

O Ensaio-aula: uma proposta de metodologia de ensaio para banda de música

Lélio Eduardo Alves da Silva
UFBA – leliotrombone@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta uma proposta de metodologia de ensaio, denominada Ensaio-aula, e que tem como objetivo tornar eficaz os ensaios realizados nas bandas de música escolares brasileiras. Para elaborar a proposta do Ensaio-aula foi analisado o desenvolvimento musical dos alunos pertencentes a quatro bandas de música escolares nas atividades de compor, apreciar e executar, utilizando como referencial teórico a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (Swanwick, 1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986).

Palavras chave: banda de música escolar; desenvolvimento musical; Ensaio-aula.

The Rehearsal-lesson: a proposal of rehearsal methodology to bands of Brazilian schools

Abstract: This text presents a proposal of rehearsal methodology called Rehearsal-lesson which has as a goal to make bands' rehearsals in Brazilian schools more efficient. To elaborate the proposal of the rehearsal-lesson, the musical development of students from four bands was analyzed in activities involving composition, music appreciation and performance, using as a theoretical reference The Spiral Theory of Musical Development (Swanwick, 1988, from Swanwick and Tillman, 1986).

Keywords: Band, Musical Development, Rehearsal-lesson.

Introdução

A banda de música brasileira¹ foi apontada por diversos pesquisadores como a principal escola de sopros e percussão existente no Brasil (ver, por exemplo, Alves, 1999; Granja, 1984). Além disso, ela sempre exerceu inúmeras funções em nossa sociedade. É difícil alguém que não tenha se deparado com uma banda de música em um coreto da cidade, inaugurando uma obra ou participando de uma

¹ Segundo Botelho (2006), as bandas de música foram assim classificadas em relação ao seu relacionamento com a sociedade: bandas militares, bandas pertencentes a uma instituição (igrejas, colégios, fábricas, entre outros) e Sociedades Musicais. Alguns fatores como a formação instrumental, quantitativo de músicos, função da banda, repertório e profissionalização dos músicos também proporcionaram as seguintes divisões: banda sinfônica, banda de concerto, banda de música ou musical e banda marcial. Existem ainda os termos normalmente utilizados para denominar bandas em processo de formação, tais como banda escola ou banda experimental. Dentre outras formações musicais confundidas com a banda de música estão as *big bands*, orquestras de sopros e até mesmo as orquestras sinfônicas.

solenidade. Somos acostumados a vê-las atuando em salas de concerto, desfilés cívicos e animando eventos políticos. Dentre inúmeras funções religiosas que ela exerceu ao longo da história, quem não se lembra das quermesses ou de sua forte presença nos cultos evangélicos?

Desde as bandas formadas por escravos até as corporações militares organizadas nos moldes europeus, passando pelas bandas oriundas das fábricas ou criadas pela sociedade civil, não esquecendo as escolares e chegando até as completas, sinfônicas, elas têm exercido um fascínio sobre o povo. É claro que com o passar do tempo a banda teve que se adaptar, procurou se modernizar², perdeu funções, ganhou outras e ao contrário do que muitos pensam, ela sobrevive e continua atraindo jovens para o seu meio. A competição com a internet, instrumentos eletrônicos e as inúmeras opções de atividades da vida moderna poderiam ter decretado o fim das tradicionais bandas de música. Manter as bandas vivas preserva uma tradição, permite que inúmeras pessoas sejam musicalizadas, contribui para a cultura musical e para o desenvolvimento social do nosso povo, sendo que é essencial para esta sobrevivência a constante criação de novos músicos.

Saber usar as ferramentas e espaços disponíveis no mundo atual para fortalecer a banda é imprescindível aos mestres de banda que competem com inúmeras opções de lazer e entretenimento já citadas e que não faziam parte de outros momentos da história. A nosso ver, o espaço para o fortalecimento da banda de música está na escola, musicalizando jovens, educando, profissionalizando e oferecendo um espaço propício para este conjunto instrumental. Em se tratando de encontrar ferramentas para o fortalecimento da banda é preciso investir em pesquisas que tenham como principal objeto o ensino-aprendizagem na banda de música.

Embora a banda de música exerça forte influência na vida musical brasileira, muito pouco foi feito no âmbito acadêmico. Atualmente, os trabalhos na área de musicologia que enfocam a banda de música são mais facilmente encontrados, porém, há uma grande lacuna no que diz respeito ao processo de ensino-aprendizagem. Poucos são os trabalhos que realmente contribuíram para o estudo

² Embora com dificuldades, muitas bandas utilizam programas de informática para editar partituras, há troca de repertório via internet e muitos mestres adotam métodos de ensino coletivo em suas bandas.

do processo de ensino-aprendizagem nas bandas de música brasileiras. Dentre esses destacamos o de Barbosa (1994), Higino (1994) e Vecchia (2008).

A pesquisa aqui proposta teve como público alvo os mestres de banda, contemplando também professores de música que buscam encontrar formas de tornar mais eficiente o processo de musicalização.

O nosso contato com bandas de música teve início em 1985 ao sermos musicalizados na Banda de Concerto da Fundação Educacional de Volta Redonda (FEVRE), grupo atualmente denominado Banda de Concerto de Volta Redonda, integrante do projeto “Volta Redonda Cidade da Música”. O projeto, criado pelo mestre de banda Nicolau Martins de Oliveira, iniciou com uma banda composta somente por metais e percussão, no ano de 1974. Realizado nas escolas da rede municipal de ensino, conta hoje com cerca de quatro mil alunos aprendendo música e participando dos diversos grupos musicais integrantes do projeto. Depois disso tivemos a oportunidade de integrar como músico instrumentista a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro (CBMERJ) e fundar a Banda de Concerto da Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC) - Marechal Hermes, atuando nessa como mestre de banda.

O convívio com as bandas de música e a observação de como ocorre o processo contínuo de musicalização no decorrer dos ensaios nos motivaram a buscar respostas para o seguinte questionamento: como tornar mais eficiente e contínuo o processo de musicalização no decorrer dos ensaios de uma banda de música escolar?

A experiência empírica apontou para a hipótese de que para tornar mais eficiente e contínuo o processo de musicalização em uma banda de música escolar seria preciso propor uma nova metodologia, na qual cada ensaio seria transformado em uma aula de música: o Ensaio-aula. Neste Ensaio-aula o principal objetivo consistiria na utilização sistematizada, com qualidade e quantidade, dos “Parâmetros da Educação Musical” propostos por Swanwick (1979) através do modelo *C(L)A(S)P*.³ A principal justificativa para a opção de criar o ensaio-aula está

³ A nomenclatura original do Modelo é *C(L)A(S)P*, composto por “Cinco Parâmetros da Educação Musical”: composição, estudos de literatura musical (literatura da música e sobre música), apreciação musical, aquisição de habilidades (técnica) e *performance* (execução). Neste trabalho utilizaremos as seguintes denominações, de acordo com a ordem citada: composição, literatura musical, apreciação musical, técnica e execução. A composição, apreciação musical e execução são atividades diretamente envolvidas com a música e a literatura musical e técnica são atividades indiretamente envolvidas com a música. É interessante ressaltar que o termo (T)EC(L)A foi adotado no Brasil em

relacionada a nossa observação ao longo de vários anos, que constatou que a maior e, muitas vezes, única ênfase dos mestres de banda nos ensaios está relacionada à preparação de repertório para apresentações musicais. Em uma banda profissional, tal objetivo seria totalmente compreensível, entretanto, em um grupo musical escolar, a musicalização, a nosso ver, deve ser o objetivo principal e um processo constante. Ou seja, constatamos haver nos ensaios ênfase nos parâmetros musicais da execução e técnica. Estes dois parâmetros, em muitos casos, são utilizados em grande quantidade, porém com baixa qualidade. Verificamos também que nos ensaios de uma banda de música pouco é feito nos campos de composição (composição e improvisação), apreciação musical e estudos de literatura musical.⁴

Com intuito de propormos exemplos de Ensaios-aulas, ratificando ou refutando nossa hipótese, optamos por realizar, paralelamente, duas investigações no ambiente da banda de música escolar. Estas duas investigações ou objetivos iniciais foram realizados em quatro bandas de música: Banda de Concerto de Volta Redonda; Banda de Concerto da FAETEC - Marechal Hermes; Banda de Música do Centro de Educação Técnica e Profissionalizante (CETEP) Paracambi, também integrante da rede FAETEC de ensino; e da Banda de Música da FAETEC de Nilópolis. A escolha dessas se deu pelo fato de se tratar de bandas escolares, não serem iniciantes e porque temos contato pessoal com seus respectivos mestres.

O primeiro objetivo consistiu em analisar o desenvolvimento musical dos integrantes das bandas de música pesquisadas e para isso utilizamos como referencial teórico a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical, elaborada por Swanwick (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986).

O segundo objetivo inicial consistiu em observar a atuação do mestre de banda e para isso optamos por utilizar como referencial teórico o modelo C(L)A(S)P, já citado, e composto pelos Parâmetros da Educação Musical (Swanwick, 1979).

