



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

TENISON SANTANA DOS SANTOS

AULA-OFICINA DE TÉCNICA MUSICAL PARA BANDAS:
UM ESTUDO QUASE-EXPERIMENTAL

Salvador
2024

TENISON SANTANA DOS SANTOS

AULA-OFICINA DE TÉCNICA MUSICAL PARA BANDAS:
UM ESTUDO QUASE-EXPERIMENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Execução Musical, Linha de Pesquisa Processos e Práticas em Execução Musical.

Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva

Salvador
2024

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S237 Santos, Tenison Santana dos
Aula-oficina de técnica musical para bandas: um estudo quase-
experimental / Tenison Santana dos Santos.- Salvador, 2024.
115 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Música, 2024.

1. Bandas (Música). 2. Música - Execução. 3. Música -
Instrução e estudo. I. Silva, Lélío Eduardo Alves da . II. Universidade
Federal da Bahia.III. Título.

CDD: 780.7

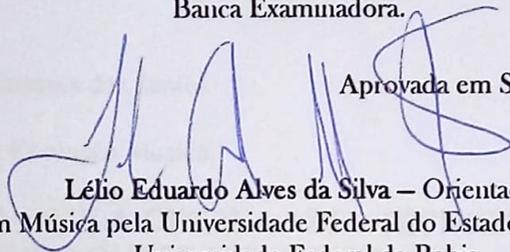
Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

**ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**“A AULA-OFICINA DE TÉCNICA MUSICAL PARA BANDAS:UM ESTUDO
QUASE-EXPERIMENTAL”**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Execução Musical, a Tenison Santana dos Santos, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, perante esta Banca Examinadora.

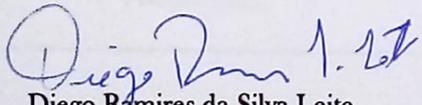
Aprovada em Salvador, 18 de junho de 2024



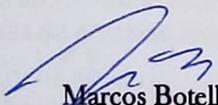
Léo Eduardo Alves da Silva – Orientador
Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Federal da Bahia



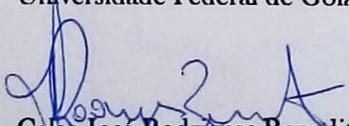
Joel Luís da Silva Barbosa
Doutor em Música pela University of Washington
Universidade Federal da Bahia



Diego Ramires da Silva Leite
Doutor em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina
Universidade Federal de Santa Maria



Marcos Botelho Lage
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal de Goiás



Celso José Rodrigues Benedito
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Dedicatória

A minha família, o violão e o nosso cachorro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor de trombone na graduação e orientador durante o mestrado e doutorado, o Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva. Sua orientação e conhecimento foram fundamentais para minha formação acadêmica e humana.

Especialmente à minha família, em nome do meu pai José Raimundo dos Santos (in memoriam), minha mãe Antônia Santana dos Santos e minha irmã Tauane Santana dos Santos.

Aos integrantes da Banda Sinfônica da UFC, da Banda Sinfônica da Uece, da Banda Municipal de Pacatuba e da Banda de Música da Fundação J. Ratinho, que generosamente contribuíram com suas participações e valiosas reflexões durante a pesquisa. Expresso meu agradecimento especial aos maestros dos grupos que autorizaram e facilitaram a realização das atividades, em nome do Prof. Dr. Leandro Serafim, do Prof. Dr. Márcio Landi e do maestro Jardimino Maciel.

Aos professores que compuseram a banca de defesa, cujas observações e contribuições foram essenciais para o aprimoramento deste trabalho.

Aos juízes especialistas que, com sua expertise, auxiliaram no processo de avaliação dos resultados das Aulas-Oficinas e ao amigo Douglas Gama que contribuiu com as gravações das atividades realizadas.

Aos colegas de turma de doutorado Fábio Carmo e Gilson Silva, que compartilharam comigo desde as primeiras aulas até a defesa, proporcionando uma jornada acadêmica rica em aprendizado e colaboração.

Aos amigos da Filarmônica União dos Ferroviários Bonfinenses, Egnaldo Miranda, Paulo Alencar, Luciano Alves, Anderson Silva, João Guilherme, Eduardo Cardoso, Sandro Júnior, Élber Cesar, Izabel Lorrane, Emanuel Alencar e Eugênio Talma. Sua amizade e apoio foram um bálsamo durante todo o percurso.

Às queridas colegas professoras da Universidade Estadual do Ceará, Profa. Dra. Inez Martins, Profa. Me. Elídia Aguiar e Profa. Me. Nelma Dahas, cuja colaboração foi imprescindível para o êxito desta pesquisa. Menciono, em especial, meu colega contemporâneo de doutorado, Prof. Pablo Garcia.

Por fim, meu sincero agradecimento à minha companheira Waléria Tomaz e sua família - Dona Conceição, Sr. Valério e Wanessa - cujo apoio constante foi um alicerce fundamental durante todo o processo.

A todos vocês, meu profundo obrigado. Este trabalho é fruto não apenas do meu esforço, mas também da generosidade e suporte de cada um de vocês.

Como é bom o Socialismo, hein?

Luide Matos

SANTOS, Tenison Santana. **Aula-oficina de técnica musical para bandas**: um estudo quase-experimental. 2024. 115 f. il. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Este trabalho abordou o tema das atividades de preparação técnica em bandas de música. O objetivo geral foi compreender os resultados da realização de uma Aula-Oficina de Técnica Musical, elaborada com base na proposta da Configuração da Instrução de Música Instrumental de Jagow (2007), em duas seções de madeiras e duas de metais de quatro bandas selecionadas. Utilizando uma metodologia aplicada, com estratégia de pesquisa explicativa, adotou-se uma abordagem qualitativa, sendo que o modelo de pesquisa quase-experimental foi o escolhido para a coleta de dados. Os encontros com as bandas consistiram na realização de uma Aula-Oficina em cada grupo selecionado, com gravações da peça “Mestre Chester” realizadas no início e ao final do encontro. Posteriormente, procedeu-se à avaliação por dois juízes especialistas de comprovada experiência na área, visando a aferição do nível técnico do grupo logo após as atividades. Os resultados indicaram um aumento na nota média geral da segunda execução em três das quatro bandas (Banda A: 2,75/ 3,06; Banda B: 2,5/ 4,06; Banda C: 1,75/ 3,18; Banda D: 3,87/ 3,18). Além disso, o retorno nos depoimentos dos participantes revelou a importância dos conteúdos trabalhados, mesmo em aspectos considerados básicos da execução musical, sendo evidenciado por eles a relevância da abordagem proposta até com instrumentistas que já possuíam bastante tempo de experiência e de participação em bandas.

Palavras-chave: banda de música; estudos técnicos; aula-oficina de técnica musical; quase-experimental.

SANTOS, Tenison Santana. **Musical technique workshop-class**: a quase-experimental study. Thesis advisor: Lélío Eduardo Alves da Silva. 2024. 115 s. ill. Doctor's Degree Thesis (Musical Performance) — School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

This study addressed the topic of technical preparation activities in bands. The overall objective was to understand the results of conducting a Musical Technique Workshop-Class, based on Jagow's (2007) Instrumental Music Instruction Configuration proposal, in two woodwind sections and two brass sections of four selected bands. Utilizing an applied methodology with an explanatory research strategy, a qualitative approach was adopted, and the quasi-experimental research model was chosen for data collection. The meetings with the bands consisted of conducting a Workshop in each selected group, with recordings of the piece "Mestre Chester" made at the beginning and the end of the meeting. Subsequently, the recordings were evaluated by two expert judges with proven experience in the field, aiming to assess the technical level of the group immediately after the activities. The results indicated an increase in the overall average score of the second performance in three of the four bands (Band A: 2.75/3.06; Band B: 2.5/4.06; Band C: 1.75/3.18; Band D: 3.87/3.18). Furthermore, feedback from participant testimonials highlighted the importance of the content covered, even in aspects considered basic of musical performance, with participants emphasizing the relevance of the proposed approach, even for instrumentalists with substantial experience and participation in bands.

Keywords: band; technical studies; musical technique class-workshop; quasi-experimental.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Exemplo Musical 4:1 —	Exercício de Som Característico	53
Exemplo Musical 4:2 —	Exercício de Afinação.....	56
Exemplo Musical 4:3 —	Exercício de Mistura de Som e Equilíbrio	59
Exemplo Musical 4:4 —	Exercício de Sincronia de Entradas	62
Exemplo Musical 4:5 —	Exercício de Pulsação	64
Exemplo Musical 4:6 —	Exercício de Execução de Duas ou Mais Notas	65
Exemplo Musical 4:7 —	Exercício de Articulações em Notas Repetidas.....	71
Exemplo Musical 4:8 —	Exercício de Articulações em Notas Diferentes.....	72
Exemplo Musical 4:9 —	Exercício de Diferentes Tipos de Fraseados.....	75
Exemplo Musical 4:10 —	Parte A da peça Mestre Chester.....	78
Exemplo Musical 4:11 —	Parte B da peça Mestre Chester	79
Exemplo Musical 4:12 —	Parte C da peça Mestre Chester.....	80
Quadro 3:1 —	Exemplo de Quadro de Avaliação de Aspectos da Performance Musical	42
Quadro 3:2 —	Participantes das Bandas	44
Quadro 4:1 —	Exercício de Respiração Preparatória.....	49
Quadro 4:2 —	Exercício para Procedimento de Início de Som.....	50
Quadro 4:3 —	Exercício para Sons com Repetição.....	50
Quadro 5:1 —	Resultados da Banda A	96
Quadro 5:2 —	Resultados da Banda B	98
Quadro 5:3 —	Resultados da Banda C	100
Quadro 5:4 —	Resultados da Banda D	101

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	REFERENCIAL TEÓRICO	19
2.1	Execução Musical e Performance Musical.....	19
2.2	Conceituando Técnica.....	20
2.3	Aprimoramento técnico do ponto de vista individual	21
2.3.1	Pesquisas Sobre Aprimoramento Técnico Individual	22
2.3.2	Atividades de Aquecimento e de Preparação Técnica São a Mesma Coisa?	24
2.4	Aprimoramento Técnico do Ponto de Vista Coletivo.....	27
2.5	Aporte Teórico Principal da Pesquisa	30
2.5.1	A Anatomia do Fazer Musical.....	30
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	33
3.1	Delineamento da Pesquisa.....	34
3.2	Método de Pesquisa Quase-Experimental.....	34
3.3	Procedimentos metodológicos do estudo quase-experimental	35
3.3.1	Etapa 1 – Produção da Aula-Oficina de Técnica Musical.....	35
3.3.2	Etapa 2 – Escolha das Bandas	36
3.3.2.1	Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará.....	37
3.3.2.2	Banda Sinfônica da Universidade Federal do Ceará - Fortaleza	38
3.3.2.3	Banda Municipal de Pacatuba.....	39
3.3.2.4	Banda de Música da Fundação J. Ratinho.....	40
3.3.3	Etapa 3 – Procedimentos Utilizados na Coleta dos Dados	41
3.3.4	Etapa 4 – Análise dos Dados	41
3.3.4.1	Passo a passo do Procedimento de Análise dos Resultados com os juízes especialistas	43
3.3.4.2	Apresentação dos juízes especialistas convidados.....	43
3.4	Amostra e Descrição dos Participantes.....	44
4	AULA-OFICINA DE TÉCNICA MUSICAL	47
4.1	Tema Gerador 1: Sonoridade	49
4.1.1	Exercícios Preparatórios	49
4.1.2	Subtópico 1 - Som Característico dos Instrumentos	51
4.1.3	Subtópico 2 – Afinação.....	53

4.1.4	Subtópico 3 – Mistura de Som e Equilíbrio	57
4.2	Tema Gerador 2: Ritmo.....	59
4.2.1	Sincronia nas Entradas	60
4.2.2	Unidade de Tempo e Pulso	62
4.2.3	Precisão Rítmica e Duração	64
4.3	Tema Gerador 3: Ferramentas Técnicas	66
4.3.1	Articulações e Sinais	66
4.3.1.1	Articulação Normal	67
4.3.1.2	Staccato.....	69
4.3.1.3	Ligado ou Legato	69
4.3.1.4	Acentos (De Dinâmica ou Marcato).....	70
4.3.1.5	Tenuto	71
4.4	Tema Gerador 4: Musicalidade	73
4.4.1	Fraseado.....	74
4.5	Mestre Chester: peça para comparação entre o antes e depois da Aula-Oficina	76
4.6	Perguntas-Guia utilizadas para estímulo à reflexão coletiva antes dos exercícios.....	81
5	RESULTADOS E DISCUSSÃO	83
5.1	Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda A.....	83
5.1.1	Informações coletadas através dos exercícios e das Perguntas-Guia com a Banda A	84
5.2	Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda B	86
5.2.1	Informações coletadas através dos exercícios das Perguntas-Guia com a Banda B	87
5.3	Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda C.....	89
5.3.1	Informações coletadas através dos exercícios e das Perguntas-Guia com a Banda C	89
5.4	Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda D.....	92
5.4.1	Informações coletadas através dos exercícios e das Perguntas-Guia com a Banda D	92
5.5	Resultados e reflexões sobre as comparações entre as execuções da peça Mestre Chester.....	95
5.5.1	Banda A	96
5.5.1.1	Gravação da Banda A no início do encontro	96
5.5.1.2	Gravação da Banda A no final do encontro.....	97
5.5.2	Banda B	98

5.5.2.1	Gravação da Banda B no início do encontro	98
5.5.2.2	Gravação da Banda B no final do encontro	99
5.5.3	Banda C	99
5.5.3.1	Gravação da Banda C no início do encontro	100
5.5.3.2	Gravação da Banda C no final do encontro.....	100
5.5.4	Banda D	101
5.5.4.1	Gravação da Banda D no início do encontro.....	102
5.5.4.2	Gravação da Banda D no final do encontro.....	102
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	107
	APÊNDICES	110
	APÊNDICE A —	110
	APÊNDICE B —	111
	APÊNDICE C —	114
	APÊNDICE D —	115

1 INTRODUÇÃO

As atividades de preparação técnica estão presentes na prática instrumental de diversos músicos, seja ela realizada individualmente ou coletivamente. Do ponto de vista individual, é comum que os instrumentistas mantenham o hábito de realizar atividades técnicas como parte de suas rotinas (principalmente quando se trata de músicos profissionais), os quais aliam seus estudos técnicos à prática do repertório que suas carreiras demandam.

Já com relação às atividades de preparação realizadas de forma coletiva, uma das possibilidades existentes é denominada popularmente como “aquecimento” e diz respeito aos exercícios executados em bandas de música no início dos ensaios. Considerado tema frequente na literatura de países estrangeiros, dentre os quais podemos citar principalmente o exemplo dos Estados Unidos e conferir em Davis (1997), Rush (2006), Jagow (2007) e McAllister (2022), no Brasil ainda não é uma prática bastante difundida.

Na maior parte dos casos, a totalidade do tempo dos ensaios dos grupos está voltada exclusivamente para a prática de obras de determinados repertórios, os quais eventualmente constarão em suas apresentações. Fato abordado por Alves da Silva (2010), ao afirmar que a pouca literatura em língua portuguesa sobre o tema do aquecimento é um dos motivos que leva os mestres de banda a utilizar como estratégia de ensaio somente a execução de músicas do repertório.

Sendo assim, a preparação técnica em bandas de música foi escolhida como tema principal deste trabalho. O termo “banda” pode significar diversos tipos de formações musicais e, em se tratando do senso comum, é mais popularmente utilizado para se referir a grupos de instrumentistas com guitarra, baixo, bateria, teclado, vocalista, entre outras pequenas variações.

Somando-se a isso, quando se trata da concepção de banda de música utilizada nesta pesquisa, é necessário ter consciência de que existem muitas possibilidades de definição. De acordo com Alves da Silva (2018, p. 10), “diferenciar os tipos de bandas de música ainda é uma tarefa árdua para o público leigo e até mesmo para músicos experientes”.

As denominações de grupos correlatos são várias: banda musical, filarmônica, banda de concerto, banda sinfônica, banda marcial, fanfarra, entre outros. Alves da Silva (2018) relata que essas expressões são utilizadas normalmente para denominar os grupos tradicionais compostos por metais, madeiras e percussão que se tornaram populares por sua forte presença nos coretos das praças ao longo dos séculos XIX e XX, os quais, além de tudo, tiveram funções importantes de entretenimento das pessoas, juntamente com participações frequentes em cerimônias religiosas e cívicas.

Apesar disso, mesmo sem deixar de considerar as diversas características sociais que fazem parte das definições do que são esses grupos, neste trabalho, por ter como foco a preparação técnica, estamos nos referindo à “banda de música” como sendo o grupo musical formado por instrumentistas de sopro da família dos metais, das madeiras, juntamente com os de percussão. Isso porque os conhecimentos gerados podem ser úteis para grupos possuidores de várias denominações diferentes, os quais também podem ter objetivos de aprimorar seus integrantes do ponto de vista da técnica instrumental.

Sendo assim, o trabalho aqui apresentado teve como pergunta de pesquisa o seguinte questionamento: quais resultados podem ser gerados a partir da realização de uma Aula-Oficina de Técnica Musical em cada uma das bandas de música selecionadas? Antes do início da investigação, formulamos a hipótese da pesquisa com base em nossa experiência empírica, observações durante a trajetória com bandas e na literatura acadêmica. A hipótese sugere que a realização de trabalhos de técnica musical, focados no aprimoramento da sonoridade, do ritmo, de ferramentas técnicas e da musicalidade, poderia auxiliar no aprimoramento técnico dos integrantes dos grupos estudados, no mesmo dia das atividades.

Embora o número de pesquisas sobre bandas tenha aumentado nos últimos anos, podemos perceber que algumas lacunas ainda existem entre estudos dessa área. Em trabalho de revisão de literatura realizado por Amado e Chagas (2016) foi constatado que de 205 publicações dentre teses, dissertações, artigos e resumos que possuíam o termo “banda de música” citado em seus títulos, resumos ou palavras-chave, apenas quinze puderam ser enquadrados na categoria “Técnico-Analíticos”, a qual estava relacionada a aspectos composicionais, propostas interpretativas ou questões idiomáticas e técnicas de instrumentos.

Por outro lado, na categoria “Históricos e Biográficos”, que tratava da história das bandas ao longo de sua existência ou da vida e obra de seus personagens, foram encontrados cinquenta e quatro trabalhos. Além disso, na categoria “Trabalhos em Educação Musical”, relacionada a pesquisas que contemplassem as práticas de ensino-aprendizagem e formação em contextos de bandas, foram localizados noventa e seis trabalhos.

Desta forma, estabelecemos o objetivo geral da pesquisa como sendo compreender os resultados da realização de uma Aula-Oficina de Técnica Musical em cada uma das duas seções de madeiras e duas seções de metais das bandas de música selecionadas. Dentre os objetivos específicos estiveram: analisar as competências técnicas mais frequentemente trabalhadas nos exercícios de aquecimento e de preparação técnica mediante um levantamento deste material na literatura específica; descrever o processo metodológico da produção da Aula-Oficina proposta para ser testada na pesquisa, discutir as estratégias de preparação técnica utilizadas

pelos participantes das atividades, além de descrever o processo de realização das aulas-oficinas nas sessões das bandas de música escolhidas.

Para alcançar os objetivos propostos para este estudo, a metodologia utilizada compreendeu uma pesquisa do tipo aplicada, com estratégia de pesquisa explicativa. Quanto à abordagem do problema, trata-se de uma pesquisa qualitativa e quanto aos procedimentos técnicos é considerada como uma pesquisa experimental.

Ao tratar de modo mais específico o delineamento deste trabalho, consideramos que o modelo de pesquisa quase-experimental foi o escolhido como ferramenta metodológica para a coleta dos dados. Nele, tivemos como objeto de estudo o aprimoramento técnico em bandas de música, sendo que para isso, selecionamos duas seções de madeiras e duas de metais das quatro bandas escolhidas.

Posteriormente, foi realizada uma Aula-Oficina de Técnica Musical em cada uma das seções dessas bandas selecionadas. Ao final, dois juízes especialistas executaram um procedimento de avaliação para aferir o nível técnico do grupo logo após as atividades. A partir dos resultados, foram produzidas as devidas reflexões sobre a confirmação ou não da hipótese.

A ideia de se aprofundar no assunto dessa investigação, acompanha a minha trajetória desde o princípio da atuação em bandas de música, tanto como instrumentista quanto como regente. O tema da preparação técnica em bandas esteve presente também na minha pesquisa de mestrado (SANTOS, 2015), na qual investiguei se alguma estratégia de aprimoramento técnico era utilizada em três grupos no estado da Bahia.

Após o término da pesquisa, o contato com bandas de música continuou, trazendo assim novas e mais complexas indagações. Principalmente questões relacionadas aos resultados da pesquisa anterior, incluindo entre elas a pergunta de como as bandas poderiam ter resultados melhores do que os alcançados apenas com a execução das peças do repertório e dos exercícios tradicionais de aquecimento.

Esta pesquisa possui relevância para a comunidade acadêmica principalmente por buscar acrescentar conhecimentos a uma área ainda pouco explorada. Compreendemos, com base em nossas buscas, que a maioria dos trabalhos com foco em execução musical nas bandas está voltada para a parte da iniciação nos instrumentos e poucos estão relacionados a níveis mais diversificados, incluindo grupos avançados.

O estudo pode contribuir também com a utilização desses conhecimentos por parte dos vários conjuntos de sopros e percussão existentes nos cursos superiores das universidades brasileiras. Incluindo aí, não apenas as bandas de música e bandas sinfônicas, mas também as outras formações instrumentais que envolvem instrumentos dessa categoria, como corais de

trombones, grupos de metais, não deixando de incluir de igual maneira outras formações camerísticas com menos integrantes.

Além disso, essa contribuição pode se estender além dos grupos de instituições formais de ensino e ter relevância para a sociedade em geral. Embora existam grupos musicais nas universidades, há também um número significativo de bandas de música em organizações da sociedade civil e militares. Essas instituições continuam desempenhando um importante papel na formação musical e social dos instrumentistas e participam ativamente da vida da população por meio de suas apresentações públicas.

Este trabalho está organizado em seis seções, que se desdobram partindo de uma Introdução, a qual fornece uma visão geral do tema de pesquisa, delineando o problema abordado, os objetivos da pesquisa, sua relevância e a metodologia empregada. Além disso, apresenta uma síntese dos principais tópicos a serem explorados nos itens subsequentes.

Em seguida há o Referencial Teórico, no qual aprofundamos nossa compreensão do contexto que sustenta este estudo. Exploramos a distinção entre os termos “execução musical” e “performance musical”, discutimos o conceito de técnica musical e analisamos a preparação técnica tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. Também destacamos a diferença entre exercícios de técnica instrumental e aquecimento instrumental. Além disso, apresentamos uma revisão sobre preparação técnica em bandas de música e introduzimos o aporte teórico central deste trabalho, os elementos constituintes da “Anatomia do Fazer Musical”, proposta pela professora de música Dra. Shelley Jagow.

Na seção de Procedimentos Metodológicos, descrevemos a metodologia adotada na pesquisa, incluindo o delineamento do estudo, a escolha do método quase-experimental e os procedimentos utilizados. Exploramos o conceito fundamental de uma “aula-oficina”, explicamos como as bandas foram selecionadas, a realização do quase-experimento e os métodos empregados na análise dos dados coletados.

Em seguida, no item Aula-Oficina de Técnica Musical, fornecemos uma visão dos procedimentos e exercícios propostos durante as atividades realizadas com as bandas selecionadas. Detalhamos as ações desenvolvidas, destacando como cada elemento visou aprimorar aspectos como sonoridade, ritmo, ferramentas técnicas e musicalidade.

Na seção de Resultados e Discussão, o item foi dedicado à análise dos resultados obtidos durante os encontros com os integrantes das bandas. Examinamos tanto as contribuições dos participantes quanto os resultados da execução dos exercícios com base na avaliação de dois juízes especialistas, possuidores de experiência na área musical. As discussões buscaram

compreender as implicações desses resultados no contexto da preparação técnica em bandas de música.

Finalmente, na Conclusão, apresentamos as principais constatações desta pesquisa e suas implicações. Além disso, oferecemos sugestões para trabalhos futuros que podem expandir ainda mais o entendimento dos pesquisadores da preparação técnica em bandas de música e contribuir para o aprimoramento das práticas musicais coletivas e individuais. Este capítulo encerra nosso trabalho, mas não nossa busca pelo aprimoramento constante na música e na educação musical.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo apresentamos os fundamentos teóricos utilizados no estudo, a respeito do aprimoramento técnico na área musical, com foco no contexto das bandas de música. Buscamos contextualizar determinados pontos do atual estado do conhecimento sobre o tema para que a construção das novas informações e o estabelecimento do objeto de pesquisa fossem realizados de maneira satisfatória.

2.1 Execução Musical e Performance Musical

A atividade musical de instrumentistas é frequentemente representada por duas expressões, sendo que a primeira delas a ser citada nesta revisão é “execução musical”. Como exemplo que representa tal situação, este termo é utilizado para classificar a área de concentração no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação Acadêmico em Música da Universidade Federal da Bahia, tanto durante o processo seletivo, como também na sua classificação interna perante as outras áreas do conhecimento musical presentes no Programa.

A segunda expressão aqui abordada é “performance musical”. Este termo é o mais comumente encontrado na literatura da área seja em artigos, livros e trabalhos acadêmicos de forma geral, como pode ser conferido em Tossini (2014), Miranda (2013) e Ray (2015).

Isso nos levou a realizar as reflexões deste trabalho considerando o segundo termo, uma vez que ele é o mais utilizado nos textos acadêmicos oriundos das pesquisas. Essa expressão se refere geralmente às atividades musicais, tanto dos instrumentistas que fazem parte do programa, como também às atividades da subárea da qual faço parte, que é relacionada à performance em bandas de música e de forma mais específica se refere à atuação dos mestres de banda.

Mesmo analisando apenas a expressão performance musical, ela traz consigo diversas possibilidades de significados. Miranda (2013) parte da informação de que na língua inglesa, o verbo *to perform* pode ter várias traduções a exemplo de: realizar, alcançar, executar, desempenhar, entre outros. Ainda acrescenta que no Brasil o termo é normalmente usado com o sentido de “executar” ou “interpretar”, geralmente vistos como sinônimos ao tratar da decodificação de uma partitura.

Porém em seu trabalho, ele considera que a performance musical é o “ato de tocar em público, no qual o músico decodifica dados por determinado compositor e de certa forma interage com ele unindo passado e presente” (MIRANDA, 2013, p. 18), reforçando ainda que a performance apenas acontece quando há relação entre músico e plateia, não havendo performance quando não há público.

Essa questão da existência da performance musical possuir como condicionante para seu acontecimento a presença de espectadores, é reforçada pela definição de Ray (2005, p. 39), para quem ela “é o momento em que o músico (instrumentista, cantor ou regente) executa uma obra musical exposto à crítica de outro ou outros, seja um recital, um concerto, uma prova ou até mesmo uma aula”.

Apesar disso, podem existir outras reflexões sobre o que pode ser considerado performance. Um desses exemplos é trazido por Souza (2008) que embora compreenda a existência de vários autores os quais tratam a relação do músico com a plateia um elemento indispensável para a constituição de uma performance, também considera possível tratar como uma, os momentos que vão além das apresentações.

