOSIÇÃO NA PERFORMANCE

3.3.1 O exame de qualificação

Ocorrida no dia 05/06/19, a experiência da qualificação foi bastante interessante e trouxe uma antevisão do que precisaria ser repensado em termos performáticos até a defesa, além de conclusões acerca do que foi alcançado desde o início do mestrado até o momento. O repertório estava todo decorado – um hábito que tenho há alguns anos e acontece naturalmente durante o estudo e me deixa mais à vontade do que a ansiedade de olhar para a partitura, embora a sensação de exposição pareça maior. Os materiais escritos haviam sido enviados, mas eu sabia que não tinha feito uma revisão cuidadosa.

Cerca de duas horas antes do exame de qualificação tive um encontro com meu orientador em que discutimos as partes escritas e falamos sobre o que esperar da resposta sobre elas. Porém, algo que eu já esperava que acontecesse me desestabilizou. Eu pretendia aquecer os dedos de alguma forma, tocando o

repertório, provavelmente; também imaginava que o professor fosse propor me ouvir uma última vez antes de tocar para a banca. O que aconteceu, no entanto, foi que acabei tendo uma aula sobre o concerto de Mozart no. 4 em que o professor sugeriu coisas novas e alguns trechos de dificuldade começaram a se embaralhar. Imediatamente me senti insegura e os pequenos “enrosocos” serviram de gatilho para que na minha mente ecoasse a palavra “fracasso” e a pergunta “por que você está insistindo em trilhar esse caminho de tocar violino? Você não consegue nem enfrentar uma banca e o palco seria sua vida para sempre, mas você não é capaz de passar pela exposição, porque não é boa o suficiente”.

Tentei repetidas vezes afastar o pensamento enquanto também tentava reagir à aula. Cheguei a um ponto em que aconteceu o que eu mais detesto: perdi o controle emocional e as lágrimas vieram. Somam-se duas vergonhas: a de não conseguir tocar como deveria, e a de estar chorando. Felizmente, o professor é muito paciente e compreensivo. Retirei-me da sala para me recompor, mas foi em vão. Desisti da aula, fui me acalmar e imprimir outro documento que faltava para o exame. Passei um tempo sozinha, ignorei as notificações do celular até que cheguei ao estágio de nervosismo que me permite algum tipo de controle emocional: a frieza. É um falso controle, que desenvolvi quando o estresse toma conta que funciona mais ou menos assim: eu não vejo maneiras para que o que preciso fazer possa dar certo, porém é tarde demais para desistir e eu sei que me preparei de algum modo para estar lá; portanto, simplesmente sigo sem esboçar reações, pois já me sinto vencida pelo cansaço do estresse e ajo apenas automaticamente.

O exame transcorreu bem. Foram poucas observações sobre a parte escrita, as quais na verdade levariam a um grande empenho para as alterações. Uma delas, no entanto, revelou o que descobri ser um grande problema emocional e poderia estar minando minha confiança para o estudo e performance – a professora Suzana Cato disse ter notado no meu diário que eu falo demais sobre meus problemas e dificuldades e nada sobre meus sucessos durante o estudo. De fato, identificar o que está funcionando e colocar em palavras é algo nebuloso para mim. A nota mental foi feita para trabalhar nisso na continuidade do diário reflexivo.

Chegou a hora de tocar. Comecei pelas peças de J. S. Bach da Partita 1 para violino solo. Para minha sorte, a energia acabou após poucos compassos e seguir tocando no escuro, ao invés de me atrapalhar, me ajudou a seguir sentindo-me mais confortável. Em seguida, toquei a exposição do concerto de Mozart no. 4 –

surpreendentemente, a passagem em que eu estava enroscando saiu tranquilamente – e as primeiras duas páginas do Concerto no. 29 de Viotti, o qual também saiu bem. Fiquei bastante satisfeita com o resultado: não precisei parar e recomeçar como costumava fazer, não tive “brancos”, consegui executar os trechos de dificuldade; acredito ter perdido a intencionalidade na interpretação pensada durante o estudo, o que significa que não estava totalmente fundamentada.

3.3.2 Outros recitais

Um relevante recital aconteceu no dia 06/10/19, no Auditório da Escola de Artes, às 11h, o qual foi um recital temático referente ao meu trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Música, o qual foi na modalidade de Recital Palestra, sob o título “Performance de violino solo: um estudo de preparação para recital”. Estiveram presentes poucas pessoas, dentre as quais o orientador do trabalho, outros dois professores do curso e alguns amigos pessoais e colegas. Acerca da performance de cada peça, teci alguns comentários para que pudesse avaliar e registrar o que se passou durante a apresentação², os quais tornam-se relevantes também neste trabalho uma vez que foi um recital de tempo e pressão expressivos e aconteceu próximo também à conclusão do mestrado, ou seja, compartilhou do mesmo preparo e amadurecimento técnico-musical. Dentre o repertório deste recital havia uma peça em comum com o recital que será apresentado como produto final do mestrado, a *Partita no. 1*, de J. S Bach. Também foram apresentados os Caprichos no. 14 e 20 de Niccolò Paganini e uma peça de autoria do orientador do trabalho, Samuel Krähenbühl, cuja estreia aconteceu nesse recital.

Sobre a apresentação da peça em comum a ambos os programas, a *Partita no. 1*, de J. S. Bach, foi uma boa experiência tocá-la em outro recital de relevância antes do recital do mestrado. Devido ao grande tempo dedicado do estudo para essa peça, senti muita segurança ao tocá-la. Em poucos pontos dentre os dois movimentos e respectivos *doublés* senti hesitações por medo do descontrole – em algumas mudanças de posição ou acordes desconfortáveis – mas a sensação de estabilidade e de saber o que estava fazendo na performance foram constantes. Tive a impressão de que a afinação não estava boa no decorrer da música, porém

² A seção 3.3.2 foi retirada também de uma sessão que fará do trabalho de conclusão de curso citado. Para evitar que o texto aqui se delongasse desnecessariamente, não foi transcrita na íntegra, mas apenas aproveitada as partes que seriam pertinentes a este memorial.

mantive o pensamento de que, em geral, em momentos de nervosismo tendemos a ouvir algo bem pior do que a realidade, fato que se comprovou ao assistir aos vídeos e notar que, na verdade, a afinação estava adequada. A falha predominante notada foi que, enquanto havia grande concentração para uma boa execução quanto a tempo, ritmos, notas, afinação e técnica, houve pouco foco e clareza nas dinâmicas e fraseados, embora estes tivessem sido preparados durante o estudo. Durante a performance, tinha-se a impressão de que eram audíveis, mas ao ver os vídeos, notei que na verdade foram bastante discretos.

Após um dia separado para o descanso mental, fiz algumas reflexões acerca do que se passou. Para melhor organização das observações, estas serão divididas em três áreas, como segue abaixo, e sinalizadas como fatos positivos (+), negativos (-).

Aspectos Emocionais:

(+) Comparado a experiências passadas, estava mais calma e segura. A realização profissional que está sendo construída nessa fase de conclusão de curso, e também do mestrado, tem me proporcionado mais segurança ao tocar.

(-) Falta de concentração, foco perdido com facilidade. Identifico alguns fatores para tal: pensamentos flutuantes em diversos assuntos; antecipação de sofrimento e ansiedade das próximas passagens, movimentos ou peças; notar as pessoas na plateia e supor o que elas estão pensando, principalmente o julgamento de pessoas relevantes, como professores.

(-) Medo de “mergulhar” na música e perder o controle técnico ou entrar numa outra dimensão emocional que eu não possa dominar (como já aconteceu durante estudos individuais, em que me emociono ou fico tomada de raiva).

B. Aspectos Técnico-Musicais

(+) O controle de arco foi positivo no quesito de sonoridade e execução de acordes, mesmo nas dificuldades, durante a maior parte do tempo das peças.

(-) Tensão audível no som em momentos de medo ou hesitação [por exemplo, no primeiro *Double* e em alguns momentos da *Tempo di Borea*].

C. Aspectos Performáticos

(+) Decisão de falar e explicar o recital entre as peças para “respirar” e gerar mais calma ao voltar a tocar.

- (-) Risadas e comentários desnecessários para disfarçar o nervosismo, ou como resultado deste.
- (-) Não conferir toda a afinação com cautela e estado do arco antes de começar a tocar, o que fez necessário afinar demoradamente e passar breu durante a apresentação.
- (+) Decisão de fazer todas as peças com andamento levemente mais lento, o que ajudou a manter a calma e conduzir uma execução mais agradável e tranquila.

As observações elencadas aqui certamente servirão para refletir e tomar decisões no estudo em tempo mais próximo para o recital do mestrado. Vale ressaltar que antes dessa escrita final, tudo estava precisamente e até mais comentado no pequeno caderno acerca dos estudos, o qual foi essencial para guiar todo o processo de estudos e promover reflexões que levassem a mudanças na rotina e compreensão da forma de organizar e aprimorar a prática do violino.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compor esse memorial, pôde-se perceber uma sequência de construções de saberes que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho realizado durante o mestrado profissional e culminaram no produto final, o recital de violino. De maneira sistemática, identificam-se três níveis de crescimento e enriquecimento como resultado de todo o estudo agrupado durante o curso: acadêmico, musical e profissional. Entende-se que a mera busca por uma titulação acadêmica é vã se não for permeada de objetivos pessoais e profissionais concretos, que possam ao fim do período ser considerados de maneira real para avaliar seus resultados.

O primeiro nível a ser observado é bibliográfico e acadêmico, que se concretizou por meio das disciplinas cursadas, as quais propiciaram amadurecimento no pensar acerca da pesquisa musical, na proposição de novas metodologias de pesquisa, no entendimento de outras frentes de estudo sobre as diversas áreas da música, e também encontrar meu lugar como musicista integrante de uma sociedade. Tais conhecimentos foram solidificados através da escrita de alguns artigos apresentados em congressos, frutos dos conteúdos aprendidos através das disciplinas e do contato com os professores do curso. A partir de tudo que foi construído nesse processo, percebi novos caminhos a serem buscados no âmbito da pesquisa e do ensino.

O segundo e terceiro nível se cruzam, uma vez que a profissão do músico instrumentista depende em grande parte de sua compreensão musical. Falando primeiro desta, as aulas de violino com o professor orientador foram cruciais para repensar a maneira de estudar e tocar violino, por isso, durante os meses do curso, a execução dos repertórios propostos, junto com as recomendações do professor, me levaram à busca por métodos pessoais que favorecessem um estudo mais eficiente, focado no fazer musical. Também foi notável a necessidade de repensar o fazer musical e, principalmente, de trabalhar na reconstrução do pensamento e das estruturas emocionais que são ativos enquanto lida-se com o instrumento. Uma comparação entre as gravações enviadas na primeira fase do processo seletivo para este programa de mestrado e as gravações atuais, mais próximas do recital final, revelam uma boa evolução técnico-musical na performance.