O resultado da investigação dos dois objetivos iniciais é complementar, uma vez que o desenvolvimento musical dos alunos está diretamente ligado à atuação dos mestres.

substituição ao uso da sigla C(L)A(S)P por alguns pesquisadores, devido à possibilidade de melhor memorização.

⁴ A literatura musical tem um sentido amplo, no qual temos os estudos sobre o repertório musical, assim como o que foi e está sendo escrito sobre música.

1. Resultados da pesquisa

1.1 Observação da atuação dos mestres

Neste tópico apresentamos os resultados da pesquisa na qual coletamos informações sobre a atuação dos mestres de banda nos ensaios e também do desenvolvimento musical de dezesseis alunos de quatro bandas de música. Este levantamento foi realizado através de questionários, entrevistas, testes relativos ao conhecimento musical e observações. Devemos salientar que as diferentes fontes de informações serviram para proporcionar uma triangulação entre o que nós observamos e os dados fornecidos pelos mestres e alunos.

Em primeiro lugar apresentamos a interpretação das informações relativas à atuação de quatro mestres de banda nos ensaios, utilizando como referência o Modelo C(L)A(S)P (1979) proposto por Swanwick.

Logo depois, expomos os resultados da coleta e interpretação de dados relativos ao desenvolvimento musical de dezesseis alunos integrantes de quatro bandas de música e sua classificação em diferentes modos estabelecidos pelo Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986), no que diz respeito aos parâmetros de experiência musical: apreciação musical, execução e composição.

1.1.1 Metodologia e estratégias de ensaio segundo mestres, alunos e observação

As informações sobre as observações foram expostas da seguinte maneira: em primeiro lugar, a descrição do ensaio segundo informações relatadas pelos mestres, através de questionário. Logo depois, apresentamos as informações obtidas com os alunos através de questionário. Finalizando, expomos nossas conclusões tendo como base as observações realizadas nos ensaios e respostas de questionário já citadas. As conclusões foram analisadas de acordo com o Modelo C(L)A(S)P (1979).

Mestre A

O mestre A descreveu sua rotina de ensaio da seguinte maneira: “aquecimento (notas longas, escalas e arpejos), afinação, leitura e execução do

repertório”. Comentou que gostaria de colocar mais gravações do repertório para os alunos ouvirem durante o ensaio, mas que não o faz por ausência de suporte técnico. Ressaltou ainda que os trabalhos técnicos que realiza são ligados à afinação, não têm periodicidade e dependem da necessidade do repertório.

Enfatizou que ainda não faz atividades de improvisação ou composição com os alunos durante os ensaios. Ele lembrou que procura fornecer as seguintes informações durante os ensaios: “Detalhes da interpretação (dinâmica, articulação, mudanças de andamento, etc.), estilo de época e compositor somente quando as composições são de períodos mais remotos”.

O mestre A ainda não conheceu nenhum método brasileiro ou estrangeiro que trabalhe o aperfeiçoamento de uma banda de música. Para ele, a principal função da banda de música é formar músicos. O mestre A fez questão de ressaltar que “geralmente os músicos profissionais das bandas militares e das orquestras sinfônicas são egressos da banda de música”.

Alunos da banda A

Os alunos pesquisados, embora incentivados pelo pesquisador, não apresentaram com clareza como é a rotina dos ensaios. Porém, afirmaram que o trabalho de técnica desenvolvido é baseado em escalas, “notas brancas”⁵ e intervalos, exercícios que são denominados por eles como aquecimento. Um dos alunos ressaltou alguns dos pontos positivos, relacionados ao ambiente do ensaio: “O ensaio da banda é bem descontraído e educativo. O professor cobra bastante dos alunos, para eles estudarem mais. Como, por exemplo, fazer ensaios de naipes, guardarem as partes, estantes, etc.”

Eles mencionaram que não são colocadas gravações durante os ensaios, mas enfatizaram que conseguem prestar a atenção quando o mestre ensaia a música com os outros naipes.

Todos ressaltaram que não improvisam durante a execução das peças, porém relataram que já houve peças que exigiam deles improvisação. Metade dos alunos já compôs ou arranjou alguma peça musical. Setenta e cinco por cento dos alunos afirmam que o mestre apresenta algum tipo de informação sobre as obras que eles executaram. Um dos alunos pesquisados demonstrou em sua fala que a

⁵ Termo utilizado para designar o estudo de notas com longa duração.

disciplina necessária para o ensaio pode dificultar a abertura de espaço para o desenvolvimento da criatividade. Ao ser questionado sobre os momentos para tocar livremente, ele colocou: “Depende; quando o mestre entra não é hora de estudar nem de rever nada que poderia ter sido estudado em casa. Não, apenas o que está escrito”. Na frase “Não, apenas o que está escrito”, o aluno ressaltou claramente que só se deve tocar o que está escrito e não improvisar em momento algum.

Os alunos sugeriram os seguintes itens para melhoria do ensaio: ensaio separado de metais e madeiras até alcançar entrosamento, maior número de horas de ensaios, entrega da programação do ensaio com antecedência para, assim, trabalhar mais os detalhes das obras. Um dos alunos lembrou que seria bom “ouvir no ensaio anterior a música que irá tocar no ensaio seguinte e trabalhar mas (sic) nos detalhes”.

Entretanto, a maioria dos alunos comentou não fazer muita questão de interagir com o mestre no decorrer dos ensaios das obras. Um deles ressaltou: “não tenho conhecimento suficiente para dar opiniões” e outro aluno lembrou que dependendo da obra seria possível interagir.

Observação e conclusão – banda A

Após nossa observação nos ensaios foi possível trazer novas informações e ratificar outras que foram repassadas pelo mestre e pelos alunos pesquisados.

No que diz respeito à banda A, constatamos boa interação entre o mestre e os alunos. Isso facilitou, inclusive, a desenvoltura dos alunos no momento de responder ao questionário. O receio de desagradar ao mestre com algumas das respostas fez com que alunos de outras bandas pesquisadas ficassem receosos ao dar sugestões. Na banda A os alunos mostraram um pouco mais de independência neste momento. Devemos ressaltar que embora houvesse um diálogo no decorrer do ensaio, isso não prejudicou a disciplina. O mestre, dependendo da obra, ensaiava com a partitura, condutor⁶ ou até mesmo com a parte de um determinado instrumento, fato que dificultava a correção de detalhes. A sonoridade demonstrada pela banda A foi bem agradável⁷, sendo o trabalho técnico realizado com bastante

⁶ Algumas edições não apresentam a partitura com a visualização de todos instrumentos. No condutor há somente algumas das vozes que servem com um guia para a regência.

⁷ Neste caso, entendemos agradável como mais afinada, com articulação mais próxima entre os naipes e timbrando melhor, ou seja, a sonoridade da banda resulta em um todo e não com destaques individuais.

critério e deixando claro que é uma atividade desenvolvida constantemente na banda. Esta desenvoltura com os exercícios propostos não ocorreu nas bandas C e D.

Levando em conta os parâmetros do Modelo C(L)A(S)P (Swanwick, 1979), segue abaixo análise da banda A:

C – Composição - constatamos que pouca ou quase nenhuma atividade de criatividade foi feita nos ensaios. Este tipo de atividade se mostrou restrita a alguma peça que exigisse a improvisação, fato que não ocorreu durante as observações. Além disso, essa é uma atividade esporádica na banda e quando ocorre é restrita, sendo exercida por poucos alunos.

(L) – Literatura musical - em relação à literatura musical, ficou claro que o mestre fez comentários de acordo com o período em que a obra foi composta. Além disso, estes comentários ocorreram sempre nos ensaios em que a obra estava sendo lida.

A – Apreciação musical - a apreciação musical ocorreu somente quando os naipes foram trabalhados e os alunos prestavam a atenção no que os outros tocavam, ou seja, nenhuma gravação foi colocada no decorrer dos ensaios para apreciação.

(S) – Técnica - o trabalho relacionado à parte técnica teve boa ênfase no decorrer dos ensaios. O mestre fez uma média de quinze a vinte minutos de escalas e arpejos em diferentes ritmos e articulações em um ensaio que teve duração total de duas horas.

P – Execução - a maior parte dos ensaios foi dedicada à execução das obras.

Mestre B

O mestre B apresentou sua rotina de ensaio da seguinte maneira: “Inicialmente exercícios de escala, ritmo, repertório. Atualmente trabalho com o naipe das madeiras separado dos metais”. Segundo o mestre, as madeiras são trabalhadas em separado dos metais em alguns ensaios e mesmo quando todos estão presentes, no denominado ensaio geral, há audição separada dos naipes.

Ele ressaltou que sua maior dificuldade está na má condição da sala de ensaio, fato que dificulta a melhora de alguns aspectos técnicos e musicais da banda.

Respondendo à pergunta sobre que tipo de trabalhos técnicos faz com banda, ele comentou: “Faço trabalho técnico de acordo com a necessidade da música. As escalas (maiores) estão sempre presentes. Exercícios em grupos. Quando há um local com dificuldade, eu trabalho o local específico”.