O autor também compreende em seu trabalho os momentos de estudo e preparação como performance musical. Em todos esses momentos, ele está se referindo à ação de tocar um instrumento, no seu caso a flauta transversal e isso possibilita gerar no nosso ponto de vista, a utilização desse raciocínio tanto para com outros instrumentos, como para realização de atividades de prática musical de forma coletiva.

Sendo assim, neste trabalho utilizamos a premissa proposta por Souza (2008), pois tratamos de aspectos relacionados ao aprimoramento técnico dos instrumentistas das bandas de música, sem restringir a performance musical apenas aos momentos de apresentações em público. Isto principalmente porque consideramos que grande parte da preparação técnica pode ser realizada nos ensaios, tanto por serem os períodos de atividades com maior duração quanto pela observação entre os pares que os ensaios permitem.

2.2 Conceituando Técnica

Existem muitos aspectos que podem estar relacionados à preparação para uma performance musical. Podemos citar os exemplos do preparo físico, o preparo psicológico, o preparo musical e nesta pesquisa especialmente, citamos também a preparação técnica, até porque esta última também possui aspectos musicais.

Mas afinal, o que significa técnica e qual é o significado dessa expressão utilizado neste trabalho? De acordo com Ray (2015), o conjunto de habilidades necessárias para se executar um instrumento (incluindo cantar ou reger) é chamado de técnica. Porém a autora considera que há uma confusão quando essa expressão passa a delimitar o nível do executante, o tipo e o estilo do repertório, pois dessa forma, ela passa a compor também o conteúdo da performance, pelo fato de que sem o apropriado estudo das questões técnicas, não é possível acessar o conteúdo da performance musical de forma plena.

É importante constatar que, segundo a autora, a técnica em performance musical não é a mesma utilizada na construção de um relógio. Isto pelo fato de que ao final do estudo compartmentado da técnica não resultará em um produto artístico, que só ocorrerá se a técnica não for estudada de forma isolada do contexto artístico-musical ao qual serve.

Contudo, esse ponto de vista é controverso, pois mesmo ao considerar a construção de um relógio, dependendo do ponto de vista estético adotado, o objeto resultante também pode ser considerado uma obra artística. Mesmo que no tocante à área musical, se busque mais do que uma performance na qual esteja sendo almejada somente a demonstração de habilidades técnicas.

Sendo assim, consideramos como referência para este trabalho, a reflexão realizada por França (2000), a qual propõe que a técnica pode ser considerada a competência funcional para realizar atividades musicais específicas, a exemplo do desenvolvimento de um motivo melódico na composição, produção de um *crescendo* na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação.

Ou seja, independentemente do grau de complexidade, “a técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada” (FRANÇA, 2000, p. 52).

Consideramos neste caso as várias habilidades que os instrumentistas de uma banda podem ser capazes de desenvolver. São exemplos a capacidade de emitir o som característico dos instrumentos, de tocar afinado em grupo, executar os ritmos corretamente e até a compreensão de como realizar fraseados de diversos tipos.

2.3 Aprimoramento técnico do ponto de vista individual

Quando se trata da preparação técnica de instrumentistas, ela pode ocorrer de várias maneiras. Podemos citar os estudos técnicos que são realizados individualmente pelos músicos nas suas rotinas diárias ao se tratar de profissionais e de forma esporádica quando nos referimos a músicos amadores. Além disso, podemos abordar também a preparação técnica que acontece de forma coletiva, como por exemplo nos grupos que fazem música em conjunto, sendo esse o caso de fanfarras, orquestras e bandas de música.

No caso dos instrumentistas de sopro, a principal estratégia de desenvolvimento técnico individual consiste na realização de estudos que ocorrem geralmente com frequência diária. Ao se tratar de instrumentistas da família das madeiras, acontece a prática de exercícios avulsos de notas longas, escalas e arpejos utilizada junto a métodos específicos de autores consagrados de cada instrumento. Para os flautistas é comum a utilização do livro de Paul Taffanel e Philippe

Gaubert. Já para os clarinetistas e saxofonistas é recorrente a utilização do livro de Hyacinthe Klosé.

Já na situação dos instrumentistas da família dos metais são comuns também os exercícios de notas longas, escalas e arpejos, porém acrescidos dos chamados estudos de flexibilidade, que consistem em exercícios que envolvem mudanças de notas pertencentes à série harmônica de cada posição do instrumento. Essas atividades são realizadas com métodos específicos como o de Jean Baptiste Arban e Max Schlossberg, muito usados por trompetistas, trombonistas, eufonistas e tubistas.

2.3.1 Pesquisas Sobre Aprimoramento Técnico Individual

Alguns pesquisadores brasileiros já buscaram desenvolver estudos tendo como objeto o aprimoramento técnico de instrumentistas. Na maioria das vezes, os aspectos citados anteriormente (notas longas para melhoria na sonoridade, escalas e arpejos) são relatados como elementos constituintes das propostas de atividades visando desenvolvimento técnico e musical.

Júnior (2015) desenvolveu uma pesquisa que buscou fornecer ferramentas úteis para o desenvolvimento técnico e artístico de flautistas. Embora o título remeta a subsídios para o aperfeiçoamento de instrumentistas profissionais, a principal parte do trabalho relacionada ao tema é um guia de estudos e de prática diária para estudantes de nível intermediário e que tem o intuito de auxiliar no desenvolvimento de uma sonoridade profissional, condizente com a requerida no contexto de orquestras sinfônicas.

O guia aborda desde os princípios básicos da produção do som na flauta transversal, prosseguindo até a vários exercícios incluindo os de respiração, embocadura, apoio e entre eles o de notas longas, citando a necessidade de serem realizados com a característica de que o som seja “liso e sem interferência” (JÚNIOR, 2015, p. 49).

Nunes (2016), por sua vez, desenvolveu um estudo que relacionou a prática de instrumentos musicais a modelos de periodização do treinamento esportivo. O trabalho teve como objetivo propor uma sistematização e organização dos estudos de prática instrumental. Além disso, foi realizado com dois clarinetistas.

Nesse estudo, os instrumentistas foram comparados de certa forma a atletas e possuíam como meta de performance a preparação de determinada peça. Para isso o modelo de preparação técnica visando tal objetivo foi baseado em conceitos tradicionalmente utilizados na área esportiva.

O trabalho de Pompeo (2016) possui uma proximidade muito grande com a nossa pesquisa. Ele teve como foco o mapeamento e aprimoramento de técnicas visando a realização de estudos

de sonoridade no saxofone. O tema da sonoridade foi citado anteriormente também por Júnior (2015) e isso mostra o quanto é importante para a nossa pesquisa, pois é um dos assuntos mais relevantes no tocante ao desenvolvimento do nível técnico em uma banda de música.

O estudo de Pompeo (2016) teve como objetivo identificar a importância e os benefícios do estudo da sonoridade para os instrumentos de sopro de maneira geral. O autor propõe uma apostila básica de sonoridade, que pode ser utilizada no auxílio do ensino deste elemento e sugeriu o termo da “Nota de Referência”, o qual se trata de uma nota com relativa facilidade de execução, utilizada como base para o aprimoramento das demais notas. O termo foi bastante útil na elaboração da Aula-Oficina para as bandas e foi tratado em mais detalhes no Capítulo 4.

Entre os trabalhos que tiveram como objeto de estudo instrumentos da família dos metais, podemos citar o de Silva (2018). Esse trabalho apresentou alguns estudos do compositor George Kopprasch sobre técnicas para tocar trompa e sobre a importância dessas técnicas na formação de trompistas. O trabalho buscou produzir uma análise dos exercícios propostos pelo compositor no método para trompa e fez uma relação de como pode ser utilizado durante os estudos diários de um instrumentista.

Baptista (2010) desenvolveu um trabalho tendo como foco a proposta de uma metodologia de estudos para o instrumento trompete. O autor descreveu diversos elementos básicos da técnica trompetística, entre eles a sonoridade, a respiração, a flexibilidade e incluindo o vibrato. Além das menções a esses aspectos, ele também tem procedimentos de estudo os quais podem ser realizados tendo o auxílio de métodos específicos para o instrumento.

É abordada em seu trabalho a importância de uma boa preparação técnica tanto para instrumentistas que visam atuar na área erudita quanto na popular. Além disso, ele listou alguns elementos que são fundamentais para a formação técnica do trompetista de qualquer uma das áreas. Entre esses elementos está a afinação, o ritmo e o tempo, que foram itens trabalhados com bastante ênfase na proposta da Aula-Oficina realizada durante a nossa pesquisa.

Já o pesquisador Ramires Leite (2015), realizou um trabalho sobre estudos técnicos para trombone, fazendo sugestões de tópicos para a rotina diária dos trombonistas. A pesquisa apresentou as concepções de diversos instrumentistas que são autores e pesquisadores do assunto nesta área específica.

Dentre os tópicos abordados pelo autor, vários foram citados anteriormente por outros pesquisadores e trazidos para este trabalho, o que reforça a importância de tais temas. Ramires Leite (2015) menciona os exercícios de notas longas, flexibilidade, escalas, arpejos e de articulação (dando especial menção às categorias que denomina de “destacado” e “ligado”).

Todos estes assuntos confirmam a importância de cada um dos elementos propostos para serem trabalhados na Aula-Oficina objeto de estudo do nosso trabalho, pois os aspectos da formação individual dos instrumentistas podem servir de base para determinar o que e como podem ocorrer as estratégias de aprimoramento técnico coletivo nas atividades de uma banda de música.

2.3.2 Atividades de Aquecimento e de Preparação Técnica São a Mesma Coisa?

Antes de entrarmos na questão do aprimoramento técnico coletivo, mais especificamente, é importante esclarecer qual abordagem este trabalho segue, em relação ao que na nossa concepção é um aspecto passível de reflexão. Trata-se dos pontos de vista sobre as áreas que se referem aos termos aquecimento e preparação técnica.

No que tange a parte técnica da preparação de instrumentistas, a expressão “aquecimento” é bastante utilizada no senso comum e em algumas vezes na literatura da área. Ela indica nestes casos, exercícios que geralmente são os mesmos da preparação técnica (notas longas, escalas, arpejos e intervalos), mas que são realizados no começo da sessão de prática individual de um músico, ou no início de ensaios dos grupos, ambos acontecendo antes da execução de seus respectivos repertórios.

Mesmo a literatura científica da área de bandas, trata em alguns casos, essa etapa da preparação nos ensaios pelo termo de aquecimento, como podemos ver em Serpa (2021), o qual considera que:

O termo “Aquecimentos para Banda de Música” ou, no idioma Inglês, “*warm-up*”, refere-se a exercícios técnicos, geralmente utilizados na parte inicial dos ensaios, cujo objetivo é abordar aspectos tais como: estudos de notas longas, embocadura, escalas, arpejos, articulações, diferentes ritmos e andamentos, postura e corais, sendo utilizados conjuntamente (2021, p. 1).

O autor reforça seu posicionamento abordando a importância do aquecimento, com base na necessidade de que para realizarmos atividades que utilizam o corpo, este precisa estar aquecido para obter um bom desempenho. Podemos observar isso quando ele defende o seguinte ponto: “a prática do aquecimento é usada amplamente por atividades humanas que dependam das ações do corpo, como podemos observar no universo dos esportes, quando atletas se preparam para entrar em ação” (SERPA, 2021, p. 2).

Apesar disso, outros pesquisadores discordam deste ponto de vista, mesmo outros que levam em consideração que o termo se refere ao aquecimento do corpo. Um exemplo dessa discordância pode ser visto no trabalho de Ray:

No meio musical é comum que se use o termo “aquecimento” referindo-se a exercícios de técnica organizados em grau de dificuldade crescente. Tais exercícios tem o objetivo de preparar a musculatura e a concentração do performer para suas atividades rotineiras, qual sejam, estudar isoladamente, ensaiar com seu grupo, apresentar-se em público ou para seu professor (aula). Quantas vezes ouvimos recomendações para que sempre façamos um aquecimento antes da sessão de estudo? Poucos músicos se dão conta que estes exercícios não “aquecem” a musculatura, pelo contrário, eles apenas a colocam em uso com certa moderação, porém, sem preparo (RAY; ANDREOLA, 2005, p. 24).

Partindo dessas informações, apresentamos a nossa concepção sobre o que entendemos para as expressões citadas e para isso, propomos uma subdivisão na área do aquecimento. Deste modo, consideramos que o entendimento das nuances entre os termos “aquecimento corporal”, “aquecimento instrumental” e “estudos técnicos” é fundamental para uma abordagem precisa da preparação técnica em música. Embora vários autores usem a palavra “aquecimento” de maneira abrangente para abordar procedimentos que preparam tanto o corpo quanto o instrumentista para a prática musical, neste trabalho, fazemos distinções as quais julgamos importantes.

O “aquecimento corporal” diz respeito às medidas destinadas a colocar o corpo em um estado físico ideal do ponto de vista fisiológico. Essas ações preparam os músculos e articulações para as atividades musicais e ajudam a prevenir lesões. Exemplos de movimentos de aquecimento corporal incluem abrir e fechar das mãos, movimentos de abrir e fechar dos braços e suaves rotações do pescoço. Essas práticas visam promover a circulação sanguínea, relaxar os músculos e a lubrificação das articulações.

Por outro lado, o “aquecimento instrumental” refere-se aos exercícios executados com o instrumento musical imediatamente após o aquecimento corporal. Seu propósito é preparar tanto o instrumentista quanto o próprio instrumento para a execução das atividades musicais. Desta forma, o aquecimento instrumental visa colocar o músico em um estado ideal para utilizar as habilidades que já possui e exemplos de exercícios de aquecimento instrumental podem incluir a execução de notas longas e escalas. Os objetivos desses exercícios devem ser alcançados em questão de minutos, para que o músico esteja pronto para as sessões de prática, ensaios ou apresentações, imediatamente após o aquecimento.

Os “estudos técnicos”, por sua vez, referem-se a atividades específicas executadas com o instrumento musical para desenvolver, aprimorar ou manter determinadas habilidades técnicas ao longo do tempo. Diferentemente do aquecimento instrumental, os estudos técnicos não têm como foco a preparação imediata para atividades musicais realizadas logo em seguida. Em vez disso, eles são projetados para promover o crescimento técnico contínuo ao longo do tempo.

Embora os exercícios possam ser semelhantes ou classificados da mesma forma que os do aquecimento instrumental, a diferença está na intenção por trás da execução. Os estudos técnicos visam aperfeiçoar habilidades e podem ter objetivos a longo prazo, buscando alcançar um aumento na destreza no instrumento.

Portanto, ao compreender essas distinções, os músicos podem abordar de maneira mais precisa suas práticas de preparação técnica, ajustando seus procedimentos de acordo com seus objetivos imediatos e a longo prazo. O aquecimento corporal e o instrumental são etapas cruciais para garantir um desempenho seguro e eficaz em relação ao dia específico em que são realizados, enquanto os estudos técnicos são fundamentais para o aprimoramento contínuo das habilidades técnicas ao longo da jornada musical.

Uma analogia que auxilia na compreensão da distinção entre as áreas do aquecimento e dos estudos técnicos pode ser feita ao compararmos a preparação de um músico à de um atleta antes de uma competição esportiva. Um jogador de futebol, por exemplo, realiza atividades de aquecimento do corpo, como corridas leves e saltos, imediatamente antes de uma partida. Além disso, ele pratica habilidades específicas do esporte, como chutes a gol e cabeceio, para se preparar para o jogo que está prestes a começar.

No entanto, o momento imediatamente antes da partida não é a ocasião adequada para desenvolver ou aprimorar as suas habilidades, como correr mais rápido do que corre normalmente, saltar mais alto ou melhorar sua pontaria. Esses aprimoramentos técnicos são conquistados ao longo do tempo, durante o treinamento e a prática regulares. Os exercícios realizados durante o aquecimento têm o propósito de colocar o atleta em um estado físico ideal para executar as habilidades que ele já adquiriu.

Da mesma forma, um músico realiza atividades de aquecimento corporal através de movimentos corporais para preparar músculos e articulações, antes de um concerto e pode fazer um aquecimento instrumental por meio de exercícios no instrumento, como escalas e intervalos, para se preparar para a performance iminente.

No entanto, assim como no esporte, o aquecimento instrumental não é o momento de adquirir habilidades técnicas. Se um músico tem no repertório a execução de escalas rápidas ou intervalos de oitava desafiadores, o aquecimento pode ser útil, desde que ele já possua as competências necessárias para executar essas tarefas. Caso contrário, o desenvolvimento dessas habilidades deve ter sido realizado durante o treinamento e os estudos técnicos em períodos anteriores. Assim como um atleta aprimora suas habilidades ao longo de sua carreira esportiva, um músico deve investir tempo e esforço em estudos técnicos para desenvolver suas habilidades

musicais. O aquecimento, por sua vez, serve para garantir que essas habilidades estejam prontas para serem utilizadas durante uma apresentação.

Ou seja, por mais que os exercícios em si possam ser utilizados tanto para o aquecimento instrumental, como para a preparação técnica, pelo fato de as notas longas, escalas e exercícios de intervalos serem realizados em ambas as situações, reiteramos o fato de que a intenção de quem realiza e o seu planejamento de saber a finalidade de cada exercício executado, são os diferenciais entre as duas áreas. Assim, deixamos claro que o foco deste trabalho está mais voltado para as estratégias de desenvolvimento técnico do que sobre o aquecimento em si.

Podemos considerar ainda, por se tratar de exercícios semelhantes, que os exercícios de preparação técnica quando realizados no início dos ensaios de uma banda, conseqüentemente também levam a um certo aquecimento e podem auxiliar até na performance que vai acontecer ao longo do ensaio.

É o raciocínio corroborado por Alves da Silva (2018), quem também considera ser melhor denominar as atividades realizadas no início do ensaio como “exercícios técnicos”. Isso porque segundo o referido autor, embora haja um aquecimento do instrumentista, o qual acontece mesmo nos primeiros minutos da realização destes, o momento pode ser utilizado ainda para desenvolver conceitos de respiração, postura, afinação, som, equilíbrio sonoro e articulação, por exemplo.

Portanto, estas são as razões pelas quais neste trabalho estamos nos referindo sempre à expressão “exercícios técnicos” e não a “aquecimento”. Justamente por também buscar tornar mais clara a lacuna existente nessa área de estudos, pois tanto na literatura estrangeira, quanto em investigações realizadas aqui no Brasil, alguns trabalhos que se referem ao desenvolvimento e aprimoramento de competências técnicas são frequentemente denominados por estudos de aquecimento.

2.4 Aprimoramento Técnico do Ponto de Vista Coletivo

Como já abordado anteriormente, a preparação técnica em grupo acontece tradicionalmente em um período no início dos ensaios que é denominado de aquecimento. Além de ser uma expressão presente no senso comum, vários livros da área utilizam essa expressão para se referir a esses exercícios, inclusive vários compilados de atividades americanas são denominados pela expressão “warm up” que significa aquecimento.

Entre os livros de instrumentos referentes à preparação individual ainda existem alguns que diferenciam os tratamentos. São exemplos Davis (1997), um livro que trata de rotinas de aquecimento e Schlossberg (s.d.), que se refere a treinos diários e estudos técnicos. Quando se

trata de materiais para grupos instrumentais, a maior parte da literatura se refere sempre a exercícios para aquecimento.

Sendo assim, incluímos nesta revisão principalmente os estudos que se referem a essas atividades como aquecimento. Até porque já constatamos que os exercícios técnicos ou para aquecimento podem muitas vezes ser os mesmos e o diferencial entre eles é geralmente a intenção de quem executa.

No Brasil, o conhecimento sobre os exercícios de preparação técnica e aquecimento é comum nos grandes centros. Já nas bandas de cidades pequenas os exercícios não são muito conhecidos e utilizados. Apesar disso, pouco a pouco aqui no país eles têm se tornado temas de estudos no âmbito acadêmico.

A tese de doutorado de Alves da Silva (2010) trouxe a primeira reflexão, dentre as identificadas no nosso trabalho, a respeito da necessidade de denominar tais atividades por exercícios técnicos e não por aquecimento. O autor apresenta seu ponto de vista argumentando que “apesar de haver um aquecimento inicial do instrumento, dos lábios e dedos do instrumentista, as atividades não se restringem a ele” (ALVES DA SILVA, 2010, p. 188).

Durante a análise, o pesquisador relata também sobre as atividades de preparação antes de ensaios em quatro bandas no estado do Rio de Janeiro que eram objeto do referido trabalho. Confirmando o que foi abordado anteriormente em relação às bandas dos grandes centros, os quatro grupos realizavam atividades de aquecimento antes dos ensaios.

Porém é importante atentar para o seguinte fato relatado pelo pesquisador mencionado, nas atividades observadas, os estudos técnicos realizados nas referidas bandas não possuíam objetivos definidos. Segundo ele, os mestres acabavam desperdiçando a oportunidade de desenvolver conteúdos importantes com os alunos, como por exemplo explicações sobre como as escalas são construídas, informações sobre instrumentos transpositores, exercitar conceitos de respiração e de articulações diferentes.

Reforçando a sua posição, o mesmo autor aborda novamente no seu livro “Manual do Mestre de Banda de Música” (ALVES DA SILVA, 2018) sobre a importância dos estudos técnicos no cotidiano dos referidos grupos. Nele é reforçado o seu argumento de que a nomenclatura correta deve ser “Exercícios Técnicos” e aborda uma série de aspectos que podem ser trabalhados nessa atividade: postura, respiração, embocadura, sonoridade, equilíbrio entre os naipes, afinação, articulação, ritmo e pulso, extensão/tessitura e dinâmica.

Ainda sobre pesquisas relacionadas de forma mais específica a estudos de preparação técnica, podemos incluir a investigação por mim realizada, Santos (2015). Nessa, uma

dissertação de mestrado, busquei compreender quais atividades de preparação técnica eram realizadas por três bandas de três territórios de identidade diferentes no interior da Bahia.

Através de entrevistas com os mestres e observações nos ensaios, tive oportunidade de constatar ao longo do estudo que nenhuma atividade de preparação era realizada pelas bandas pesquisadas. Toda a busca por aprimoramento no nível técnico era realizada apenas no decorrer da execução das peças nos ensaios. Apesar disso, os mestres também relataram que não realizavam principalmente por falta de conhecimento do tema e em consequência, o trabalho tem no seu final uma proposta de sessão de preparação técnica, com exercícios que possam ser realizados pelas bandas.

Dentre os trabalhos que se referem aos estudos técnicos temos um no qual a nomenclatura mais tradicional de aquecimento foi utilizada. Trata-se do trabalho de conclusão de curso de W. Soares (2017) intitulado “O Aquecimento como Estratégia Metodológica para o Aprimoramento Técnico em Bandas de Música”. Nele o autor teve como objetivo compreender as concepções metodológicas de autores brasileiros e americanos sobre tema e ofereceu ao seu final uma “Seção de Aquecimento Coletivo”, com materiais sonoros derivados da escala menor melódica.

Para dar continuidade a esta revisão, podemos citar o trabalho de A. Soares (2018) o qual tratou mais especificamente de um estudo de caso a respeito da Orquestra de Metais Lyra Tatuí. Embora estivesse relacionado a um grupo formado apenas pelas famílias dos metais e percussão, a pesquisa abordou detalhadamente a rotina de trabalho do grupo, incluindo os aspectos das atividades realizadas com alunos desde o nível mais básico até o avançado.

Foram citados no trabalho os aspectos técnico-interpretativos executados em exercícios durante a formação dos alunos. Foi descrita também a rotina de atividades técnicas utilizada no grupo durante o seu período de funcionamento, que foi de 2002 até 2015, englobando não apenas as atividades antes de apresentações, mas também os aspectos trabalhados durante e depois dos concertos.

Também entre os trabalhos que citaram o termo aquecimento enquanto estratégia de preparação para banda, inclui-se a pesquisa de Pereira (2018). Tal estudo tratou do processo de aprendizagem dos alunos integrantes da Escola de Música do Estado do Maranhão. Nesta pesquisa, foi relatada a utilização de exercícios estrangeiros de aquecimento e que serviram como base para a criação dos próprios estudos, estando eles baseados em intervalos ascendentes e descendentes, explorando questões técnicas como dinâmica, fraseado, afinação e equilíbrio sonoro.

Por fim, abordamos a tese de Benedito (2011), a qual concentrou-se em entender a dinâmica de ensino e aprendizado nas filarmônicas da Bahia. O estudo explorou os métodos de ensino utilizados pelos mestres das instituições, bem como os desafios e as características pedagógicas que permeavam o processo de aprendizagem dos músicos.

Um dos pontos mais relevantes para nossa pesquisa foi a análise do material didático utilizado pelos mestres. Isso é de particular relevância, pois o material didático desempenha um papel fundamental no desenvolvimento técnico dos músicos, fornecendo diretrizes e recursos para o aprendizado. A tese investigou como os materiais utilizados nas filarmônicas contribuíam para a formação musical e técnica dos membros dessas bandas.

Além disso, a pesquisa também examinou as dificuldades encontradas pelos músicos ao aprenderem seus instrumentos nas filarmônicas. Ficou constatado que essas dificuldades podiam variar de acordo com o instrumento e o contexto, e para nós, compreender os obstáculos enfrentados pelos músicos foi considerado fator crucial para que possamos refletir sobre como é possível melhorar os métodos de ensino e promover um desenvolvimento técnico mais eficaz.

Embora a tese de Benedito (2011) não tivesse como objetivo principal o estudo da técnica instrumental, seu trabalho forneceu elementos que possibilitaram compreender os fatores que influenciavam o desenvolvimento técnico dos músicos em contextos de filarmônicas na Bahia. As descobertas dessa pesquisa contribuíram significativamente para o entendimento mais amplo da educação musical e do papel das filarmônicas na formação de músicos no estado.

2.5 Aporte Teórico Principal da Pesquisa

A autora responsável pelo desenvolvimento da proposta que serviu de aporte teórico principal para o desenvolvimento da Aula-Oficina de Técnica Musical aplicada nesta pesquisa é a Dra. Shelley Jagow. Ela é saxofonista e professora de regência em nível de graduação e pós-graduação na universidade Wright State University School of Music, em Dayton (Ohio), nos Estados Unidos. A Dra. Shelley Jagow obteve seu Ph. D. em Educação Musical no Union Institute & University.

2.5.1 A Anatomia do Fazer Musical

O livro *Developing the Complete Band Program* foi lançado em março de 2007 nos Estados Unidos. Nele, a autora Dra. Shelley Jagow apresentou a proposta da “Anatomia do Fazer Musical” na qual ela realiza uma analogia entre a anatomia humana e os elementos da instrução

musical, visando estabelecer os principais quesitos que podem auxiliar os educadores musicais que trabalham com bandas a desenvolver um programa de ensino musical equilibrado.

A referida proposta é dividida nas quatro seguintes seções: Sistema respiratório - Qualidade de som, Equilíbrio e Mistura de Som, Afinação e Entonação; Sistema Circulatório - Pulso e Ritmo; Cérebro - Técnica, Articulação e Estilo; Coração - Musicalidade e Interpretação.