Por fim, entendo que o objetivo principal do curso do mestrado profissional é considerar as experiências da prática, atuação e vivência do músico, refletir sobre

tais fatores e, somando-os aos novos conhecimentos, por meio de reflexões e práticas, redirecionar os rumos profissionais. Uma das principais contribuições, para mim, está na completa mudança do meu pensamento e da minha sensação para o fazer musical, compreendendo, porém, que este é apenas o início de uma busca que deverá se solidificar com a prática e contínuo estudo, o que se espera que traga resultados profissionais positivos futuramente. Além disso, destaca-se o consequente repensar a maneira de ensinar violino, uma atuação profissional que ainda é recente e na qual pretendo me desenvolver, e interesse em criar e produzir materiais que venham a sistematizar descobertas provenientes dos estímulos originados destes estudos.

5 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Lucas. Reflexões sobre a prática musical do clarinetista: investigando possíveis caminhos para a otimização. Trabalho de conclusão final (Mestrado) – Escola de Música, Programa de Pós-graduação Profissional em Música PPGPROM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: an overview. *Forum: Qualitative Social Research*, v.12, n.1, article 10, Jan. 2011.
- FLESCH, Carl. *The art of violin playing*. New York: Carl Fischer, v. 1, 2000.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. 3a ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.
- LÓPEZ-CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula S. *Investigación Artística en Música*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; ESMUC; ICM, 2014.
- SANTIAGO, D. Estratégias e técnicas para a otimização da prática musical: algumas contribuições da literatura em língua inglesa. In: ILARI, B.; ARAÚJO, R. (Orgs.). *Mentes em Música*. Curitiba: De artes, 2009, p. 137-157.

ANEXO 1: RELATÓRIOS DE PRÁTICA PROFISSIONAL

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Ingrid Barbosa **Matrícula: 218122510**

Área: Criação Musical – Interpretação **Ingresso: 2018.1**

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

DESCRIÇÃO DA PRÁTICA

1) Título da Prática: Estudo diário individual sob orientações do professor

2) Carga Horária Total:
Carga Realizada: 102 horas

3) Local de Realização:
Locais de estudo individuais rotineiros, como Escola de Artes do UNASP-EC, residência da aluna, Escola de Música da UFBA.

4) Período de Realização:
Abril a Julho de 2018

5) Descrição e cronograma das atividades propostas, objetivos a serem alcançados e produtos resultantes da prática:

O período dos meses de abril a junho foi dedicado a um processo de reconstrução técnica da maneira de tocar violino. Quanto ao repertório, foi proposto inicialmente que se mantivesse o concerto que já estava em prática, o Concerto no. 3 em Si menor, de Camille Saint-Saens. A primeira medida de estudo técnico foi a ênfase no rigor do estudo de escalas, utilizando o Carl Flesch Scale System, por meio de um procedimento de estudo da escala de uma oitava, em cada corda (exercícios 1-4, em todas as escalas), realizado uma vez com cada dedo (1, 2, 3 e 4) e depois com o dedilhado descrito no método. Tal exercício promoveu afinação e

mudança de posição mais precisas, também revelando em quais intervalos e com quais dedos encontram-se mais dificuldades.

O foco deste exercício era a afinação e o próprio procedimento da mudança de posição, e neste uma grave inconsistência foi identificada: a ausência de um mecanismo na mudança de cordas e de posição pela mão esquerda – sendo elas a colocação dos dedos 1 e 4 na mudança de corda e a preparação dos dedos para a mudança de posição na escala descendente. Também foi aplicada uma maneira minuciosa de estudar escalas de terças e oitavas dedilhadas, a qual consistiu em reparti-las em todas as divisões e combinações de dedos possíveis fazendo lentos trinados com o objetivo de acertar e solidificar a afinação principalmente nas cordas duplas de terças e nos intervalos formados com os outros dedos paralelos à posição em que se encontra.

O mês de julho foi separado para ser totalmente dedicado ao mestrado e às aulas de violino, portanto passei todo o mês em Salvador frequentando a Escola de Música da UFBA quase diariamente. Foram realizadas em média três aulas por semana, nas quais eram dadas orientações e lições mais curtas que de uma aula costumeira para serem resolvidas e trazidas na próxima aula de maneira precisa. Uma correção técnica inicial a ser incluída no estudo foi a articulação nos dedos da mão esquerda. Havia um problema pontual na inexistência do distanciamento entre os dedos 1 e 2, além de certa fraqueza na independência dos dedos. O professor propôs exercícios de alongamento, favorecendo uma articulação baseada não na força, mas no relaxamento. Em seguida, foi trabalhada a articulação por meio dos primeiros exercícios do método de técnica de Henry Schradieck, o qual deveria ser mantido como exercício de aquecimento na rotina de estudo. O Moto Perpetuo, de Niccoló Paganini e o Estudo n. 9 de Rudolphe Kreutzer, também foram utilizados como meio de aplicação do estudo de articulação.

Outra mudança inicial proposta pelo professor foi um estudo detalhado de afinação nas escalas, com foco nas escalas de 3 oitavas, a ser aplicado também nos estudos e no repertório, envolvendo comparação por intervalos de cada nota para conferir a afinação e mantê-la ao longo da música. Na mão direita, uma adaptação foi necessária na maneira de segurar o arco, posicionando o polegar num sentido horizontal e estendendo o indicador mais para cima sobre o arco de modo mais encurvado. Também foi necessário um estudo específico nas escalas descendentes, nas quais se observava uma deficiência, como um “delay” devido aos dedos não

estarem devidamente posicionados para tocar cada uma das notas e preparados para executar a mudança no momento de recolocar os dedos.

Ainda foi preciso mais tempo de prática e aplicação destes exercícios de articulação e afinação para que estes novos mecanismos fossem consolidados. Porém, ao fim do mês, foi proposto um repertório a ser trabalhado durante o novo semestre. O estudo deveria esgotar a aluna a descobrir suas dificuldades e tentar resolvê-las, trazendo seus maiores problemas ao professor nas aulas que ocorreriam nos módulos. Porém, devido aos grandes intervalos de tempo entre uma aula e outra, sabia-se que seria necessário um planejamento estrito e eficiente de estudo.

6) Orientação:

Carga Horária: 11 horas

Formato e Cronograma de Orientação: Aulas presenciais Escola de Música UFBA
23 e 27 de abril; 04 e 08 de junho; 10, 12, 15, 17, 19, 29 de julho de 2018.

Carga Horária Mínima: 102 horas

Carga Horária Realizada: 102 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Ingrid Barbosa **Matrícula: 218122510**

Área: Criação Musical – Interpretação **Ingresso: 2018.1**

Código	Nome da Prática
MUSD49	Prática Orquestral

Orientador da Prática: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

DESCRIÇÃO DA PRÁTICA

ATIVIDADE 1

1) Título da Prática:

Participação na Orquestra Sinfônica Jovem do UNASP-EC, sob regência do maestro Jetro Oliveira

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 36 horas

3) Local de Realização:

Ensaios e apresentações no Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP-EC)

4) Período de Realização:

Abril a Junho de 2018

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Participação como instrumentista tutti na Orquestra Sinfônica Jovem do UNASP-EC, Violino 1, de abril a junho de 2018, com ensaios semanais de 1h30 e apresentações somando 4h mensais. O repertório foi incluí música sacra e erudita, sendo que a primeira parte é formada de arranjos de hinos e outras músicas coerentes com a proposta dos cultos musicais da instituição.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Aprendizado crescente do fazer musical em grupo;
- Execução de diferentes repertórios dentro de suas estéticas;
- Leitura à primeira vista durante os ensaios.

7) Produtos resultantes da Prática:

Participação em concertos de 3 diferentes programas ao longo dos meses.

8) Orientação:

Relatório de prática e participação efetiva na orquestra.

ATIVIDADE 2

1) Título da Prática:

Turnê Orquestra Sinfônica Jovem do UNASP-EC em Santa Catarina e Paraná, sob regência do maestro Jetro Oliveira.

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 12 horas

3) Local de Realização:

Concertos em igrejas e colégios nas regiões leste de Santa Catarina e em Curitiba.

4) Período de Realização:

11 a 13 de maio 2018

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Participação como instrumentista tutti na Orquestra Sinfônica Jovem do UNASP-EC, Violino 1, na programação “Dança Comigo?”, repertório de Danças Sinfônicas, com apresentações diversas ao longo de um final de semana da turnê. Dentre o repertório encontravam-se peças como Bolero de Ravel; Danzón no. 2; Danças Sinfônicas de Edvard Grieg; e um arranjo para orquestra de Libertango, de Piazzola.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Divulgação da orquestra e do repertório sinfônico nos ambientes escolares e sacros visitados durante a turnê.

7) Produtos resultantes da Prática:

Quatro concertos, sendo dois sacros e dois eruditos.

8) Orientação:

Relatório de prática e participação efetiva na orquestra.

ATIVIDADE 3

1) Título da Prática:

Participação na OSUFBA, temporada de julho de 2018, sob regência de José Maurício

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 20 horas

3) Local de Realização:

Ensaios no auditório da Escola de Música da UFBA e apresentação na reitoria da UFBA.

4) Período de Realização: Julho de 2018

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Participação como instrumentista tutti na OSUFBA, Violino 1. Houve dois ensaios semanais durante três semanas, e uma apresentação final no programa sinfônico proposto para o mês de julho.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Participar em uma orquestra de nível mais elevado da qual estou inserida no presente, dentro do ambiente da Universidade do curso do mestrado.

7) Produtos resultantes da Prática:

Concerto realizado na reitoria, com repertório: Suíte “Quebra Nozes”, Romeu e Julieta, de Tchaikovsky, e romance para Viola e Orquestra de Max Bruch.

8) Orientação:

Relatório de prática e participação efetiva na orquestra.

ATIVIDADE 4

1) Título da Prática:

Participação na Camerata do UNASP-EC, sob regência do maestro Samuel Krahenbuhl.

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 34 horas

3) Local de Realização:

Ensaios e apresentações Centro Universitário Adventista de São Paulo (campus EC).

4) Período de Realização:

Abril a Junho de 2018.

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Participação como instrumentista tutti na Camerata do UNASP-EC, Violino 1, em diversos programas, de abril a junho de 2018, com ensaios semanais de 1h realizados no campus universitário, e apresentações somando 2h mensais.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Desenvolver sonoridade e timbragem dentro da coletividade do grupo de cordas.

7) Produtos resultantes da Prática:

Participação em diversos concertos e programas ao longo dos meses, com apresentações sacras e eruditas.

8) Orientação:

Relatório de prática e participação efetiva na orquestra.