Ele colocou que não faz atividades de improvisação ou composição sistematicamente com os alunos durante os ensaios. Segundo ele, isso pode acontecer por iniciativa dos alunos. Ele enfatizou que buscou transmitir conhecimento musical sobre as obras de forma prática e que conta metáforas para que a música seja mais bem compreendida pelos alunos.

O mestre B, quando questionado sobre o conhecimento de algum método de aperfeiçoamento que trabalhe com banda de música, lembrou uma publicação baseada nos princípios do educador Shinichi Suzuki⁸. Ele ressaltou que este tipo de método não se adapta bem às características do povo brasileiro.

Concluiu, explicando as funções da banda da seguinte maneira:

Tem várias funções. A banda é uma grande escola de instrumentistas. A banda é mais complexa do que qualquer outro conjunto, dada a diversidade de instrumentos. E o trabalho em grupo é socializador. (Questionário respondido pelo Mestre B em 03/10/2010)

Alunos da banda B

Os alunos pesquisados da banda B relataram que boa parte do ensaio geralmente é reservada para o momento em que o mestre comenta sobre os mais diversos assuntos. Um dos alunos descreveu as atividades do ensaio da seguinte maneira: “O ensaio é bem dinâmico. Geralmente começa com aquecimento (escalas, arpejos, etc.). Depois é estudado o repertório para o próximo concerto”.

A maior parte dos alunos comentou que não conseguiu prestar a atenção quando o mestre passava os outros naipes. Todos afirmaram que não improvisam durante as obras executadas. Um dos alunos explicou sobre a possibilidade de improvisar no decorrer dos ensaios: “Eu gosto, mais (sic) é proibido”. Provavelmente o aluno se referiu à ornamentação musical⁹ que muitos músicos procuram realizar sobre as melodias grafadas.

Metade dos alunos já compôs ou arranjou alguma peça musical. Os alunos afirmam que o mestre geralmente comenta algo sobre as peças que eles executam,

⁸ É importante ressaltar que até o momento não localizamos o método descrito pelo mestre.

⁹ No meio musical também é utilizado o termo “preludiar”.

sendo que em alguns momentos ele pede para que eles façam uma pesquisa. Dentre as sugestões para ocorrer melhorias no ensaio, foram citadas a diminuição do tempo dedicado às conversas e, se possível, um ensaio mais extrovertido.

Os alunos afirmaram que gostariam de interagir com o mestre durante os ensaios. Dentre os comentários sobre o interesse em interagir, podemos citar os seguintes: “sim, mas eu sou muito tímida para esses tipos de coisas” e “seria bom se ele falasse”.

Observação e conclusão - banda B

Os ensaios realizados na banda B podem ser caracterizados como os mais disciplinados e mais organizados em relação às quatro bandas pesquisadas. Os ensaios foram realizados em um tempo total de cerca de duas horas e meia a três horas de duração. A afinação foi realizada com muita calma e o mesmo é possível dizer no que diz respeito às atividades técnicas com escalas e exercícios em geral. O mestre realizou um trabalho detalhado com cada um dos naipes e em alguns momentos pediu para que os alunos tocassem individualmente. O rigor disciplinar ajudou muito no andamento do ensaio, favorecendo melhor qualidade final. A disciplina, provavelmente, foi conseguida principalmente porque todos os alunos aprenderam na banda e tiveram sua formação desde o início fundamentada em regras que são passadas entre professores, monitores e alunos. Ficou claro o receio dos alunos em se manifestarem no decorrer do ensaio e alguns deles demonstraram certo temor em fazer críticas ao responder o questionário. Quanto à organização, merecem destaque as condições impecáveis do repertório utilizado. As partes dos músicos estavam sempre em boas condições e o maestro com a grade da partitura para reger.

C – Composição - constatamos que pouco ou quase nenhuma atividade de criatividade foi feita nos ensaios e que os alunos não cogitaram fazer nenhum tipo de improvisação.

(L) – Literatura musical - em relação à literatura musical, o mestre fez comentários esporádicos sobre dados históricos da obra ou compositor, prevalecendo comentários inerentes à prática musical. O repertório musical trabalhado foi bem variado e com maior tendência a um enfoque mais erudito.

A – Apreciação musical - a apreciação musical praticamente não ocorreu. Quando os outros naipes da banda estavam ensaiando um trecho da música, os

alunos, em sua maioria, não prestavam a atenção no que os outros tocavam. Nenhuma gravação foi colocada no decorrer dos ensaios para apreciação.

(S) – Técnica - a parte técnica foi normalmente composta de afinação individual com afinador eletrônico e execução de um arpejo. Depois disso, as escalas maiores ganharam grande espaço, com execução em vários ritmos.

P – Execução - a execução das obras prevaleceu na maior parte do ensaio.

Mestre C

O mestre C apresentou sua rotina de ensaio do seguinte modo: “escalas para aquecimento, afinação, leitura das peças a serem ensaiadas e ensaios por naipes”. Ressaltou que faz tudo o que pensa utilizando-se da experimentação. Comentou que faz trabalho técnico de articulação em noventa por cento dos ensaios.

Relatou que já fez trabalho com improvisação, embora em pouca quantidade, e que procura passar informações sobre as peças a serem ensaiadas no decorrer dos ensaios.

O mestre C relatou conhecer os métodos *Yamaha* (Feldstein; O’Reilly, 1989) e *Da Capo* (Barbosa, 2004) para trabalhar com banda de música. O mestre C finalizou comentando que considera como as principais funções da banda de música “preparar o músico com a prática de conjunto e levar o músico a pensar coletivamente”.

Alunos da banda C

A rotina dos ensaios da banda C foi descrita por um dos alunos que respondeu ao questionário e conseguiu sintetizar a resposta dos demais:

O ensaio é bom. O maestro começa afinando os instrumentos e depois faz o aquecimento, ele dá as partituras para cada naipe e ensaia. Depois tem o intervalo às 15 horas e às 15h30 retornamos, ele ensaia mais uma música até ficar boa. Faz a chamada e nos dispensa. (Questionário respondido pelo aluno 3C em 24/06/2010)

Segundo metade dos alunos da banda C, não é feito trabalho de técnica durante os ensaios, sendo que um dos alunos afirmou que o trabalho é baseado em exercícios respiratórios e escalas.

Setenta e cinco por cento dos alunos disseram que não são colocadas gravações durante os ensaios e que não ocorre nenhum tipo de sugestão para que se escute em casa. Embora a maioria dos alunos afirme prestar atenção quando as

músicas são passadas com outros naipes, um dos alunos comentou sobre a atividade: “Mais ou menos, porque quando o mestre passa as músicas dos outros instrumentos, alguns integrantes de outros naipes atrapalham falando”.

Os alunos lembraram que já houve música que exigia deles a improvisação, sendo que um deles fez questão de ressaltar que foi apenas uma. Nenhum dos alunos havia composto ou feito um arranjo até a realização desta pesquisa.

Segundo a maior parte dos alunos, o mestre passa informação sobre a obra ou compositor no decorrer dos ensaios.

Ao ser questionado se eles costumam improvisar em algum momento do ensaio, um dos alunos respondeu: “Não, porque ainda tenho muito que estudar. Então não estou preparado, mas meus colegas improvisam”. O outro aluno afirmou que improvisa, mas apenas no intervalo.

Como sugestões para melhoria dos ensaios, foram apresentadas as seguintes opiniões: “Deveria passar algumas gravações tocadas para nós aprendermos mais as músicas. Fora isso eu queria que o ensaio fosse do jeito que já é.” Outra opinião trata do repertório e da qualidade: “Deveria ter músicas eruditas, populares, e peças sinfônicas. E deveria ser mais afinado cada naipe, mais (sic) isso depende de cada um.” Ao serem questionados a respeito de quanto eles interagem com o mestre no decorrer dos ensaios, a maioria diz que não interage e somente um dos alunos afirmou ser possível fazer isso às vezes.

Observação e conclusão – banda C

Em relação à banda C, observamos que ela foi muito pouco exigida no decorrer dos ensaios. Proporcionalmente ao tempo de ensaio, a produção foi muito pequena. Outro problema observado foi a distribuição das partes¹⁰ no decorrer do ensaio e não antes, atividade que consome bastante tempo. O fato de não haver grade em algumas das músicas fez com que o maestro se deslocasse até determinado naipe para ensaiar e isso causou muito transtorno também. A banda C demonstrou ter mais problemas de disciplina, pois os alunos não conseguiram manter o silêncio quando o mestre ensaiava determinado naipe. O fato de o mestre ser o profissional com menos tempo comandando a banda talvez explique um pouco dos problemas encontrados. O conjunto como um todo funcionou bem, talvez

¹⁰ Partituras musicais de cada instrumento.

principalmente porque há um grande número de alunos que desenvolve atividades de aula e prática nas igrejas. Entretanto, entendemos que a qualidade do conjunto está bem abaixo da apresentada pelas bandas A e B.

C – Composição - as únicas atividades de criação aconteceram antes e depois dos ensaios, e também nos intervalos, de forma esporádica.