Trataremos a seguir, de cada uma das analogias propostas por Jagow:

- a) sistema respiratório - Jagow (2007) cita que os pulmões são o centro do sistema respiratório por suprir o corpo com oxigênio, sendo assim o nosso “sistema respiratório musical” também precisa ser suprido com bom “oxigênio”, ao ensinarmos para os nossos alunos que a qualidade do ar afeta diretamente a qualidade do som, do equilíbrio e da afinação emitidos nos instrumentos.
- b) sistema circulatório - Este é o sistema responsável por levar o sangue a todas as partes do corpo transportando os nutrientes para cada um dos seus respectivos destinos. A natureza circulatória do sangue acaba sendo parecida com o pulso e o ritmo no fazer musical, sem esses elementos a música pode ter o pulso e ritmo prejudicados, se tornando pobre principalmente em direção.
- c) cérebro - Por sua vez, o cérebro controla diversos aspectos do nosso corpo. A autora cita que existem inúmeras linguagens, idiomas e sotaques ao redor do mundo e cada um tem influência do cérebro em suas características. Ele também tem papel fundamental na clareza da comunicação musical, significando que a técnica, a articulação e o estilo na execução de uma peça têm também influência direta do cérebro.
- d) coração - O coração é o centro do sistema circulatório e bombeia o sangue para todo o corpo através de um ciclo metódico que continuamente leva o oxigênio para todas as partes. Sendo assim, mesmo que haja um cérebro saudável juntamente com os sistemas respiratório e circulatório, se não houver um equilíbrio com um coração igualmente saudável, nossa música também pode não ser boa. Ou seja, mesmo com uma performance tecnicamente precisa, se a musicalidade não tiver um equilíbrio satisfatório, a experiência musical pode não estar sendo realizada com o máximo de qualidade almejada.

Na pesquisa desta tese, os elementos da “Anatomia do Fazer Musical” foram o foco principal para a formulação da Aula-Oficina de Técnica Musical realizada nas bandas. A

proposta foi dividida em quatro partes, cada uma abordando temas como qualidade de som, afinação, pulso, ritmo, ferramentas técnicas, fraseado e interpretação. Durante as atividades, esses conceitos foram explorados de maneira dialógica com os integrantes dos grupos, visando aprimorar a técnica e a musicalidade de forma integrada, conforme preconizado pela proposta da citada autora.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho foi classificado de acordo com as definições de Prodanov e Freitas (2013), os quais consideram que as pesquisas podem ser caracterizadas de acordo com o ponto de vista de sua natureza, dos seus objetivos, da abordagem do problema e dos procedimentos técnicos:

- a) quanto à sua natureza: a pesquisa pode ser classificada como do tipo aplicada, pois tem intenção de gerar conhecimentos novos com aplicação prática nas atividades das bandas de música, que podem ser dirigidos a solucionar problemas específicos desses grupos.
- b) quanto aos objetivos: foi escolhida a estratégia de pesquisa explicativa, a qual segundo Gil (2002), tem “como preocupação central identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos”. Sendo assim, pretendemos aqui ter um certo controle das variáveis relacionadas à utilização ou não de exercícios técnicos, para que fosse possível compreender a sua influência no fenômeno considerado, que é o aprimoramento técnico dos instrumentistas.
- c) quanto à abordagem do problema: trata-se de uma pesquisa qualitativa, pois este estudo considera que a interpretação dos fenômenos e atribuição de significados são aspectos básicos desse tipo, além de não se valer de métodos e técnicas estatísticas que possuem como pré-requisito a necessidade de numerar e quantificar unidades. Neste trabalho, os aspectos de desenvolvimento técnico dos instrumentistas foram mensurados com base em critérios bem definidos, mas que não possuem quantificação numérica precisa e são de certa maneira subjetivos.
- d) quanto aos procedimentos técnicos: optamos pelo ponto de vista experimental, no qual é determinado um objeto de estudo, são selecionadas as variáveis que seriam capazes de influenciá-lo, posteriormente são definidas as formas de observação e controle para em seguida analisar os efeitos que a variável produz no objeto (PRODANOV e FREITAS, 2013). No caso deste trabalho o objeto de estudo é o aprimoramento técnico em bandas de música e a variável é a realização da Aula-Oficina de Técnica Musical.

3.1 Delineamento da Pesquisa

A partir do momento em que foram definidos o problema de pesquisa, a hipótese e as relações existentes entre as variáveis envolvendo a aplicação de exercícios técnicos em bandas de música, pudemos considerar que o marco teórico e o sistema conceitual da pesquisa estavam estabelecidos, de acordo com Gil (2008).

Porém sabemos que o estabelecimento destes aspectos por si só não é suficiente para verificar uma possível resposta para o problema de forma empírica. Sendo assim, para confrontar o ponto de vista teórico da possibilidade de aprimoramento técnico a partir da prática de determinados exercícios, com as informações da realidade, é necessário estabelecer a definição de qual seria o delineamento da pesquisa.

De acordo com Gil:

O delineamento refere-se ao planejamento da pesquisa em sua dimensão mais ampla, envolvendo tanto a sua diagramação quanto a previsão de análise e interpretação dos dados. Entre outros aspectos, o delineamento considera o ambiente em que são coletados os dados, bem como as formas de controle das variáveis envolvidas (2008, p. 49).

Ainda segundo o mesmo autor, podemos considerar que existem dois tipos de delineamentos. O primeiro se refere a aquele cuja fonte das informações é oriunda das chamadas fontes “de papel”, dentro da qual estão incluídas a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. Já o segundo tipo se refere às pesquisas cujo as informações são oriundas de pessoas e neste estão incluídas as modalidades de pesquisa *ex-post-facto*, o levantamento, o estudo de campo, estudo de caso e finalmente o modelo de pesquisa experimental, que engloba uma de suas ramificações denominada de pesquisa quase-experimental e é a escolhida para esta investigação.

3.2 Método de Pesquisa Quase-Experimental

Uma pesquisa experimental genuína é aquela em que é determinado um objeto de estudo, são selecionadas as variáveis capazes de influenciá-lo, as formas de controle e por fim, observa-se os efeitos produzidos pela variável no objeto. No caso de um estudo genuinamente experimental, Gil (2008) esclarece que são necessários dois grupos, um experimental e outro controle, nos quais os indivíduos participantes são alocados em algum dos dois grupos de forma aleatória, com o intuito de fazer com que ambos possuam características semelhantes.

O grupo experimental é submetido a algum tipo de variável independente enquanto o grupo controle fica submetido às suas condições normais. Sendo assim, ambos os grupos devem ser acompanhados de maneira semelhante para que sejam verificados os efeitos da variável

sobre o objeto de estudo. Caso seja constatada a influência da variável no resultado do grupo experimental em oposição ao resultado do grupo controle, fica constatada a veracidade da hipótese.

Mesmo considerando as características deste modelo, existem também pesquisas que apesar de não serem caracterizadas pela distribuição aleatória de indivíduos e pela presença de grupos controle, podem ser realizadas com um certo nível de rigor metodológico, podendo até mesmo se aproximar de alguma forma das pesquisas experimentais e são denominadas de quase-experimentais.

Gil aborda que:

Nesses casos, a comparação entre as condições de tratamento e não tratamento pode ser feita com grupos não equivalentes ou com os mesmos sujeitos antes do tratamento. Naturalmente, perde-se a capacidade de controlar rigorosamente o que ocorre a quem. É possível, no entanto, observar o que ocorre, quando ocorre, a quem ocorre, tornando-se possível, de alguma forma, a análise de relações causa-efeito (2008, p. 54).

No exemplo deste estudo, o objetivo foi verificar em que medida a realização de uma Aula-Oficina de Técnica Musical com exercícios para banda poderia interferir no desenvolvimento técnico dos integrantes de um grupo musical. Neste caso não há possibilidade de distribuição dos instrumentistas em grupos que realizaram ou não os exercícios, até porque alguns dos aspectos técnicos trabalhados tratam não apenas de elementos individuais, mas também de aspectos coletivos os quais necessitam que todos os integrantes do naipe estejam presentes.

Sendo assim, optamos por elaborar uma estratégia de delimitação de critérios para avaliação dos parâmetros técnicos, para em seguida comparar o nível técnico dos instrumentistas das bandas de música escolhidas antes das atividades propostas, com o nível posterior à execução dos exercícios sugeridos na Aula-Oficina.

3.3 Procedimentos metodológicos do estudo quase-experimental

Neste item estão descritas cada uma das etapas percorridas ao longo do estudo quase-experimental produzido.

3.3.1 Etapa 1 – Produção da Aula-Oficina de Técnica Musical

A aula-oficina é uma estratégia utilizada por profissionais da área da pedagogia, mais especificamente da disciplina de Arte-Educação. Ela funciona tanto como ferramenta para produção de dados de pesquisa como enquanto estratégia didático-pedagógica, capaz de aliar pesquisa e ensino.

Moraes, Ribeiro e Viana (2020, p. 27), compreendem a aula-oficina no âmbito da disciplina arte-educação como “uma ação pedagógica coletivizada em que um professor-mediador propõe e executa alguns dispositivos que envolvem experimentações estéticas e abrangem integradamente saberes teórico-práticos”

Desta forma, entendemos que tal estratégia também pode ser bastante útil no contexto da educação musical realizada em bandas e mais especificamente no quase-experimento que foi realizado durante este trabalho. Se tradicionalmente no meio musical o conhecimento era passado de forma pouco dialogada, na qual um mestre renomado simplesmente “transmitia” conhecimentos para os menos experientes, a aula-oficina é uma oportunidade de proporcionar uma experiência diferente para todos que dela participam, pois há nela a criação de um espaço dialógico de trocas de informações e construção de sentidos a respeito dos temas discutidos.

Neste tipo de encontro é possível articular de forma conjunta os pressupostos, as noções e os conceitos teóricos relativos à preparação técnica dos instrumentistas, com as ações concretas vivenciadas pelos mesmos, seja executando os exercícios ou as peças propostas.

É uma estratégia também capaz de estimular o trabalho coletivo que é possível através da reflexão conjunta sobre os temas. Assim ela possibilita a busca pela compreensão do que os próprios participantes entendem a respeito dos assuntos abordados, juntamente com a parte prática de realizar vários exercícios os quais de toda forma só poderiam ser executados de forma coletiva, seja em naipes ou por toda a banda simultaneamente.

3.3.2 Etapa 2 – Escolha das Bandas

Na condução deste estudo, a escolha das bandas e sua formação representaram um ponto de partida importante para a elaboração de nossas atividades e análises. Neste sentido, esta seção explora as ponderações que precederam essa escolha, apresentando os critérios e considerações que moldaram nosso processo decisório.

Inicialmente, enfrentamos a decisão de qual formação deveria ser utilizada nas Aulas-Oficinas e nas atividades de pesquisa. Ponderamos a possibilidade de trabalhar com a banda completa, bem como com seções de instrumentos de metais ou madeiras separadamente, ou mesmo dividir o grupo de instrumentos de acordo com os naipes.

No entanto, após a análise do teste piloto realizado com uma banda completa, optamos por concentrar nossos esforços nas seções de instrumentos de metais ou madeiras. Essa decisão foi motivada em primeiro lugar pela preocupação com a duração do encontro, uma vez que a banda completa poderia estender em demasia o tempo disponível, além de tornar inviável o trabalho em aspectos técnicos minuciosos. A alternativa de trabalhar com naipes distintos

também foi descartada, visto que certos aspectos das atividades, como a exploração da mistura de sons, demandavam a participação de instrumentos diferentes.

Posteriormente, o processo seguinte consistiu em selecionar quais grupos seriam envolvidos em nossa pesquisa, e diversos fatores influenciaram nessa escolha. Primeiramente, priorizamos bandas sediadas no estado do Ceará, visando abranger grupos localizados tanto na capital como em cidades do interior, a fim de oferecer à nossa análise uma variedade de contextos.

Além disso, o conhecimento pessoal desempenhou um papel significativo na seleção das bandas. Quando possuíamos relações prévias com dirigentes, maestros ou membros das bandas, esse vínculo facilitou a interação e a aceitação do convite para participação em nosso estudo. Este aspecto foi de extrema relevância, pois, como salientado por Alves da Silva (2010, p. 48), “algumas bandas de música não permitem com muita facilidade a abertura de seus ensaios para que sejam realizadas pesquisas que dizem respeito a seus mestres e alunos”.

Como resultado, optamos por realizar nossa pesquisa em duas seções associadas a instituições de ensino superior, a saber, as de madeiras da Banda Sinfônica da Universidade Federal do Ceará (Fortaleza), e a da Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará. Além disso, incluímos duas seções de metais vinculadas a bandas de música de cidades no interior do estado, contemplando a da Banda de Música da Fundação J. Ratinho na cidade de Canindé e da Banda Municipal de Pacatuba.

Este item forneceu um panorama inicial das considerações que moldaram a escolha das bandas e suas formações. Em seguida, apresentaremos informações mais detalhadas sobre cada um desses grupos musicais, destacando sua importância e contribuição para nosso estudo.

3.3.2.1 Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará

A Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará teve seu início como resposta à necessidade de estabelecer um grupo instrumental exclusivo, preenchendo uma lacuna artística que não era abordada na época de sua criação em 2006. Ao longo de seus 17 anos de existência, a banda alcançou diversas conquistas e provou ser um componente essencial na formação acadêmica dos estudantes do curso de música da universidade, oferecendo um ambiente rico em experiências práticas.

A trajetória da banda tem sido marcada pela escolha criteriosa de seu repertório, que abrange uma diversidade de estilos musicais, conectando os alunos com a música presente em seu cotidiano. Seu principal objetivo é atender às demandas da graduação e da extensão universitária. Nesse contexto, a Pró-Reitoria de Extensão desempenha um papel central, fornecendo apoio financeiro por meio de bolsas de Iniciação Artística, enquanto a Pró-Reitoria

de Graduação supervisiona as bolsas do programa “Bolsas de Assistência e Permanência Universitária”.

Vale ressaltar que, durante o curso desta pesquisa, o pesquisador optou por realizar a Aula-Oficina apenas com a seção de madeiras do grupo. Essa escolha foi motivada pelo fato de ter estabelecido contato anteriormente com integrantes da seção de metais, especialmente com os trombonistas e tubistas. O diretor do Laboratório Banda Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará e atual regente do grupo é o prof. Dr. Marcio Spartaco Nigri Landi.

A Aula-Oficina como parte do referido estudo ocorreu no dia 11 de julho de 2023. O encontro ocorreu com a seção de madeiras da banda, no Bloco F do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará, com início às 13h56min e encerramento às 16h10min, totalizando um período de duas horas e quatorze minutos. As atividades tiveram como local de realização a sala 05 do referido bloco mais especificamente.

Um aspecto que facilitou significativamente a realização da Aula-Oficina foi o fato de que, naquele período, não estavam ocorrendo aulas regulares de graduação devido ao recesso dos alunos. Essa circunstância proporcionou um ambiente mais propício e tranquilo para a condução da atividade, permitindo que os participantes se concentrassem inteiramente na experiência e nas dinâmicas propostas.

3.3.2.2 Banda Sinfônica da Universidade Federal do Ceará - Fortaleza

A Banda Sinfônica da Universidade Federal do Ceará em Fortaleza é composta por um total de 55 membros, incluindo estudantes do Curso de Música - Licenciatura do Campus e alunos envolvidos em projetos da Secretaria de Cultura Artística da Universidade. Fundada em 2015, a banda teve seu início sob a regência e coordenação de dois professores especializados em instrumentos de sopro do Curso de Licenciatura em Música da referida instituição. Desde então, tem se apresentado em diversas locações pela cidade de Fortaleza e no estado do Ceará.

Os palcos que receberam a Banda Sinfônica da Universidade Federal do Ceará - Fortaleza incluem espaços culturais como o Theatro José de Alencar, o Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, o Teatro Seara da Ciência, o Instituto de Cultura e Arte, o Hospital Sarah Kubitschek, a icônica Ponte Metálica, a Praça da Matriz em Guaramiranga, além de escolas públicas do município.

A diversidade de locais de apresentação evidencia a abrangência e o compromisso da banda com a disseminação da música na comunidade. Atualmente, a Banda Sinfônica é conduzida e coordenada pelo prof. Dr. Leandro Libardi Serafim. É importante destacar que as atividades das Aulas-Oficinas neste grupo para a pesquisa em questão, foram conduzidas com a seção de

madeiras, acontecendo na sala de ensaio do grupo que fica localizada no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, no dia 13 de outubro de 2024, com início às 14h15min e encerramento às 16h20min.

3.3.2.3 Banda Municipal de Pacatuba

A Banda Municipal Valter da Costa Carmo, também conhecida como Banda Municipal de Pacatuba, foi reconstituída em 1997 sob incentivo do então prefeito Valter da Costa Carmo Filho. Composta principalmente por jovens da rede pública municipal de ensino, seu objetivo era proporcionar ocupação construtiva para os jovens.

Em 1998, a banda foi oficialmente apresentada à população de Pacatuba, com regência dos maestros Francisco das Chagas de Souza, Capitão da Polícia Militar do Ceará, e Sargento Maciel. No mesmo ano, a banda passou a fazer parte da estrutura municipal, mas em 2016, o apoio municipal foi revogado, levando à criação da União dos Músicos de Pacatuba.

A União dos Músicos de Pacatuba assumiu a responsabilidade de organizar eventos importantes, como o Cortejo de 8 de Outubro, que celebra o aniversário do município e da banda. No mesmo ano, organizaram o 1º Natal com Artes, reunindo diversas atrações e atraindo um público de cerca de 300 pessoas para a praça Henrique da Justa, no centro da cidade.

Ao longo de sua existência, a banda formou músicos reconhecidos nacionalmente e participou de diversas apresentações no estado do Ceará. Atualmente, a banda é composta por um maestro titular, três diretores membros e aproximadamente 52 músicos instrumentistas, todos apoiados pela Secretaria de Cultura do Município de Pacatuba, que concede uma bolsa mensal de incentivo aos integrantes. O grupo atualmente encontra-se sob responsabilidade do regente Jardilino Maciel. É importante destacar que as atividades das Aulas-Oficinas neste grupo foram realizadas com a sessão de metais.

Os trabalhos da pesquisa com o grupo foram realizados no dia 14 de julho de 2023. A atividade teve lugar na cidade de Pacatuba, Ceará, na quadra de esportes do Projeto Berço da Vida, com início previsto para as 18h00min. Entretanto, devido a problemas de acesso ao espaço do projeto enfrentados pelos diretores locais, a aula teve um pequeno atraso e teve seu início às 18h30min.

Inicialmente, cogitou-se a possibilidade de realizar a Aula-Oficina na praça próxima ao projeto, devido ao atraso e à incerteza quanto à disponibilidade da quadra. Essa alternativa, no entanto, apresentava desafios significativos, uma vez que o local estava repleto de movimento de pessoas e veículos, o que poderia comprometer a qualidade da gravação sonora da atividade.

Felizmente, a equipe de coordenação do Projeto Berço da Vida conseguiu resolver o problema de acesso e disponibilizou a quadra aberta para a realização da pesquisa.

3.3.2.4 Banda de Música da Fundação J. Ratinho

Desde o ano de 1960, a Orquestra de Sopros Maestro J. Ratinho tem sido uma presença constante nos eventos culturais, sociais e religiosos de Canindé, Fortaleza e outros municípios do estado do Ceará. Seu repertório diversificado inclui uma variedade de ritmos e gêneros musicais, como músicas militares, sambas, baiões, maxixes e músicas contemporâneas, mantendo viva a tradição das bandas de música e proporcionando alegria ao público cearense.

A história da Orquestra começou em 8 de maio de 1960, sob a regência do maestro J. Ratinho, participando de diversos concursos nos anos de 1961, 1972, 1976 e 1979, sempre conquistando os primeiros e segundos lugares. Após a morte do maestro em 16 de fevereiro de 1992, seu genro, Paulo Ferreira Gomes - Nathan, continuou o trabalho social com crianças carentes da periferia de Canindé. Em 2004, após o falecimento de Nathan, sua esposa, Celina Silva Gomes, assumiu a liderança, preservando a memória e resgatando a cultura que estava em perigo de ser esquecida.

Diante de desafios financeiros em 2006, a família do maestro decidiu criar a Fundação J. Ratinho, uma organização sem fins lucrativos, para facilitar o apoio financeiro e manter vivo o projeto social com as crianças carentes, pois o grupo musical depende da ajuda da comunidade de Canindé.

Atualmente, a Orquestra de Sopros e Cordas J. Ratinho oferece aulas gratuitas para 60 jovens, crianças e adultos, buscando capacitá-los como agentes multiplicadores da arte e cultura do município e tem sua banda principal atuando também sob a coordenação do maestro Jardimilino Maciel. É relevante destacar que as atividades das Aulas-Oficinas neste grupo também foram realizadas somente com a seção de metais.

Os trabalhos da pesquisa com o referido grupo foram realizados no dia 16 de julho de 2023. O encontro ocorreu na sede desta fundação cultural, localizada na cidade de Canindé, Ceará, com início programado para as 9h00min. Entretanto, em virtude de imprevistos na estrada durante o percurso de 117 km entre Fortaleza e Canindé, o início da atividade acabou sendo adiado para as 9h20min, sendo encerradas às 11h35min.

3.3.3 Etapa 3 – Procedimentos Utilizados na Coleta dos Dados

Nas Aula-Oficinas realizadas no estudo, o pesquisador atuou como mediador do processo, o qual contou com a participação dos integrantes de cada grupo. Deve-se salientar que foi importante compreender quais conhecimentos e noções a respeito dos temas os alunos já possuíam e empregavam durante as suas atividades musicais.

Em cada banda aconteceu um encontro para realização dos trabalhos e o planejamento foi para que as atividades tivessem aproximadamente duas horas e trinta minutos de duração, sendo que cada aula-oficina seguiu o seguinte roteiro:

- 1 - Apresentação do pesquisador e das atividades do encontro;
- 2 - Entrega dos seguintes materiais impressos para os participantes: I - Exercícios de Aquecimento de John McAllister (MCALLISTER, 2022), II - Partes da peça Mestre Chester, III - Partes da Aula-Oficina de Técnica Musical, IV - Questionário de Conhecimentos Musicais Prévios, V - Termo de Autorização;
- 3 – Proposta de reflexão coletiva com base nas Perguntas-Guia;
- 4 - Procedimento de afinação, no formato que o grupo realiza cotidianamente (caso realize);
- 5 - Execução dos Exercícios de Aquecimento de John McAllister (2022);
- 6 - Primeira gravação da peça Mestre Chester;
- 7 - Exercícios Preparatórios;
- 8 - ATIVIDADES DO TEMA GERADOR 1 – SONORIDADE;
- 9 - ATIVIDADES DO TEMA GERADOR 2 – RITMO;
- 10 - ATIVIDADES DO TEMA GERADOR 3 – FERRAMENTAS TÉCNICAS;
- 11 - ATIVIDADES DO TEMA GERADOR 4 – MUSICALIDADE;
- 12 - Segunda gravação da peça Mestre Chester;
- 13 – Devolução para o pesquisador dos Questionários de Conhecimentos Musicais Prévios e dos Termos de Autorização.

3.3.4 Etapa 4 – Análise dos Dados

A abordagem adotada para a análise dos dados coletados neste estudo foi de natureza qualitativa, buscando capturar nuances e detalhes significativos emergentes durante o processo. A avaliação concentrou-se a princípio nas falas e reflexões apresentadas pelos participantes ao longo das atividades propostas.

Inicialmente, foram examinados os momentos nos quais os exercícios foram executados. Uma análise detalhada foi conduzida, destacando não apenas a execução técnica, mas também as percepções e experiências dos músicos durante esses momentos. Esse enfoque proporcionou a realização de reflexões sobre os exercícios na prática musical durante as Aulas-Oficinas.

Posteriormente, procedemos a uma avaliação comparativa entre as execuções da peça antes e depois das atividades propostas. Esse passo foi fundamental para compreendermos o impacto das Aulas-Oficinas na performance musical dos participantes.

A avaliação comparativa foi conduzida através de um Procedimento de Análise de Resultados, contando com a participação de dois juízes especialistas, cada um acumulando mais de uma década de experiência na área musical.

Quadro 3:1 — Exemplo de Quadro de Avaliação de Aspectos da Performance Musical

<i>Tema Gerador</i>	Aspectos da Performance Musical	Antes	Depois
<i>Sonoridade</i>	Som Característico		
	Afinação		
	Mistura de Som e Equilíbrio		
<i>Ritmo</i>	Sincronia de Entradas		
	Precisão Rítmica		
<i>Ferramentas Técnicas</i>	Articulações e Sinais		
	Fluência em Mudanças de Notas		
<i>Musicalidade</i>	Fraseado		
<i>Média Geral</i>			

Fonte 1: Elaborado pelo Autor

Para sistematizar e direcionar a avaliação, utilizamos um Quadro de Avaliação de Aspectos da Performance Musical. Este quadro delineou os elementos a serem avaliados e propôs uma escala de classificação de 1 a 5 para cada um dos itens aferidos. Tal instrumento proporcionou uma estrutura consistente para a análise, permitindo uma compreensão mais organizada dos resultados obtidos, mesmo considerando a subjetividade envolvida na seleção dos critérios e na percepção dos avaliadores. Este quadro serviu como guia essencial para a análise comparativa, fornecendo critérios para a avaliação da performance antes e depois da intervenção proposta.

3.3.4.1 Passo a passo do Procedimento de Análise dos Resultados com os juízes especialistas

O procedimento foi realizado seguindo os seguintes passos:

Passo 1 – Apresentação dos Temas Geradores e Subtópicos;

Passo 2 - Apresentação da peça Mestre Chester (Redução e versões para madeiras e metais);

Passo 3 - Apresentação do Quadro de Avaliação de Aspectos da Performance Musical;

Passo 4 – Análise das gravações das quatro bandas:

Passo 4.1 - Audição das duas gravações completas (antes e depois) das execuções de cada banda , sem informar de qual grupo se tratava, nem sobre qual gravação havia sido realizado no início ou ao final da Aula-Oficina.

Passo 4.2 – Nova audição das gravações de cada uma das quatro bandas para preenchimento dos quadros de avaliação ainda sem fornecimento das informações.

Passo 4.3 - Solicitação para que o avaliador teça comentários livres a respeito das duas performances de cada grupo.

Caso fosse solicitada alguma repetição de execução de áudio pelo avaliador, a solicitação era atendida.

3.3.4.2 Apresentação dos juízes especialistas convidados

Ao longo do processo de avaliação do estudo, contamos com a participação de dois juízes especialistas, cada um trazendo diferentes perspectivas pertinentes a suas áreas de conhecimento. Os nomes apresentados no texto estão trocados por pseudônimos para a manutenção do sigilo dos participantes.

O Professor Isaías Gonçalves Amy, foi convidado como especialista em regência de grupos. Ele é docente no Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará e colaborador no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Possui graduação em Composição e Regência pela Universidade Federal da Bahia (1993), mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996) e concluiu seu Doutorado em Música e Artes em Composição na *The University of Texas* em Austin (2007).

Ele atua como regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará, acumulando prêmios de composição no Brasil e encomendas internacionais.

A tese de mestrado do professor recebeu o segundo prêmio no Concurso Monografias da Academia Brasileira de Música.

Convidado para contribuir na avaliação com a perspectiva de um instrumentista, tivemos a participação do Professor Ceciliano de Carvalho. Trompetista com graduação pela Universidade Federal da Bahia (2015), licenciatura em Música pelo Instituto Federal de Pernambuco (2019) e mestrado profissional em Música pela Universidade Federal da Bahia (2023).

O Professor Ceciliano foi tutor presencial no curso à distância em Música da Universidade do Estado da Bahia e professor de música na Creche Escola Francesco Galli em Senhor do Bonfim-BA e na banda da Escola de Música Mestre Bugué em Itiúba-BA. Sua atuação como trompetista incluiu participação na Banda Filarmônica da Universidade Federal da Bahia e colaborações com diversos artistas da música popular.