Carga Horária Mínima: 102 horas

Carga Horária Realizada: 102 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Ingrid Barbosa

Matrícula: 218122510

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.2

Código	Nome da Prática
MUSE92	Prática Camerística

Orientador da Prática: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

DESCRIÇÃO DA PRÁTICA

ATIVIDADE 1

1) Título da Prática: Quarteto D'Ellas

2) Carga Horária Total: 46 horas

3) Local de Realização: Escola de Artes do UNASP-EC

4) Período de Realização: Agosto a Dezembro de 2018

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Ensaios, concertos e participações musicais com o quarteto de cordas feminino, como Violino 1, com repertório erudito, popular e sacro. Os ensaios foram semanais com duração média de 1h30, às terças e quintas, além de ensaios extras em vésperas de apresentações. Também ocorreram apresentações mensais em igrejas e recitais em auditórios, bem como um concerto inteiro do quarteto ao final do semestre. Apesar da diversidade do repertório trabalhado ao longo do semestre, o foco maior dos ensaios foi no repertório a ser apresentado no concerto, que se deu no final do mês de junho com as peças *Quarteto de Cordas no. 2, em Ré Maior, de W. A. Mozart*, e a *Sinfonietta para Cordas*, de Harald Genzmer.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Preparo musical para música de câmara;
- Ampliação de repertório para quarteto de cordas, contrastando a estética clássica da moderna na prática camerística;
- Habilidades em diversos nichos de repertório.

7) Produtos resultantes da Prática:

- Concerto final do semestre com repertório que incluía Haendel, Mozart e Krahenbuhl;

- Apresentações em cultos na igreja, eventos da faculdade e recitais diversos;
- Bom entrosamento entre as integrantes e divulgação do grupo, estabelecendo repertórios característicos na nossa região de apresentação.

8) Orientação:

Participação efetiva no quarteto e apresentações do grupo.

ATIVIDADE 2

1) Título da Prática: Disciplina “Prática de cordas em música de câmara” no curso de Licenciatura em Música.

2) Carga Horária Total: 56 horas

3) Local de Realização: Auditório e sala de ensaio da faculdade do UNASP-EC

4) Período de Realização: Agosto a Dezembro de 2018

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Aulas com formato de ensaio semanais, sob orientação do professor e maestro Samuel Krahenbuhl, com duração de 3h, além de dois concertos apresentados ao longo do semestre, em que a aluna exerceu função de *spalla*.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Aprendizado coletivo de instrumentos de cordas;
- Breve revisão de repertório de câmara durante os períodos de história da música;
- Prática de composições de alunos.

7) Produtos resultantes da Prática:

- Concerto no meio do semestre com o projeto “A música de câmara através dos séculos”;
- Concerto das composições de alunos da disciplina de “Composição e Arranjo”

8) Orientação:

Presença e participação nos ensaios de câmara com orientações do maestro Samuel Krahenbuhl e, no último mês, do maestro Lineu Soares.

Carga Horária Mínima: 102 horas

Carga Horária Realizada: 102 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Ingrid Barbosa

Matrícula: 218122510

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2018.2

Código	Nome da Prática
MUSE95	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

DESCRIÇÃO DA PRÁTICA

1) Título da Prática:

Estudo diário individual sob orientações do professor

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 102 horas

3) Local de Realização:

Locais de estudo individuais rotineiros, como Escola de Artes do UNASP-EC, residência da aluna, Escola de Música da UFBA.

4) Período de Realização:

Agosto a Dezembro de 2018

5) Descrição e cronograma das atividades propostas, objetivos a serem alcançados e produtos resultantes da prática:

Para iniciar este novo semestre de estudos, o novo repertório proposto incluiu: 1) Partita 1 de J. S. Bach; 2) Concerto para violino em Ré Maior de L. V. Beethoven; 3) Capricho n. 9 de Niccolò Paganini; 4) Estudo para 2 violinos n. 2 de Henry Wienawski. Tal repertório deveria ser estudado durante esses meses para

aprimoramento técnico e abandonado posteriormente, quando fosse definido o repertório a ser estudado de fato para o recital – o produto, para a conclusão do mestrado (deste repertório também seria selecionado um trecho a ser apresentado na qualificação). A seguir, serão relatados sumariamente os processos e reflexões de estudo de cada uma das peças citadas.

a) O estudo da performance: Allemande, Partita 1, J. S. Bach

Esta peça foi bastante apreciada, tanto que em alguns momentos do semestre segui por conta própria para os demais movimentos da partita. Este estudo sofreu algumas interrupções, tendo bastante intensidade na primeira metade do semestre e em suas duas semanas finais, mas tendo uma janela no período central. No primeiro momento do estudo, usei a edição da Barenheiter, a qual foi trocada, por sugestão do professor, pela edição revisada por Galamian no segundo momento de estudo.

Eu gosto de tocar peças com vários acordes, porém encontrei dificuldade em dar fluência e naturalidade à música, ou seja, em torna-la musical. Outra questão que esteve presente no estudo foi a tomada de decisões quanto a características interpretativas que imitem a sonoridade da música antiga ou de utilizar-se de caracterizações modernas e a liberdade para a criação e alteração de arcadas – vale dizer que tais questionamentos permaneceram até o final do estudo na conclusão dos estudos já para o recital. Ao final do período de estudo, um problema técnico fundamental foi diagnosticado pelo professor: era necessário haver mais antecipação da mão esquerda em relação ao arco, além de que acabei fazendo uma confusão ao estudar e colocando ponto duplo em boa parte da peça, o que não era a ideia interpretativa original.

A solução decidida para o prosseguimento dos estudos será dar um tempo para descansar a mente desta peça e fazer um novo estudo dela daqui há um tempo, além de iniciar os 3 próximos movimentos para o recital (*Double, Tempo di Borea, Double*). Junto com o novo processo de estudo, deveria tomar as seguintes atitudes: utilizar metrônomo e deixar a divisão de tempo bastante precisa em cada compasso; estudar a antecipação e colocação da mão esquerda; planejar a distribuição de arco; atentar mais à afinação dos acordes. Parece que um grande problema do estudo desta peça foi a inconstância do estudo ao longo do semestre,

pois não houve uma manutenção na preparação da peça de maneira contínua, o que pode ter acarretado em alguns vícios ou complacências com alguns erros.

b) Concerto em Ré maior, L. V. Beethoven

Esta foi a peça que teve mais ênfase nos estudos, jamais sendo deixada de lado ao longo do semestre. Ao propor este concerto para estudo, o professor esperava que o salto no nível de dificuldade, em comparação com o repertório de concertos construído até o momento, impulsionasse o estudo para adquirir mais habilidades e solidificar aspectos técnicos propostos, tanto na mão esquerda como na mão direita. Não foi possível concluir todo o primeiro movimento em um nível técnico-interpretativo uniforme. Para a primeira aula do semestre, foi proposto que se trouxesse as três primeiras páginas.

Por motivos de saúde, não pude fazer essa aula e ela aconteceu somente um mês depois no segundo módulo. Pelo que foi constatado pelo professor em aula, os aspectos técnicos da mão esquerda estavam bem resolvidos, porém a mão direita ainda carecia de mais controle e solidez no arco, prejudicando a sonoridade. Para a última aula do semestre, busquei melhorar estas questões e avançar a leitura até o fim do movimento. Foi possível deixar em qualidade razoável as páginas 4 e 5 (até onde também foi memorizado), porém as duas últimas páginas ainda não; a cadência começou a ser lida, porém sem grandes avanços. Finalizei esta fase com o desejo de retomar o estudo deste concerto com um foco exclusivo, intensivo e em longo prazo no futuro. As últimas aulas deste ciclo dentro do mestrado tiveram foco específico nesta obra, principalmente em seus aspectos interpretativos. Porém, o maior aprendizado destas aulas veio das observações e análises feitas pelo professor sobre a atitude emocional e mental durante a performance, que eram determinantes para o sucesso ou não e a feitura de todos os aspectos planejados e preparados para a execução musical.

c) Capricho no. 9, Niccoló Paganini: Desafio técnico vs. pânico

De maneira parecida com a proposta de estudo do concerto de Beethoven, este Capricho também traz aspectos técnicos bastante avançados que demandariam bastante de mim, com o diferencial de estarem concentrados todos numa música mais curta e com abordagem virtuosística. O estudo de caprichos ainda era algo recente para mim, principalmente dos mais difíceis. Em alguns

momentos do semestre, cheguei a abandoná-lo, preocupada com estar fazendo de maneira errada, ou frustrada por não obter o resultado esperado. Porém, ao final do semestre, a primeira parte estava dominada; a segunda ainda carente de resolução, principalmente nos golpes de *ricochete* nas ligeiras escalas em regiões agudas. Quando apresentei-o em aula, o professor disse que na verdade estava todo dentro de uma zona de compreensão e resolução, porém o desespero e o afobamento me impediam de executar bem a segunda parte.

d) Étude n. 2 para 2 violinos, Henri Wienawski

Nesta peça, que deve ser trabalhada como dueto para dois violinos, foi estudada apenas a parte do primeiro violino. Sua dificuldade estava no fato de fazer diversas cordas duplas dentro de longas ligaduras, as quais deveriam ser executadas respeitando as frases musicais e criando belas sonoridades que enfatizassem as vozes da música de acordo com o que fazia sentido “poeticamente”. O foco no estudo também não foi constante nesta peça, acontecendo em alguns momentos com maior intensidade, enquanto em outros foi deixada de lado totalmente, talvez por não ter sido uma das peças mais cobradas ou mais centrais do repertório. Nas semanas antecedentes ao final do semestre, foi retomada e trabalhada inteiramente.

6) Orientação:

Carga Horária: 5 horas

Formato e Cronograma de Orientação: Aulas presenciais Escola de Música UFBA
27 de setembro; 29 e 31 de outubro; 17 e 21 de dezembro de 2018.

Carga Horária Mínima: 102 horas

Carga Horária Realizada: 102 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Ingrid Barbosa

Matrícula: 218122510

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2019.1

Código	Nome da Prática
MUSE95	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

DESCRIÇÃO DA PRÁTICA

1) Título da Prática:

Estudo diário individual sob orientações do professor.

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 102 horas

3) Local de Realização:

Locais de estudo individuais rotineiros, como Escola de Artes do UNASP-EC, residência da aluna, Escola de Música da UFBA.

4) Período de Realização:

Fevereiro a Junho de 2019.

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Considerando o período a partir dos dias de aulas, entre 16 e 20 de fevereiro, um novo foco foi dado ao estudo de violino principalmente com a proposta do novo repertório, agora aquele que seria final para o recital. As obras foram: Partita no. 1, em Si menor, de J. S. Bach, *Allemande* e *Tempo di Borea* (apenas para a defesa); Concerto no. 4, em Ré maior, de W. A. Mozart, 1º movimento com cadência; e Concerto no. 29, em Si menor, de Viotti, 1º movimento (apenas para a qualificação); Sinfonia Espanhola, Edouard Lalo, 1º movimento (apenas para a defesa).