(L) – Literatura musical - em relação à literatura musical, observamos que o mestre fez alguns comentários históricos sobre o período em que a obra foi composta. Além disso, estes comentários ocorreram sempre nos primeiros ensaios em que a obra foi ensaiada. Constatamos também que o número de obras ensaiadas durante as três visitas foi muito baixo, limitando a experiência musical dos alunos.

A – Apreciação musical - a apreciação musical ocorreu somente quando os naipes foram trabalhados e os alunos prestaram a atenção na execução dos outros, ou seja, nenhuma gravação foi colocada no decorrer dos ensaios para apreciação.

(S) – Técnica - o trabalho relacionado à parte técnica teve uma boa ênfase no decorrer dos ensaios. O mestre fez uma média de quinze a vinte minutos de escalas e arpejos em diferentes ritmos e articulações em um ensaio que teve duração total de duas horas.

P – Execução - a maior parte dos ensaios foi dedicada à execução das obras.

Mestre D

O mestre D descreveu a rotina de ensaios que desenvolveu com a banda da seguinte forma: “Informações, aquecimento, músicas com trechos específicos visando às apresentações já marcadas.” Disse que gostaria de passar filmes específicos de banda e fazer ensaios por naipes. Afirmou que faz trabalho técnico diariamente, mas não especificou qual. Relatou também que incentiva a improvisação nos ensaios de naipe e que procura informar sobre “cultura, incentivo, futuro, universidade” durante os ensaios.

O mestre D ressaltou que conhece o método *Da Capo* de Joel Barbosa (1994). Para ele, a principal função da banda de música é a “formação sociointelectual”.

Alunos da banda D

Na pesquisa com os alunos da banda D a questão sobre como se desenvolve o ensaio da banda foi respondida de modo mais completo por um dos alunos: “Nós chegamos e montamos os instrumentos. O maestro dá alguns avisos necessários e afina os músicos (sic) dando o tom para que façamos a escala. Então começa o ensaio.” Segundo os alunos, o trabalho de técnica realizado é baseado em escalas, arpejos e “notas longas”.

Em relação à colocação de gravações durante os ensaios, todos os alunos afirmaram não haver esta prática na banda. Entretanto, um dos alunos comentou sobre o intercâmbio existente após os ensaios: “No ensaio não escutamos gravações, mas nós conversamos e estudamos uns com os outros. Trocamos vídeos de música pela internet, etc.” A maioria dos alunos afirmou que consegue prestar a atenção quando o mestre está ensaiando a música com os outros instrumentos.

Os alunos afirmaram que o único momento onde ocorre improvisação é o intervalo, onde cinquenta por cento dos alunos que responderam o questionário afirmaram já ter composto ou arranjado músicas.

No momento em que os alunos foram incentivados a dar sugestões para melhorar os ensaios, eles apontaram para o fato de que o ensaio é bom e não precisa mudar nada. A exceção foi um dos alunos que ressaltou a necessidade de mais seriedade por parte dos colegas durante os ensaios.

Quanto à possibilidade de interagir com o mestre no decorrer dos ensaios, um dos alunos colocou sua opinião: “Sim, é uma maneira de trocarmos experiências”. Houve também uma opinião do que já ocorre: “Ele escuta o que os músicos têm a dizer. Isso é bom e em algumas orquestras isso ocorre.” Os outros dois alunos que responderam ao questionário acham não ter necessidade de dialogar com o mestre no decorrer dos ensaios.

Observação e conclusão – banda D

Observamos nos ensaios que o mestre da banda D também busca um bom controle disciplinar de seu grupo, porém não consegue aproveitar o tempo de ensaio como os mestres das bandas A e B. Em boa parte do ensaio ele fez comentários sobre assuntos relacionados à banda e o mundo musical, como forma de motivar e preparar os alunos. Entretanto, percebemos que os problemas das obras poderiam

ser apurados com mais detalhes e que o trabalho técnico foi realizado superficialmente.

O ensaio em alguns momentos lembrou o realizado em uma banda profissional que já executa o repertório há algum tempo e acaba por não se prender a alguns detalhes. Muitos destes problemas podem, em parte, ser justificados pelo fato de que a maioria dos alunos não tem professor do seu respectivo instrumento e acaba por aprender tocando na banda, descobrindo posições e testando a sonoridade nos ensaios.

C – Composição - constatamos que pouca ou quase nenhuma atividade de composição foi realizada nos ensaios. Nenhuma peça que exigisse a improvisação foi executada. O mestre comentou que a atividade de improvisação geralmente é realizada fora do horário do ensaio da banda no momento em que os músicos se reúnem para ensaiar o naipe. Tal situação não pôde ser observada pelo pesquisador devido à limitação da observação, direcionada somente ao horário do ensaio regular.

(L) – Literatura musical - em relação à literatura musical não foi possível observar comentários. O mestre se limitou a corrigir problemas técnicos nos ensaios observados e a fazer comentários sobre a carreira musical.

A – Apreciação musical - a apreciação musical ocorreu somente quando os naipes foram ensaiados e os alunos ficaram atentos ao que estava acontecendo. Nenhuma gravação foi colocada no decorrer dos ensaios para apreciação.

(S) – Técnica - o trabalho técnico desenvolvido no ensaio foi baseado na execução de escalas maiores em diversos ritmos diferentes.

P – Execução - a maior parte dos ensaios foi dedicada à execução das obras.

1.2 Desenvolvimento musical

1.2.1 Interpretação da análise do desenvolvimento musical das bandas pesquisadas

Nesta parte do trabalho interpretamos os testes de conhecimento musicais desenvolvidos pelos dezesseis alunos das bandas de música pesquisadas. Situamos cada um dos alunos em um dos oito modos da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986) e levamos em conta as três maneiras de se relacionar com a música, denominadas como

parâmetros musicais (apreciação musical, composição e execução). O desenvolvimento musical inerente a cada aluno foi investigado, levando em conta as seguintes informações:

Apreciação musical - apresentamos aos alunos os áudios de dez trechos musicais com duração de quarenta segundos para verificação do desenvolvimento musical no parâmetro relativo à apreciação musical. Cada trecho foi repetido duas vezes. Os alunos foram incentivados a responder um questionário com total liberdade para descrever o que ouviram de cada obra. A dificuldade de se expressar através da escrita, bem como a necessidade de ratificação de algumas informações, fizeram com que alguns alunos ouvissem novamente os trechos em outro encontro e relatassem através de uma entrevista semiestruturada (confirmatória) o que estavam ouvindo. Cada resposta foi classificada de acordo com o respectivo modo da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986) e quando o número de respostas alcançou um total de no mínimo setenta por cento dentro de um mesmo modo, consideramos não ser necessária a entrevista confirmatória. Ao fim das informações de cada banda apresentamos uma classificação final e os comentários relativos ao desenvolvimento de cada banda.

Composição – em relação ao parâmetro composição, os alunos pesquisados foram testados de duas formas. Na primeira, em um primeiro encontro, foi pedido aos alunos que compusessem uma obra dentro de um prazo máximo de duas horas e que a grafassem em papel pautado para o instrumento que tocam (peça solo). Adotamos a opção de não fornecer nenhum tema gerador, deixando livre a possibilidade de escolha dentro de diversos gêneros musicais. No segundo encontro cada aluno tocou a obra que compôs e a mesma foi gravada para análise posterior. Depois disso, os alunos desenvolveram um improviso musical baseado em algumas notas e informações sugeridas pelo pesquisador. Os alunos ficaram livres para improvisar durante o tempo que quisessem e a execução do improviso foi gravada. Realizamos a interpretação da composição e do improviso elaboradas pelo aluno, classificando cada uma delas no modo correspondente da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986). Quando a improvisação e a composição foram situadas em diferentes modos, optamos por classificar a resposta final no modo mais elevado da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986). Concluímos com comentários e a classificação final do parâmetro composição.

Execução – para a avaliação do parâmetro execução optamos por realizar duas atividades com os alunos. A primeira execução foi de um estudo previamente escolhido pelo pesquisador e transportado para o tom e clave correspondente a cada instrumento participante da pesquisa. Os alunos tiveram no mínimo uma semana para se prepararem para executar um estudo. As execuções das obras foram gravadas pelo pesquisador. O outro procedimento utilizado para a avaliação do desenvolvimento musical do parâmetro execução foi incentivar os alunos a interpretarem um estudo à primeira vista. Cada aluno teve um minuto, no máximo, para observar o estudo, que foi apresentado nos tons e nas claves utilizadas para escrita da música nos instrumentos de cada aluno. Para cada aluno foi apresentado um quadro final de classificação dos modos. Quando o estudo preparado e o estudo à primeira vista do aluno foram situados em diferentes modos optamos por classificar a resposta final no modo mais elevado da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986). Concluímos, então, com comentários e a classificação final do parâmetro execução. Além disso, foram realizados comentários sobre os parâmetros musicais de cada banda e apresentado um quadro com a classificação geral dos modos.