3.4 Amostra e Descrição dos Participantes

Por questões éticas e para garantir a confidencialidade dos envolvidos, a partir deste momento estaremos nos referindo às bandas, aos integrantes e aos avaliadores por meio de códigos, que serão apresentados nos momentos oportunos de cada etapa das descrições. Deste modo por exemplo, a banda que recebeu o código “A” pode ser, mas não necessariamente é a primeira que apareceu no item “3.3.2 etapa 2 - escolha das bandas” desta tese. A ordem de apresentação foi escolhida aleatoriamente e a classificação do nível prático no instrumento foi obtida através de questionários respondidos pelos próprios participantes.

Quadro 3:2 — Participantes das Bandas

Banda	Identificação	Instrumento	Nível prático no instrumento
A	1A	trompete	intermediário
	2A	trompete	intermediário
	3A	trompete	intermediário
	4A	trombone	iniciante
	5A	trombone	iniciante
	6A	trombone	intermediário
	7A	trompa	iniciante
	8A	tuba	intermediário

B	1B	trompete	Intermediário
	2B	trompete	Iniciante
	3B	trompete	Intermediário
	4B	trombone	Intermediário
	5B	trombone	Intermediário
	6B	trombone	Intermediário
	7B	trombone	Intermediário
	8B	trombone	Intermediário
	9B	trompa	Intermediário
	10B	tuba	Intermediário
C	1C	flauta	intermediário
	2C	flauta	intermediário
	3C	flauta	intermediário
	4C	clarineta	intermediário
	5C	clarineta	intermediário
	6C	clarineta	intermediário
	7C	clarineta	intermediário
	8C	saxofone alto	intermediário
	9C	saxofone alto	iniciante
	10C	saxofone alto	intermediário
	11C	saxofone tenor	intermediário
D	1D	flauta	avançado
	2D	flauta	avançado
	3D	flauta	intermediário
	4D	flauta	intermediário
	5D	clarineta	avançado
	6D	clarineta	avançado
	7D	clarineta	avançado
	8D	clarineta	avançado
	9D	saxofone alto	avançado
	10D	saxofone tenor	avançado

Fonte 2: Elaborado pelo Autor

Os sujeitos da pesquisa (universo) foram integrantes das quatro bandas selecionadas e citadas anteriormente. A amostra foi composta por trinta e nove integrantes ($n = 39$), sendo trinta e

dois do sexo masculino e sete do sexo feminino. Os participantes estavam distribuídos nos grupos de acordo com as seguintes formações instrumentais:

- a) banda A: três trompetes, três trombones, uma trompa e uma tuba;
- b) banda B: três trompetes, cinco trombones, uma trompa e uma tuba;
- c) banda C: três flautas, quatro clarinetas, três saxofones altos e um saxofone tenor;
- d) banda D: quatro flautas, quatro clarinetas, um saxofone alto e um saxofone tenor.

4 AULA-OFICINA DE TÉCNICA MUSICAL

As Aulas-Oficinas de Técnica Musical para bandas de música consistiram em encontros que tiveram como intuito tanto a formação dos participantes (pesquisador e alunos instrumentistas), quanto a produção de dados para a pesquisa. Elas foram fundamentadas nos parâmetros propostos na Configuração da Instrução de Música Instrumental, que por sua vez, está inclusa na analogia anteriormente detalhada da “Anatomia do Fazer Musical” de Jagow (2007).

De acordo com Zorzal (2010), o acompanhamento do desenvolvimento musical de alunos de instrumento pode acontecer de forma longitudinal ou transversal. O primeiro ocorre em ambientes que preveem um acompanhamento em longo prazo e o segundo acontece quando esse acompanhamento é realizado em momentos pontuais.

Pensando no aprendizado individual, hoje são comuns essas duas possibilidades. É um exemplo de acompanhamento longitudinal o que acontece com os instrumentistas no contato frequente em possíveis aulas individuais dos seus professores. Já o modo transversal também é bastante comum, principalmente através das masterclasses que ocorrem em festivais nas várias localidades do país.

Ao tratar do ponto de vista do aprendizado coletivo, o mais comum é apenas o acontecimento do acompanhamento longitudinal que ocorre no contato frequente com o mestre da banda. De acordo com a nossa experiência empírica, os encontros entre professores convidados e grupos musicais com intuito de desenvolvimento de atividades que visem promover o aperfeiçoamento dos instrumentistas, são bem menos frequentes que os masterclasses nos quais os alunos participam individualmente.

Embora existam alguns eventos como o Painel Funarte¹, ou outros encontros promovidos em âmbitos estaduais, que levam profissionais renomados e de experiência reconhecida na área para realizarem atividades em bandas de cidades interioranas, esses eventos não receberam muita atenção dos trabalhos acadêmicos.

Deste modo, durante a realização desta pesquisa, localizamos apenas um estudo relacionado ao tema. Trata-se do trabalho de Silva (2020), o qual teve como objeto de estudo o projeto Bandas de PE, este que era desenvolvido pelo Conservatório Pernambucano de Música com apoio da Secretaria de Educação e visava realizar aulas de forma periódica para instrumentistas independentes ou de bandas em cidades no interior do estado de Pernambuco.

¹ Os Painéis Funarte de Bandas de Música são oficinas de capacitação, para regentes e instrumentistas de sopro e percussão, participantes das tradicionais bandas de música. Os cursos reúnem aulas de instrumentos, música de câmara, percepção musical, arranjos e regência, bem como treinamento e manutenção básica e reparo de instrumentos.

Sendo assim, constatamos que as possibilidades de acompanhamento transversal com bandas de música devem ser mais estudadas e pelo motivo citado, este trabalho tem a Aula-Oficina de Técnica Musical como objeto de pesquisa.

Como já foi percebido anteriormente, muitas bandas brasileiras não possuem o hábito de realizarem atividades de preparação técnica. Nesse sentido, o formato de aula-oficina pode ser útil para além desta pesquisa, pois esses encontros com propostas de discussão dos temas e realização de atividades práticas podem continuar sendo realizados mesmo ao final do estudo. Principalmente em bandas de cidades que não possuem proximidade com professores especialistas e com experiência na área do referido assunto.

Tomando por base os elementos discriminados por Jagow (2007, Tradução Nossa) na *Configuração da Instrução de Música Instrumental*², definimos que as Aulas-Oficinas deveriam ser formadas por quatro partes, nas quais cada uma delas esteve baseada em um Tema Gerador, sendo eles respectivamente: Sonoridade, Ritmo, Ferramentas Técnicas e Musicalidade.

Cada um desses temas, por sua vez, engloba os subtópicos com conceitos de aspectos da performance musical definidos anteriormente pelo pesquisador com base na nossa experiência e na literatura coletada, sendo que a ênfase esteve principalmente nos aspectos sugeridos pela autora utilizada como referencial teórico.

Relacionado a cada um dos subtópicos, foi questionado para os participantes antes da execução dos exercícios, quais conhecimentos ou noções eles já possuíam sobre os temas propostos tendo como ponto de partida determinadas “Perguntas-Guia” (ver Anexo V). Essa sugestão de ouvi-los visou coletar dados que possibilitassem compreender as noções e os conhecimentos que os instrumentistas já possuíam sobre os assuntos. Em seguida deveria permitir a realização de uma comparação durante a fase de análise dos dados, entre as respostas obtidas nas atividades e os conceitos propostos pelo pesquisador.

Além disso, a execução de exercícios práticos relativos a cada um dos subtópicos também foi parte fundamental das atividades, justamente para que as experimentações pudessem proporcionar uma integração teórico-prática na vivência dos Temas Geradores.

² Composition of instrumental music instruction.

4.1 Tema Gerador 1: Sonoridade

Antes de ingressar nos aspectos mais específicos do Tema Gerador 1 - Sonoridade, é importante abordar os dois exercícios preparatórios que serviram de base para todas as demais atividades da Aula-Oficina. O exercício A tratou da proposta do modo como a respiração deveria ser realizada no início de cada uma das atividades práticas posteriores, o exercício B estava relacionado à proposta do modo de articulação da língua utilizado para dar início às notas em instrumentos de sopro e o exercício C tratava-se de uma variação deste último, acrescentando uma repetição.

É importante salientar que existem inúmeras possibilidades de inspiração do ar na relação com os instantes de tempo anteriores à execução nos instrumentos e várias possibilidades de articulação inicial, usando ou não a língua. Mas os modelos aqui propostos encontram respaldo na literatura e buscam principalmente uma padronização inicial nos exercícios. No trabalho posterior das atividades dos grupos, a depender do tipo de articulação ou do estilo musical a ser executado, algumas derivações podem ser desenvolvidas.

4.1.1 Exercícios Preparatórios

a) exercício A – Respiração Preparatória

Esse exercício teve como objetivo principal padronizar o modo de inspiração para todos os integrantes antes da execução das frases. Para as atividades desta proposta, os instrumentistas deveriam desenvolver a habilidade de inspirar a quantidade de ar suficiente para execução, sempre na unidade de tempo anterior ao início da primeira nota a ser tocada nas frases.

Quadro 4:1 — Exercício de Respiração Preparatória

Inspirar	Soprar
4 Tempos	4 Tempos
3 Tempos	4 Tempos
2 Tempos	4 Tempos
1 Tempo	4 Tempos

Fonte 3: Elaborado pelo Autor

O quadro apresentado representa o exercício no qual a primeira coluna indica os momentos de inspiração e a segunda coluna indica a realização de sopro prolongado com duração de quatro tempos (Semínima equivalente a 60 Bpm). Dever-se-ia iniciar utilizando quatro tempos

para a inspiração e diminuir progressivamente até usar apenas um tempo, sendo que este seria o modelo de inspiração utilizado no começo de todos os exercícios seguintes.

b) exercício B - Procedimento de articulação com utilização da língua para início de som.

O exercício seguinte foi uma variação do anterior. O quadro mostra a inspiração que deveria ser realizada em um tempo na primeira coluna. Já a segunda coluna possui a indicação para a produção do fonema [t] seguido imediatamente por prolongamento de sopro com o modo articulatório da vogal [ô] desvozeado.

Na execução de instrumentos de sopro é de fundamental importância a utilização da língua no processo de articulação. Para Pinto (2014, p. 14) “damos o nome de articulação ao procedimento utilizado para iniciar um som ou separá-lo de outro. Esta tarefa é realizada com a língua”.

Quadro 4:2 — Exercício para Procedimento de Início de Som

Inspirar	Soprar com Fonema [t]
1 Tempo	4 Tempos

Fonte : Elaborado pelo Autor

Para os exercícios propostos nessa Aula-Oficina, mais especificamente no caso dos instrumentos de bocais (metais e flautas), a língua poderia realizar a articulação tocando no alvéolo (região imediatamente atrás dos dentes superiores). Já no caso dos instrumentos da família das madeiras da banda, a articulação poderia ocorrer com a língua tocando diretamente na palheta. Para Pinto (2014), a ponta da língua deve tocar levemente na ponta da palheta (um pouco por baixo) no início de cada nota.

c) exercício C - Procedimento de articulação com utilização da língua para início de som com repetição

Quadro 4:3 — Exercício para Sons com Repetição

Inspirar	Soprar com Fonema [t]	Soprar com Fonema [t]
1 Tempo	4 Tempos (Inspirar rapidamente ao final)	4 Tempos

Fonte : Elaborado pelo Autor

O exercício C é apenas uma variação dos anteriores que proporciona a repetição do ato de soprar, algo similar ao que é realizado tanto nos demais exercícios como na execução musical cotidiana.

4.1.2 Subtópico 1 - Som Característico dos Instrumentos

A sonoridade é um dos principais aspectos de uma performance musical. Seja quando nos referimos a execução individual, ou coletiva como é o caso das bandas de música, o som produzido pelo grupo é um dos primeiros aspectos a serem percebidos e utilizados para caracterizar se determinada execução musical é de qualidade ou não.

A compreensão do que é o som característico dos instrumentos e a habilidade de executar esse som é um dos requisitos básicos para os integrantes das bandas. Segundo Jagow (2007), isso depende essencialmente da concepção de sonoridade de cada instrumento que o regente e os instrumentistas da banda possuem, além da habilidade de produção desse som característico por parte dos integrantes do grupo.

Ainda de acordo com Jagow (2007), uma boa sonoridade pode ser definida como um maduro som característico do instrumento. Esse som característico é determinado pela presença dos harmônicos no mesmo e os estudantes precisam ser ensinados como produzir essa sonoridade de qualidade. Isso porque todos os outros aspectos a serem trabalhados posteriormente no desenvolvimento da técnica como afinação, equilíbrio sonoro, mistura de sons, dependem de uma boa sonoridade como o elemento que funciona tal qual um alicerce para os demais.

Mas como ensinar aos estudantes a forma de produzir esse som característico de seus instrumentos? Em primeiro lugar, é preciso ter ciência de que a probabilidade de um aluno produzir algum determinado tipo de som é muito maior, caso já o tenha escutado antes. É muito difícil imaginar que os estudantes conseguirão compreender como produzir uma boa sonoridade dos instrumentos, se valendo apenas de informações teóricas sobre a presença de harmônicos no som, a respeito da técnica de como soprar, de detalhes de embocadura, ou de um instrumento caro e famoso.

É necessário principalmente escutar exemplos desse som característico, para que isso seja somado às demais informações adquiridas pelos alunos e isso torne possível a produção dessa boa sonoridade. Em situações ideais, cada naipe da banda teria um professor para cada respectivo instrumento, responsável por dar aulas individuais e em grupo para os alunos. Eles também poderiam executar presencialmente os instrumentos, dando exemplos e apresentando qual o som característico deles.

Porém sabemos que essa é uma situação raríssima e complicada de se encontrar no contexto das bandas de música, as quais muitas vezes têm dificuldades financeiras e de material humano para sua subsistência. Em grande parte das vezes um único mestre de banda é responsável pelo ensino de todos os alunos do grupo e ele precisa se valer de determinados artifícios para poder apresentar exemplos do que é o som característico para os seus integrantes.

Jagow (2007) indica que uma possibilidade de apresentar essa sonoridade de qualidade para os alunos é através de gravações. No ano em que seu trabalho foi escrito, foi sugerido pela autora que ao montar um acervo de CDs para os instrumentistas seria possível mostrar bons exemplos de sonoridades de instrumentistas de alto nível para os estudantes e essas atividades de escuta engajada poderiam acontecer tanto em grupo, com auxílio do professor, como individualmente também.

Contextualizando essa informação para o ano dessa pesquisa, podemos acrescentar que a internet tem ampliado as possibilidades de alcance a gravações, tanto em razão da existência de plataformas de streaming³, como de plataformas de vídeo tais quais o YouTube. Nesta última podem ser encontrados recitais e concertos inteiros de instrumentistas referência, oriundos de todo o mundo. Mesmo assim, é importante ressaltar que o auxílio do professor da banda na escolha dos vídeos é fundamental, pois essas plataformas também permitem que pessoas de vários níveis postem seus vídeos.

- a) exercício 1 - Nota de Referência para execução do som característico de cada instrumento. (Mib para todos)

Neste primeiro exercício da Aula-Oficina de Técnica Musical, exploramos um conceito essencial para o desenvolvimento da sonoridade nas atividades propostas: a “nota de referência”. A estrutura deste exercício consistiu em tocar a nota Mib, representada por uma semibreve com fermata.

O principal objetivo foi a execução da referida nota de forma relaxada, com a respiração e a articulação similares às praticadas durante os exercícios preparatórios. A concentração dos participantes deveria estar exclusivamente voltada para a sonoridade dessa nota específica.

A escolha dessa estrutura de exercício baseou-se na aplicação do conceito de “nota de referência” proposto pelo pesquisador Pompeo (2014). Em seu estudo sobre desenvolvimento da sonoridade no saxofone, o autor define que a mesma “trata-se da utilização da nota Sol na

³ Streaming é o nome dado a tecnologia de transmitir dados, como vídeos e áudios, através da internet sem a necessidade de baixar o conteúdo em um dispositivo (HAAS, 2023).

extensão do Saxofone, localizada em uma região de fácil execução, que deverá ser executada sem uma duração determinada” (POMPEO, 2014, p. 22). Adaptando esse conceito para nossa Aula-Oficina, escolhemos a nota Mib como a “nota de referência”, para que pudéssemos utilizar uma região confortável para todos os instrumentos envolvidos, abrangendo tanto os das famílias das madeiras quanto dos metais.

Em toda a nossa proposta de Aula-Oficina, optamos por trabalhar com apenas cinco notas, todas pertencentes ao pentacorde de Mib maior. Os exercícios que incluem a “nota de referência” foram projetados para aplicar os conceitos previamente ensinados a uma única nota, preparando os participantes gradualmente para a execução das demais, mantendo as habilidades desenvolvidas anteriormente.

Durante a execução dos exercícios, o pesquisador observou atentamente a performance dos instrumentistas. Essa primeira abordagem à “nota de referência” serviu como uma oportunidade para identificar possíveis problemas relacionados à emissão, postura e embocadura dos músicos. Essas observações foram úteis para orientar de forma mais precisa os participantes durante os exercícios subsequentes.

Exemplo Musical 4:1 — Exercício de Som Característico



Fonte 6: Elaborado pelo Autor

As figuras com as demonstrações de exercícios fornecidos nesta seção têm como exemplo a parte de trombone, representando de forma específica a execução para este instrumento. No entanto, é essencial observar que nos demais instrumentos, os exercícios foram conduzidos de maneira análoga, mantendo o uníssono com as devidas extensões adaptadas.

4.1.3 Subtópico 2 – Afinação

O assunto afinação é causador de um dos maiores estigmas das bandas de música brasileiras. Isso se torna mais perceptível ainda ao notarmos como mesmo algumas outras pessoas da classe musical, tem o costume de desmerecer determinadas bandas, principalmente as localizadas em cidades do interior ou de estudantes, por vezes não soarem afinadas.

Mesmo sem levar em consideração a qualidade dos instrumentos existentes nesses grupos que na maioria das vezes é baixa, acreditamos que um dos principais motivos para a maior parte dos problemas de afinação nessas bandas é a falta de informações sobre o que é realmente o significado do termo e como proporcionar aos seus integrantes o desenvolvimento da habilidade de realizar execuções com um bom nível neste assunto.

Geralmente a afinação é tratada como a simples conferência de uma única nota com relação às luzes de um aparelho afinador no início de um ensaio ou concerto, dando-lhes a impressão de que ao afinar uma nota, conseqüentemente todas as demais do instrumento também assim estarão. Isso em detrimento de focarem como objetivo o desenvolvimento da capacidade auditiva de identificação de quando o som de um determinado grupo de instrumentistas está ou não está afinado.

O termo “afinação” em si, pode ser considerado como polissêmico, ou seja, com vários significados. Diferentes autores tratam de fazer relações entre esta palavra e alguma outra, trazendo diversas possibilidades de significados, sempre dependendo do contexto no qual está inserida.

Goldemberg e Zumpano (s.d.), traçam uma relação entre os termos afinação e temperamento. Para os autores a afinação em um sentido amplo, “refere-se ao processo de ajustar a altura (ou frequência) dos sons, tomando-se como referência uma altura padrão, chamada diapasão”. Somam a isso o conceito de que ao tomar como base uma escala musical, o termo afinação pode ser entendido como um sistema idealizado de relações entre as frequências de cada nota nessa escala, ao passo que o termo temperamento se refere ao processo de ajuste dos intervalos de uma escala, fazendo com que alguns como a oitava sejam puros, mas que outros sejam ligeiramente impuros (ZUMPANO; GOLDEMBERG, s.d.).

Em um contexto distinto, a mesma palavra, afinação, tem significado diferente, como quando Gale (2022), aborda a relação dela com o termo entoação. Para o autor, a afinação é o processo de ajuste do comprimento da tubulação de instrumentos de sopro frequentemente com relação a uma nota e entoação é um processo de empenho de um instrumentista para combinar seu som com o de outros músicos durante uma execução.

Em um outro texto, o mesmo autor citado anteriormente, Goldemberg (2007), também traça um paralelo entre os termos “afinação” e “entoação”, porém mantendo para o primeiro um significado similar a quando relacionado com temperamento. Neste texto ele aborda que embora muitas vezes estes dois termos sejam utilizados de forma intercambiável, a afinação é considerada como “um sistema idealizado de relações entre as frequências de uma escala”

enquanto a entoação “refere-se à responsabilidade que o músico tem de tocar *afinado*” (GOLDEMBERG, 2007, p. 66, grifo nosso).

Esta diferenciação de considerar afinação um elemento e entoação outro, inclusive foi utilizada no nosso trabalho de mestrado (SANTOS, 2015). Porém em momentos posteriores ao final da pesquisa, sempre que abordamos esse tema em vivências empíricas e tentamos tratar como coisas distintas, a palavra que sempre se sobressaiu foi “afinação”. Como por exemplo ao se referir a dois instrumentos de um mesmo naipe que tocam uma melodia em uníssono com frequências diferentes, sempre nos referimos que o trecho está desafinado e não desentoadado. Assim como quando um grupo apresenta problemas na sonoridade oriundos desse desajuste na altura dos sons, os termos utilizados na prática são “problemas de afinação” e não “problemas de entoação”.

Em virtude disso, decidimos neste trabalho utilizar o termo afinação para todas as situações que envolvam o ajuste de alturas. Seja ele o ajuste em relação a um padrão de altura que esteja vinculado a uma frequência pré-estabelecida (diapasão), o ajuste em relação consigo mesmo e aos demais instrumentistas que tocam simultaneamente e ao ajuste realizado no comprimento dos tubos no início de uma atividade de ensaio ou concerto.

O próprio conceito apresentado por Goldemberg (2007) diferencia a afinação da entoação, mas para isso provoca certa confusão ao defender em seu conceito que a entoação é uma responsabilidade de tocar afinado. Então se é tocar afinado, não pode ser considerado tão diferente do outro termo, ou seja, da palavra afinação.

Em consonância com o ponto de vista de utilizar unicamente o termo afinação, está a concepção proveniente do trabalho que é nosso referencial teórico. Nele, Jagow (2007) compreende que a afinação não é apenas algo realizado no início de um ensaio, a afinação é um processo contínuo que embora comece sim no início do ensaio ao colocar instrumentos em seus comprimentos de tubulação corretos, deve ser também a realização de uma escuta ativa e atenta de cada uma das notas para conseguir uma afinação com menos batimentos, somada a utilização da capacidade de ajustar a diversos fatores que podem influenciar essa afinação (embocadura, ar, posições alternativas, etc).

a) Exercício 2 - Desafinação intencional e afinação na nota Fá.

O segundo exercício concentrou-se no refinamento da percepção auditiva dos participantes, especificamente na diferenciação entre notas afinadas e desafinadas. A estrutura deste envolveu a execução da nota Fá, representada por uma semibreve com fermata.

O objetivo principal para os instrumentistas era compreender a distinção entre notas que soam afinadas e notas que soam desafinadas. Esta tarefa requer o desenvolvimento de uma habilidade fundamental: a capacidade de reconhecer a presença de batimentos nos sons emitidos, que indicam a falta de afinação.

A estrutura do exercício consistiu em realizar a mesma tarefa duas vezes. Inicialmente, com apenas dois participantes tocando e depois com os demais, a nota Fá deveria ser executada de forma intencionalmente desafinada, com a presença de batimentos. Em seguida, na segunda execução, foi proposto aos músicos que buscassem emitir a mesma nota de maneira afinada, eliminando os batimentos.

A escolha da nota Fá para este exercício foi estratégica. Ela faz parte do pentacorde de Mib Maior, sendo a segunda nota dessa sequência. A nota de referência, introduzida no exercício anterior, foi a primeira nota do pentacorde. Isso permitiu uma progressão natural do aprendizado, consolidando o conceito de afinação em diferentes contextos do trabalho.

Exemplo Musical 4:2 — Exercício de Afinação



Fonte 7: Elaborado pelo Autor

Durante a execução deste exercício, o pesquisador deveria observar de perto a performance dos músicos novamente. Além de desenvolver a capacidade de distinguir notas afinadas de notas desafinadas, este exercício proporcionou uma oportunidade para que os participantes revisassem a afinação geral de seus instrumentos. Embora eles já tivessem feito o procedimento de ajuste que realizavam regularmente em suas práticas de ensaios, esta atividade os incentivou a aplicar esses conceitos de forma mais consciente, incluindo a verificação da presença ou ausência de batimentos, contribuindo assim para um refinamento adicional de suas habilidades musicais.

4.1.4 Subtópico 3 – Mistura de Som e Equilíbrio

Segundo a nossa proposta de desenvolvimento técnico, ter um grupo que somente toca de maneira afinada não é suficiente para realizar performances com desempenho satisfatório. É necessário que tanto o mestre da banda, quanto os instrumentistas possuam conhecimentos e habilidades práticas relacionados aos itens Equilíbrio e Mistura de Som.

Jagow (2007) propõe que a Mistura ocorre quando dois ou mais sons se unem para formar uma unidade de som, enquanto o Equilíbrio acontece quando dois ou mais sons se combinam para formar um som complementar.

Os sons de um grupo musical podem ter frequências idênticas na sua relação de afinação e mesmo assim não apresentarem um resultado musical satisfatório em virtude da falta da mistura do som. Esse item pode ocorrer de duas maneiras, a primeira é a mistura que ocorre entre instrumentos semelhantes e a segunda é a que acontece entre instrumentos diferentes.

Para Gale (2010), podem existir dois tipos de mistura de som, o primeiro deles está relacionado a mistura de dois ou mais sons de natureza semelhante (como instrumentos iguais), os quais se unem para formar um timbre homogêneo de modo que nenhum dos sons se sobressai mais que outro. O segundo tem relação com a mistura de som que pode ser produzida por instrumentos com sonoridades de naturezas diferentes (clarineta e trompa, por exemplo), de modo que esse som resultante seja mais do que a soma das partes. O resultado nesse caso deve ser uma sonoridade que não é somente da clarineta, nem da trompa, mas um som que é característico exatamente da mistura dos dois timbres.

Há também uma analogia citada por Rush (2006), na qual o autor traça um paralelo entre a mistura de som de vários instrumentos e os ingredientes de um bolo de chocolate. Ele aborda que se uma pessoa faz a degustação dos ingredientes individualmente (ovos, farinha, leite e etc) não irá sentir o gosto de um bolo de chocolate, por exemplo. Isso acontece porque é a mistura dos elementos que o cria da maneira como conhecemos. Com o som dos instrumentos de um grupo acontece a mesma coisa, eles não podem soar desconectados, cada um de um jeito, é necessário haver uma mistura dos sons para que o resultado esperado seja alcançado.

Já com relação ao equilíbrio, é importante conscientizar os integrantes da banda que ele também pode ser observado por dois pontos de vista. O primeiro diz respeito à compreensão do que é denominado como pirâmide do equilíbrio. Esse conceito se refere ao reconhecimento de que as linhas mais graves precisam ser executadas com maior volume do que as linhas agudas, as quais geralmente requerem menos intensidade para serem escutadas.

Isso faz com que seja necessário conscientizar cada instrumentista no que se refere a região que está executando, tanto com relação aos outros instrumentos do seu naipe, como dos outros

da banda. Jagow (2007) afirma que geralmente, estudantes que não tocam a parte de primeira voz sentem que não contribuem igualmente ou que não tem a mesma importância de quem toca essas vozes mais agudas, porém a primeira voz pode ser mais relevante em perspectiva melódica, mas em perspectiva harmônica, as vozes mais graves do naipe é que são as mais importantes.