O processo de preparo de cada uma dessas peças passou por fases diferentes, sempre seguindo as anotações no diário de bordo, o qual ainda estava na fase informativa até o fim desse período. Tendo em vista o recital, este repertório não somente tinha um prazo, fazendo necessário um planejamento de tempo para a preparação de cada obra dentro do tempo disponível, como também era preciso ter garantia de um preparo efetivo, desde o momento da leitura objetivando a resolução das passagens o mais cedo possível.

Para o exame de qualificação, que aconteceu no dia 05/06/19, deveriam estar prontas as peças *Partita no. 1, Allemande e Double*, de J. S. Bach; *Concerto no. 4, em Ré maior*, 1º movimento, de W. A. Mozart; e *Concerto no. 29*, em si menor, 1º movimento de G. Viotti. O processo de preparo de cada uma delas teve momentos e sequências diferentes, pois as reações e sensações durante o estudo diferiam de acordo com vários fatores, desde a dificuldade de aspectos técnicos-musicais até empatia e gosto pessoal com a música.

A *Allemande* foi a primeira das três a estar pronta. Os estudos tiveram duas dificuldades principais, uma técnica e outra interpretativa. Tecnicamente, o problema estava em executar e conectar os acordes com afinação precisa e boa sonoridade, o que foi resolvido dentro de um mês de estudo, aproximadamente, após a leitura. Porém, a maior dificuldade, que permaneceu até o fim do semestre, foi de encontrar e concretizar uma interpretação mais musical, que despertasse mais interesse do ouvindo, que fosse mais bonita. O estudo tomou direções de pesquisas e testes de fraseados ao longo da *Allemande* e também do *Double* mais tarde. Porém, ao executá-la de fato no exame, o que realmente auxiliou que a interpretação ganhasse mais naturalidade foi a inesperada queda de energia que me levou a seguir tocando no escuro. Assim, ficou uma pista para a reflexão sobre as barreiras na performance pela tensão de notar demais o ambiente e se preocupar demais com a expectativa dos ouvintes.

Diferente da obra de Bach comentada acima, a qual foi de grande gosto e trouxe satisfação pessoal ao estudar, os dois concertos a estudados eram menos apreciados, portanto o estudo diário de ambos foi mais metódico e com menos emoção. Somado a isso, existia uma barreira mental de pensar que eu jamais tocaria bem um concerto de Mozart, algo que sempre foi um desafio para mim. O progresso foi gradual e parecia ser bastante lento. Até bem próximo do final do período, as mesmas passagens tinham “gagueiras” e isso em trazia muita preocupação para o exame de qualificação. Havia sempre uma precipitação para executar os trechos difíceis e muita dificuldade de inserir musicalidade e construir frases em meio à ansiedade de tocar e terminar a peça. Com bastante insistência, e como resultado de diferentes abordagens do professor a cada aula, foi possível chegar a um resultado satisfatório na execução do exame.

Por fim, o concerto de Viotti trazia algumas dificuldades na realização de sequências de arpejos que atravessavam mudanças de posição distantes. O estudo cauteloso e lento, como se fossem seções de técnica pura, fez com que a leitura e compreensão da peça avançassem rápido, inicialmente. Porém, durante o mês de maio, maior foco foi dado para a concretização no estudo do Concerto no. 4, de Mozart, deixando o Concerto no. 29, de Viotti, de lado, o que ocasionou em certa perda na qualidade da execução e até um retrocesso nas habilidades técnicas, as quais pensava-se estarem solidificadas. Por isso, as duas semanas entre as aulas de maio e o dia do exame de qualificação me obrigaram a redobrar o estudo com estratégias específicas para solucionar os problemas nesta peça.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Os objetivos deste semestre na Oficina de Prática Técnica-Interpretativa podem ser divididos em três categorias:

- a) Estudo e preparo do repertório para o exame de qualificação;
- b) Encaminhamento do repertório para a defesa, tendo em vista o recital como produto final;
- c) Aplicação de aspectos técnicos e interpretativos propostos pelo professor, para o avanço técnico-musical dentro dos objetivos do mestrado profissional.

7) Produtos resultantes da Prática:

Ainda que se trate de um produto abstrato, o principal resultado atingido foi uma nova compreensão a respeito da maneira de tocar e entender a prática musical através do violino. Em linhas mais concretas, pode-se ressaltar a feitura do exame de qualificação, no qual foi obtido a aprovação, como resultado do preparo obtido por meio das aulas individuais com o professor ao longo do curso.

8) Orientação:

Carga Horária: 10 horas

Formato e Cronograma de Orientação: 10 aulas presenciais na Escola de Música UFBA.

Carga Horária Mínima: 102 horas

Carga Horária Realizada: 102 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

Aluno: Ingrid Barbosa

Matrícula: 218122510

Área: Criação Musical – Interpretação

Ingresso: 2019.1

Código	Nome da Prática
MUSE97	Prática Camerística

Orientador da Prática: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

DESCRIÇÃO DA PRÁTICA

ATIVIDADE 1

1) Título da Prática:

Quarteto D'Ellas – quarteto de cordas feminino, com ensaios semanais e suporte da Escola de Artes do UNASP-EC.

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 72 horas

3) Local de Realização:

Escola de Artes do UNASP-EC.

4) Período de Realização:

Fevereiro a Junho de 2019.

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Os ensaios regulares aconteceram semanalmente às quintas-feiras, com duração de 2h, sob supervisão do professor e maestro Samuel Kräheunbühl, e quinzenalmente às sextas-feiras, com duração também de 2h, sem supervisão. Os ensaios feitos com o professor tinham objetivo de avançar em leituras e exercitar a prática tendo orientações acerca de estéticas e compreensões musicais do repertório, enquanto nos ensaios sem o professor repetíamos e ensaiávamos o que havia sido aprendido para solidificar as instruções e ter maior tempo de desenvolvimento.

Quanto às apresentações, tivemos algumas participações em cultos e eventos religiosos, portanto tiveram repertório sacro. No mês de fevereiro, tivemos uma saída para Piracicaba, SP, onde tocamos em longos períodos durante um dia de evento. Também nos apresentamos em cultos no próprio UNASP-EC. Ainda nesta instituição, realizamos outras apresentações mais curtas em eventos como semanas especiais dos cursos de graduação, eventos do mestrado, e até mesmo um intervalo musical realizado em espaço de lazer dos alunos universitários, sendo que nestes o repertório combinava música popular e erudita. Por fim, nosso concerto de

encerramento do semestre, feito em parceria com outro quarteto de cordas da Escola e Artes, teve como repertório o Quarteto no. 2, em Sol menor, de Alberto Nepomuceno.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Destaca-se como objetivo principal o desenvolvimento de repertório erudito, que nesse semestre contou com dificuldades técnicas mais avançadas, e a divulgação por meio das apresentações, da peça de compositor brasileiro, a qual possui poucas gravações. Além disso, como objetivo secundário, temos a versatilidade nas possibilidades de repertório, que permitem diferentes estilos a serem interpretados musicalmente.

7) Produtos resultantes da Prática:

O principal produto, sempre objetivado desde o início do semestre, é executar um concerto de repertório erudito ao final do semestre. Por alguns contratempos na escolha do repertório, o concerto não foi exclusivamente nosso, porém ainda assim, consideramos o produto principal do semestre a apresentação oficial e uma gravação do Quarteto no. 2, em Sol menor, de Alberto Nepomuceno. Outro resultado foi uma mais ampla divulgação do quarteto, por meio de apresentações diversas, e um repertório solidificado de canções sacras e populares.

8) Orientação:

Carga Horária: dentre as 72h, 42h foram realizadas com orientação.

Formato e Cronograma de Orientação: semanalmente, às quintas-feiras, através de ensaios supervisionados e orientados.

ATIVIDADE 2

1) Título da Prática:

Camerata UNASP-EC – participação frequente, como Violino 1.

2) Carga Horária Total:

Carga Realizada: 30 horas

3) Local de Realização:

Auditório “Piano de Cauda”, da Escola de Artes do UNASP-EC.

4) Período de Realização:

Fevereiro a Junho de 2019.

5) Descrição e Cronograma das Atividades:

Os ensaios semanais aconteceram às segundas-feiras, com duração de 1h, sob regência do professor e maestro Samuel Krähenbühl. Além disso, foram duas realizadas apresentações sacras, na igreja do UNASP-EC, ao longo do semestre. O concerto principal aconteceu no mês de junho, realizado em duas edições, sendo uma no Hall da Igreja, UNASP-EC, e outra no teatro modelo de Cosmópolis, SP.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- Desenvolvimento da prática coletiva em grupo de cordas;
- Amplificação do conhecimento e compreensão da prática em repertório barroco e clássico;

- Exercício da prática camerística acompanhando solistas.

7) Produtos resultantes da Prática:

- Concerto Clássico, realizado no final do semestre em duas edições;
- Apresentações de música sacra.

8) Orientação:

Carga Horária: 30h.

Formato e Cronograma de Orientação: Todos os ensaios eram supervisionados pelo maestro, contando com as orientações deste a respeito da prática instrumental.

Carga Horária Mínima: 102 horas

Carga Horária Realizada: 102 horas

ANEXO 2 – ARTIGOS ESCRITOS³

O CONSUMO DA MÚSICA ERUDITA NA PÓS-MODERNIDADE: DISTANCIAMENTOS DA CARACTERIZAÇÃO SOCIAL ATUAL⁴

Ingrid Barbosa
Universidade Federal da Bahia
ingrid.lac.barbosa@gmail.com

RESUMO⁵

Este trabalho discute o posicionamento da música erudita no presente contexto social, levando em conta perspectivas sociológicas sobre a pós-modernidade e sua relação com o lazer, através principalmente do pensador brasileiro Eugênio Trivinho. O estudo discute ainda a elitização histórica deste nicho musical e suas possíveis implicações atuais. Ao unir ambos os pontos levantados, busca refletir sobre quais os possíveis afastamentos da sociedade atual para com a música erudita, para que, tendo em mente tais questões, seja possível elaborar estratégias que lidem com as dificuldades identificadas, a fim de descobrir meios de ampliar o público deste nicho.

Palavras chave: Música erudita; pós-modernidade; gostos de classe; velocidade; elitização

ABSTRACT

This work discusses the placement of concert music, or classical music, in the present social context, taking in consideration the sociological perspectives about post-modernism and its relation with leisure, especially through the view of Brazilian scholar Eugênio Trivinho. The study also discusses the historical elitization in this musical genre and its possible actual implications. When both points discussed are gathered, the paper aims to reflect upon which are the possible distances the present society and classical music. The final goal is that by comprehending such factors it may be possible to elaborate strategies that can deal with the identified difficulties, so that one can discover means to amplify the target of this niche.

Keywords: Classical music; post-modernism; class interests; velocity; elitization

³ Os artigos colocados neste anexo tiveram sua formatação original mantida para preservar a integralidade e originalidade pedida em cada edital de submissão a qual foi enviado e aceito.