1.2.2 Dados quantitativos e qualitativos da pesquisa

A seguir apresentamos os dados quantitativos e qualitativos que foram alcançados com a análise do desenvolvimento musical dos alunos. Na tabela um apresentamos o nível de desenvolvimento musical em que situamos cada aluno no que diz respeito às atividades de apreciação musical, composição e execução. Citamos ainda o tempo de estudo musical e a idade do mesmo.

	Apreciação Musical	Composição	Execução	Idade	Tempo médio de estudo
1 A	Especulativo	Idiomático	Idiomático	14 anos	4 anos
2 A	Vernacular	Idiomático	Idiomático	19 anos	8 anos
3 A	Expressão Pessoal	Idiomático	Idiomático	19 anos	5 anos
4 A	Especulativo	Simbólico	Idiomático	20 anos	4 anos
1 B	Idiomático	Idiomático	Idiomático	26 anos	16 anos

2 B	Especulativo	Especulativo	Vernacular	16 anos	6 anos
3 B	Expressão Pessoal	Vernacular	Vernacular	15 anos	6 anos
4 B	Vernacular	Vernacular	Vernacular	16 anos	6 anos
1 C	Vernacular	Simbólico	Idiomático	18 anos	3 anos
2 C	Vernacular	Idiomático	Idiomático	16 anos	4 anos
3 C	Manipulativo	Expressão Pessoal	Expressão Pessoal	14 anos	2 anos e 1/2
4 C	Expressão Pessoal	Expressão Pessoal	Expressão Pessoal	18 anos	2 anos
1 D	Expressão Pessoal	Idiomático	Vernacular	20 anos	7 anos
2 D	Vernacular	Expressão Pessoal	Manipulativo	16 anos	2 anos
3 D	Expressão Pessoal	Idiomático	Expressão Pessoal	14 anos	1 ano e 1/2
4 D	Vernacular	Expressão Pessoal	Manipulativo	17 anos	4 anos

Tabela 1: Desenvolvimento musical dos dezesseis alunos pesquisados.

Apresentamos a seguir o desenvolvimento musical de cada uma das bandas:

	Apreciação	Composição	Execução
Sistemático	-----	-----	-----
Simbólico	-----	1 aluno	-----
Idiomático	-----	3 alunos	4 alunos
Especulativo	2 alunos	-----	-----
Vernacular	1 aluno	-----	-----
Expressão Pessoal	1 aluno	-----	-----
Manipulativo	-----	-----	-----
Sensorial	-----	-----	-----

Tabela 2: Desenvolvimento musical da banda A.

A banda A apresentou equilíbrio maior na execução, pois todos os alunos se encontram no modo Idiomático. A composição está bem próxima da execução, uma vez que três alunos estão no modo Idiomático e um se destaca no modo Simbólico. Apenas dois alunos alcançaram o modo Simbólico (um na banda A e outro na banda C). A apreciação musical apresentou o maior desequilíbrio, com três diferentes modos que não surgiram na composição e execução. A apreciação musical foi o parâmetro que indicou menor desenvolvimento.

	Apreciação	Composição	Execução
Sistemático	-----	-----	-----
Simbólico	-----	-----	-----
Idiomático	1 aluno	1 aluno	1 aluno
Especulativo	1 aluno	1 aluno	-----
Vernacular	1 aluno	2 alunos	3 alunos
Expressão Pessoal	1 aluno	-----	-----
Manipulativo	-----	-----	-----
Sensorial	-----	-----	-----

Tabela 3: Desenvolvimento musical da banda B.

Com os dados da banda B constatamos que a apreciação musical, além de ser a experiência musical que apresentou menor desenvolvimento musical, é a que tem o maior número de classificações em diferentes modos. Provavelmente, isso está ligado ao fato de que esta experiência foi muito pouco explorada nos ensaios e de que os alunos não podem se apoiar no uso do instrumento, como no caso da composição e execução. Ou seja, embora existam diversas maneiras de desenvolver a apreciação musical fora da banda de música, isso provavelmente não é realizado com frequência, diferente da experiência da composição, que mesmo tendo sido pouco trabalhada nos ensaios, foi desenvolvida pelos alunos através de atividades paralelas. A composição foi a experiência com a melhor avaliação na banda B, embora a execução tenha sido a mais equilibrada. Talvez o equilíbrio, já constatado na banda A, seja resultado do trabalho que dá ênfase à execução, diferente das outras duas experiências em que cada aluno tem maior necessidade de ter auxílio de atividades paralelas (ouvir música em outros ambientes, improvisar na igreja, receber conhecimento de professores particulares, estudar percepção musical com professores de outras instituições...).

	Apreciação	Composição	Execução
Sistemático	-----	-----	-----
Simbólico	-----	1 aluno	-----
Idiomático	-----	1 aluno	2 alunos
Especulativo	-----	-----	-----
Vernacular	2 alunos	-----	-----
Expressão Pessoal	1 aluno	2 alunos	2 alunos
Manipulativo	1 aluno	-----	-----
Sensorial	-----	-----	-----

Tabela 4: Desenvolvimento musical da banda C

A banda C demonstrou, como nas bandas A e B, equilíbrio maior na experiência da execução. A composição teve os melhores índices de desenvolvimento musical e a apreciação musical foi o parâmetro menos desenvolvido.

	Apreciação	Composição	Execução
Sistemático	-----	-----	-----
Simbólico	-----	-----	-----
Idiomático	-----	-----	2 alunos
Especulativo	-----	-----	-----
Vernacular	2 alunos	1 aluno	-----
Expressão Pessoal	2 alunos	1 aluno	2 alunos
Manipulativo	-----	2 alunos	-----
Sensorial	-----	-----	-----

Tabela 5: Desenvolvimento musical da banda D

Diferente das outras bandas pesquisadas, a banda D apresentou menor índice de desenvolvimento musical na execução, tendo a apreciação musical logo depois. Em relação à composição, a experiência foi novamente a melhor avaliada.

	Apreciação	Composição	Execução	
Sistemático	-----	-----	-----	0%
Simbólico	-----	2 alunos	-----	4%
Idiomático	1 aluno	7 alunos	6 alunos	32%
Especulativo	3 alunos	1 aluno	-----	9%
Vernacular	6 alunos	2 alunos	4 alunos	26%
Expressão Pessoal	5 alunos	4 alunos	4 alunos	23%
Manipulativo	1 aluno	-----	2 alunos	6%
Sensorial	-----	-----	-----	0%

Tabela 6: Desenvolvimento musical das quatro bandas pesquisadas. Apresentação dos diferentes modos na apreciação, composição e execução.

2. Considerações sobre a pesquisa

De forma geral, constatamos que a apreciação musical foi o parâmetro menos desenvolvido entre as experiências musicais nas quatro bandas pesquisadas. A composição foi a experiência que alcançou os melhores índices, enquanto a execução foi a segunda experiência melhor avaliada.

Dentre os níveis de desenvolvimento musical alcançados nas experiências musicais, o modo Idiomático prevaleceu diante dos demais, seguido pelo modo Vernacular e o modo Expressão Pessoal.

Após a coleta e análise dos dados, concluímos que na banda há um grande número de atividades de execução, e em menor grau, técnica. As atividades de criatividade, literatura musical e apreciação musical, foram bastante negligenciadas pelos mestres.

A atividade que alcançou, surpreendentemente, o melhor desenvolvimento entre as bandas foi a composição, com dois alunos no modo Simbólico, sete no Idiomático, um no Especulativo, dois no Vernacular e quatro no Expressão Pessoal. A Execução foi a segunda melhor atividade, alcançando os seguintes índices de desenvolvimento musical: seis alunos localizados no modo Idiomático, quatro no Vernacular, quatro no modo Expressão Pessoal e dois no modo Manipulativo. Já na Apreciação Musical constatamos que houve o menor índice de desenvolvimento musical, com um total de um aluno localizado no modo Idiomático, três no Especulativo, seis no Vernacular, cinco no Expressão Pessoal e um no Manipulativo.

Esta pesquisa teve como intuito confrontar as informações obtidas com as observações de quais e com que qualidade os mestres incluíam em seus ensaios as experiências musicais (composição, execução e apreciação musical, além da técnica e da literatura musical) e as informações obtidas com a análise do desenvolvimento musical alcançado, nestas atividades, pelos alunos das bandas pesquisadas. Nossa hipótese inicial era de que as atividades musicais fossem oferecidas com pouca qualidade e quantidade e que o desenvolvimento musical seria proporcional, ou seja, teria uma classificação abaixo das outras atividades. Este fato realmente ocorreu, em se tratando da apreciação musical, que foi a atividade menos oferecida e com menos desenvolvimento musical. No que diz respeito à composição, houve grande surpresa, uma vez que a avaliação do desenvolvimento musical dos alunos superou o desenvolvimento musical da execução. Para explicar este fato, a observação dos ensaios, questionários e experiência empírica foram importantes para entendermos alguns fatores que podem ter contribuído para este resultado.