O segundo ponto de vista escolhido para ser citado, diz respeito à importância que existe de compreender os conceitos elementares da organização musical com relação a melodia, contra-melodia e acompanhamento. É fundamental que os estudantes compreendam cada um desses aspectos e sejam capazes de identificar auditivamente nas obras que escutam, como também devem saber identificar qual dessas funções a sua parte está cumprindo. Assim é possível que todos executem as peças cientes de quanto de volume é necessário para destacar determinadas melodias com relação às vozes que fazem acompanhamento e lograr êxito no tocante ao equilíbrio da execução musical.

- a) exercício 3 – Cinco notas do pentacorde buscando desenvolvimento da Mistura do Som e do Equilíbrio

O terceiro exercício teve como foco central a construção de uma sonoridade equilibrada e com a devida mistura de som dentro do grupo de instrumentistas. A estrutura deste consistiu em uma sequência de semibreves, abrangendo as cinco notas do pentacorde de Mib Maior.

O objetivo principal desse exercício era que os instrumentistas conseguissem executar as notas com a mistura sonora adequada e o equilíbrio necessário. A “nota de referência”, como introduzida anteriormente, serviu como a âncora para o desenvolvimento da sonoridade do grupo. Cada músico precisava realizar as notas com precisão, incorporando todos os aspectos técnicos abordados durante a aula-oficina, incluindo respiração, articulação e afinação.

Inicialmente, o exercício também foi conduzido com apenas dois instrumentistas. No entanto, à medida que a atividade progredia, todos os participantes eram envolvidos. Este processo gradual permitiu que os músicos, especialmente aqueles que lidavam com notas mais agudas, tivessem a oportunidade de desenvolver a habilidade de ouvir atentamente os sons dos colegas e, a partir dessa audição crítica, ajustassem seus próprios sons para alcançar a mistura e o equilíbrio sonoro desejados.

Exemplo Musical 4:3 — Exercício de Mistura de Som e Equilíbrio



Fonte 8: Elaborado pelo Autor

É importante destacar que todos os conceitos e técnicas abordados nos exercícios anteriores foram cumulativos. Portanto, neste exercício, os músicos das vozes mais agudas não apenas precisariam se concentraram em executar suas notas com excelência individual, mas também em combinar suas sonoridades de forma coesa com o restante do grupo. Isso exigiu que eles considerassem a qualidade do som, a afinação, a mistura e o equilíbrio simultaneamente.

4.2 Tema Gerador 2: Ritmo

Ao considerarmos o exemplo das bandas de música baianas, tive oportunidade de vivenciar duas formas de ensino do ritmo. A primeira, mais tradicional, requer um estudo anterior de teoria musical antes da prática instrumental. Ela envolvia a utilização de “lições”, as quais o aluno precisava fazer a leitura perante um professor. No caso da minha iniciação, havia 19 lições com grau de dificuldade crescente com figuras de valores que iam das semibreves até as semicolcheias, as quais precisavam ser lidas nas aulas, para somente depois dessa etapa, o aluno estar autorizado a ter os primeiros contatos com um instrumento.

Mais recentemente, têm sido comuns professores que buscam realizar a iniciação já com as estratégias de ensino de coletivo de instrumentos, nas quais os alunos aprendem os rudimentos da teoria musical, incluindo aí o aprendizado sobre ritmo, em paralelo às primeiras aulas de execução. Embora seja uma prática comum principalmente nos Estados Unidos desde o início do século passado, esta só tem se popularizado no Brasil recentemente.

Cada uma dessas estratégias possui suas vantagens e desvantagens. Posso reiterar citando o meu período de iniciação, no qual me recordo que passei por algumas lições que envolviam a célula rítmica de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, mas meses depois quando estava em um ensaio da banda e essa mesma célula apareceu em uma música, eu não tinha uma noção exata de como deveria tocar, muito provavelmente porque havia apenas decorado a lição de acordo com o que o mestre cantava para nos ensinar.

E outro caso está relacionado ao ano de 2015, período da iniciação de uma grande turma de alunos na banda da Sociedade Filarmônica União dos Ferroviários em Senhor do Bonfim

na Bahia, cidade na qual iniciei meus estudos musicais. Nessa experiência pudemos colocar em prática as estratégias de ensino de instrumento em paralelo ao aprendizado da leitura rítmica e embora tenha acontecido uma porcentagem menor de desistência em comparação com anos anteriores, esse grande número de alunos que permaneceu demonstrava maior dificuldade com as questões relativas à leitura nos anos posteriores de participação na banda.

Esse relato empírico é um exemplo da importância de um trabalho constante relacionado ao ritmo em uma banda de música. Durante todo o período no qual um aluno permanece em um grupo ele vai se deparar com a questão da leitura rítmica e ao longo do contato com o repertório, ele vai necessitar conhecer inúmeras possibilidades de combinações de células, se tornando necessário que os alunos adquiram conhecimento suficiente para serem autônomos na leitura e não dependam sempre que o mestre “cante as divisões” para poderem executar alguma peça.

O ritmo é definido por Jagow (2007) como sendo a organização dos sons e do silêncio no tempo. A autora também associa o aprendizado da leitura dos ritmos ao aprendizado de uma linguagem, considerando-a como a “linguagem do ritmo”.

Assim como no aprendizado da leitura de um idioma se aprende a princípio os símbolos que são as letras, em seguida as palavras e posteriormente as sentenças, na questão da linguagem do ritmo se aprende os símbolos que são as figuras rítmicas, em seguida os ritmos básicos, como por exemplo um grupo de colcheia com duas semicolcheias e posteriormente as frases que são conjuntos de células reunidas, assim como uma frase é um conjunto de palavras.

Os exercícios de ritmo nessa proposta de aula oficina estão relacionados às figuras rítmicas semibreves, mínimas e semínimas, com foco nas duas últimas já que a semibreve é a figura mais utilizada durante o trabalho de sonoridade. No caso do trabalho regular de um mestre com uma banda de música que esteja sob sua responsabilidade, é importante inserir esse tipo de trabalho com variados ritmos.

De acordo com Alves da Silva (2010), atividades dessa natureza podem ter como benefício a antecipação das dificuldades que os alunos poderão encontrar no repertório e essa é também uma oportunidade para ensinar os ritmos e fazer com que a execução seja mais segura.

4.2.1 Sincronia nas Entradas

Alguns aspectos do desenvolvimento técnico podem ser desenvolvidos através do estudo individual, mas existem outros que só podem ser trabalhados de forma coletiva. Da mesma forma que itens como afinação dos instrumentos de um naipe, equilíbrio entre as seções e

mistura de som, o trabalho relativo à sincronia nas entradas dos alunos só é possível de ser realizado em conjunto.

Por diversas vezes participei de ensaios nos quais os regentes se depararam com problemas de falta de sincronia dos instrumentistas e eles cobravam “toquem juntos por favor!”. Nessas situações sempre fiquei refletindo e me perguntando sobre como seria possível saber a hora certa que as outras pessoas tocariam e até compreendia os problemas existentes na execução desses ensaios.

O regente e compositor Esa-Pekka Salonen (2013) considera que uma das partes mais interessantes da regência é como um maestro pode ser capaz de coordenar mais de cem pessoas tocando algo juntas. Ele relatou o seu período enquanto estudante, quando ainda era aluno de Arvids Jansons na cidade de Leningrado. Seu professor o observava ensaiando a abertura Egmont de Beethoven e enquanto buscava fazer com que a orquestra começasse junta, ela sempre soava como a queda de um castelo de cartas.

Para exemplificar a sua concepção de como proceder nessas situações, o professor pegou uma laranja, ficou em frente à orquestra, jogou a fruta a uma certa altura e informou que no momento que ela retornasse a sua mão, esse deveria ser o instante exato em que todos deveriam iniciar a tocar. Segundo Salonen (2013), nessa situação a mão do regente deve simular uma queda livre e assim se torna possível que os músicos saibam instintivamente o momento em que a mão vai atingir o ponto exato em que começou o movimento.

Existem concepções as quais indicam que os músicos devem iniciar após o gesto de indicação do regente, mas nesta proposta de Aula-Oficina optamos por utilizar a estratégia citada por Salonen (2013).

Jagow (2007) cita que vários exercícios podem ser utilizados para desenvolver a comunicação das entradas entre o regente e os instrumentistas. Podem ser praticados vários andamentos, dinâmicas e estilos de entradas, para o aprimoramento dessa comunicação não verbal entre eles.

a) exercício 4 – Notas em inícios de compassos para sincronia nas entradas

O quarto exercício teve como foco a sincronização nas entradas dos instrumentistas. A estrutura desse exercício consistiu em três compassos, cada um iniciado por uma nota Fá com durações diferentes. Inicialmente, a primeira entrada foi de uma semínima, seguida por uma entrada com uma mínima e, por fim, uma entrada com uma semibreve.

O objetivo primordial dessa etapa era que os músicos identificassem o andamento e o caráter do gesto preparatório da regência do pesquisador e, a partir dessas indicações, executassem as três notas do exercício de forma sincronizada com os demais participantes.

Para facilitar o processo de aprendizado, este foi mais um exercício realizado inicialmente com apenas dois instrumentistas do mesmo naipe. Conforme a atividade avançava, o número de participantes era gradativamente aumentado. Isso foi feito com o propósito de desenvolver a habilidade da sincronia nas entradas, uma competência importante para garantir que todos os músicos, independentemente de sua posição na formação da banda, possam iniciar suas notas exatamente no momento correto.

Exemplo Musical 4:4 — Exercício de Sincronia de Entradas

4 - Sincronia de Entradas



Fonte 9: Elaborado pelo Autor

A importância da sincronia nas entradas reside no fato de que cada músico, seja ele um clarinetista na primeira fila ou um percussionista na última fila, precisa ter clareza sobre os momentos precisos para iniciar os sons de suas notas. Esse exercício visou aprimorar essa capacidade entre os instrumentistas, contribuindo para um desempenho coeso durante as execuções musicais.

4.2.2 Unidade de Tempo e Pulso

A sincronia dos instrumentistas não é um assunto relativo apenas ao início das frases. Em uma banda de música, muitas vezes linhas musicais idênticas ou semelhantes são executadas simultaneamente e é necessário que todos consigam tocar essas frases de forma sincronizada. Desta maneira, a compreensão dos conceitos da Unidade de Tempo e do Pulso é grande aliada dos instrumentistas tanto no que se refere ao aprendizado da leitura rítmica, como do próprio aprendizado da execução em conjunto.

Como em outras situações anteriores, podemos perceber que existem termos presentes na literatura em língua inglesa sobre banda os quais não tem uma tradução direta para o português

que seja frequentemente usada, sendo que sua tradução literal pode muitas vezes causar estranhamento. Podemos utilizar como exemplo o termo “blend”, que em tradução direta significa mistura, mas não é muito utilizado no Brasil, sendo que muitas vezes os músicos se referem a essa ação como “timbrar”.

Uma situação semelhante está relacionada ao termo “beat” que em tradução literal para o português significa batida. Porém quando nos referimos à unidade de tempo regular que é utilizada para organizar durações de tempos na notação gráfica de música tradicional, esse termo “batida” não é muito convencionalmente utilizado, sendo assim neste trabalho estaremos nos referindo a “beat” através da expressão “unidade de tempo”.

Já um outro conceito citado por Jagow (2007) que está relacionado à compreensão do ritmo é o do pulso ou pulsação. Para a autora, ele é a sensação rítmica da unidade de tempo que é responsável por dar direção a execução. Considerado também como pulsação interna, a sensação rítmica da unidade de tempo deve ser desenvolvida pelos instrumentistas tanto para que eles não executem com problemas de manutenção de andamento ou falhas de direção na interpretação, assim como para evitar a falta de sincronia com outros instrumentistas.

Nos ensaios que relatei, nos quais os maestros solicitaram aos instrumentistas que tocassem juntos, eu sempre me questionava também “como poderiam vários músicos tocar de forma simultânea as suas frases, se um não está na mente do outro pra saber a hora certa quando ele vai tocar?”. Somente após o contato com a literatura especializada pude colocar luz nessas questões ao perceber que isso está relacionado aos dois principais temas aqui relatados: a sincronia na entrada e a sincronia durante a execução das frases.

Sobre a sincronia das entradas, concluímos que depende geralmente da clareza do gesto preparatório do regente, gesto esse que precisa informar o andamento, dinâmica e caráter das notas que serão executadas adiante e da consciência por parte dos instrumentistas a respeito disso.

Sobre a sincronia das frases, podemos constatar que o gesto preparatório ao comunicar o andamento para os executantes, deve possibilitar que cada um possa partir dessa informação, estabelecer automaticamente a sua pulsação interna e assim poder tocar no tempo exato. Então se forem dois, ou cem músicos, eles serão capazes de executar as frases musicais de suas respectivas partes de forma sincronizada.

- a) exercício 5 - Pulsação e desenvolvimento de pulsação interna.

O quinto exercício concentrou-se na noção de pulsação e no desenvolvimento da pulsação interna dos instrumentistas. Sua estrutura consistiu em quatro compassos compostos por notas Fá, cada uma com os valores de semínimas, intercaladas com pausas também de semínimas.

O objetivo principal desse exercício foi desenvolver a sincronia nas entradas dos músicos ao executar uma sequência de notas intercaladas com pausas. Para atingir esse objetivo, a estratégia fundamental utilizada foi o desenvolvimento da noção de pulsação interna. Os participantes precisavam compreender e aplicar essa ideia para determinar com precisão o momento exato de tocar cada nota e contar as pausas.

A estrutura rítmica do exercício foi projetada de forma que todas as figuras tivessem durações iguais à unidade de tempo. Essa escolha foi deliberada, pois a uniformidade das durações, no nosso entender, facilitaria a compreensão da pulsação interna. Os músicos, ao executarem o exercício, eram desafiados a manter um pulso constante e preciso, marcando mentalmente cada um e tocando as notas e pausas de acordo com essa pulsação interna.

Exemplo Musical 4:5 — Exercício de Pulsação



Fonte 10: Elaborado pelo Autor

A importância desse exercício reside no fato de que a pulsação é um elemento fundamental na música, e os instrumentistas precisam desenvolver uma pulsação interna sólida e consistente para tocar em conjunto com precisão. Através desse exercício, os participantes tiveram a oportunidade de aprimorar suas habilidades rítmicas, buscando o desenvolvimento da capacidade de manter um tempo preciso durante as performances musicais das atividades propostas.

4.2.3 Precisão Rítmica e Duração

Nós demos ênfase até este momento nas questões relativas ao início das notas e como situá-las no tempo de uma execução musical, mas a duração dos sons também é um aspecto relevante. Como afirma Jagow (2007), é necessário dar atenção ao início, meio e fim de cada nota executada pelo instrumentista.

Ela reforça afirmando que habitualmente os músicos prestam bastante atenção no início de cada som, mas não tratam o final da mesma forma, principalmente no que diz respeito ao valor das notas, salientando que o final de cada som tem relação com o início de cada nota subsequente.

a) exercício 6 - Execução de duas ou mais notas de forma consecutiva.

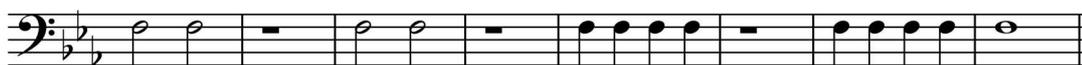
O sexto exercício da Aula-Oficina concentrou-se na execução de sequências de duas ou mais notas de forma consecutiva. Sua estrutura abrangeu oito compassos, dentro dos quais foram inseridos grupos de notas iguais a serem executados em sequência.

O objetivo central desse exercício era sugerir que os músicos executassem sequências de notas de maneira precisa, utilizando uma articulação adequada e mantendo um fluxo de ar constante. Até esse ponto, todos os exercícios abordados se concentraram na execução de uma única nota por grupo. No entanto, esse exercício visou trabalhar com grupos de notas que são tocados com uma única respiração inicial, enquanto as notas subsequentes são executadas apenas através da articulação da língua.

Uma ênfase especial foi colocada na necessidade de manter um fluxo de ar constante durante todas as notas do grupo. Por exemplo, em um grupo de notas composto por duas mínimas, o fluxo de ar deve permanecer constante, semelhante à execução de uma semibreve. A única modificação ocorre na articulação da língua entre o segundo e o terceiro tempo, iniciando assim a segunda nota.

Exemplo Musical 4:6 — Exercício de Execução de Duas ou Mais Notas

6 - Execução de Duas ou Mais Notas



Fonte 11: Elaborado pelo Autor

Este exercício foi importante para o desenvolvimento das habilidades de articulação e controle do fluxo de ar dos participantes. Ao praticá-lo, os instrumentistas buscaram aprimorar a capacidade de executar sequências de notas de forma suave e precisa, garantindo um som coeso e fluido nas performances musicais propostas durante as atividades. Além disso, essa

prática contribuiu para a tentativa de aprimoramento do controle da respiração e da articulação, elementos essenciais para músicos de banda.

4.3 Tema Gerador 3: Ferramentas Técnicas

No terceiro Tema Gerador da Aula-Oficina foi proposto o trabalho e a reflexão sobre aspectos que são mais consensualmente denominados como a técnica propriamente dita na prática dos instrumentistas. Os itens aqui abordados principalmente, são as diferentes possibilidades de articulações e a fluência nas mudanças de notas.

Ao relatar sobre os conteúdos deste estudo para outros músicos pesquisadores, era recorrente a dúvida ao citar que uma Aula-Oficina sobre a preparação técnica pudesse envolver trabalhos relativos ao desenvolvimento da sonoridade ou de interpretação e musicalidade. É comum que a técnica seja vista apenas como a destreza na mudança de notas ou como aspectos voltados à velocidade.

4.3.1 Articulações e Sinais

O assunto que envolve as articulações e sinais é uma parte do trabalho com bastante importância para execução musical, pois a distinção dos tipos de articulação é um dos aspectos que permite caracterizar o estilo de cada obra. Porém, de toda forma é ao mesmo tempo um tema bastante controverso. Med (1996) propõe uma definição de articulação bastante clara ao afirmar que ela é “o modo de emitir os sons musicais mediante sinais gráficos apropriados” e reforça dizendo que “são as diferentes formas de emissão e ataques dos sons (ligados, destacados)”.

O resultado sonoro que deve ser alcançado não depende apenas dos tipos de sinais escolhidos pelos compositores para suas peças, como também das interpretações de cada estilo e período musical.

Destacamos aqui que é praticamente impossível chegar a definições absolutas a respeito de como devemos realizar a execução dos sinais de articulação nos exercícios para banda. Além de tudo, existe também a dificuldade em apresentar os diferentes tipos nos variados gêneros e estilos musicais, nos mais diversos recortes de tempo ou espaciais. Portanto fizemos propostas de padrões que são mais comuns para cada um dos sinais principais, observando quais conceitos são mais frequentes, para a partir deste ponto propor uma ideia geral de como executá-los.

Ainda assim as variações podem e devem ser realizadas pelos mestres para trabalhar os diferentes estilos musicais. A seguir, temos algumas reflexões a respeito dos significados dos sinais mais comuns encontrados nas obras escritas para banda de música.

4.3.1.1 Articulação Normal

O primeiro modo de articulação aqui abordado diz respeito às notas que são grafadas sem nenhum tipo de sinal. Existem diversos termos utilizados para designar esse tipo de nota. Entre eles está “Unmarked notes”, que traduzido para português literalmente significa “Notas não marcadas” e foi utilizado pelo Dicionário Grove. “Nota Normal” é usado por Med (1996) e podemos citar ainda Kleinhammer (1963) que utiliza o termo “Detached”, o qual em sua tradução literal significa “destacado”.

Optamos por tratar esse tipo de nota com base em Med (1996), com a denominação “nota normal”, por acreditarmos que essa nomenclatura é capaz de proporcionar um fácil entendimento por parte dos alunos nas bandas.

Existem diversas concepções para a execução das notas normais e ao longo do tempo elas variaram bastante. O Dicionário Grove (SADIE, 1994) diz que na música dos compositores do Séc. XVIII recomendava-se uma execução claramente destacada de tais notas. Ainda segundo ele, alguns teóricos sugerem que as notas sem marcação devem ser menos destacadas do que as notas com marcas de staccato, que são notas mais curtas, como veremos adiante de forma mais detalhada.

Por sua vez, a autora cujo trabalho é aqui utilizado como referencial teórico, Jagow (2007, p.105) aborda a definição que mais se distancia de todas, pois além de denominar esse tipo de articulação com o nome de Legato, diz que essas notas tipicamente são articuladas levemente e sustentadas pelo seu valor completo.

Não acreditamos que essa seja a definição mais exata, tanto por causa da nomenclatura que é mais comum para as notas possuidoras do sinal denominado ligadura de expressão, como em virtude da sugestão de sustentar pelo valor completo, mesma característica a ser utilizada na ocasião de aparecimento do sinal de tenuto. Ambos serão discutidos mais detalhadamente adiante.

Seguindo uma linha de pensamento parecida com Jagow, podemos citar também a definição proposta por Rush (2006) para as notas normais, o qual utiliza um conceito relacionado ao início, o meio e o fim das notas, chamado de B-M-E (*Beginnings, middles, and ends*

of notes). Ele defende que as notas devem ser executadas com seu valor completo e sem nenhum tipo de diminuição no final.

Farkas (1962) reflete sobre as articulações nos instrumentos de metal. Entendemos que a sua concepção com relação ao formato das notas também é válida para que seja analisada tendo em vista sua utilização em outros instrumentos de sopro. A primeira observação diz respeito ao início da nota, ele recomenda a utilização do que chama de “firme ataque”, que envolve a utilização da língua para auxiliar na precisão do início do som e fala que uma sequência de notas deve ser como uma nota longa que é separada pela língua. Existe uma relutância de alguns professores em utilizar o termo “ataque”, mas o próprio Farkas faz uma alerta dizendo que a palavra pode ser enganosa se considerarmos que ela pode significar um golpe realizado com a língua.

Com relação aos finais de nota, Farkas possui uma visão um tanto diferente dos dois autores citados anteriormente. É dito por ele que qualquer nota musical, independentemente de ser curta ou não, possui uma diminuição quando já está bem próxima do final, o que torna este final de certa forma “cônico”.

O autor ainda reforça na tentativa de proporcionar mais clareza, não estar dizendo que todas as notas precisam ter um diminuendo, mas que o formato cônico do qual se refere acontece apenas na última fração de segundo delas. De toda a análise de propostas para formato da nota normal, a que consideramos ser a mais válida foi feita por Med (1996).

O mesmo autor sugere que a nota possui um pequeno decrescendo e termina um pouco antes. Assim, por causa do decrescendo essa nota irá se diferenciar do Tenuto que é uma articulação na qual a nota possuirá a mesma dinâmica até o seu fim e termina um pouco antes. O Tenuto se diferencia do Legato, articulação na qual uma nota passa diretamente para a posterior sem interrupção no som.

É preciso que fique bastante claro que essa diminuição e o término antes sejam muito próximos do final como disse Farkas, para que não haja confusão por parte dos alunos, terminando antes demasiadamente. Na prática, a recomendação de Farkas para a execução de uma sequência de notas, é de que se deve manter a coluna de ar como se fosse a de uma nota longa e apenas utilizar a língua para articular o início de cada uma das notas seguintes. Assim sendo feito, automaticamente a execução das notas normais será realizada.

4.3.1.2 Staccato

O modo de articulação Staccato é representado por um ponto colocado acima ou abaixo da nota e possui diversos pontos de vista com relação à sua execução. Med (1996, p.44) aborda o sinal com a denominação de Ponto Simples de Diminuição e sugere que ele possui a função de dividir a nota em duas metades de maneira bastante precisa, sendo a primeira de som e a segunda de silêncio.

Na definição de Jagow (2007, p.106), não existe uma determinação matemática estabelecendo qual deve ser o valor do som e do silêncio no staccato. Ela se refere apenas que as notas devem ser executadas com uma definida separação e que a maior parte do repertório que é denominada de estilo de staccato deve ser leve, mesmo existindo algumas circunstâncias em que serão necessários tipos de staccato mais pesados.

Farkas (1962, p.47) em seu comentário a respeito do staccato consegue resumir bem o que significa esse tipo de articulação: “Uma nota com staccato é uma nota curta. Uma passagem com staccato é aquela em que as notas são separadas umas das outras por períodos de silêncio”. Ele reforça que staccato não significa o mais curto possível, mas apenas uma duração que seja menor do que o valor normal da nota.

Compreendemos essa como uma definição bastante clara e capaz de simplificar bem o que deve ser a intenção dos músicos ao tocar notas com sinais de staccato. Na prática, existiria uma dificuldade muito grande de realizar boas interpretações seguindo a definição matemática com metade de som e metade de silêncio, pois os diferentes estilos podem exigir distintas durações das notas.

É importante ressaltar também que nas bandas de música, existe um costume recorrente de executar as notas com o sinal de staccato com a duração mais curta possível e com modificações no início delas, tornando-as mais acentuadas. Embora existam tipos de exercícios e estilos musicais que exigem esse tipo de execução, isso não deve se tornar um padrão aplicado a todos os trechos com o citado sinal.

4.3.1.3 Ligado ou Legato

A articulação denominada de “legato”, tal como o staccato, é bastante comum nas obras escritas para as bandas no Brasil. Tem presença constante nos trios de dobrados e outros trechos de caráter melódico. O símbolo que representa esse tipo de articulação é a ligadura de expressão. De acordo com Med (1996), a ligadura de expressão “é a ligadura colocada sobre ou

sob as figuras de alturas diferentes, as quais devem ser executadas unidas, sem nenhuma interrupção”.

É importante que fique clara a diferença desse sinal para a ligadura de prolongação ou ligadura de valor, que é colocada somente sobre notas de mesma altura e soma a duração delas. Nas obras escritas para os instrumentos de cordas com arco, o legato indica que as notas devem ser executadas em uma única arcada.

No caso dos instrumentos de sopro, devem ser executadas sem o uso da língua rearticulando cada nota, diferentemente da articulação normal. A exceção acontece no caso do trombone, pois existe a necessidade de uma leve articulação nas notas do mesmo parcial da série harmônica para evitar o acontecimento de glissando e no caso de notas iguais, nas quais em todos os instrumentos precisam também realizar uma certa articulação leve para separar umas das outras.

4.3.1.4 Acentos (De Dinâmica ou Marcato)

Os acentos são sinais de articulação responsáveis por diferenças na dinâmica das notas em que são colocadas. Med define o acento como sendo “o grau de intensidade atribuído a determinada nota de um desenho ou frase musical, é a ênfase dada a um som (alguns sons são mais fortemente acentuados que outros)”. (1996, p. 217).

Estamos considerando para os exercícios da aula-oficina, apenas o modo que é denominado como Acento de Dinâmica. Tal acento é representado pelo sinal “>” e é comumente referido apenas como acento. Preferimos utilizar essa nomenclatura que é também utilizada por Jagow (2007) para poder realizar a distinção entre ele os outros tipos de acento.

De acordo com esta última autora, as notas com acento devem soar um nível de dinâmica acima das notas que estão em seu entorno e não possuem o referido sinal. Devem ser executadas com uma separação definida, com estilo mais pesado do que no staccato e as variações na duração vão depender do tempo e das considerações estilísticas de cada composição musical.

Med (1996, p.217) não estabelece um nome único para esse tipo de sinal utilizando apenas a nomenclatura “acento”. Segundo esse autor, a nota com esse símbolo deve ser acentuada e em seguida suavizada.