⁴ Artigo apresentado em forma de poster na XII Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical, entre os dias 2 e 4 de julho de 2019, na cidade de Resistência, Argentina. Posteriormente, o trabalho também foi publicado nos anais do congresso e está disponível no link: <https://bit.ly/3q2F0Jx>.

⁵ O artigo foi escrito originalmente para a disciplina “Tópicos Especiais: Música, Sociedade e Profissão”, realizada no semestre 2018.1.

Introdução

Pierre Bourdieu considera a música como um fenômeno social, ou seja, que sua existência se dá por meio de relações sociais e que através destas também se explicam os gostos artísticos das classes e as aversões a certos estilos (SÖDERMAN; BURNARD; TRULLSON, 2015). Assim, para observar como uma sociedade ou grupo se relaciona com determinado estilo musical, é necessário primeiramente compreender o contexto social referido – seu modo de viver, os hábitos de consumo, a ideologia vigente. Tendo feito isso é que se pode refletir sobre o lugar ocupado pela música e seus estilos, considerando que esta não pode existir isolada de uma sociedade. No caso deste trabalho, objetiva-se compreender o posicionamento e consumo da música erudita na sociedade pós-moderna.

Os atuantes da música erudita se preocupam quanto à aceitação desta, ressaltando a falta de público e a escassa adesão às suas produções, em geral culpando pelo desinteresse a falta de investimento público em seu segmento cultural. O pensamento de Nestor García Canclini (2016), exposto em sua obra *O mundo inteiro como lugar estranho* pode trazer uma outra abordagem para esta discussão. Ao falar sobre os hábitos de leitura – prática considerada elitizada e de boa cultura – e a acusação de que na atualidade não mais se lê em livros convencionais, ele aponta que a era digital gerou um fenômeno social que desencadeou em transformações nas relações com objetos e, portanto, trouxe novas maneiras e outros hábitos de leitura. Dessa forma, o problema nesta discussão é que são feitas as perguntas erradas por manter-se uma visão rígida que desconsidera as mudanças sociais ocorridas na última década, como aconteceu, por exemplo, nos hábitos de consumo de bens culturais. Desta forma, talvez se possa pensar que o questionamento pelo declínio do consumo da música erudita na sociedade pós-moderna precisa ser compreendido à luz de novas perguntas.

Nesse sentido, este trabalho de revisão bibliográfica parte de duas hipóteses. A primeira dela é de que há características fundamentais na sociedade pós-moderna em geral que se afastam das condições para o gosto pela música erudita. A segunda é que a música erudita tem sido direcionada e praticada por uma porção muito pequena da sociedade tida como elitizada, o que contribui para o afastamento do gosto popular. Pretende-se que as considerações sobre ambos os

pontos levem a uma melhor compreensão sobre a recepção e o consumo deste gênero musical.

Incoerências da pós-modernidade para a apreciação da música erudita

Diversos pesadores buscam maneiras de definir o período social atual, comumente chamado de pós-modernidade e, embora possuam algumas variações, as compreensões são bastante coincidentes em seu cerne. Dentre elas, podemos citar o termo “liquidez”, cunhado pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007), o qual ele aplica a diversos fatores (vida, amor, modernidade) – inclusive nomeando seus livros. Ele define a sociedade líquida como aquela em que “as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir” (BAUMAN, 2007, p. 7).

A rapidez das mudanças sociais também é tema principal da teoria defendida por Eugênio Trivinho (2007) ao cunhar o termo *dromocracia*, que significa “governo da velocidade”. Esta, diz ele, “não é, portanto, um acontecimento. Ela é, pelo contrário, o que caracteriza a própria presentidade: tempo irreversível de imediatez, inexorável em sua natureza e em sua tendência à complexização progressiva” (TRIVINHO, 2007, p. 91). Ele estabelece uma relação de vetorial e resultante, de modo que o vetor da velocidade apresenta notáveis resultantes que se diferenciam e se acumulam com o passar dos séculos. De acordo com o teórico, a velocidade inicialmente era fator obrigatório apenas nas guerras, porém, com a Revolução Industrial, ela passou a afetar a esfera do trabalho, gerando a resultante da produtividade. Finalmente, a velocidade alcançou até mesmo o lazer e sua resultante é a intensidade (TRIVINHO, 2007, p. 92), de forma que o que importa é se divertir no menor tempo possível da maneira mais intensa possível.

A apreciação da música erudita demanda silêncio, atenção, foco, espera e vivência na passagem do tempo – fatores de difícil coesão com a lógica da velocidade. A própria presença no teatro tem como orientação “desligar os telefones celulares”, fato que contradiz a lógica do glocal (TRIVINHO, 2007) – que é o local global, o espaço onde tudo se encontra na virtualidade de maneira acessível – e a própria lógica da cibercultura, a qual André Lemos (2010, p. 45) define como tendo 3 pilares, “a liberação da emissão, a conexão generalizada e a reconfiguração social”. Em outras palavras, a conectividade e a interatividade são mandos da lógica

social, todos os indivíduos são participantes e disseminadores do conteúdo; desta forma, seria natural haver uma reconfiguração no sentido da autoridade do indivíduo e da não dualidade entre a vivência no virtual e no real. Ou seja, assistir a algo ao vivo sem a permissão compartilhar sua experiência e manter suas atividades online se tornaria agora algo antinatural.

A elitização na música erudita: suas relações externas e internas

O processo histórico da elitização da música erudita dá-se desde seu início, tendo surgido no contexto clerical, passou a ser mantida pelas cortes, igrejas e aristocratas até meados do período do romantismo, criando desde então grande afastamento ou impossibilidade para a massa popular. Uma obra de Norbert Elias (1991) retrata bem a relação do músico com seus mecenas,

A maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não-nobre, ou, em nossa terminologia, burguesa. Se quisessem ter êxito na corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigadas, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas (ELIAS, 1991, p. 20).

Por isso, os músicos da corte acabavam vivendo em dois mundos, aquele da camada popular, de onde eram provenientes, e aquele onde estavam empregados. (ELIAS, p. 16-26). O período crítico dos anos 1700 apresenta pontos relevantes no tocante à manutenção dos signos aristocráticos diante da ascensão da burguesia. O sociólogo Jean Baudrillard (1983; 1993) retrata este momento como crucial no desprendimento do signo de seu referente², em outras palavras, o distanciamento entre as características das figuras dos personagens que originalmente as detinham. Se antes a nobreza era dona de status por conter as riquezas, a ascensão da burguesia impulsionou a este grupo tomar tais signos e colocá-los em circulação através do comércio e da possibilidade de adquirir os elementos que poderiam fantasiá-los de nobres. Considerando a análise de Elias (1991), os músicos da corte não somente tinham a possibilidade de assumir signos da nobreza, mas eram obrigados a tal – tendo que portar-se como um nobre, distanciando-se de suas raízes populares, ao menos em sua aparência.

Talvez seja esta uma das formas como a música erudita atravessou a história com a aparência de carregar em si uma aura – que inspirava superioridade,

elevação, refinamento e excelência – a qual, possivelmente, contribuiu para a perpetuação de seu distanciamento das massas. Os participantes do sistema da música erudita, de seu campo, tratam-na como uma instituição, ou uma entidade, de modo que iniciativas de popularização desta não costumam ser bem vistas, como as adaptações de repertório, estética, abordagem e experiência.

A elitização não é apenas um problema da relação da música erudita com o seu público externo, mas observa-se dentro de seu próprio campo a diferença dos valores simbólicos agregados a repertórios e compositores, diminuindo e excluindo uma grande porção das produções. Tal perspectiva é encontrada em um estudo sociológico realizado por Bruno Nettl (1995), no qual ele visitou as principais escolas de música dos Estados Unidos avaliando seus currículos sob a perspectiva da etnomusicologia. Ele observa que, embora carreguem os nomes “escola de música” ou “departamento de música”, estes locais “claramente não são devotos ao estudo de e certamente não advogam toda a música. Elas são, e isso tem sido claro na história, escolas da arte musical da Europa Ocidental³” (1995, p. 82, tradução livre).

Nettl aponta ainda que há um recorte o qual ele chama de “repertório central”, compreendendo as composições eruditas (predominantemente européias) entre 1720 e 1930 – um acervo musical que costuma ser referido como “*standard music*” [música padrão] (NETTL, 1995, p. 84). Assim, a rotulação destas nomenclaturas específicas já denota a não inclusão no repertório de centro de nichos da música oriental, música latina, música étnica, música antiga, música composta por mulheres, música do século 20, dentre outras categorias; mais distante ainda estaria a música popular e qualquer aproximação desta (NETTL, 1995, p. 84-85).

Considerações Finais

O propósito deste trabalho foi trazer à frente uma discussão sobre as tensões enfrentadas pela música erudita no presente contexto social, observando dois pontos principais: 1) o afastamento da música erudita na demanda de velocidade e das interfaces tecnológicas na sociedade pós-moderna; e, 2) a elitização da música erudita, em âmbitos externos e internos, criando outros afastamentos para agregar públicos mais extensos. Pretendeu-se notar certa ironia entre o posicionamento deste nicho musical, que é do interesse de poucos, e a firmeza da

tradição perpetuada na apresentação desta não obstante o baixo envolvimento de público.

Além disso, ao longo do tempo, a música erudita posicionou-se como uma instituição pura, que não deveria contaminar-se com a cultura popular, de maneira que não apenas ela foi afastada das massas, mas a música denominada popular foi rotulada de inferior, inadequada e até mesmo nociva à moral. A música erudita continua a apresentar-se como que restrita às salas de concerto e aos conservatórios, porém as atuais “corte e aristocracia” não mais precisa ou deseja associar a música à sua representação, então há pouco direcionamento de capital para tal segmento. O público consumidor deste nicho musical é aquele que o faz por sincera apreciação ou por lhe agrega o poder de possuir capital simbólico (ou seja, possuir tal gosto denotaria que faz parte de um grupo social elevado e intelectual).

Retornando a Bourdieu, temos que o gosto pela música e seus estilos é um aprendizado adquirido socialmente. A música erudita não faz parte do gosto cultural mediatizado e massificado e, portanto, as camadas generalizadas da população tendem à falta de interesse por este nicho (bem como por outras áreas da arte). Contudo, a mídia também pode ser utilizada para a criação ou aproximação do gosto pela música erudita, enquanto também identifica e traz ao centro os gostos periféricos; as pessoas não irão criar gosto por algo que é vendido como superior ao que é produzido por elas mesmas ou que constitui sua formação habitual.

Assim, ao pretender ampliar seu público e buscar mais adesão, requer-se adequação a novos interesses de outros públicos além daquele pequeno que já está consolidado. Uma possível alternativa seria posicionar-se claramente como entretenimento cultural, ou ainda utilizar-se de temáticas presentes nas pautas de discussão social para a elaboração de seus programas. Em suma, seria indispensável apostar em inovações comunicacionais e estratégias de marketing que poderiam melhor se comunicar com novos públicos potenciais e reposicionar este nicho musical que fixou-se como inatingível para a grande camada da população.