Os fatores podem ser assim relacionados:

A importância do instrumento musical na musicalização - o primeiro fator consiste no fato de que as atividades que envolvem contato direto do aluno com o

instrumento musical são melhores recebidas pelos alunos. Ou seja, a apreciação musical muitas vezes não é considerada pelos alunos e até por mestres como uma atividade de relacionamento direto com a música, pois não há a reprodução do som através do instrumento. Além disso, é importante destacar que o parâmetro literatura musical sofre o mesmo problema, dificultando ao aluno, inclusive, a verbalização do conhecimento musical do aluno.

Para facilitar a relação dos alunos com a apreciação musical e a literatura musical propomos a utilização de temas para cada Ensaio-aula. O interesse em ouvir determinado gênero musical será muito maior se houver um objetivo direcionado para a execução. Ouvir informações históricas e características de um determinado tema também será muito mais interessante se ele for objeto da execução dos alunos. Estas atividades poderão se tornar um hábito para os alunos com o decorrer do tempo.

Desenvolvimento musical paralelo – os alunos pesquisados foram diretamente influenciados por fatores externos ao ensaio realizado na banda de música, sendo que estes fatores provavelmente contribuíram efetivamente para o melhor desenvolvimento musical. Muitos dos alunos pesquisados atuavam como músicos nas igrejas que frequentavam, e eram diretamente influenciados pela exigência de atuar de forma improvisada (sem partitura ou improvisando ao “tocar de ouvido” com cantores). Os dois alunos que alcançaram o modo mais desenvolvido da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical na composição atuavam em igrejas, além de vários outros pesquisados. O aluno que alcançou o modo mais desenvolvido da apreciação musical cursa licenciatura em música e certamente foi exposto a esta atividade com muito mais frequência. Os alunos que possuíam professor de instrumento (os alunos da banda A e B têm professores específicos atendendo nas bandas, além dos alunos que se destacaram, como o 3 da banda C) tiveram melhor desempenho na execução e na composição. Talvez pelo domínio da técnica do instrumento e da maturidade, até mesmo no momento de executar os estudos e composições durante a pesquisa, o desempenho destes alunos foi facilitado.

Tempo de estudo - salvo em casos como o aluno 1C, que mesmo com pouco tempo de estudo (cerca de três anos) de música, alcançou um ótimo desenvolvimento musical (modo Simbólico na composição e Idiomático na execução), em geral, os alunos que alcançaram melhor desenvolvimento musical

possuem mais tempo estudando música do que aqueles que tiveram menos tempo de contato com o estudo da música.

Com o intuito de proporcionar oportunidade de desenvolvimento musical em todos os parâmetros musicais aos alunos participantes de um Ensaio-aula, verificamos ser interessante a inserção de atividades inerentes a cada um deles. Isto obviamente não tem por intuito isolar o aluno dos outros meios de desenvolvimento, muito pelo contrário, tem como objetivo oferecer oportunidades semelhantes aos alunos que somente participam da banda e aos demais que, além da banda, podem ter possibilidades de se desenvolver musicalmente através de outros meios. A participação de alunos em grupos fora da banda de música, como em igrejas e bandas de rock, por exemplo, pode proporcionar novas experiências musicais aos alunos e consideramos que isto seja extremamente benéfico. Caso o mestre perceba a possibilidade, ele pode ajudar ao aluno nas atividades que desenvolve paralelamente, como por exemplo, orientando e emprestando material didático inerente à atividade em que o aluno atue.

3. Planejando um ensaio-aula

Um ensaio planejado é essencial para que o mestre de banda escolar não faça com que este momento seja torne somente uma atividade de “passar” várias músicas. As horas de trabalho em conjunto devem servir para enriquecer musicalmente todos os membros da banda, com o desenvolvimento da capacidade de criar, apreciar e de tocar o seu instrumento. A simples execução das obras, sem a preocupação de melhorar o desenvolvimento musical, não deveria ser um hábito nas bandas escolares. Vejam o que diz Cooper sobre o planejamento do ensaio ser baseado na execução de obras:

No passado, muitos professores de música instrumental pareciam acreditar que “a música é o planejamento da lição.” Eles simplesmente determinaram a ordem das músicas para cada aula e então ensinariam até ocorrer erros que necessitam ser corrigidos. Este não é um uso eficiente do valioso tempo de aula, e não é uma abordagem profissional para a educação musical¹¹ (COOPER, 2004, p.47-48).

¹¹ In the past, many instrumental music teachers seemed to believe that “the music is the lesson plan”. They would simply determine an order of music for each class and then teach until some error occurred that needed to be corrected. That is not efficient use of valuable class time, and is not a professional approach to instrumental music education (COOPER, 2004, p.47-48).

O planejamento consiste em saber com antecedência como posicionaremos a banda, que conteúdo pretendemos abordar, o repertório que iremos trabalhar, que exercícios técnicos faremos, como afinaremos a banda, que informações são importantes de serem passadas nos avisos, o controle da presença e uma série de atitudes que farão com que o ensaio seja realmente aproveitado pelos alunos e mestres.

Após a realização da pesquisa que analisou o desenvolvimento musical dos alunos de quatro bandas de música escolares e observou a atuação dos seus respectivos mestres, tendo como referencial teórico a Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical (1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986) e o modelo *C(L)A(S)P* (1979), ficou claro que o ensaio gira em torno da preparação das peças para apresentação em público. É claro que este objetivo é o mais importante em um grupo de profissionais ou mesmo em grupos amadores fora do ambiente escolar. Entretanto, quando pensamos em bandas escolares verificamos que deveríamos nos preocupar mais com a construção de uma aula.

Antes de sugerirmos uma proposta de planejamento de ensaio, apresentamos a seguir um exemplo de planejamento proposto por Rush:

Avisos (falar somente, não escrever no quadro)
 Aquecimento (fundamentos...)
 Coral (questões de tonalidade e equilíbrio)
 Afinação (questões específicas de afinação)
 Ritmo, leitura à primeira vista, ou solfejo (técnicas de leitura e audição)
 Dance of the Jesters de Tchaikovsky (questões de tempo e técnica)
 Leitura das Armenian Dances de Reed, Parte I (métrica mista)
 Desaquecimento¹² (RUSH, 2006, p.38).

Pelo que foi observado, é possível organizar o ensaio para que ele atenda às expectativas de um grupo musical representante da escola nos mais diferentes eventos e também seja uma aula de música que abranja, por exemplo, os parâmetros musicais propostos por Swanwick (1979) no Modelo *C(L)A(S)P*. Nossa exposição sobre o planejamento do ensaio será apresentada a seguir.

¹² Announcements (spoken only, not written on the board); Warm-up (fundamentals, see Step Four: Understand the Importance of the Warm-up, page 41); Chorale (tone and balance issues); Tune (specific tuning issues); Rhythm, sight-reading, or solfege (reading and listening skills); Tchaikovsky's Dance of the Jesters (timing and technique issues); Reed's Armenian Dances, Part I (mixed meters); Warm-down (RUSH, 2006, p.38).

3.1 Definição e planejamento

O Ensaio-aula consiste em um planejamento de aula fundamentado na utilização dos parâmetros musicais do Modelo C(L)A(S)P (Swanwick, 1979) no decorrer do ensaio. Dividir as atividades musicais proporcionalmente pode propiciar aos alunos a oportunidade de entrar em contato com as diferentes formas de se relacionar com a música. Para que isso ocorra, sem que seja prejudicada a atividade de ensaio das obras (atividade de execução), é importante que o mestre planeje o ensaio com antecedência, de modo que consiga atingir os objetivos propostos. No Ensaio-aula propomos que um gênero musical seja trabalhado a cada ensaio (podendo ser repetido várias vezes) e seus aspectos sejam trabalhados pelos alunos dentro dos parâmetros musicais propostos por Swanwick (1979).

Quando planejamos estes Ensaio-aulas entendemos ser necessário observar alguns aspectos para o desenvolvimento das atividades:

1. Sugerimos fazer a arrumação da sala de ensaio, divulgar e organizar previamente o repertório a ser ensaiado¹³, escolher e verificar os CDs e DVDs que serão exibidos, preparar a lista de presença e estudar também previamente a grade do repertório a ser ensaiado.¹⁴
2. É importante criar regras e uma rotina de trabalho. Os alunos necessitam ter uma rotina que estabeleça como pegar e guardar os instrumentos no almoxarifado, o ato de colocar as pastas no local certo, a importância do aluno ter um lápis sempre à mão e o tratamento adequado com os colegas e com o mestre.
3. Outra dica é respeitar o horário estabelecido. Nossa sugestão de duração do ensaio é de três horas, entretanto, entendemos que alguns mestres têm dificuldade em ensaiar mais de duas horas em um mesmo dia. Neste caso, sugerimos que as atividades (parâmetros musicais) tenham o tempo de trabalho reduzido ou que sejam divididas entre os ensaios semanais, como

¹³ O ideal seria se a divulgação das obras fosse feita ao fim do ensaio anterior, pois ofereceria a possibilidade de o músico estudar as peças e a preparação dos instrumentos de percussão. Escrever as obras meia hora antes ajuda no que se refere à percussão, mas não contempla aqueles que gostariam de se preparar para o ensaio. Obviamente, o mestre não deverá disponibilizar as peças que serão lidas à primeira vista.