Existe também outro tipo de acento que é o Marcato e que embora não esteja sendo abordado na aula oficina, é importante que no dia a dia de exercícios técnicos da uma banda ele esteja presente. Tal tipo de acento é indicado pelo sinal “^” e segundo Jagow (2007, p.108) as notas marcadas com ele devem ser executadas com mais ênfase do que no acento horizontal

e com um estilo mais pesado. Med (1996, p.220) utiliza o nome *Marcato* para designar esse acento e acrescenta que a acentuação inicial do mesmo deve ser proporcionalmente grande e o decrescendo é menor do que no acento horizontal.

4.3.1.5 Tenuto

O modo de articulação *Tenuto* ou *Tenuta* é representado por um traço horizontal colocado acima da nota. É um dos poucos modos de articulação que não possui muitas divergências entre os autores com relação a sua execução. Para Med o sinal tenuto “informa que a nota conserva a intensidade original (sem decrescendo natural) e é sustentada rigorosamente até o fim da figura. Não há nenhum acento no início da nota”. (MED, 1996, p. 217 e 218). Em consonância, Jagow (2007, p.106) afirma que as notas devem ser sustentadas no seu valor completo, com uma sensação de apoio (peso) sendo aplicada em cada uma e com leve separação entre elas.

a) exercício 7 - Diferentes articulações em notas iguais

O sétimo exercício teve seu foco na prática de diferentes articulações em grupos de notas iguais. Sua estrutura consistia em uma sequência de quatro notas, todas com o valor de semínima, mas cada grupo de notas possuía um tipo de articulação diferente. Os tipos de articulação abordados incluíam a articulação normal, *staccato*, ligado, acento e tenuto.

O objetivo central deste exercício era desenvolver a habilidade dos instrumentistas para executar diferentes articulações em grupos de notas idênticas. A execução precisa dessas articulações é fundamental para a interpretação musical e a expressividade. Portanto, esse exercício visava proporcionar aos participantes uma compreensão mais profunda das nuances que diferentes tipos de articulação podem conferir a uma peça musical.

Exemplo Musical 4:7 — Exercício de Articulações em Notas Repetidas

7 - Articulações em Notas Repetidas

The musical notation is on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight measures. The first measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a slur above them. The second measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a staccato mark above each note. The third measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a tenuto mark above each note. The fourth measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a marcato mark above each note. The fifth measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a slur above them. The sixth measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a staccato mark above each note. The seventh measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a tenuto mark above each note. The eighth measure contains four eighth notes (G2, F2, E2, D2) with a marcato mark above each note. The piece ends with a double bar line.

Fonte 12: Elaborado pelo Autor

Durante o exercício, os instrumentistas tiveram a oportunidade de praticar e aprimorar suas técnicas de articulação, focando na diferenciação clara entre os tipos de articulação utilizados. Isso não apenas visava aumentar a precisão de suas execuções, mas também enriquecer a compreensão das nuances musicais dos músicos.

b) exercício 8 - Diferentes articulações em notas de alturas variadas

O oitavo exercício buscou desenvolver a habilidade dos instrumentistas para executar diferentes articulações em grupos de notas com alturas variadas, especialmente em graus conjuntos. A estrutura do exercício consistia em grupos de cinco notas, que incluíam variações de altura em graus conjuntos, com a aplicação das diferentes articulações exploradas anteriormente no encontro.

O objetivo principal deste exercício era proporcionar a eles a oportunidade de praticar e aprimorar a execução de diferentes articulações em melodias que incluíam notas de alturas variadas. Isso representou um desafio adicional em comparação com os exercícios anteriores, uma vez que agora os participantes precisavam não apenas alternar as articulações, mas também lidar com a variação nas alturas das notas.

Exemplo Musical 4:8 — Exercício de Articulações em Notas Diferentes

8 - Articulações em Notas Diferentes

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of two flats. The first staff contains a sequence of notes with various articulations: accents, slurs, and tenuto marks. The second staff continues the sequence with similar articulations, including accents and tenuto marks.

Fonte 13: Elaborado pelo Autor

As razões para a escolha dessa estrutura residiam na necessidade de expandir as habilidades técnicas dos músicos, preparando-os para lidar com uma variedade de situações musicais existentes na peça trabalhada durante a aula-oficina. Músicos de banda frequentemente se deparam com melodias que exigem a aplicação de diferentes articulações em notas de alturas variadas, e esse exercício também visava proporcionar a prática necessária para enfrentar os futuros desafios com confiança e precisão.

4.4 Tema Gerador 4: Musicalidade

Dentre os vários conteúdos inseridos nos temas geradores escolhidos para serem trabalhados na aula-oficina, alguns podem ser tratados de forma objetiva. Ao trabalhar a afinação, é possível demonstrar claramente a diferença entre dois sons desafinados que resultam no fenômeno físico do batimento e no trabalho com ritmo, também é possível notar quando dois instrumentos estão sincronizados ou não.

Porém existem temas que são dotados de uma subjetividade tão grande quanto a escrita a respeito deles, assim como a metodologia utilizada para o ensino de tais assuntos, são missões extremamente complicadas. Um desses temas em especial é o da Musicalidade. Afinal, como é possível identificar quando um naípe está executando alguma passagem com musicalidade satisfatória? Ou mais ainda, como estabelecer estratégias que sejam eficazes para o objetivo de ensinar musicalidade?

Autores como Thurmond (1991) defendem que é sim possível aprender formas de desenvolver a musicalidade através de determinadas técnicas como a sua proposta de agrupamento de notas, mas sabemos que existem tantas outras possibilidades e que por se tratar de uma expressão artística, a qual possui uma subjetividade intrínseca, compreendemos que a musicalidade é um tema bastante complexo, que envolve muitos fatores, mas que não pode ser deixado de lado no trabalho de uma banda de música.

Portanto, quando se trabalha para que as notas corretas sejam executadas, com ritmo preciso, fidelidade as dinâmicas e afinação, isso é apenas uma parte da missão de um músico. Quando esses aspectos são dominados, é a forma de se expressar musicalmente que vai diferenciar uma performance fria, automatizada, de uma que supostamente venha a emocionar os ouvintes. Mas como dissemos anteriormente, trata-se de aspectos subjetivos e nada será capaz de mensurar objetivamente quando uma apresentação possui musicalidade ou não.

Cientes das dificuldades, acreditamos que mesmo com a subjetividade presente na questão, o tema da do aprimoramento da musicalidade pode sim ser trabalhado com os alunos instrumentistas. Ao trabalharmos as estratégias que entendemos como eficazes, estão sendo dadas as oportunidades para que elas sejam pontos de partida e posteriormente possam também por conta própria encontrar suas maneiras de se expressar musicalmente através das suas atividades enquanto instrumentistas.

4.4.1 Fraseado

De acordo com Mattos (2006), frase é “a unidade básica da sintaxe musical, uma ideia musical completa que finaliza com uma cadência”. Relativamente à linguagem verbal, a frase musical assume a função da frase na língua”. A compreensão do tema pode ser de grande auxílio para o desenvolvimento de uma execução musical expressiva.

Em ensaio realizado com a Orquestra Sinfônica da UFBA, Brandão (2015) afirmou que uma partitura não contém 100% das informações necessárias para uma boa execução musical. Uma certa porcentagem dessas informações precisa ser deduzida, ou decidida através de escolhas próprias pelo executante. A forma de realização do fraseado em cada trecho da música, com a escolha dos momentos de inflexão em cada frase é um exemplo que pode ser citado.

Para Jagow (2007) os instrumentistas devem entender a definição e o conceito de frase, além de desenvolver a habilidade de identificar o começo, o meio e o fim dela para que possam comunicá-la de forma expressiva. Mesmo após identificada a frase, é preciso a compreensão de que assim como na linguagem falada, ela pode ter várias formas de inflexões, com a musical isso pode acontecer de maneira semelhante. Cada inflexão ou acentuação pode ser interpretada de forma completamente diferente simplesmente pela escolha de onde cada uma será realizada. Jagow (2007) traz o seguinte exemplo:

<p>Você pode frasear desta forma.</p> <p>ou</p> <p>Você pode frasear desta forma.</p> <p>ou</p> <p>Você pode frasear desta forma.</p> <p>ou</p> <p>Você pode frasear desta forma.</p> <p>ou</p> <p>Você pode frasear desta forma.</p>

Assim podemos compreender que uma mesma frase musical, pode ser executada de diversas formas, mesmo que as informações da partitura não façam indicações a respeito. No exemplo do quadro acima fizemos questão de destacar a palavra que teria o ponto forte na acentuação ou na inflexão, mas no decorrer de uma interpretação musical, cabe ao músico decidir como deve ser feita cada frase que estiver a executar.

a) exercício 9 - Execução de fraseado com base no contorno melódico.

O nono exercício tinha como objetivo principal desenvolver a capacidade dos instrumentistas de executar frases musicais com base no contorno melódico. A estrutura desse exercício consistia em quatro melodias, cada uma com quatro compassos de duração, e cada uma representando um dos quatro tipos de fraseado escolhidos: linha ascendente, linha descendente, onda e arco.

O propósito desse exercício era permitir que os participantes desenvolvessem o domínio da manipulação da energia melódica, bem como dos modos de realização das frases sugeridas. Isso envolvia não apenas tocar as notas corretas, mas também transmitir a expressão e o caráter específicos de cada tipo de fraseado por meio do contorno melódico.

As razões para a escolha dessa estrutura residiam na importância do contorno melódico na interpretação musical. Cada tipo de contorno possui uma “energia melódica” única, como definida por Jagow (2007), que influencia a interpretação musical. O contorno melódico refere-se à forma da linha musical, que de acordo com a proposta dessa mesma autora pode ser ascendente, descendente, ondulante, em arco, onda com clímax, onda crescente, onda decrescente, de tigela e de linha horizontal, sendo que dessas modalidades, optamos por utilizar na aula-oficina somente as quatro primeiras.

Ao focar nos diferentes contornos melódicos, os instrumentistas eram desafiados a perceber e expressar a energia melódica de maneira coerente com o tipo de fraseado. Eles deveriam identificar as características que definiam cada tipo de frase e aplicá-las durante a execução, enfatizando os pontos de clímax e as inflexões melódicas específicas de acordo com o contorno.

Exemplo Musical 4:9 — Exercício de Diferentes Tipos de Fraseados

The image displays two staves of musical notation in bass clef with a key signature of two flats. The first staff contains two phrases: '9 - Linha Ascendente' (Ascending Line) and 'Linha Descendente' (Descending Line). The second staff contains two phrases: 'Onda' (Wave) and 'Arco' (Arco). Each phrase is marked with an asterisk (*) above the final note, indicating a climax. The notation includes various note values and rests, with a double bar line separating the two phrases on each staff.

Fonte 14: Elaborado pelo Autor

Além disso, essa abordagem visou proporcionar aos participantes uma compreensão mais profunda das nuances musicais e o desenvolvimento da capacidade de transmitir essas nuances em suas interpretações. Em última análise, o exercício de fraseado com base no contorno melódico buscou contribuir com o desenvolvimento da expressividade musical e da habilidade dos músicos em comunicar a intenção das obras por meio da interpretação.

4.5 Mestre Chester: peça para comparação entre o antes e depois da Aula-Oficina

No teste-piloto que foi realizado para identificar possíveis problemas do formato de Aula-Oficina planejado, foi utilizada a peça Engenheiro Buba, composta por este pesquisador no ano de 2019. Embora tenha sido possível fazer as avaliações e comparações relativas à coleta de dados parcial, constatamos que poderíamos ter um resultado melhor caso a peça utilizada para comparação nos quase-experimentos finais, possibilitasse avaliar cada um dos temas geradores da Aula-Oficina de forma mais isolada possível.

Então com esse objetivo, desenvolvi a peça Mestre Chester, esta conta com quarenta compassos e possui três partes em sua forma. A parte “A” foi utilizada para avaliação de aspectos voltados ao Tema Gerador Sonoridade, a parte “B” para avaliação do Tema Gerador Ritmo e a parte “C” para a dos Temas Geradores Ferramentas Técnicas e Musicalidade.

O teste-piloto foi realizado com banda completa e após sua realização percebemos também que neste formato seria inviável fazer o trabalho minucioso com cada participante, de todos os aspectos trabalhados na atividade. Desta forma consideramos que o melhor formato seria realizar as aulas-oficinas com as seções de madeiras e metais, cada uma em momentos específicos. Como as atividades estariam focadas em um pentacorde (cinco notas) para cada instrumento, pensamos que a peça também deveria utilizar estas mesmas notas. Porém isso traz uma dificuldade para a aplicação da aula-oficina com madeiras e metais de forma separada.

Enquanto para uma seção de metais que possua trompetes, trompa, trombone, eufônio e tuba é possível colocar a linha do baixo para estes quatro últimos instrumentos e dividir as duas vozes agudas para dois trompetes, sabemos que embora nas seções das madeiras existam instrumentos que poderiam fazer essa linha como fagote, clarinete baixo e saxofone barítono, eles não são instrumentos muito comuns nas bandas do estado do Ceará. Desta forma foi necessário pensar tanto em tonalidade como em cinco notas que fossem possíveis de serem executadas por uma formação de seção de madeiras formada por flauta, clarineta, saxofone alto e o saxofone tenor, este último sendo o responsável pela linha do baixo.

Assim sendo, com o saxofone tenor cumprindo a função de baixo, o pentacorde de Sib de efeito utilizado no teste-piloto se tornou inviável. Isso porque quando ele está escrito na região do Sib2 ao Fá3 fica na mesma extensão dos demais instrumentos que fariam as vozes agudas e sendo colocado uma oitava abaixo, se torna uma região excessivamente grave para o instrumento e de execução de certa forma mais desconfortável.

Deste modo, após diversas experimentações e reflexões, optamos pelo pentacorde da tonalidade de Mib da afinação padrão, por possibilitar uma região confortável para todos os instrumentos tanto de madeiras como metais, incluindo aí o saxofone tenor cumprindo a função do baixo com as notas de efeito entre o Mib2 e Sib2.

De maneira geral, essa foi a instrumentação escolhida para os instrumentos de madeiras: a linha do baixo ficou a cargo do saxofone tenor, fagote, clarinete baixo e saxofone barítono, a segunda voz a cargo do saxofone alto e a primeira voz para clarineta, com o reforço dela sendo executado uma oitava acima pela flauta. Nos metais, a linha do baixo foi escrita para trombone, eufônio e trompa, com o reforço da tuba uma oitava abaixo, enquanto a primeira e a segunda voz foram divididas para dois trompetes.

Os aspectos técnicos do Tema Gerador Sonoridade foram avaliados com base nos compassos de um a dezesseis (Parte A). Foi possível averiguar de forma mais específica o som característico e a afinação nos compassos de um a oito, pois os instrumentos graves e agudos executam as mesmas frases com o recurso de imitação iniciando pela voz do baixo e sendo repetida pelas vozes agudas em uníssono. Os itens mistura de som e equilíbrio, foram avaliados nos compassos nove até dezesseis. Neles, todas as vozes tocam a mesma frase simultaneamente com a linha mais grave fazendo a mesma ideia, porém uma oitava abaixo.

Exemplo Musical 4:10 — Parte A da peça Mestre Chester

♩ = 110

mp

mp

mp

9

Fonte 15: Elaborado pelo Autor

Os itens do Tema Gerador Ritmo foram averiguados durante os compassos dezessete até vinte e quatro (Parte B). A figuras rítmicas são somente semínimas e pausas de semínimas, visando de maneira específica a avaliação dos subtópicos entradas e precisão rítmica.

Exemplo Musical 4:11 — Parte B da peça Mestre Chester

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 17, consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 21, follows the same notation and key signature. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Fonte 16: Elaborado pelo Autor

Por sua vez, os Temas Geradores Ferramentas Técnicas e Musicalidade foram analisados durante a execução dos compassos vinte e cinco a quarenta (Ambos na parte C).

Exemplo Musical 4:12 — Parte C da peça Mestre Chester

The musical score is divided into four systems, each starting with a measure number:

- System 1 (Measures 25-28):** The bass clef part begins with a *mp* dynamic. It features a sequence of eighth notes in the left hand, with some notes beamed together. The treble clef part is mostly rests.
- System 2 (Measures 29-32):** Both the treble and bass clef parts have a *mp* dynamic. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part continues with eighth notes.
- System 3 (Measures 33-36):** The treble and bass clef parts have a *mf* dynamic. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a more rhythmic pattern with slurs.
- System 4 (Measures 37-40):** The treble and bass clef parts have a *mf* dynamic. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a more rhythmic pattern with slurs.

Fonte 17: Elaborado pelo Autor

Neste trecho há uma maior quantidade de “movimento”, possibilitando a avaliação da fluência em mudança de notas, além da presença dos sinais relacionados às articulações do modo staccato, ligado, tenuto e acento. O tema Musicalidade foi avaliado neste mesmo trecho através das formas de fraseado de linhas ascendentes e linhas descendentes.

4.6 Perguntas-Guia utilizadas para estímulo à reflexão coletiva antes dos exercícios

Antes de adentrarmos nas atividades práticas que demandavam a execução dos instrumentos, um importante estágio preparatório foi estabelecido. Este momento inicial se valeu da utilização de Perguntas-Guia que desempenharam um papel fundamental na condução da pesquisa e na aproximação do pesquisador com os instrumentistas participantes.

Essas indagações não apenas representaram uma introdução reflexiva aos temas geradores propostos, mas também serviram como uma ferramenta estratégica para aproximar-se dos conhecimentos e das noções prévias que os participantes já detinham sobre os assuntos em pauta. O propósito central dessa estratégia era estimular uma reflexão coletiva enraizada na bagagem individual de cada músico, visando criar um terreno fértil para a participação ativa nas atividades subsequentes.

Essa abordagem, calcada na formulação de perguntas-guia, foi escolhida estrategicamente para proporcionar uma compreensão mais profunda dos conhecimentos prévios dos participantes, estabelecendo assim uma base sólida para as atividades práticas que se desenrolariam. Cada pergunta visava não apenas provocar respostas individuais, mas também instigar uma discussão coletiva, propiciando uma troca rica de experiências e percepções entre os músicos envolvidos. Essa fase introdutória representou, assim, um contato inicial com o repertório conceitual dos participantes, preparando para as análises e desenvolvimentos que se seguiriam durante a execução dos exercícios técnicos.

TEMA GERADOR 1: SONORIDADE

Quais as atividades que vocês realizam para obter uma boa sonoridade ao tocar seus instrumentos?

Na situação de tocar uma nota idêntica a de um colega no naipe, como vocês fazem para que esses sons soem afinados?

TEMA GERADOR 2: RITMO

Na situação de tocar uma mesma melodia com o seu naipe, como fazem para que toquem todos ao mesmo tempo?

TEMA GERADOR 3: FERRAMENTAS TÉCNICAS

Quais sinais de articulação são mais frequentes nas músicas que vocês executam?

TEMA GERADOR 4: MUSICALIDADE

Vocês utilizam alguma estratégia para desenvolver expressividade e musicalidade ao tocar?

5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir deste ponto, são apresentados os resultados da pesquisa que visou coletar informações sobre os conhecimentos prévios dos instrumentistas acerca dos temas geradores do estudo, bem como sobre os momentos de execução dos exercícios técnicos por parte dos participantes e das execuções da peça utilizada para comparação entre o antes e depois das atividades do quase-experimento.

Inicialmente, realizamos a apresentação dos relatórios contendo os dados gerais de cada encontro e em seguida são expostas as informações provenientes das respostas às perguntas-guia propostas antes dos exercícios sobre cada um dos temas geradores juntamente com as reflexões coletivas oriundas dos diálogos que ocorriam concomitantemente à execução dos exercícios práticos. Essas reflexões ofereceram informações sobre o pensamento dos instrumentistas e suas abordagens em relação aos temas apresentados, fornecendo um panorama sobre o nível de conhecimento prévio e a progressão ao longo do processo.

Por fim, apresentamos os resultados da comparação realizada entre as duas gravações da peça Mestre Chester, produzidas em momentos distintos: uma no início do encontro e outra ao seu término. Essa análise comparativa contou com o auxílio das notas e das reflexões oferecidas pelos juízes especialistas convidados, além de ter permitido avaliar as possíveis mudanças ou não, do desempenho dos participantes ao longo da Aula-Oficina em cada um dos grupos.

Com esses procedimentos, buscamos fornecer uma visão detalhada e aprofundada sobre as possíveis mudanças ou não, dos conhecimentos e habilidades dos instrumentistas durante o processo de ensino-aprendizagem nas situações relatadas. Os resultados aqui apresentados foram fundamentais para entender a efetividade das estratégias pedagógicas empregadas e contribuir para a discussão sobre o papel das atividades sobre técnica musical realizadas com acompanhamento transversal no aprimoramento do desempenho tanto individual quanto coletivo.

5.1 Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda A

Desde o início, ficou evidente a disponibilidade e receptividade dos músicos e diretores locais, fatores fundamentais para o sucesso das atividades. A equipe, composta pelos membros da banda, demonstrou entusiasmo e interesse em participar ativamente do processo, enriquecendo a experiência com suas perspectivas e contribuições musicais.

Apesar do local de ensaios da banda ter se mostrado adequado em termos de espaço físico para a realização da Aula-Oficina, enfrentamos desafios acústicos devido a interferências

sonoras na sala. Essa condição permitiu a percepção de ruídos externos e internos, prejudicando em alguns momentos o andamento da aula e a qualidade da gravação. Importante ressaltar que saber lidar com esses desafios é fundamental, pois eles refletem as condições cotidianas das bandas e dos locais de ensaio. Mesmo diante dessas dificuldades, a Aula-Oficina foi uma experiência enriquecedora e produtiva para o desenvolvimento da pesquisa.

5.1.1 Informações coletadas através dos exercícios e das Perguntas-Guia com a Banda A

Nesta etapa do encontro, buscamos estimular reflexões e diálogos para que os instrumentistas pudessem abordar as suas práticas musicais utilizadas cotidianamente. Sendo assim, os participantes foram convidados a compartilhar suas perspectivas em resposta a perguntas-guia específicas propostas paralelamente aos exercícios técnicos que estavam sendo realizados.

As respostas oferecidas pelos músicos forneceram informações sobre suas estratégias para obtenção de uma boa sonoridade, como garantir a afinação ao tocar notas idênticas a de colegas, como tocar melodias idênticas em conjunto, identificação das articulações mais frequentes nas músicas executadas e sobre o desenvolvimento da expressividade e musicalidade durante a execução.

Ao nos debruçarmos sobre os exercícios de respiração, destaco a consideração essencial de que o modo de respiração adotado nesses exercícios não é uma norma absoluta, nem deve ser aplicado no dia a dia de suas práticas de maneira invariável. Informei para os participantes que durante a elaboração da Aula-Oficina e nos encontros com o orientador, discutimos a variabilidade desse padrão respiratório, enfatizando que nem sempre é empregado da mesma maneira ao tocar, especialmente nos momentos que precedem o início da execução musical, conhecidos como anacruse.

É importante também ressaltar que, embora tenha sido proposto como uma sugestão específica para os exercícios realizados na Aula-Oficina, esse método respiratório não é a única abordagem possível, tampouco a única recomendada. A contextualização durante a prática do exercício enfatizou que, embora pudesse ser incorporado em outros momentos da performance musical, não se trata de uma regra inflexível. A flexibilidade na escolha do método respiratório, moldada pela diversidade de contextos e nuances musicais, deve sim contribuir para a formação de músicos versáteis e adaptáveis, capazes de ajustar sua abordagem respiratória conforme as demandas específicas de diferentes peças musicais e situações de performance, porém para

efeitos de padronização para os exercícios da aula, deveríamos utilizar apenas o modelo que estava sendo proposto.

Nas respostas obtidas durante os exercícios e nas reflexões coletivas com os participantes da Banda A, foram reveladas diversas práticas adotadas pelos músicos e abordaremos agora as que foram relatadas como sendo utilizadas para obter uma boa sonoridade ao tocar seus instrumentos. O músico 4A (trombone), enfatizou o estudo da flexibilidade (que consiste basicamente na execução de sequências de notas dos diferentes parciais da série harmônica no instrumento), considerando-o um fator relevante para aprimorar a qualidade do som. Além disso, ele mencionou o exercício do “besourinho”, que se trata de realizar estudos apenas com o bocal do instrumento para aperfeiçoar a sonoridade. Já o músico 2A (trompete), destacou a emissão de escalas em diferentes oitavas como parte de sua prática para aprimorar a execução.

A importância do “besourinho” também foi evidenciada pelo participante 8A (tuba), que o utiliza como aquecimento antes de tocar o instrumento. Ele também mencionou outros exercícios, como aquecimentos de articulação, mas confessou a dificuldade de manter uma rotina diária de prática, especialmente considerando a correria do cotidiano. O pesquisador ressaltou que, de fato, para músicos que não atuam profissionalmente somente como instrumentistas, manter uma rotina diária é um desafio considerável, dada a demanda de atividades e responsabilidades que um professor de instrumento ou mestre de banda possuem.

Ao ser questionado sobre quais tipos de exercícios de aquecimento específicos costuma praticar, o 8A (tuba), descreveu sua prática citando a realização de escalas iniciando do grave e indo até o agudo, incluindo escalas cromáticas e praticando-as tanto em legato quanto em staccato. Além disso, também incluiu atividades de emissão de notas com longa duração nessa série de exercícios. Segundo ele essas atividades são essenciais para preparar o músico para a execução, aquecer os músculos da embocadura e garantir a flexibilidade e precisão ao emitir as notas.

No que diz respeito à situação de tocar de forma afinada uma nota idêntica a de um colega no naipe, o músico 4A (trombone) ressaltou a importância de ouvir o companheiro ao lado e tentar igualar as alturas na execução. Porém, ele destacou que cada músico pode ter suas próprias abordagens para atingir esse objetivo. O 2A (trompete) complementou, enfatizando a importância de praticar junto para que todos os integrantes do naipe consigam afinar suas notas, principalmente para aqueles que estão começando e ainda não têm total segurança na altura das notas.

No contexto de tocar uma mesma melodia com o naipe, o músico 1A (trompete), ressaltou a importância de praticar a música com antecedência e realizar ensaios de naipe, prestando

atenção em detalhes como as viradas de bateria para garantir uma entrada coesa e alinhada de todos os instrumentistas. O 4A (trombone) reforçou a importância do estudo conjunto para alcançar uma execução sincronizada.

Quanto aos sinais de articulação mais frequentes nas músicas executadas, o 8A (tuba) mencionou o legato, o staccato e o marcato, estes últimos são considerados sinais básicos na música para banda.

Em relação ao desenvolvimento da expressividade e musicalidade ao tocar, o músico 1A (trompete) destacou que as estratégias podem variar de acordo com a música e o estilo. Em algumas situações, o maestro do grupo enfatiza que os músicos coloquem expressividade na interpretação. Ainda para o participante 1A (trompete), em solos, é mais fácil expressar-se individualmente, mas quando se trata do naipe, é preciso estudar e praticar juntos para alcançar uma expressividade coletiva. O 8A (tuba) complementou, mencionando o termo “tocar cantando”, que se refere a tocar com a mesma fluência e expressividade que se teria ao cantar, e ele tenta aplicar essa abordagem em suas atividades musicais.

As informações obtidas das respostas dos participantes da Banda A revelam a dedicação e o empenho dos músicos em desenvolver suas habilidades técnicas e artísticas. O estudo de escalas, exercícios de aquecimento e a prática conjunta são estratégias comuns adotadas para aprimorar a sonoridade, afinar as notas e alcançar uma execução sincronizada.