REFERENCIAS

BAUDRILLARD, Jean. (1983) *Simulations*. Massachussets: Sementiotext(e).

_____. (1993) *Symbolic exchange and death*. Londres: Sage.

BAUMAN, Zygmunt. (2007) *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

CANCLINI, Nestor García. (2016) *O mundo inteiro como um lugar estranho*. São Paulo: Edusp.

CASTILLO, José Francisco de. (1993) *Principios básicos para el estudio y ejecución del violín*. 2ª ed. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.

ELIAS, Norbert. (1991) *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LEMOS, A.; LEVY, P. (2010) *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*. São Paulo: Paulus.

NETTL, Bruno. (1995) *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Chicago: University of Illinois Press.

SÖDERMAN, Johan; BURNARD, Pamela; HOFVANDER-TRULSON, Ylva. Contextualizing Bourdieu in the field of music and music education. In: BURNARD, P.; SÖDERMAN, J.; TRULSON, Y. (2015) *Bourdieu and the Sociology of Music*. Farnham, United Kingdom: Ashgate Publishing.

TRIVINHO, E. (2007) *A dromocracia cibercultural*. São Paulo: Paulus.

A análise fenomenológica musical como estratégia em atividades de apreciação musical⁶

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: Educação Musical

Resumo⁷: A análise fenomenológica musical é um processo de estudo que permite uma compreensão da música “como fenômeno ouvido, como algo que possui estrutura e significado” (LOCKHEAD, 1986). Assim, tal procedimento se baseia em conteúdos de estudo musical, acrescidos à experiência pessoal e à vivência da música. Tendo isso em vista, pretende-se fazer um estudo sobre a aplicação dessa análise numa aula de música em uma turma de Ensino Médio como atividade de apreciação musical, buscando notar quais as vantagens desse processo na compreensão e experiência musical destes alunos.

Palavras-chave: Análise fenomenológica; Música; Apreciação musical

Phenomenological Music Analysis in Music Education as an Strategy in Music Appreciation Activities

Abstract: The phenomenological music analysis is a process of study that allows a comprehension of music as a “heard phenomenon, as something that has structure and meaning” (LOCKHEAD, 1986). Thus, such proceeding is based in contents of music studies and added to the personal musical experience. In this sense, this study intends to evaluate the application of this type of analysis in a music lesson for a High School class as an activity of music appreciation, aiming to note which are the advantages of this process in the comprehension and musical experience of these students.

Keywords: Phenomenological analysis; Music; Music Appreciation

1. A abordagem fenomenológica na música

A fenomenologia é, antes de tudo, “um método de investigação”, “significa, antes de tudo, um conceito de método” (HEIDEGGER, 2006, p. 66). Para Merleau-Ponty (1999, p.1), ela é “o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências”. “A fenomenologia procura examinar a experiência humana de forma rigorosa, como uma ciência descritiva. Desta maneira, a reflexão se faz necessária a fim de observar as coisas tal como elas se manifestam. [...] É o encontro com as coisas mesmas” (LIMA, 2014, p. 12-13). Como

⁶ Artigo aceito para apresentação na modalidade de poster, no XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ocorrido entre os dias 26 e 30 de agosto de 2019, em Pelotas, RS. Também pode ser encontrado nos anais através do link: <https://bit.ly/2JQXv3Y>.

⁷ Este artigo resultou de indicações temáticas e bibliográficas do professor durante a disciplina de “Estudos Bibliográficos”, realizada no semestre 2018.1, somada ao relato de experiência realizado numa turma de estágio feito na Licenciatura em Música.

consequência, este campo de estudo da filosofia que contempla o ser humano em sua totalidade de experiências e vivências, valorizando-o como participante numa realidade, de modo que a dicotomia sujeito-objeto é repensada entendendo que ao pensar o mundo, o mundo nos pensa de volta. Em outras palavras, as relações com outros entes acontecem em uma via dupla (LIMA, 2014, p. 103-117).

Assim, ao trazer a fenomenologia como abordagem para um estudo musical, ainda serão considerados os aspectos estruturais da obra, como forma e harmonia, o aspecto da musicalidade, considerando os temas e fraseados, a intencionalidade do compositor na obra, porém as reações, compreensões e sensações do ouvinte são levadas em conta para discutir sobre a obra. De acordo como Judy Lockhead (1986), a abordagem fenomenológica tem como foco primário “a experiência humana da música”. Embora haja várias abordagens de análise musical que se preocupem com a experiência da música, ela aponta que o diferencial de utilizar a fenomenologia está em que,

A abordagem fenomenológica é, no entanto, explícita e fortemente focada na música como um fenômeno ouvido, como algo que possui estrutura e significado. Enquanto a música como ouvida e experienciada parece, a princípio, uma alegação simplória, suas consequências são relevantes. Por exemplo, qual o status da partitura com respeito ao ‘fenômeno ouvido’, qual o papel exercido pelas noções teóricas de música na nossa experiência musical, o que é a peça – a partitura ou a música ouvida, e quais métodos analíticos podem ser utilizados para estudar um fenômeno escutado? (LOCKHEAD, 1986, p. 9, tradução livre).

Dessa forma, entende-se que a perspectiva fenomenológica na análise musical pode trazer uma perspectiva mais focada na experiência do ouvinte, porém que ainda contempla as intenções do compositor e seu contexto histórico para proporcionar uma nova possibilidade de compreender a obra musical.

De acordo com Lawrence Ferrara (1984, p. 356), a abordagem fenomenológica faz com que o analista “responda às perguntas propostas pela obra”, de modo que o intérprete passa a ser objeto e a música, passando a ser sujeito, o questiona. Ainda de acordo com o autor, há seis passos básicos a serem seguidos para uma análise musical fenomenológica: 1) Audições livres, seguidas por uma descrição reflexiva do que se ouviu; 2) Audições sintáticas: atentar exclusivamente para os sons encontrados; 3) Audição focada nas estruturas formais

(percepções harmônicas, de forma); 4) Audições semânticas (ou seja, focadas no significado da música); 5) Audições de busca ontológica; 6) Audições livres (posterior às análises feitas nos passos anteriores), com o objetivo de comparar a mudança na percepção da música tendo passado por este “caminho” (FERRARA, 1984, p. 359-361).

Tal processo de compreensão musical, mediante a visão de Ferrara (1984) e as etapas levantadas, parece ser bastante aplicável numa atividade comumente utilizada nas aulas de música ou educação musical, tanto em ambiente escolar normal como em escolas especializadas – a apreciação musical. O objetivo de tal prática consiste, em geral, em promover aos alunos uma escuta atenta, de repertórios dirigidos pelo professor, para que eles descubram aspectos musicais e assim os compreendam de maneira lúdica e empírica. Assim, este trabalho pretende responder ao questionamento e investigação acerca da aplicação da análise fenomenológica musical como metodologia de apreciação musical nas aulas de música de uma turma de ensino médio de uma escola de rede de ensino particular.

2. Metodologia, objetivos e relevância do estudo

Este trabalho tem como principal objetivo propor uma maneira mais eficiente de construir as atividades de apreciação musical, trazendo mais complexidade para a prática com a intenção de garantir que os alunos não tenham uma mera experiência de escuta, mas que se atentem aos detalhes da obra musical, sendo capazes de comentá-la; identifiquem e discutam o que ouvem, mesmo que através de sua própria linguagem e comparem-na ao repertório musical individual; e, por fim, encontrem lugar para a reflexão a respeito do que foi ouvido e aproximação com sua própria experiência humana, criando laços também com o autor da obra ao tentar pensar a obra e seu processo pelo seu olhar.

Enquanto trabalhos sobre análises musicais de repertórios orquestrais e de instrumentos solo são bastante comuns, o uso da abordagem fenomenológica sobre estes é menos recorrente, e a presença desta proposta de análise musical ainda é menos expressiva na academia – principalmente dado o fato de a fenomenologia ser uma perspectiva mais visada na sociologia. A aproximação desta proposta a aspectos da educação musical pode abrir ainda mais espaço para o desenvolvimento de atividades e pensares da presença da música no ambiente

escolar, uma vez que as aulas de música na escola visam menos ao ensino formal de música em si e mais ao aprendizado totalizante da música como conteúdo.

Para Murray Shafer (1991, p. 295), por exemplo, a música existe nas escolas porque ela revela sensações complexas sobre o universo e nos torna parte dela, e o aprendizado musical pode levar os alunos a percepções e participações nessa noção. “A música existe porque nos eleva, transportando-nos de um estado vegetativo para uma vida vibrante”; “a música existe para que possamos sentir o eco do Universo, vibrando através de nós”. Assim, vê-se na aplicação da fenomenologia uma metodologia que poderia trazer ao ensino musical escolar uma proposta em que a música se tornasse um outro modo de pensar o mundo, tal qual pode ser feito com a matemática, a biologia e a linguagem. Portanto, entende-se que este trabalho contribuirá para a amplificação da junção desta abordagem filosófica à prática da análise musical ao aplicar o processo em atividades de apreciação musical conduzindo a discussões maiores mediante a compreensão da música em aulas de educação musical.

Com base no processo de análise fenomenológica musical fundamentado por Lawrence Ferrara (1984, p. 359-361) descrito anteriormente, serão feitas algumas pequenas adaptações para a realização do estudo com atividades com a turma de ensino médio, também será dito brevemente como ocorrerá cada etapa da atividade.

1. Audição livre: os alunos ouvirão a obra musical (em trechos ou inteira, de acordo com o tempo disponível) e em seguida deverão descrever e comentar o que ouviram;
2. Audições sintáticas: professor repetir trechos para esta escuta, levando-os a atentar para sons específicos, associando-os com elementos conhecidos, na tentativa de explicá-los; deverão também notar aspectos organizacionais da música (instrumentação, gênero, movimentos, etc);
3. Audição focada nas estruturas formais: esta escuta deverá ser guiada pelo professor, levando os alunos a perceberem sensações harmônicas, de forma e características do período ou compositor;
4. Aspectos semânticos: os alunos deverão perceber e descrever os significados encontrados na música (melodias, inflexões, intenções, história, etc), entendam o nome da obra e insiram também suas próprias sensações como parte da obra de arte (ouvintes ativos);

5. Busca ontológica: alunos deverão pesquisar e discutir o contexto histórico da música, refletir sobre as intenções do compositor, buscando compreender o significado da peça como um todo e descrever a relação que estabelecem com ela;
6. Audições livres: uma última escuta, por prazer, objetivando comparar à primeira escuta livre para notar diferentes reações e relações com a música.

As adaptações e amplificações das etapas foram feitas com o intuito ter mais funcionalidade para uma turma de ensino médio. Pretende-se atender a dois quesitos do ensino, como posto por Schafer (1991, p. 285): o “que satisfaz o instinto de busca pelo conhecimento e a que desenvolve a auto-expressão”. Assim, os métodos avaliativos podem variar desde a participação na discussão durante a audição até a confecção de outras expressões artísticas ou textuais a respeito.