¹⁴ O conhecimento prévio do mestre proporcionará a transmissão de informações e comentários relacionados à interpretação de determinado gênero, informações históricas, estéticas, curiosidades e tudo que possa ajudar o aluno na compreensão do tema escolhido.

por exemplo, trabalhar a composição em um dia e apreciação musical em outro.

4. Sugerimos que o ensaio seja realizado de forma bem dinâmica ao ensaiar os naipes ou mesmo individualmente, ou seja, não devemos ficar durante muito tempo com apenas um grupo da banda, ou falar exageradamente. É interessante utilizar recursos como o de fazer com que um grupo cante enquanto outra parte do grupo toca e explora todas as novidades que surgem na partitura, para transformar em conhecimento para os alunos.

5. Durante o ensaio pode ser interessante questionar os alunos sobre o entendimento do conteúdo. Avaliar o que foi realizado após o ensaio e convidar, sempre que possível, outros mestres para dar opinião sobre o trabalho, pode ser muito bom.

4. Sugestão de estrutura e exemplo do ensaio-aula: choro

Cada ensaio-aula proposto foi direcionado a um determinado gênero musical. Neste texto apresentaremos o choro.

a) Pré-ensaio - Técnica/ Composição - Aquecimento individual e nota de referência (10 minutos) – os alunos deverão chegar antes do horário, para que possam montar o instrumento, aquecer individualmente e até mesmo buscar referência de afinação com um afinador ou com o *spalla* da banda. Neste momento não ocorre uma afinação propriamente dita, e sim uma pré-afinação, para que, ao realizarmos os exercícios técnicos iniciais, não haja grande diferença de afinação entre os músicos. É neste momento que os percussionistas, já cientes do repertório a ser ensaiado, deverão organizar os instrumentos que serão utilizados. Este cuidado deve ser tomado para evitar que o ensaio seja prejudicado com a movimentação no decorrer do mesmo. O parâmetro técnica é desenvolvido quando o aluno busca a afinação e a composição, quando ele faz exercícios livres no instrumento.

b) Exercícios técnicos – Técnica/ Literatura musical - (30 minutos) – somando-se ao processo de afinação, estas duas etapas, a nosso ver, deveriam corresponder a no máximo quarenta minutos em situação “normal”. Os ensaios “anormais” seriam os que ocorrem após as férias, que necessitam de maior trabalho de técnica e aqueles que antecedem uma grande apresentação, quando

normalmente o mestre disponibiliza mais tempo para trabalhar as obras. É durante este trabalho de técnica que a banda realmente poderá desenvolver o conceito de tocar afinado. Neste momento é que são unificadas as articulações e há uma busca pela qualidade sonora, além de podermos fazer o que chamamos no meio musical de timbrar, ou seja, unir um timbre ao outro de modo harmonioso. Em um ensaio de três horas de duração, como proposto, cerca de trinta minutos de técnica no início do ensaio pode ser uma boa quantidade de tempo a ser dedicada a este parâmetro.

Em relação ao tempo dedicado aos estudos técnicos, optamos por sugerir os seguintes temas:

1. Sonoridade/ dinâmica/ resistência: sugerimos aqui exercícios de notas longas, dinâmicas e outros para melhorar a resistência da embocadura.

2. Escalas/ articulações/ acentos: a ideia deste item é desenvolver a capacidade da banda de articular corretamente e fazer acentos dentro dos modelos de escala propostos.

3. Ritmos: ao sugerirmos exercícios de ritmo procuramos antecipar dificuldades que os alunos poderão encontrar na leitura do repertório relativo ao tema. Ou seja, ensinar alguns dos ritmos relativos ao tema do Ensaio-aula pode proporcionar uma leitura e execução mais firmes do repertório, assim como capacitar o aluno a compreender as nuances de cada gênero.

4. Afinação: a afinação será discutida a seguir em um ponto específico.

É importante salientar que nos Ensaios-aulas propostos procuramos exemplificar um pouco de cada um dos itens, entretanto, lembramos que o mestre pode criar seus próprios exercícios para alcançar objetivos de acordo com a sua necessidade.

Podemos destacar ainda que há exercícios denominados como corais, que são escritos para serem executados por toda a banda, e que ajudam bastante no equilíbrio e sonoridade do conjunto. Nos EUA há diversos métodos de coral para a banda de música, fundamentados, por exemplo, nos corais de Bach. Alguns mestres brasileiros já começam a utilizar corais de autores brasileiros com este intuito, entretanto, muito precisa ser produzido para que seja utilizado em nossos ensaios. Entendemos que estes exercícios devem integrar o tempo destinado aos exercícios técnicos.

c) Afinação – Técnica - (10 minutos) – após a banda realizar os exercícios de técnica, estará apta a desenvolver um processo mais apurado de afinação.

Gostaríamos de enfatizar que a afinação se refere à busca de uma referência auditiva comum e que o trabalho de afinação proposto consiste em desenvolver nos alunos a habilidade de afinar o seu instrumento. Optamos por propor quatro maneiras de realizar a afinação que foram descritas por Jagow (2007, p.69-71). Nestas propostas há uma busca pela independência auditiva dos alunos e as notas de referência utilizadas são o Sib ou o Fá de concerto¹⁵. Segundo Jagow, afinar pela nota Fá permite melhor afinação das trompas e da nota Sol das clarinetas. Entretanto, a nota Fá não é uma boa opção para os saxofones. Ressaltamos que o mestre deve saber realizar diferentes formas de afinar a banda, pois isso pode ajudar a manter os alunos atentos também neste momento.

d) Execução 1 – Execução / Literatura musical - (40 minutos) – neste momento, o mestre poderá trabalhar as obras inerentes ao tema do ensaio. Ele poderá exemplificar as características do gênero musical em questão, trabalhando a literatura sobre música e da música. É importante ressaltar a necessidade de se tocar peças e arranjos adequados ao nível da banda¹⁶ para garantir boa sonoridade, evitando notas fora da extensão e complicações rítmicas muito além do que os alunos possam resolver no momento.

e) Intervalo (10 minutos) – o intervalo é importante para o descanso da mente e do corpo, além de servir de momento de descontração e de integração entre os membros da banda. É muito importante disciplinar os alunos a seguirem rigorosamente o tempo estipulado para descanso.

f) Apreciação - Apreciação musical/ Literatura musical - (25 minutos) – é neste momento que o mestre coloca gravações de obras relativas ao gênero musical estudado, fazendo inclusive perguntas aos alunos sobre o que estão ouvindo. O ensaio também pode ser gravado para que neste momento seja analisada a performance da própria banda. Nas nossas propostas de Ensaio-aula sugerimos duas obras para escuta, entretanto, hoje em dia o mestre possui uma infinidade de

¹⁵ Nas bandas de música brasileiras é comum utilizarmos o termo tom de efeito para nos referir à nota do tom real a ser tocado.

¹⁶ Talvez um dos piores problemas encontrados na banda de música se refere ao fato de as bandas tocarem obras com grau de dificuldade muito acima do nível de capacidade da banda. Principalmente no que se refere à extensão, ou seja, notas muito graves ou muito agudas. Como exemplo, podemos citar alguns dobrados brasileiros, compostos geralmente para serem tocados por bandas profissionais, que são colocados para bandas iniciantes. Outro grande problema é a formação instrumental que muitas vezes não é levada em conta e faz com que a banda fique desequilibrada, ou seja, o resultado pode soar estranho aos ouvidos, uma vez que vozes e até mesmo notas da harmonia podem estar ausentes.

opções, como de vídeos na internet, para fazer demonstrações aos alunos. Aproveitamos também para sugerir pontos de discussão para serem apresentados pelo mestre no decorrer dos Ensaio-aulas. O mestre deverá estar apto a discutir o tema e incentivar os alunos a assistirem filmes, documentários, apresentações musicais ou mesmo dar dicas sobre *sites* que tratem do tema.

g) Composição - Composição (25 minutos) - no período dedicado à criatividade o mestre poderá realizar diversas atividades, dentre as quais podemos destacar os improvisos e a execução de composições e arranjos para as mais diferentes formações. A realização das composições e arranjos pode ser uma tarefa de casa. Outro item que o mestre pode pensar em incluir na atividade de composição é “tocar de ouvido”, ou seja, reconhecer auditivamente as melodias e reproduzi-las sem o auxílio de partitura.

h) Execução 2 – Execução / Literatura Musical - (40 minutos) – os quarenta minutos finais do ensaio podem ser dedicados à leitura de repertório novo, execução de peças já incorporadas ao repertório¹⁷ da banda ou mesmo continuar o trabalho iniciado na primeira parte do ensaio.

i) Pós-ensaio – é neste momento que o mestre resolverá questões individuais com os alunos, assim como tratará com chefes de naipe sobre situações ocorridas no decorrer do ensaio.

4.1 Exemplo de ensaio-aula: choro

TÉCNICA/ LITERATURA MUSICAL

Os exercícios poderão ser realizados com toda a banda, por naipe e individualmente. É conveniente que monitores e/ou mestres demonstrem no instrumento a maneira correta de execução antes dos demais alunos.