A questão da rotina diária de prática é um desafio recorrente para músicos que não atuam profissionalmente, mas mesmo diante das dificuldades, os participantes demonstram uma busca constante pelo aprimoramento musical.

A expressividade e musicalidade são aspectos subjetivos, porém, valorizados e cada músico encontra sua maneira única de expressar-se musicalmente, seja através de práticas individuais ou da sinergia do grupo. A pluralidade de abordagens e a dedicação dos músicos contribuem para a riqueza das performances musicais e o enriquecimento do repertório da Banda A.

5.2 Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda B

Apesar de realizada no espaço do projeto, a Aula-Oficina na Banda B trouxe consigo desafios acústicos. O local escolhido, por não ser isolado com paredes, permitiu interferências sonoras externas, como sons de insetos e a movimentação da vizinhança, que apreciava música em volume elevado.

Esses desafios acústicos criaram um ambiente desafiador, mas tanto o pesquisador quanto os instrumentistas e o auxiliar de gravação mostraram-se dispostos a participar ativamente e

tirar o melhor proveito da experiência. Apesar desses obstáculos, a Aula-Oficina foi uma experiência valiosa para a pesquisa.

5.2.1 Informações coletadas através dos exercícios das Perguntas-Guia com a Banda B

Nas respostas obtidas dos participantes da Banda B, foram identificadas diversas estratégias e abordagens utilizadas para obter uma boa sonoridade ao tocar seus instrumentos. O participante 4B (trombone) destacou que costuma escutar pessoas com mais experiência ou o líder de naipe, buscando referências e conhecimento para aprimorar sua sonoridade. Quando questionado pelo pesquisador se apenas utilizava de quem pudesse escutar presencialmente, ele informou que além disso, também utiliza gravações principalmente na internet.

O participante 10B (tuba) mencionou a importância de “tirar escalas” para fortalecer a embocadura e alcançar uma sonoridade firme e consistente. Já a instrumentista 3B (trompete), utiliza a estratégia de se gravar, pois segundo ela, “quando estou tocando escuto uma coisa, mas quando vou escutar o som na gravação, ele está de maneira totalmente diferente, então assim foca no que quer melhorar, até chegar no que pretende ouvir”.

No decorrer da abordagem sobre afinação, compartilhei com os participantes parte de minha trajetória pessoal, destacando a significativa insegurança que eu tinha durante minha iniciação e graduação em música. Durante esse período, enfrentei desafios consideráveis na identificação precisa de quando estava tocando uma nota afinada. Para superar essa lacuna, ressaltai a relevância de uma palestra que participei com o professor de flauta Lucas Robatto⁴, que se tornou um ponto de mudança fundamental no entendimento sobre esse assunto. Nessa ocasião, aprendi que um dos principais indicadores para discernir se estamos tocando de maneira afinada reside na percepção dos batimentos.

Ao abordar esse tema durante a Aula-Oficina, ressaltai a importância de os músicos desenvolverem autonomia de identificar se estão tocando afinados ou não. Destaquei que essa habilidade não deve ser apenas delegada ao regente, pois essa dependência muitas vezes resulta em correções nos ensaios que sempre se repetem. A ausência do desenvolvimento dessa habilidade pode levar a inconsistências, onde trechos afinados em um dia de ensaio podem não permanecer da mesma forma no dia seguinte. Este ponto resalta a necessidade de os instrumentalistas possuírem essa capacidade de avaliação da afinação por conta própria, contribuindo para uma maior estabilidade e consistência na sonoridade coletiva da banda.

⁴ Prof. Dr. Lucas Robatto é Professor de flauta da Universidade Federal da Bahia.

Em relação à situação de tocar uma nota idêntica a de um colega no naipe, o músico 4B (trombone) ressaltou a importância de se escutarem mutuamente para identificar eventuais discrepâncias e, assim, realizar ajustes necessários. O pesquisador questionou como eles fazem para saber quem está mais alto ou mais baixo, e após uma breve reflexão, o próprio 4B (trombone), explicou que procuram ajustar de acordo com a escuta mútua, observando se é preciso ajustar para baixo ou subir um pouco mais.

No aspecto de tocar uma mesma melodia simultaneamente com o naipe, os músicos revelaram a importância do alinhamento e da comunicação entre os integrantes. A participante 3B (trompete) mencionou que, geralmente, após a primeira execução, eles se escutam atentamente e, a partir disso, buscam melhorar a sincronia nas vezes seguintes.

O participante 1B (trompete) informou que tenta conversar com o grupo após a primeira execução, para que possam identificar se alguém está atrasando ou adiantando suas entradas. O 4B (trombone) acrescentou também que, com o costume de tocar juntos, o grupo desenvolve uma compreensão coletiva sobre a execução, conhecendo melhor o estilo de cada músico e compreendendo como é a forma de tocar de maneira sincronizada.

Quanto aos sinais de articulação mais frequentes nas músicas executadas, todos concordaram que legato e staccato são comuns, e mencionaram a presença de sforzando.

No que tange ao desenvolvimento da expressividade e musicalidade ao tocar, o participante 1B (trompete) destacou que acredita que não há necessariamente uma estratégia definida, pois a musicalidade e expressividade são elementos muito pessoais. Para ele, deixar a música fluir pelo corpo e seguir seus sentimentos durante a execução são fundamentais para alcançar uma boa expressividade.

Em seguida, o mesmo músico questionou se realmente existe alguma estratégia para desenvolver expressividade e musicalidade. O pesquisador esclareceu que, de fato, a musicalidade é um dos temas mais subjetivos, e embora possam existir estratégias para abordá-la, é difícil medir objetivamente a presença de musicalidade em uma performance. Cada músico tem sua forma única de interpretar e transmitir a expressão musical, tornando esse aspecto da performance altamente subjetivo.

As informações obtidas das respostas dos participantes da Banda B revelam uma série de abordagens individuais e coletivas no processo de aprimoramento técnico e expressivo dos instrumentistas. A valorização da escuta mútua, o uso de gravações como ferramenta de autoavaliação, a comunicação e o alinhamento entre os músicos mostraram-se para eles, pontos fundamentais para alcançar uma boa performance.

A presença de sinais de articulação como legato e staccato demonstra a preocupação com a expressão musical e a dinâmica das obras interpretadas. É importante ressaltar que, apesar da expressividade e a musicalidade serem elementos pessoais e únicos de cada músico, e cada um encontrar sua própria maneira de expressar a arte musical por meio de seu instrumento, alguns músicos e autores defendem que existem estratégias que podem ser utilizadas para aprimorar esses aspectos.

Tendo em vista a diversidade de perspectivas apresentadas, constatamos no caso deste grupo que a riqueza da prática musical reside justamente na pluralidade de abordagens, permitindo que cada músico desenvolva sua identidade musical e contribua para a construção de uma experiência sonora própria.

5.3 Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda C

As atividades na Banda C transcorreram sem grandes imprevistos. O espaço utilizado, uma sala de ensaios ampla, facilitou tanto as atividades quanto os aspectos da gravação. Por se tratar de um local destinado a cursos de música, esperávamos possíveis interferências sonoras de outras salas, mas isso não ocorreu. O ambiente proporcionou condições favoráveis para as atividades planejadas.

5.3.1 Informações coletadas através dos exercícios e das Perguntas-Guia com a Banda C

Ao indagar os músicos da Banda C sobre as práticas destinadas a aprimorar a sonoridade de seus instrumentos, identificamos abordagens distintas, refletindo a diversidade de suas experiências e estratégias. O participante 3C (flauta) destaca o emprego de trabalhos com notas longas, citando uma prática também abordada por participantes de outras bandas.

Por outro lado, o participante 10C (saxofone alto) revela uma dimensão mais emocional em seu processo, enfatizando a importância da paciência e da calma, especialmente ao lidar com a pressão técnica e os desafios emocionais associados ao atraso nas aulas. O participante 9C (saxofone alto) aborda a dinâmica, adotando uma estratégia de tocar suavemente e ajustar gradualmente, buscando refinamento sonoro.

O saxofonista 11C (saxofone tenor) incorpora uma perspectiva física, concentrando-se no alongamento do corpo, notadamente nos braços e dedos, para mitigar a interferência da tensão muscular na produção sonora. Contrastando, o participante 8C (saxofone) enfatiza a experimentação prática, optando por testes e trocas nos acessórios do instrumento para explorar diferentes timbres, ajustando-se conforme as necessidades musicais específicas.

No contexto do exercício de articulação, exploramos a percepção dos músicos sobre a proposta. Abordei que para muitos deles, o exercício proposto poderia parecer bastante óbvio, mas ressaltamos que, em algumas bandas, a ênfase no trabalho e nas informações sobre a importância da articulação pode não ser tão comum.

Durante nossas discussões, destaquei que alguns instrumentistas, especialmente aqueles que não tiveram a oportunidade de estudar com professores específicos, frequentemente têm dúvidas em relação à emissão de ar e à função da língua durante a articulação ao tocar um instrumento.

Ao explorarmos a segunda pergunta sobre a afinação ao tocar uma nota idêntica à de um colega no naipe, observamos enfoques também interessantes. O participante 3C (flauta) destaca a modificação na embocadura e na respiração, ajustando a pressão do sopro para harmonizar os sons. O participante 10C (saxofone alto) oferece sua percepção sobre a adaptação à quanto há de desafinação, ajustando o tamanho do instrumento quando percebe grande diferença neste aspecto e se valendo de ajuste de afinação por meio do sopro, especialmente quando a proximidade entre os sons é maior.

A perspectiva do participante 2C (flauta) destaca a necessidade de ouvir atentamente, reconhecendo que quando há um bom nível de afinação, é até difícil diferenciar as flautas quando tocadas simultaneamente. Este aspecto ressoa com a consideração adicional do pesquisador sobre a habilidade de identificar quando os sons estão semelhantes, destacando a relevância deste elemento para as futuras atividades da Aula-Oficina.

A terceira indagação, concernente à execução simultânea de uma mesma melodia pelo naipe, revelou abordagens distintas entre os músicos da Banda C. A participante 5C (clarineta) destaca a importância de observar o regente como uma prática fundamental para alcançar a sincronia. Em contraste, o participante 3C (flauta) direciona sua atenção à pulsação da música, um elemento que também é abordado na Aula-Oficina, indicando uma prévia noção do tema por parte do instrumentista.

O reconhecimento por parte do flautista da relevância da pulsação como um elemento-chave mostra concordância com o conteúdo abordado na Aula-Oficina, indicando uma sinergia entre a prática regular deles e a intervenção proposta.

O saxofonista 11C (saxofone tenor) apresenta uma perspectiva mais ampla, questionando se a pergunta se refere apenas aos ensaios. Ele enfatiza a prática contínua, tanto antes quanto depois dos ensaios, buscando ajustes de sincronia com outros colegas de naipe e mesmo de outros instrumentos. Eu comentei neste momento que nossa abordagem de performance musical justamente segue a linha citada na revisão de literatura desde trabalho, que se trata da

proposta de Souza (2008), o qual considera que a performance musical vai além do palco e abrange os momentos de preparação como estudos e ensaios.

O participante 8C (saxofone tenor) sugere que, ao executar a mesma melodia, sincronizar a respiração pode ser um fator facilitador. A clarinetista 5C acrescenta a importância de treinar o ritmo, especialmente em passagens mais complexas, destacando a necessidade de todos os membros do naipe terem conhecimento preciso do que deve ser executado para alcançar a simultaneidade. Já a clarinetista 6C destaca a prática de cantar a melodia do que vai ser tocado como uma estratégia adicional para a coesão do naipe.

A diversidade de abordagens reflete a complexidade da execução coletiva e reforça a importância de estratégias específicas para diferentes desafios durante a interpretação conjunta.

Na quarta pergunta, que indaga sobre os sinais de articulação mais frequentes nas músicas executadas, todos os participantes respondem de forma intercalada, mencionando staccato, ligado, sforzando e acento. O participante 10C (saxofone alto) destaca, entre todos, a recorrência da ligadura como o elemento presente mais constante no repertório do grupo.

Ao explorar estratégias para desenvolver expressividade e musicalidade, observamos um momento reflexivo por parte dos participantes após a pergunta e o período de maior silêncio até que começassem as suas falas. O saxofonista 11C (saxofone tenor) compartilha sua prática de se gravar, focando em detalhes físicos como a posição dos dedos, e usando o espelho como um meio adicional de acompanhamento. Sua preferência por revisitar as gravações posteriormente destaca uma abordagem analítica para avaliação técnica e musical.

O participante 8C (saxofone alto) enfatiza a compreensão do fraseado como essencial para a expressividade, identificando inícios e finais de frases e reconhecendo elementos não explicitamente escritos nas partituras, principalmente através da escuta de gravações. O saxofonista 10C (saxofone alto) introduz uma perspectiva interessante, destacando possuir a percepção da existência de uma potencial limitação do contexto de banda para expressão individual, contrastando-a com a liberdade ao tocar sozinho. Ele ilustra esse ponto ao mencionar que, ao tocar solo, prolonga uma nota, desviando-se do escrito, enquanto na banda sente a necessidade de conformidade para preservar a uniformidade do conjunto.

Neste momento fiz uma reflexão de como era importante perceber os diversos pontos de vista, inclusive com essa concepção informada pelo músico 10C (saxofone alto), mas apresento que podemos pensar em formas de se expressar e sermos musicais mesmo tocando em conjunto. Deste modo, é necessário apenas perceber que existem diversas formas de um instrumentista ser musical e expressivo, mesmo que de modo diferente de como quando estamos tocando algo sozinhos.

5.4 Aula-Oficina de Técnica Musical com a Banda D

A Aula-Oficina na Banda D foi realizada em uma sala no próprio espaço no qual o grupo realiza suas atividades, sem grandes complicações logísticas. Entretanto, enfrentamos desafios relacionados ao uso de um banco de sons de instrumentos virtuais para auxiliar nos exercícios. Apesar de ter sido eficaz no teste piloto, o banco de sons estava afinado em Lá 440 Hz, enquanto os participantes estavam acostumados com a afinação em Lá 442 Hz.

Além disso, o som da flauta no banco de sons de instrumentos virtuais apresentava excessivo vibrato, prejudicando a afinação e a execução das atividades relacionadas à produção do som característico dos instrumentos. Este foi o único caso entre as quatro Aulas-Oficinas em que tentamos utilizar esse recurso.

5.4.1 Informações coletadas através dos exercícios e das Perguntas-Guia com a Banda D

Na primeira pergunta, os participantes revelaram atividades específicas para obter uma boa sonoridade em seus instrumentos. 10D (saxofone tenor), mencionou a realização de exercícios de notas longas como parte de sua prática. 5D (clarineta), complementou que, além das notas longas, os clarinetistas realizam exercícios que envolvem intervalos, como os de oitavas e de décimas segundas. Essas práticas enfatizam a importância do treinamento técnico e aprimoramento da sonoridade ao executar diferentes extensões do instrumento.

Ao abordar a questão da afinação ao tocar notas idênticas a de colegas, os participantes ofereceram diversas perspectivas. 3D (flauta), relatou sua abordagem de tentar deixar o som, como utiliza em sua expressão, reto. 1D (flauta), compartilhou uma prática mais pessoal, destacando a movimentação da cabeça para cima ou para baixo, além de mudanças no fluxo de ar para se alinhar com o colega. 9D (saxofone alto), enfatizou a importância de escutar o som do colega. 5D (clarineta), complementou que, embora seja necessário escutar o colega, alguém deve permanecer em sua altura para servir de referência.

As reflexões que se seguiram a partir dessas respostas revelam uma diversidade de perspectivas sobre o processo de afinação coletiva. 5D (clarineta), destacou a importância de conhecer os colegas e suas particularidades instrumentais, reconhecendo que, às vezes, as variações na afinação podem estar relacionadas também a problemas no instrumento, então conhecendo isso, é possível se ajustar as notas que esse colega emite. 9D (saxofone alto), ressaltou a importância de estabelecer uma referência comum no naipe, evitando ajustes excessivos que possam resultar em problemas. 1D (flauta), concordou com a necessidade de ter uma referência

definida, e apontou que no seu naipe, o colega 5D (flauta) atua como o chefe de naipe e serve como referência para os demais.

Ao analisar as respostas obtidas até este momento, podemos perceber, pelas falas dos participantes, que existem vários pontos de vista sobre o tema da afinação. Mesmo que o objetivo seja um só - tocar determinada nota afinada juntos - alguns podem seguir o pensamento de que é importante conhecer o colega, pois se ele estiver com um instrumento que precisa modificar, acaba modificando também.

Por outro lado, outros seguem a hipótese de que é necessário ter uma referência no naipe, e essa pessoa vai servir como a referência na altura da nota para os demais. Quando os perguntei sobre uma situação em que, dentre um grupo com cinco instrumentistas, apenas um estiver tocando em altura diferente, como deveria ser o procedimento, eles refletiram entre si e constataram que não deveria ser o melhor que os outros quatro modificassem sua afinação.

Desta forma, defendo que cada instrumentista deve estudar de modo que conheça cada nota de seu instrumento, com base na afinação geral que pode ser a frequência de 442Hz para a nota lá, o que conseqüentemente vai fazer com que todos possam estar afinados com mais facilidade e não dependam tanto das particularidades de como está a afinação de cada pessoa em específico.

Durante a execução dos exercícios de mistura de som e equilíbrio com a Banda D, uma peculiaridade chamou a atenção, particularmente no naipe de clarinetas, relacionada à nota Sib de efeito. O músico 5D (clarineta), compartilhou uma dificuldade recorrente entre os clarinetistas, indicando que afinar essa nota é desafiador, pois muitas vezes soa alta. Ele destacou que alguns instrumentos já vêm com uma chave específica para auxiliar na afinação do Sib.

Além disso, este mesmo músico, que desempenha a função de spalla na sua banda, mencionou uma preocupação adicional ao tocar essa nota durante a afinação com os trombones. Ele explicou que, sempre fica preocupado quando precisa afinar a banda e os trombones solicitam que a nota de afinação seja o Sib de afinação padrão.

Ao longo da Aula-Oficina, dedicamos tempo ao diálogo sobre as diversas abordagens que regentes podem empregar para indicar o início das músicas durante ensaios e concertos. Eu compartilhei minha vivência, destacando a variedade de técnicas que encontrei ao trabalhar com diferentes regentes ao longo de minha trajetória musical.

Em uma das bandas em que participei, o regente titular tinha o hábito de contar vários compassos antes de indicar, enfatizando o compasso que antecederia a entrada. Em contraste, uma professora regente ocasional no mesmo grupo utilizava apenas o gesto preparatório, conhecido como “levar”, no tempo que precede a entrada.

A terceira pergunta tratava justamente deste tema. Nela abordamos como os participantes fazem para tocar juntos quando executam a mesma melodia no naipe, tanto em situações de música de câmara quanto com maestro. 1D (flauta), destacou a importância do gestual, mencionando a ideia de um colega ser a referência e fornecer o gestual para a entrada do naipe. 9D (saxofone alto), enfatizou a comunicação entre os integrantes do naipe através de movimentos da campana e da respiração para sincronizar suas entradas. 10D (saxofone tenor), mencionou o procedimento de dar “cabeçada” no tempo 1, especialmente quando o regente informa previamente que não fornecerá gestos para entrada.

Na quarta pergunta, os participantes identificaram os sinais de articulação mais frequentes nas músicas que executam, concordando que staccato e legato são comuns, além de mencionarem trechos com golpes duplos ou triplos de língua como outros tipos de articulação frequentes.

Na quinta pergunta, os participantes compartilharam suas estratégias para desenvolver expressividade e musicalidade ao tocar. 5D (clarineta), enfatizou a importância de conhecer o estilo de música em questão, escutar diversas referências e até mesmo estilos musicais diferentes. 1D (flauta), enfatizou o uso do desenho melódico para guiar a quantidade de sopro durante a execução. 9D (saxofone alto), destacou a importância de tocar junto com outras pessoas, assim como escutar muitas referências musicais, tornando a música uma linguagem. Essas estratégias enfatizam a importância da escuta, conhecimento musical e experimentação na busca pela expressividade e musicalidade na execução.

Com base nas respostas, percebemos que das estratégias citadas, podemos dizer que existe uma concordância entre a proposta sugerida na Aula-Oficina, de realizar fraseados de acordo com o contorno melódico e a estratégia de realização dos fraseados indicada pela participante 1D (flauta).

O pesquisador constatou que as respostas revelam diversas perspectivas e abordagens por parte dos participantes. Embora o objetivo seja alcançar a afinação e a musicalidade em conjunto, cada músico aborda esses desafios de maneira particular. Essas variações demonstram que não existe uma abordagem única ou padronizada, mas sim uma pluralidade de estratégias adotadas de acordo com o contexto musical e individual de cada instrumentista.

Essas reflexões enriqueceram a compreensão das práticas musicais dos participantes durante a Aula-Oficina de Técnica Musical, contribuindo para aprofundar a discussão sobre o papel da prática reflexiva no contexto da formação e atuação musical. As diferentes abordagens e perspectivas oferecidas pelos músicos aumentaram o conhecimento sobre as estratégias utilizadas por instrumentistas durante suas performances e evidenciam a importância de

considerar a singularidade de cada músico no processo de aprendizado e aprimoramento musical.

5.5 Resultados e reflexões sobre as comparações entre as execuções da peça Mestre Chester

Neste segmento do trabalho, adentramos na análise comparativa entre as gravações realizadas nas quatro bandas de música (duas sessões de madeiras e duas de metais) um encontro de Aula-Oficina de Técnica Musical. Com o objetivo de avaliar o possível progresso e aprimoramento dos instrumentistas ao longo do período de atividades, foram realizadas duas gravações em cada grupo: uma no início e outra no final das atividades.

O enfoque central desta etapa foi examinar as nuances musicais, interpretativas e técnicas presentes nas gravações, a fim de identificar evoluções e aspectos a serem trabalhados. É importante salientar que alguns dos critérios selecionados podem ser considerados mais objetivos, a exemplo de sincronia de entradas e afinação, mas alguns são de natureza mais subjetiva, principalmente os relacionados à avaliação de fraseados e da musicalidade.

Analisamos elementos como afinação, sincronia de entradas, duração das notas, articulações e a qualidade geral do som produzido. O estudo das gravações forneceu um panorama abrangente do desenvolvimento musical em cada grupo, bem como possíveis desafios enfrentados durante o encontro.

Cabe destacar que para a avaliação destas gravações contamos com a contribuição de uma banca composta pelos juízes especialistas mencionados na seção da Metodologia, reconhecidos por sua expertise na área musical. Esses especialistas escutaram atentamente as gravações, atribuindo notas de 1 a 5 a cada um dos critérios avaliados, que incluíram afinação, sincronia nas entradas, entre outros.

As notas de cada avaliador foram somadas e divididas por dois (número de juízes especialistas) para obter a média de cada “Aspecto da Performance Musical”. Logo após isso, somamos todas as notas e dividimos por 8 (total de aspectos), para encontrarmos a média geral de cada “antes” e cada “depois” e essas são as notas apresentadas como resultados deste processo avaliativo. Essa abordagem proporcionou uma análise mais aprofundada, agregando determinado rigor dentro das possibilidades, ao processo de avaliação das performances musicais das bandas.

5.5.1 Banda A

No quadro a seguir são apresentadas as notas emitidas pelos juízes especialistas a respeito das gravações realizadas com a Banda A:

Quadro 5:1 — Resultados da Banda A

Tema Gerador	Aspectos da Performance Musical	Antes	Depois
<i>Sonoridade</i>	Som Característico	2,5	3,0
	Afinação	2,5	2,5
	Mistura de Som e Equilíbrio	2,0	3,5
<i>Ritmo</i>	Sincronia de Entradas	2,5	2,5
	Precisão Rítmica	3,5	3,0
<i>Ferramentas Técnicas</i>	Articulações e Sinais	3,0	4,0
	Fluência em Mudanças de Notas	3,0	3,0
<i>Musicalidade</i>	Fraseado	3,0	3,0
<i>Média Geral</i>		2,75	3,06

Fonte 18: Elaborado pelo Autor

Já as gravações com o antes e depois podem ser encontradas através dos seguintes dois links:

Antes: <https://www.youtube.com/watch?v=GxwDj1ODIEE>

Depois: <https://www.youtube.com/watch?v=maVK7RVeOPQ>

5.5.1.1 Gravação da Banda A no início do encontro

O som característico dos instrumentos da Banda A demonstrava um desempenho razoável desde a primeira gravação. Um ponto que chamou atenção foi a ausência de ligaduras nos primeiros compassos da partitura original, embora os instrumentos da linha melódica dos graves, especialmente os trombones, tenham sido realizados da primeira para a segunda nota de forma ligada.

Observamos que nos compassos iniciais, a afinação dos trombones e tuba ainda não atingiu seu ajuste pleno, mas uma melhora ficou evidente nos compassos 5 e 6. Já nos compassos 3 e 4, a afinação dos trompetes oscila inicialmente, mas estabiliza nos compassos subsequentes.

No trecho compreendido entre os compassos 17 e 24, os instrumentos graves apresentaram boa sincronia nas entradas, embora os finais das notas não tenham ocorrido simultaneamente. Nesse mesmo trecho, notamos que nem todos os três trompetes iniciaram a execução desde o princípio, e a duração das notas foi excessivamente curta.

A partir da frase dos compassos 25 ao 28, a afinação entre os intervalos melódicos dos instrumentos graves ainda não atingiu também um patamar satisfatório. Além disso, a duração das notas com staccato permaneceu prolongada, seguindo uma tendência observada nos outros grupos instrumentais.

A melodia dos trompetes nos compassos 29 a 32 foi executada com afinação razoável. As articulações de staccato e ligado foram bem realizadas, embora o acento no compasso 31 pudesse ser mais proeminente. Em termos de fraseado, a performance de todos os instrumentistas pode ser considerada razoável.

5.5.1.2 Gravação da Banda A no final do encontro

Após a intervenção na Aula-Oficina, ao considerar a gravação subsequente da Banda A, observamos uma melhoria significativa na execução da linha melódica pelos instrumentos graves nos compassos iniciais (1 e 2). A afinação apresentou notável progresso, e a questão relacionada à ligadura da primeira com a segunda nota da melodia foi superada, evidenciando uma execução mais alinhada com as sugestões práticas oferecidas durante a atividade.

Nos compassos 3 e 4, embora os trompetes ainda tenham apresentado desafinação inicial, o ajuste durante a semibreve ocorreu de maneira mais evidente. Destaca-se que, nos compassos 7 e 8, a afinação foi bem executada em ambas as notas do motivo melódico. A partir do compasso 9 até o 16, a mistura de som e equilíbrio demonstraram melhorias consideráveis, alcançando um desempenho razoável.

No trecho dos compassos 17 a 24, observamos uma melhoria na sincronia das entradas e na duração das notas em todos os instrumentos. No entanto, a avaliação da banca ressalta uma manutenção da nota relativa à sincronia nas entradas e uma diminuição na precisão rítmica. Nos compassos 25 a 28, os instrumentos graves ajustaram mais precisamente o tamanho das notas com staccato, melhorando significativamente a afinação entre os intervalos da melodia.

No segmento dos compassos 29 a 32, os trompetes executaram a frase com boa afinação e equilíbrio. Apesar disso, a mistura de som ainda poderia ser refinada, pois, em alguns momentos, ainda é possível perceber instrumentos diferentes tocando. Ademais, o acento do compasso 31, embora melhorado, ainda não foi suficientemente evidenciado. O fraseado manteve-se razoável na segunda gravação, refletindo a consistência da avaliação realizada pela banca de juízes, que atribuiu a mesma nota para ambas as gravações.