2. O planejamento da atividade e os primeiros resultados

Para esse estudo, é necessário caracterizar a turma utilizada: trata-se de uma classe que faz parte de um programa de High School (ensino médio americano, com uma grade especial oferecida além do horário da grade normal), dentro do ensino médio de uma escola de rede de ensino particular. Devido às condições especiais do programa, a classe abarca alunos que variam entre o 9º ano do ensino fundamental e o 2º ano do ensino médio, totalizando 20 alunos. São, em sua maioria, de classe média alta, e devido ao ambiente educacional são expostos a programas musicais variados (em sua maioria, de cunho popular ou religioso). A disciplina ministrada em que a atividade do estudo ocorrerá é “Fine Arts”, que contém em sua ementa a possibilidade de ensinar diversas frentes de Belas Artes, desde história da arte, artes plásticas, até música em seus diversos aspectos. Por isso, cerca de 30% dos créditos serão dedicados ao ensino musical em que serão testadas aplicações da análise fenomenológica musical como estratégia de apreciação musical.

Dentre os alunos há grandes diferenças quanto ao envolvimento com a música erudita – há os que sequer a ouvem, há alguns que fazem aula de algum instrumento. Pensa-se que este espaço da aula pode ser uma oportunidade de proporcionar um contato com um repertório que a maioria dos alunos não procuraria por conta própria. Nesse caso, reconhece-se que outro aspecto de grande importância é que através da metodologia levantada com a análise fenomenológica

conforme descrita nessa seção torna-se possível ensinar diversos aspectos musicais de maneira empírica, como forma, melodia, figuras e imagens, características de períodos musicais, contexto histórico, etc. No caso destas aulas, serão testados diferentes métodos avaliativos para diferentes obras, para que seja possível observar quais os diferentes e mais adequados resultados atingidos.

Para proporcionar diferentes gamas de resultados, além de diferentes métodos avaliativos, serão propostas diferentes obras para a análise. No projeto semestral para o qual essa classe vem estudando um dos principais assuntos é sobre como a arte pode contar uma história, de modo que elementos narrativos são discutidos e identificados em diferentes expressões artísticas, como pintura e desenho, escultura, textos, quadrinhos, etc. Os alunos também são solicitados a realizar atividades práticas em algumas dessas áreas inserindo os elementos aprendidos. O objetivo dessa variedade artística é fazer com que os alunos enxerguem a totalidade da arte e sua íntima relação com a vida, resgatando a simplicidade com que a arte era tida na infância, como afirma Shafer (1991, p 290): “para uma criança de cinco anos, arte é vida, e vida é arte. A experiência, para ela, é um fluido caleidoscópico e sinestésico”. A partir dessa base, serão levados agora a observar a música como expressão artística e forma de contar uma história; de maneira mais profunda, um meio de compreender e explicar a vida.

A primeira obra a passar por todo o processo de audição e análise foi a “Polonaise Militar”, de Frédéric Chopin. A atividade foi proposta e executada durante uma parte da tarde de aulas dos alunos. Por ser a primeira tentativa, optou-se por uma peça mais curta para que a repetição constante sugerida por Ferrara (1984) pudesse ser feita – pois o autor sugere que para cada nova etapa da análise seja feita uma nova escuta da música. Esta era uma questão de delicada dúvida, pois havia certa insegurança e ansiedade quanto à reação dos alunos diante da repetição e insistência na mesma música, temendo encontrar impaciência ou desinteresse. As etapas foram seguidas conforme descritos acima. Antes de iniciar, foi dado aos alunos um curto vocabulário com termos musicais para melhor aproveitamento na discussão.

A resposta dos alunos foi bastante positiva. Durante a primeira escuta, eles permaneceram atentos e, em seguida, foram questionados sobre as impressões que a música lhes passou, ao que responderam com “contos de fada”, “trilha sonora”, “hino nacional”, “música soviética”, “trilha de filme mudo”, “música dos

anos 1800s”. Na próxima etapa, foi apresentado o nome do compositor, nome da música, período e chamada a atenção para os elementos de repetição e articulação. Foi feita então uma escuta guiada, mostrando-lhes a estrutura e forma da música. Na continuidade, a classe foi dividida em dois grupos para realizar uma breve pesquisa, sendo que o primeiro deveria buscar acerca da vida e obra do compositor e o segundo sobre a peça (Polonaise Militar, de Chopin) e o que é uma “polonaise”. Ao final, os alunos, enquanto ouviam novamente a música, diziam adjetivos, sensações e cenários que a música lhes passava, tendo em vista as descobertas da pesquisa. Resultaram palavras como confiança, esperança, alegria, saudade, patriotismo, dramaticidade, sonhos, empolgação – buscando associar a isso a intenção do compositor ao escrever a peça, que homenageou sua pátria com essa música.

4. Conclusões parciais sobre o estudo

Para as próximas atividades de apreciação musical, pretende-se testar novamente o processo de análise com pequenas mudanças na maneira de dirigi-lo, trazendo mais envolvimento e pesquisa da parte dos alunos, e propor um método avaliativo que envolva a criação de algo, seguindo a máxima de Shafer (1991, p. 299) de três grupos de exercícios sobre um assunto: ouvir – analisar – fazer. Porém, neste caso, não necessariamente objetiva-se um fazer musical, mas que a partir de análise feita pelos alunos estes sejam capazes de criar algo se expressando artisticamente do modo que melhor forem capazes – por isso a necessidade de variedade nos métodos avaliativos. O objetivo último ainda é que os alunos criem sensibilidade para o repertório erudito e encontrem o significado nele a partir de uma compreensão mais empírica e consciente através da análise fenomenológica.

Serão escolhidas obras musicais mais longas e que possuem intrincadas histórias ou contextos narrativos que podem gerar mais pesquisas e reflexões aos alunos – algumas opções são “As quatro estações” de Vivaldi, comparadas às “Quatro estações de Buenos Aires”, de Piazzola; “Quadros de uma exibição”, de Mussorgsky; “Romeu e Julieta”, de Tchaikovsky; alguma peça clássica de Mozart para a exemplificação de estruturas de forma e temas. Estas são algumas sugestões e pensa-se que a escolha e a maneira de realizar cada um dos processos de análise pelos alunos acontecerão mediante a observação da professora acerca das reações dos alunos e o envolvimento e compreensão nas atividades propostas.

Por fim, entende-se que a metodologia da análise fenomenológica musical atende a uma mais recente perspectiva educacional em que o educador não tem um papel de propagador ou centralizador de conteúdo, mas de “um catalisador do que acontece na aula e um condutor do que deve acontecer” (SHAFER, 1991, p. 301), devendo incentivar a experiência e a descoberta para os alunos. Além disso, reconhecer que as aulas de música (ou de outras artes) frequentemente recairão sobre outras disciplinas ou assuntos e que as artes, em geral, são meios [*media*] de discussão, processamento e transmissão dos diversos assuntos compreendidos na vida do ser humano, e os alunos poderão perceber e participar disso.

Referências

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a Tool for Music Analysis. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Oxford, v. 70, no. 3, p. 355-373, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

LIMA, Antonio B. M. O que é fenomenologia? In: LIMA, Antonio B. M. *Ensaio sobre Fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty*. Ilhéus: Editus/ Editora da UESC, 2014.

_____. A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty. In: LIMA, Antonio B. M. *Ensaio sobre Fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty*. Ilhéus: Editus/ Editora da UESC, 2014.

LOCHHEAD, Judy. *Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton: Theory and Practice*, 1986. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/41054204>>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MURRAY, Schafer. *O Ouvindo Pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

The use of artistic research in a case study of preparing for a violin recital⁸

Ingrid Barbosa

Federal University of Bahia (Brazil)

Abstract⁹

This work aims to discuss the relevance of artistic research for music performers. The first part consists of a bibliographical review on the development of artistic research and its implications, based mostly on the view of Lopez-Cano & Opazo (2014) and Benetti (2017). The second part is a study case built from documenting the preparation process of a violin recital in a practice diary. This work resulted from the questioning on how one can apply the principles and tools of artistic research to daily practice and turn the routine of preparing for a recital into a systematized, and yet reflexive, academic study. To answer such question, after defining literature, repertoire and deadlines, the chosen methodology was the autoethnography using a violin practice diary as the main tool to document the practice routine, organize data, and finally write down inquiries and thoughts about the preparation process. In conclusion, it was understood that artistic research is important in two levels: in an individual matter, it makes daily practice more enriching, as it provides structure and organization, leading to self-analysis and a goal-oriented practice; in a global context, it brings the opportunity for sharing your musical work in an academic level, thus contributing to the music research community and fellow musicians.

⁸ Artigo aceito para apresentação no 34th World Conference of Music Education (ISME), sediado em Helsinki, Finlândia. Devido à pandemia do covid-19, o congresso ocorreu de forma virtual, o que impossibilitou a apresentação de vários trabalhos, inclusive deste. A versão completa, conforme consta aqui, porém, foi publicada nos anais e está disponível no link: <http://https://www.isme.org/sites/default/files/documents/Proceedings%20final%202020%20ISME%20WORLD%20CONFERENCE.pdf>.

⁹ Este artigo é o resultado da própria pesquisa e escrita do memorial apresentado para a banca na defesa de conclusão do Mestrado Profissional.

Keywords

Artistic research; autoethnography; practice; performance; violin

A musician can use himself as a research object when critically observing and analyzing his own practice. If properly documented, this process can later be transformed into an academic work. However, this is a rather recent approach to performance studies. Given that music profession and activities meet different scenarios in each country, it is also important that the individual musician finds and elaborates research material in his own language. For this reason, this study intended to use several Portuguese writing authors, as it was carried in the Brazilian context.

To begin this discussion, let us consider the following statement of Lakatos & Marconi (1991, p. 83),

All sciences are characterized by using scientific methods; on the other hand, not all study lines that use them are sciences. From these affirmations we can conclude that the use of scientific methods is not exclusive of science, but there is no science without the use of scientific methods.

It is true that most likely musicians do not consider themselves “scientists”, but we can compare the thorough work of daily practice to a scientific research, once it takes methods, systematization processes, reflection, and contemplation or analysis of results. Hence the possibility of viewing individual practice as a research object.

As the discussion of artistic research appears to be so enriching to long term practice, this study emerged from the following inquiry: how can one apply artistic research principles in a short or medium length project under pressure, such as an important recital? Thus, this study has a twofold goal: first, to bring forth a bibliographical review about artistic research and musical performance as a study object; second, to make use of this review by

applying it into a personal study case – the preparation for a violin recital planned for ending a Master of Arts program in Music Performance.

To carry this work, a practice diary was developed for daily registering violin practice. The format, structure and goals of this diary shifted continuously as bibliographical research advanced, revealing other and more effective possibilities. Also, these changes reflected the maturity and development of the preparation path for the recital. This tool was extremely relevant for the study, as it served a cyclic purpose: it was both the space for registering daily experience and also the data source necessary for reflection; the conclusions acquired were systematized and lead down new guidelines for further practicing plans.