¹⁷ É muito importante que as bandas escolares tenham um repertório básico formado por hinos cívicos, marchas, dobrados e peças populares, que atendam a apresentações solicitadas com pouco tempo de antecedência. Embora o ideal seja o desenvolvimento de uma agenda, algumas solicitações da direção da escola ou comunidade não podem ser negligenciadas.

a) Sonoridade/ dinâmica/ resistência

mf

10

19

Exemplo musical1. Sonoridade/dinâmica/resistência

b) Escalas/ articulações/ acentos

6

12

Exemplo musical 2. Escalas/ articulações/ acentos

c) Ritmos de choro

A banda poderá realizar em conjunto os ritmos propostos nos tons de Sol Maior, Sol menor harmônica e Sol menor melódica. Após leitura inicial, tocando o ritmo com notas no primeiro grau, o mestre poderá trabalhar cada grau da escala em um compasso e também formar acordes com cada grupo de naipes, executando um grau diferente do acorde.

Exemplo musical 3. Ritmos de choro

d) Afinação

Nesta proposta elaborada por Jagow (2007), a afinação é realizada com o apoio do canto:

1. O clarinetista principal toca a nota de referência e se junta ao tubista principal. Os dois músicos utilizam o afinador eletrônico. (Não é permitido a nenhum outro músico utilizar o afinador eletrônico.) (O clarinetista e a tuba DEVEM (grifo do autor) ter a responsabilidade de estar com seus instrumentos aquecidos e afinados antes que eles toquem a nota de afinação).
2. Todos cantam o Sib de Concerto (ou o Fá de Concerto).
Os principais músicos de cada naipe tocam as notas de afinação e fazem os ajustes necessários, enquanto os outros músicos ainda estão cantando.
3. Repita o passo 1.
4. Todos cantam o Sib de Concerto (ou o Fá de Concerto).
6. Os músicos principais tocam então a nota de afinação e em seguida os demais músicos de cada naipe fazem os ajustes necessários. ¹⁸(JAGOW, 2007, p.70).

EXECUÇÃO/ LITERATURA MUSICAL

a) Exemplos de características do choro a serem ressaltadas

Em sua dissertação de mestrado, Almeida¹⁹ (1999, apud SANTOS, 2001) resalta algumas das características do choro no que se refere a sua melodia. A melodia do choro é enriquecida por apojeturas e bordaduras ornamentais e

¹⁸ 1. Principal clarinetist sounds tuning reference joined by principal tuba. Both of these players use an electronic tuner. (No other member of the band is allowed to use a tuner.) (The clarinet and tuba MUST be held responsible to have their instrument warmed-up and in tune before they sound the tuning pitch.) 2. All sing Concert Bb (or Concert F). 3. Principal players from each section sound the tuning note and make adjustments as necessary, while band is still singing. 4. Repeat step 1. 5. All sing Concert Bb (or Concert F). 6. Principal players sound the tuning note followed by the remainder of players in each section (JAGOW, 2007, p.70).

¹⁹ ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: 1999.

melódicas, cromatismo, ocorrência do arpejo maior descendente com 6^a, frases longas, utilização da escala menor harmônica descendente sobre a dominante e valorização melódica do contratempo. Em relação ao ritmo, há a ocorrência da sincopa, alusão à sincopa no que se refere aos contratempos e também às quiáteras.

O autor define bem algumas das características do choro:

Os elementos musicais característicos do choro são, no seu aspecto estrutural, de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choros, eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. Existe ainda um outro aspecto importante, que é a maneira como ele deve ser executado, e que está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatize a síncope, e forma de frasear, geralmente sem exageros de dinâmica. (ALMEIDA, 1999 apud SANTOS, 2001, p.5)

b) Sugestões de obras para execução

- **Quatro Danças Brasileiras (IV. Choro)** - (Música: Hudson Nogueira. Brasil: FUNARTE, 2008).

- **Dengoso** - (Música: Manuel Rodrigues da Silva. 3.a Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000).

APRECIÇÃO MUSICAL

a) Sugestões de obras

- **Vou Vivendo** – (Benedito Lacerda/Pixinguinha, faixa 8) Encarte do CD: Benedito Lacerda e Pixinguinha. Intérprete: Benedito Lacerda e Pixinguinha. Gravadoras RCA/ BMG – LP/1966 e CD/2004.- **Choro Bandido** – (Chico Buarque/Edu Lobo. Arranjo: Paulo Jobim, faixa 3) Encarte do CD: *Minha Alma Canta*. Intérpretes: Alceu Reis e Márcio Mallard (violoncelos), Paulo Jobim (violão) e Tom Jobim (voz e piano). Participação especial: Chico Buarque (voz). Gravadora Lumiar Discos – 1997.

b) Sugestão de temas relacionados ao choro

* Explicar a origem do nome choro;

- * Citar o que há de comum entre o choro e outros gêneros europeus como o *Schottische*, a *Polka* e a *Valsa*;
- * Descrever a diferença entre choro e chorinho;
- * Apresentar a formação tradicional dos grupos de choro;
- * As obras, compositores e intérpretes.

COMPOSIÇÃO/ LITERATURA MUSICAL

a) Arranjando um choro

Neste exercício o mestre poderá propor que a banda crie um arranjo para acompanhar um determinado choro proposto por um dos alunos. No momento em que o aluno começar a tocar choro, o mestre permite que outros alunos façam intervenções. Na medida em que as ideias vão aparecendo e dando certo, o mestre define em comum acordo com os alunos os trechos que farão parte do arranjo final. O mestre poderá fazer comentários sobre a tonalidade, forma e características do choro escolhido, para facilitar a imersão dos alunos.

b) Sugestão de composição

Propor aos alunos que componham um choro para seus naipes. No ensaio seguinte, o mestre poderá abrir espaço para que os grupos se apresentem. A percussão poderá ser incluída em todos os naipes. Algumas informações, como número de compassos e os ritmos básicos, poderão ser sugeridas pelo mestre.

Conclusão

Neste texto apresentamos, além dos resultados de pesquisa, um dos quatro Ensaio-aulas propostos em uma tese de doutorado (ALVES DA SILVA, 2010) que teve como principal intuito levantar a discussão sobre a necessidade de transformarmos o ensaio em uma verdadeira aula de música, direcionada aos mestres de bandas de música escolares.

Referências bibliográficas

ALVES, Cristiano Siqueira. *Uma proposta de análise do papel formador expresso em bandas de música com enfoque no ensino da clarineta*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BARBOSA, Joel Luis da Silva. *Disciplinas de Música Instrumental no Currículo de Licenciatura em Música*. I ENCONTRO REGIONAL DA ABEM CENTRO-OESTE. Anais... Cuiabá: ABEM, 1998. P.24-30.

BOTELHO, Marcos. *Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense: Um estudo sócio-histórico*. 2006. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COOPER, Lynn G. *Teaching Band & Orchestra. Methods and materials*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2004.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som & Magia*. 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HIGINO, Sarah. *Banda Escolar: Um progresso de desenvolvimento musical (educativo e social)*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

JAGOW, Shelley. *Developing the Complete Band Program. Teaching Instrumental Music*. Meredith Music Publications, 2007.

RUSH, Scott. *Habits of a Successful Band Director. Pitfalls and Solutions*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2006.

SANTOS, Rafael dos. *Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali*. Per Musi. Belo Horizonte, v.3, p.5-16, 2001, CD.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. *The sequence of musical development: a study of children's composition*. British Journal of Music Education, v.3, p.305-339, 1986.

SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. Windsor: NFER Nelson, 1979.

_____. *Music, Mind e Education*. London: Routledge, 1988.

VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: Processo de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Partituras

NOGUEIRA, Hudson. *Quatro Danças Brasileiras (IVI - Choro)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

SILVA, Manuel Rodrigues da. *Dengoso*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

Discografia

LACERDA, B; PIXINGUINHA. *Vou Vivendo*. Intérprete: Benedito Lacerda e Pixinguinha. In: BENEDICTO LACERDA E PIXINGUINHA. [S.I.]: Gravadoras RCA/BMG – LP/1966 e CD/2004. Faixa 8.

BUARQUE, C; LOBO, E. *Choro Bandido*. Intérpretes: Alceu Reis e Márcio Mallard (violoncelos). In: MINHA ALMA CANTA. Paulo Jobim (violão) e Tom Jobim (voz e piano). Participação especial: Chico Buarque (voz). Arranjo: Paulo Jobim. [S.I.]: Gravadora Lumiar Discos, 1997. Faixa 3.

Lélio Eduardo Alves da Silva é professor adjunto de trombone da UFBA. Primeiro trombone da Orquestra Sinfônica da Bahia. Professor do Programa de Pós Graduação da UFBA. Regente-fundador dos seguintes grupos: Orquestra de Música Popular da UFBA (UFBAND, Banda Sinfônica Regional do PIM e Banda de Concerto da FAETEC-Marechal Hermes.