Artistic research and autoethnography as choices for the performer

In his thesis, Valter Kakizaki (2014, p. 4) affirms that “we can understand music methods as didactic and functional documents which aim to show all stages of musical formation in a progressive and encompassing manner, contributing to the resolution of problems”. Therefore, we can consider that music methods undergo phases and processes of study which can be compared to scientific methodologies. The statement of Cardassi (2006, p. 56) suits well this discussion,

I believe that documenting the learning processes of a musical work is one of the most enriching experiences for the research performer nowadays, and the records of his practical experiences will undoubtedly come to ease the path for future students and produce the desired deepening in music performance research in Brazil and in the world.

Music performance research has a recent historical trajectory. By the end of the 20th century there was a broader opening to scientific study of instrumental performance, but

only after the 1990-decade did the music performer gain intrinsic relevance by placing himself within his research. Hence, the music performer could finally appear as the goal of his own study, as a researcher of his own practice, leading to the development of new categories of scientific investigation such as “musical analysis, technical and mechanic preparation for performance, techniques of study and practice, reflexivity and creativity in interpretation, historically based performance, physical gestures and movements, processes of memorization, collaboration between composer and interpreter” (BENETTI, 2017, p. 148).

Alfonso Benetti (2017) also highlights that the detailed investigation carried by a performer towards his own repertoire is a lot alike the process of other scientific researches. Though the intense closeness of the author’s self in his own text can cause some awkwardness in academic approaches even among musicians, Benetti (2017, p. 150) states that the musician should engage in research activities by investing in his personal doubts and difficulties and turning those into a source of study. Through this attitude one can also validate his own practice as research and carry a refined instrumental work.

Artistic research, as it is called by Benetti (2017) and López-Cano & Opazo (2014) emerged from combining traditional scientific research with the needs and possibilities of music performance. This type of investigation keeps the structure of academic research, while relating to the processes and building elements of musical preparation. It also accepts the empiricism of the musician as an authority to speak about his own experiences in his musical activities. In artistic research, “what matters is precisely the cumulus actions the author himself develops” (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 134).

Considering all the care and caution necessary for the foundation and validation of this type of work, Benetti (2017, p. 152) states that “one of the main challenges is to develop and use research tools that are adequate in the universe of the performer as an instrument player, and at the same time also provide pertinent data in terms of empirical

research”. In this regard, the author considers autoethnography a relevant method, once its aim is to describe and analyze systematically “a certain personal experience in the sense of understanding it culturally”.

The autoethnography, which was used in this study, is a method also discussed by López-Cano & Opazo (2014, p. 138-140), shortly defined as an approximation between autobiography and ethnography. According to these authors, though the extent of its use can be controversial, it gives the performer the opportunity to analyze his behavior and study in its own personhood under the light of his characterizations and cultural belongings. The uneasiness that might be found in the acceptance of this method lies on the balance of personal matters *versus* cultural, technical-musical considerations. While some consider that an account or record of personal experiences are enough for an autoethnography, others believe it is necessary to have systematization, theorization, data organization or reflections that bring the work to a cultural, social or historical approach.

Understanding such doubts and dubious paths, this work also sought a combination between honesty and transparency in the personal accounts and practice records, along with the research resources found in violin pedagogy and practice literature. However, Benetti (2017, p. 152) confirms the importance of personhood in the core of artistic research when saying autoethnography should emphasize “the interaction between researcher and study object, which involves the description and analysis of personal experiences”. In a deeper and poetic way Ellis affirms that “autoethnography is one of the approaches that recognize and accommodate subjectivity, emotion and the influence of the researcher in the research, instead of hiding these topics or assuming they do not exist” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, p. 2).

Organization and preparation for this study

To carry an artistic research study López-Cano & Opazo (2014, p. 123–130) present four types of practice: 1) informative practice – that which provides information for the investigation; 2) reflexive practice – when practice stimulates ideas, concepts and solutions; 3) experimental practice – a space to test and evaluate different procedures in practice; and, 4) vehicular practice – when the practicing or performing act becomes a communication channel for the results of the investigation.

One might notice that the types of practice listed form a growing sequence of a developing critical approach towards individual study. They are like phases of a process in which a performer, regarding his practice, begins to look at himself, create records and documents for observation, reflect upon his own work, experiment new paths and finally get a new outcome of his performance, resulted from a close look at his daily practicing habits, attitudes and emotions, added to his technical and interpretative knowledge and development.

Thus, while a study can focus mostly in one of these phases, it does not usually fit exclusively in one category. Based on the definitions of Lopez-Cano & Opazo (2014, p. 128–130), the present focused primarily in informative practice, which aims to “inform the investigation”, telling us something about practice we must know as data. Later it moved on to reflexive practice, which is to “think and comprehend something through musical practice”, or “think acting and act thinking”.

For this matter, a practice diary was made to register the daily routine of violin study. The records were first done in a small notebook, filled during practicing time, and later typed into a digital document with further comments. The following step was to use the information provided by the diary and begin turn daily practice into an intense self-critic and reflexive activity. These steps and its conclusions were also described in the diary, and through this documentation it was possible to more accurately make pragmatic decisions for enhancing individual practice.

The phases of experimental and vehicular practice were not focused in this work, though they are present and can be noticed along the progress of the diary. Violin techniques and methods, for example, were not much experimented, the testing occurred rather on the most adequate structure for practice time, as it will be discussed later. As for vehicular practice, that with communicating purpose, by the end of the study a detailed analysis about the final recital was made in the diary to conclude the understanding of the preparation path.

The study case: development and evolution of the practice diary

In February 2019 the professor determined the final recital's repertoire would be composed by: Partita n. 1 for violin solo, J. S. Bach, Allemande-Double, Bourrée-Double; Concerto no. 4 for violin and orchestra, W. A. Mozart, 1st movement with cadenza; Spanish Symphony for violin and orchestra, Edouard Lalo, 1st movement. As the recital took place in November 20th, there were approximately eight months for preparation, from the first sight readings to interpretative and performative approaches.

During classes the professor observed that most of the performative problems derived from an ill, unbalanced or messy thinking during practice time. Poor thinking had become a habit while playing in general and lead to stressed, uncanny and frustrating performances in recitals, masterclasses or even regular lessons. Hence, artistic research came not only as an appropriate academic format, but as a great opportunity for change through self-analysis and reflection. Though it might sound simple and subjective, along with all technical-interpretative features, honesty and personhood were key elements to document the practice hours.

It must be said that the habit of maintaining notes on the time spent in daily practice already existed, but it did not serve a specific purpose, it was simply a control tool

and did not encourage any progress in long term practice. So, for this study the daily documentation moved to another level and became an actual diary: noting technical and mechanical problems, feelings and thoughts which occurred while playing, music lines left undone, and even facts of the day that interfered in obtaining a successful practice time.

This phase of the diary lasted from March to July 2019, until it was time to evaluate the achieved results. The daily narratives provided a lot of information about what kind of emotions and thoughts triggered negative effects during practice, besides revealing issues on personal management for daily planning. It was also possible to notice which violin technique aspects were found more difficult. Performance, however, did not have much improvement except that organically resulted from time, so a new attitude was necessary to aim at progress in interpretative and performative matters.

According to Walter Kakizaki (2014), it is fundamental that a violinist, or any musician, plans clear goals for the practicing sessions of the day. While medium and long-term goals such as mastering a technique or accomplishing a music piece are very important, the daily goals are determinant for visible and rationalized progress in practice routine. Also, one should plan the time to be spend on each practicing day and distribute it in each session. Hence, the diary was changed into a more practical format. Instead of descriptive-narrative texts, a table was made containing music piece, goals, difficulties, time planned, and time actually spent. These elements were to be filled in reference to each practice session.

After a week the feeling of organization brought new liveliness to the practicing hours. Still seeking for improvement in the practice routine, the works of Carl Flesch (2000) and Ivan Galamian (1985) were studied. They present a similar division of practice time, both in three parts. Flesch (2000, p. 100) proposes: 1) Basic technique; 2) Applied technique, the study of technical aspects present in the repertoire; 3) Music performance. Galamian's division (1985, p. 95), which was preferred, has a slight difference

in the second part: 1) building time, devoted to fundamental technique; 2) interpreting time, the construction of parts of the musical piece, both technical and musical; 3) performing time.

The common line between them is the relevance of practicing performance, getting ready to play whole concertos or long pieces, and getting over the mistakes and lack of concentration. Thus, the daily practice table was later organized based on the three-part division of Galamian (1985).

Final thoughts

As the end of the study approached, a goal-oriented practice along with time management and objective planning appeared to be the essential for building a successful practice routine. One should know at the beginning of the day precisely what must be done and know at the end of the day exactly what was achieved during practice. The challenge which comes before and after practice is to make good judgement about organizing practice.

The habit of keeping record of your practice routine can be very helpful for personal organization and collecting information about your own practice and musical development. However, reflexive attitudes such as those derived from a practice diary will determine the path to follow from acknowledging the present situation. Santiago (2009, p. 138) also states that teachers can use high level researches to lead students in their effort and search for excellence. Therefore, artistic research tools, such as those found in this paper, can also suit instrument teachers and music educators, encouraging the teaching of critical thinking to music students and building their self-analysis intuition and reflection abilities in their practice and understanding of music.

Cardassi (2006, p. 56) remarks that Brazilian academic literature lacks works in music performance, also that many teachers and students do not recognize the relevance of registering and perpetuating their work and do not consider systematic research pertinent to

their carrier. By viewing artistic research as a relevant tool, not only can they enhance the opportunity to validate their personal efforts but also collaborate with the musician community by sharing experiences and discovering new strategies for the art of music study and performance in national and international scenarios.

References

- BENETTI, Alfonso. (2017) A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, 23(1), 147–165.
- CARDASSI, Luciane. (2006). Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, 14, 44–56.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273–290.
- FLESCH, Carl. (2000). *The art of violin playing – Volume I*. New York: Carl Fischer.
- GALAMIAN, Ivan. (1985). *Principles of violin playing and teaching*. (3rd ed.). Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- KAKIZAKI, Valter Eiji. (2014). *Aspectos Gerais e Técnicos do Violino/ Viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian – suas influências na era digital*. (Master's Degree Thesis). Retrieved from University of Campinas Database.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. D. A. (1991). *Fundamentos da Metodologia Científica*. (5th ed.). São Paulo: Atlas.
- LÓPEZ-CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula S. (2014) *Investigación Artística en Música*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; ESMUC; ICM.
- SANTIAGO, Diana. Estratégias e técnicas para a otimização da prática musical: algumas contribuições da literatura em língua inglesa. In: ILARI, B.; ARAÚJO, R. (Eds.). *Mentes em Música* (pp. 137–157). Curitiba: De artes, 2009.