5.5.2 Banda B

No quadro a seguir são apresentadas as notas emitidas pelos juízes especialistas a respeito das gravações realizadas com a Banda B:

Quadro 5:2 — Resultados da Banda B

Tema Gerador	Aspectos da Performance Musical	Antes	Depois
<i>Sonoridade</i>	Som Característico	3	3,5
	Afinação	2	3
	Mistura de Som e Equilíbrio	3	5
<i>Ritmo</i>	Sincronia de Entradas	1,5	3,5
	Precisão Rítmica	2	4
<i>Ferramentas Técnicas</i>	Articulações e Sinais	2	4
	Fluência em Mudanças de Notas	3	5
<i>Musicalidade</i>	Fraseado	3,5	4,5
<i>Média Geral</i>		2,5	4,06

Fonte 19: Elaborado pelo Autor

Já as gravações com o antes e depois podem ser encontradas através dos seguintes dois links:

Antes: <https://www.youtube.com/watch?v=TyDXRHxjMkk>

Depois: https://www.youtube.com/watch?v=sxvf6_YYFcE

5.5.2.1 Gravação da Banda B no início do encontro

O som característico dos instrumentos da Banda B, desde a primeira gravação, apresentou-se razoável. Dentre os grupos avaliados até o momento, a Banda B foi única ao realizar a separação das notas de forma mais próxima ao que consideramos ser a articulação normal, já na primeira execução.

Nos compassos iniciais (1 e 2), a linha das vozes dos instrumentos graves soou razoavelmente desafinada. Contudo, a articulação na execução destacou-se positivamente. Os compassos 3 e 4 revelaram uma desafinação mais evidente na linha melódica dos trompetes, mas notamos uma melhoria significativa nos compassos 7 e 8.

Embora apenas dois trompetes estejam presentes, nos compassos iniciais, a execução geralmente apresentou problemas na sincronia de entradas. A mistura e equilíbrio dos sons foram considerados em nível razoável. No trecho entre os compassos 17 e 24, a sincronia de entradas não atingiu um nível satisfatório. Geralmente, os graves entraram juntos, mas as vozes dos trompetes oscilaram. A duração das notas também oscilou, mas de maneira geral.

Nos compassos 25 a 29, a linha melódica dos instrumentos graves foi executada com notas de articulação staccato que não foram suficientemente curtas, praticamente sem staccato. Em seguida, os trompetes apresentaram o mesmo problema. Na linha melódica dos instrumentos agudos, dos compassos 29 a 33, observamos poucos acentos, pouca mistura de som e uma desafinação considerável. Do compasso 25 até o final, é possível notar uma certa tentativa de realização de fraseado também.

5.5.2.2 Gravação da Banda B no final do encontro

A afinação na linha dos graves melhorou razoavelmente nos compassos 1 e 2. Já nos compassos 3 e 4, a afinação dos trompetes apresentou uma melhora considerável. Os resultados da sonoridade estão em consonância com as notas emitidas pela banca avaliadora, na qual a afinação, por exemplo, teve um aumento de um ponto na média da nota, e a mistura de som e equilíbrio teve um aumento de dois pontos.

No compasso 8, embora uma das notas falhe em um dos instrumentos da linha dos trompetes, a afinação, mistura e equilíbrio são melhores do que na primeira gravação. Do compasso 17 a 24, a sincronia de entradas melhorou em todos os instrumentos, concordando também com as notas da banca, que tiveram um aumento de dois pontos na média. A duração das notas também melhorou, sendo possível notar todos executando de modo mais uniforme, especialmente nos instrumentos graves, com algumas pequenas oscilações nos trompetes.

No trecho entre os compassos 25 a 28, a linha melódica dos graves melhorou o tamanho das notas com staccato, deixando-as mais curtas. É possível ouvir que os instrumentos graves estão com melhor sincronia, equilíbrio e mistura, ao fazer a frase com o grupo soando de maneira mais uniforme.

Do compasso 29 ao 32, os trompetes continuaram com problema na sincronia, principalmente nas primeiras notas da frase, mas é possível notar que se juntam mais a partir da terceira nota da melodia. Os trompetes também deixaram mais evidente o acento no compasso 31. O fraseado teve um aprimoramento na segunda vez, de acordo com a banca de juízes, resultando em um aumento de um ponto na média.

5.5.3 Banda C

No quadro a seguir são apresentadas as notas emitidas pelos juízes especialistas a respeito das gravações realizadas com a Banda C:

Já as gravações com o antes e depois podem ser encontradas através dos seguintes dois links:

Quadro 5:3 — Resultados da Banda C

Tema Gerador	Aspectos da Performance Musical	Antes	Depois
<i>Sonoridade</i>	Som Característico	2	3,5
	Afinação	1,5	3
	Mistura de Som e Equilíbrio	2	3
<i>Ritmo</i>	Sincronia de Entradas	1	3
	Precisão Rítmica	2	3
<i>Ferramentas Técnicas</i>	Articulações e Sinais	1,5	3
	Fluência em Mudanças de Notas	2	3,5
<i>Musicalidade</i>	Fraseado	2	3,5
<i>Média Geral</i>		1,75	3,18

Fonte 20: Elaborado pelo Autor

Antes: <https://www.youtube.com/watch?v=owA0xTwzOxA>

Depois: https://www.youtube.com/watch?v=UWpT_CGYGrc

5.5.3.1 Gravação da Banda C no início do encontro

A linha melódica executada pelos instrumentos agudos nos compassos 3, 4, 7 e 8 possuiu problemas de afinação bastante evidentes, o que foi reforçado pelo fato de possuir mais instrumentos tocando juntos. Com a entrada da voz grave, a desafinação prosseguiu até o compasso 16. A linha do grave executada pelo sax tenor possui intenção de articulação no início das notas e bom som característico.

A sincronia de entradas no trecho B possui alguns desencontros, ficando mais evidente nos compassos 23 e 24. No compasso 27, há uma inversão nas articulações por parte da voz grave executada pelo saxofone tenor, onde as notas que teriam staccato foram tocadas ligadas e vice-versa. O fraseado a partir do compasso 29 até o final ficou com a análise bastante prejudicada pelo prosseguimento dos problemas de afinação.

5.5.3.2 Gravação da Banda C no final do encontro

A linha melódica dos instrumentos agudos nos compassos 3, 4, 7 e 8 ainda não atingiu um nível excelente, mas já apresenta uma melhora considerável em relação à primeira execução. Conseguimos notar uma diminuição acentuada nos batimentos, o que pode ter resultado no aumento considerável na nota média emitida pela banca de um ponto e meio no quesito afinação.

Há também, nesta parte A, um considerável aprimoramento na mistura de som e no equilíbrio, que se refletiu no aumento de um ponto na média dos avaliadores. Na parte B, foi possível notar um aprimoramento na sincronia no início das notas, em consonância com a nota da banca, que aumentou dois pontos, apesar de que na nossa concepção, o final das notas ainda demonstrou leves diferenças.

Nesta segunda execução, percebemos que o sax tenor conseguiu executar a articulação fielmente sugerida na partitura, e houve também um incremento na intenção do fraseado realizado. Ainda na parte C, foi possível perceber que, embora a afinação tenha melhorado, houve um desequilíbrio de dinâmica na relação da voz dos saxofones altos (mais) com as clarinetas e flautas. Uma hipótese para isso pode estar relacionada à potência sonora do instrumento em relação à instrumentação presente, mas podemos notar que a referida voz acabou se sobressaindo. Apesar disso, foi possível notar uma melhora em relação à primeira execução como um todo.

5.5.4 Banda D

No quadro a seguir são apresentadas as notas emitidas pelos juízes especialistas a respeito das gravações realizadas com a Banda D:

Quadro 5:4 — Resultados da Banda D

Tema Gerador	Aspectos da Performance Musical	Antes	Depois
<i>Sonoridade</i>	Som Característico	4,5	3
	Afinação	4	2,5
	Mistura de Som e Equilíbrio	4,5	3
<i>Ritmo</i>	Sincronia de Entradas	3	3
	Precisão Rítmica	4	4
<i>Ferramentas Técnicas</i>	Articulações e Sinais	3,5	3
	Fluência em Mudanças de Notas	3,5	4
<i>Musicalidade</i>	Fraseado	4	3
<i>Média Geral</i>		3,87	3,18

Fonte 21: Elaborado pelo Autor

Já as gravações com o antes e depois podem ser encontradas através dos seguintes dois links:

Antes: <https://www.youtube.com/watch?v=85gX-IfjEa4>

Depois: https://www.youtube.com/watch?v=y_b15FNRT94

5.5.4.1 Gravação da Banda D no início do encontro

Na execução inicial, pudemos observar um bom som característico dos instrumentos e um nível de afinação satisfatório. Nos compassos 1 a 16, todos tocaram as notas conectadas de forma que parecia haver ligaduras de expressão, ao invés de separar as notas, conforme o tipo de articulação que denominamos neste trabalho como “normal”. Por exemplo, nos compassos 1 e 2, quando o saxofone tenor toca sozinho, isso fica bastante evidente. No compasso 8 e 9, as vozes dos instrumentos agudos têm duas notas separadas, mas soam como se fosse apenas uma nota prolongada.

No compasso 9, todos apresentaram boa sonoridade e equilíbrio, mas a articulação soou como um grande ligado. Houve uma boa sincronia de entradas no trecho compreendido entre os compassos 17 e 24 desde essa primeira execução, mas a duração das notas ainda poderia ser mais uniforme.

De maneira geral, a partir do compasso 25, na nossa concepção o fraseado ainda não ficou evidenciado, todos tocaram de forma bastante vertical, como se fosse “nota a nota” e não com a intenção melódica de uma linha que acompanhe a frase.

Essa constatação ficou bastante evidente nos compassos 25 a 28, durante a execução da frase do saxofone tenor. Além disso, a articulação do staccato no sax tenor ficou muito longa. Sobre a articulação do staccato, mas agora na frase das vozes de saxofone alto, clarineta e flauta, foi possível notar que as notas de clarinetas e flautas não tiveram a mesma duração, sendo que foi possível ouvir diversas vezes o som das flautas com notas um pouco mais largas. A articulação do acento também não ficou muito evidenciada nas duas notas do compasso 31.

5.5.4.2 Gravação da Banda D no final do encontro

Importante constatar logo de início que dentre todos os grupos, o D foi o único que teve uma diminuição na nota de média geral na segunda execução, tanto de acordo com a banca de juízes quanto na nossa avaliação. Um fato interessante de ser relatado é que essa percepção da minha parte só foi notada durante a análise das gravações, pois no decorrer da aula, tanto a minha impressão a frente dos exercícios, como dos participantes nos diálogos concomitantes, era de que os exercícios estavam sendo bem assimilados, assim como também traziam algumas novidades e informações interessantes para eles, mesmo com os anos de experiência.

Embora o bom som característico dos instrumentos tenha permanecido notável na segunda gravação da peça, a afinação foi um quesito que sofreu um notável decréscimo na segunda execução, refletindo na nota dos avaliadores que diminuiu um ponto e meio. A separação das

notas necessária para a execução da articulação normal foi mais bem executada por todos, tanto na voz do saxofone tenor quanto nas vozes agudas.

Apesar disso, a afinação no trecho inicial aparenta estar menos ajustada que na primeira execução. Embora os instrumentos iguais (clarinetas com clarinetas, flautas com flautas) estivessem afinados entre si, foi possível perceber uma falta de ajuste entre as oitavas diferentes executadas por esses instrumentos citados. Acreditamos que isso pode ter ocorrido pelo fato de que nessa Aula-Oficina em específico fizemos as atividades com a afinação baseada no Lá=440 Hz, em virtude do uso dos instrumentos virtuais que ocorreram apenas nesse encontro.

No trecho compreendido entre os compassos 17 e 24, a boa sincronia de entradas permaneceu com todos, somada à duração das notas, que desta vez ficou com maior uniformidade, apesar de que nas notas dos avaliadores, os dois itens permaneceram iguais.

O fraseado melhorou no trecho do saxofone tenor nos compassos 25 a 28. Além disso, as articulações de ligado ficaram no lugar exato, apesar de que a nota do staccato ainda poderia ser mais curta, equilibrando com a duração executada pelos instrumentos agudos a partir do compasso 29.

Ainda a partir do compasso 29 até o final, os instrumentos agudos conseguiram executar o som da melodia de modo mais uniforme entre todos, em comparação com a primeira gravação. Incluindo a mistura do som, a sincronia das entradas, a duração das notas curtas com staccato, as ligaduras e o destaque no acento do compasso 31.

Notamos com a análise das gravações e dos quadros de apresentação dos participantes das bandas, que nos grupos A, B e C a maioria era constituída por alunos que descreveram seu nível prático no instrumento como intermediário e alguns como iniciantes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como tema principal as atividades de preparação técnica que podem ser realizadas em uma banda de música no modo transversal de acompanhamento, ou seja, em encontros pontuais, como nos casos de festivais de música e encontros rápidos entre professores e integrantes de bandas que acontecem em um ou poucos dias.

Deste modo, iniciamos a pesquisa tendo como ponto de partida a seguinte pergunta que foi apresentada na introdução: quais resultados podem ser gerados a partir da realização de uma Aula-Oficina de Técnica Musical nas bandas de música selecionadas? Ao final da pesquisa, pudemos observar que principalmente no caso de três das quatro bandas analisadas houve um aprimoramento em alguns dos aspectos avaliados em conjunto com a banca de juízes especialistas.

Além disso, durante a pesquisa, tivemos a oportunidade de analisar calmamente e com tempo para refletir sobre diversos assuntos envolvidos no tema da preparação técnica e ao longo desses quatro anos, chegar a conclusões que eram objeto de dúvidas antes do início da pesquisa. Um desses pontos importantes foi chegar a uma definição do que seria nossa concepção a respeito de quando nos referimos aos termos aquecimento corporal, aquecimento instrumental e exercícios técnicos, como abordados anteriormente durante a revisão de literatura.

Se referindo mais especificamente aos momentos de realização da Aula-Oficina de Técnica Musical, antes da realização das atividades sempre possuía um sentimento de preocupação se a hipótese seria confirmada e se os resultados ficariam evidenciados nas gravações, principalmente por se tratar de uma atividade proposta para ser realizada em um único encontro e com instrumentistas que nunca tive oportunidade de trabalhar. Na maioria deles, músicos desconhecidos para mim, os quais nos encontramos pela primeira vez no dia exato da Aula-Oficina.

Apesar desse sentimento de ansiedade e preocupação, ao final de cada encontro, percebia que, independente de quais seriam os resultados das análises dos áudios da gravação da peça selecionada, recebi ao final de cada uma das quatro atividades feedbacks sempre positivos dos participantes. Tanto dos músicos que não tinham professores específicos de instrumento, como até de instrumentistas com nível superior, os quais relatavam estar trabalhando pela primeira vez, certos conteúdos com aquela abordagem proposta. Isso fez com que eu me tranquilizasse e passasse ter um pensamento de que as atividades foram exitosas independentemente das notas que seriam atribuídas pela banca avaliadora para os resultados das gravações.

Além da possibilidade de utilizar os exercícios e ao longo do processo ver o que funcionava e o que não funcionava, acredito que os encontros com os instrumentistas também apresentaram achados e impressões que vão servir para o decorrer da caminhada. Acreditamos que alguns pontos como a duração das aulas que não devem ser muito longas e a tentativa de trazer mais ludicidade à Aula-Oficina, são aspectos para serem observados no decorrer da minha caminhada ao realizar esses tipos de encontros em outras bandas.

Foi possível perceber que atividades estritamente técnicas ao longo de um tempo maior tornavam a atividade um tanto tediosa, gerando a reação de alguns alunos que “abriam a boca” de forma recorrente, tendo acontecido isso nas quatro atividades. Pensar em atividades de mais dinamismo, que aumentem a parte musical mais estritamente, será um dos meus focos para futuras propostas de atividades.

Além disso, constatei durante a realização das atividades e na análise dos resultados, que a tonalidade utilizando o pentacorde de Sib que foi usada no teste-piloto, se mostrou mais adequada do que o grupo de cinco primeiras notas da tonalidade de Mib para um trabalho de um único dia. Acredito que isso acontece em virtude de que o pentacorde de Sib favorece que as notas sejam executadas de forma mais relaxada, sem as tensões na embocadura e na sonoridade que as tonalidades que utilizam notas mais agudas que as dessa região.

Também notamos durante a análise das gravações e dos quadros de apresentação dos participantes das bandas, que nos grupos A, B e C a maioria era constituída por alunos que descreveram seu nível prático no instrumento como intermediário e alguns como iniciantes. O grupo que possuiu mais alunos que descreveram o nível como avançado foram os da banda D.

Nos chamou atenção que justamente esse grupo foi o que teve uma diminuição nas notas de avaliação da banca de juízes especialistas, o que pode indicar que os exercícios propostos na Aula-Oficina talvez tenham maior efeito com instrumentistas de nível iniciante e intermediário, porém esse dado necessitaria de mais estudos com instrumentistas de nível avançado, que venham a corroborar com essa constatação, pois na nossa concepção, por mais que os estudos tratem de aspectos básicos, podem ser úteis para todos os níveis de integrantes de bandas.

De toda forma, acredito que o estudo realizado é uma contribuição relevante para os estudiosos da área de bandas de música, tanto por trazer luz a esse tema pouco estudado de atividades de preparação técnica em períodos curtos, como pode também incentivar a realização de pesquisas envolvendo o tema, mas com recortes mais longos, dentro dos quais possam ter mais tempo de atividades como a realização de estudos técnicos no início de ensaios por mais de semanas ou até mesmo meses.

Considerando as conclusões alcançadas nesta pesquisa, esperamos que os exercícios de preparação não apenas sejam mais frequentes nas bandas de música, como também se tornem temas cada vez mais presentes no cenário acadêmico dentre os pesquisadores da área.

REFERÊNCIAS

- ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. **Musicalização Através da Banda de Música Escolar**: Uma Proposta de Metodologia de Ensaio Fundamentada na Análise do Desenvolvimento Musical dos seus Integrantes e na Observação da Atuação dos “Mestres de Banda”. 2010. 242 f. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo; PINTO, Marco Túlio de Paula; SOUZA, David Pereira de. **Manual do Mestre de Banda de Música**. 1ª. Rio de Janeiro: Faperj; Marcus Moura, 2018.
- AMADO, Paulo Vinícius; CHAGAS, Robson Miguel Saquett. **O estado da arte dos trabalhos acadêmico-científicos sobre Bandas de Música**: levantamento e apontamentos iniciais de leitura. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, , p. 9, 2016.
- BAPTISTA, Paulo Cesar. **Metodologia de estudo para trompete**. 2010. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BENEDITO, Celso José Rodrigues. **O Mestre de Filarmônica da Bahia**: um educador musical. 2011. 160 f. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- DAVIS, Michael. **15 minute warm-up routine**. [S. l.]: Hip-Bone Music, 1997. v. 1.
- FARKAS, Philip. **The art of brass playing**. New York: Wind Music, 1962.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Performance instrumental e educação musical**: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi*, v. 1, p. 52–62, 2000.
- GALE, Bruce. **Band Training**. 2022. Disponível em: <http://www.theconcertband.com/index.php/band-training/intonation>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOLDEMBERG, Ricardo. **A prática da entoação nos instrumentos de afinação não-fixos**. *Opus*, v. 13, n. 1, p. 67–74, 2007.
- JAGOW, Shelley. **Developing the COMPLETE Band Program**. 1. ed. Galesville: Meredith Music Publications: [s. n.], 2007.
- JÚNIOR, Eduardo Quintão Vieira. **Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional**. 2015. 139 f. Trabalho de Conclusão Final – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- KLEINHAMMER, Edward. **The art of trombone playing**. Summy-Birchard: [s. n.],

1963.

LEITE, Diego Ramires da Silva. **Estudos técnicos: sugestões de tópicos para a rotina diária de trombonistas**. 2015. 88 f. Trabalho de Conclusão Final – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Análise musical I**: apostila. Porto Alegre: [s. n.], 2006.

MCALLISTER, John. **Build A Warm Up: Long Tones Set #1**. [S. l.: s. n.], 2022. Disponível em: www.johnmcallisttermusic.com.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MIRANDA, Jonathan Guimarães e. **Música no palco: ansiedade de performance musical em estudantes de música em Belém do Pará**. 2013. 127 f. Dissertação – Universidade Federal do Para, Belém, 2013.

MORAES, Ana Cristina de; RIBEIRO, Luis Távora Furtado; VIANA, Roberislândia Sousa Lima. **Arte-educação e formação inicial docente: aula-oficina como estratégia didático-investigativa**. Arte, docência e práticas educativas: experiências e contextos. 1. ed. Fortaleza: Erasmo Miessa Ruiz, 2020.

NUNES, Barbara Brazil. **Modelos de periodização do treinamento esportivo aplicados na organização da prática de instrumentos musicais: uma possível estratégia de estudo**. 2016. 134 f. Tese – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

PEREIRA, Jairo Moraes. **A prática de banda no processo de aprendizagem musical dos alunos de sopro e percussão da escola de música do estado do Maranhão**. 2018. 135 f. Dissertação – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **Saxofone Fácil**. 1. ed. São Paulo: Roberto Votta, 2014.

POMPEO, Samuel André. **Estudo de sonoridade em saxofone: mapeamento e aprimoramento de técnicas**. 2016. 154 f. Dissertação – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Inajra Vargas Ramos, 2013.

RAY, Sonia. **Os conceitos de EPM, potencial e interferência inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical**. Performance musical e suas interfaces. [S. l.: s. n.], 2005. p. 60.

RAY, Sonia. **Pedagogia da performance musical**. 2015. 48 f. Tese de Pós-Doutoramento – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. **O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações**. Música Hodie, v. 5, n. 1, p. 14, 2005.

RUSH, Scott. **Habits of a successful band director: pitfalls and solutions**. Chicago: Gia Publications, 2006.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música:** edição concisa. *In:* Dicionário Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: [s. n.], 1994.

SALONEN, Esa-Pekka. **The conductor.** [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILkYMD8zuH8>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SANTOS, Tenison Santana dos. **Atividades de preparação técnica em bandas de música de três territórios de identidade baianos:** uma proposta baseada nas necessidades didáticas. 2015. 132 f. Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SCHLOSSBERG, Max. **Daily drills and technical studies for trombone.** [S. l.]: C. K. Schlossberg, S.D.

SERPA, Frances. **Aquecimentos para banda de música:** estado da arte. *Revista Música*, v. 21, n. 1, p. 12, 2021.

SILVA, Aline Fuziel. **Os estudos de Kopprasch para trompa e a importância deles na formação do trompista.** 2018. 37 f. Monografia – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

SILVA, Admário Vieira da. **Projeto Bandas de PE (Pernambuco):** sua importância sociocultural na perspectiva dos professores ministrantes. 2020. 50 f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

SOARES, Adalto. **Orquestra de Metais Lyra Tatuí:** a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais. 2018. 254 f. Tese – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SOARES, Washington de Sousa. **O aquecimento como estratégia metodológica para o aprimoramento técnico em bandas de música.** 2017. 126 f. Monografia – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

SOUZA, Davson de. **Fisiologia da performance musical. Postura e respiração:** fatores de interferência na performance musical do flautista. 2008. 93 f. Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

TOSSINI, Rosa Barros. **Aprender Improvisando:** o papel da improvisação na aprendizagem da clarineta com crianças entre 6 e 11 anos. 2014. 110 f. Dissertação – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Explorando master-classes de violão em festivais de música:** um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino. 2010. 211 f. Tese – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ZUMPARO, Nivia G.; GOLDEMBERG, Ricardo. **Princípios de técnica e história do temperamento musical.** *Sonora*, 4. v. 2, S. D.

APÊNDICES

APÊNDICE A —

CARTA DE APRESENTAÇÃO E TERMO DE COMPROMISSO

Prezado(a) mestre de banda, ou responsável pela banda de música,

Eu, Tenison Santana dos Santos, estou realizando uma pesquisa no curso de Doutorado em Música, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação do Professor Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva. Para que a pesquisa alcance seus objetivos, será necessário que o pesquisador desenvolva atividades com os integrantes da banda da referida instituição. Dentre as atividades relacionadas, estão: realização de exercício de aquecimento instrumental, apresentação de questionário a integrantes, execução para gravação de peça no início e final do encontro, além de participação em uma Aula-Oficina de Técnica Musical.

Sendo assim, venho por meio desta, pedir sua colaboração no que se refere à autorização para realização da pesquisa acima citada na banda de música de sua responsabilidade. Desde já agradeço sua colaboração e coloco-me a disposição para mais esclarecimentos: (85) 98107 1515 – santana.santos@uece.br .

Termo de acordo

Eu, _____, portador do
R.G. _____,
responsável pela banda de música _____
permito a realização da pesquisa em nossa instituição.

Assinatura _____

Cidade: _____ Data: _____

APÊNDICE B —

QUESTIONÁRIO I – PARA INSTRUMENTISTAS PARTICIPANTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – DOUTORADO EM MÚSICA

Nome: _____

Instrumento Principal: _____

Data de Nascimento: ___/___/____ .

Cidade em que reside: _____

Telefone: _____

E-mail: _____

1) Há quanto tempo toca seu instrumento?

2) Há quanto tempo participa da sua banda de música?

3) Fora da banda de música, você já estudou ou estuda em outras instituições de ensino musical? Quais?

4) Já teve aulas de instrumento individual ou em grupo, de forma pontual? (Como em festivais por exemplo)

- 5) Já teve aulas de instrumento individual ou em grupo, de forma regular? (Como em instituições de ensino)

- 6) Já atua profissionalmente com música ou ainda pretende atuar?

- 7) Já possui ou pretende ter alguma graduação em música?

- 8) Nos ensaios do grupo que participa são trabalhados algum tipo de exercício técnico como por exemplo, notas longas ou escalas? Caso seja feito algum de outro tipo, cite por favor.

- 9) Como você descreve seu nível de conhecimentos práticos no seu instrumento principal? Iniciante, intermediário ou avançado?

10) Como você descreve seu nível de leitura de partituras? Iniciante, intermediário ou avançado?

APÊNDICE C —

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM E SOM - I

Pelo presente instrumento, _____,
 inscrito(a) no CPF/RG sob o nº _____, residente na
 _____,
 tel.: _____, neste ato denominado(a) **AUTORIZANTE**, outorga o
 seguinte termo de autorização:

O(A) **AUTORIZANTE** autoriza a captação, fixação e utilização de registro fotográfico e audiovisual para fins da pesquisa intitulada “Aula-Oficina de Técnica Musical para Bandas: um estudo quase-experimental”. A pesquisa tem por objetivo compreender os resultados, a partir da realização de uma aula-oficina, das contribuições de experiências formativas em técnica musical nas determinadas bandas escolhidas, com atividades baseadas nos seguintes temas geradores: Sonoridade, Ritmo, Ferramentas Técnicas e Musicalidade.

Os registros de imagem e som autorizados serão utilizados para análise de dados e publicação dos resultados da pesquisa. O material registrado irá compor obra impressa (relatórios de pesquisa e tese) e será divulgado por meio de plataforma virtual (*website*), publicada e compartilhada com a comunidade acadêmica e com o público em geral.

A presente autorização é firmada em caráter gratuito, por prazo indeterminado, pelo que nenhum pagamento será devido pelo pesquisador ao(a) **AUTORIZANTE**, a qualquer tempo e título.

Esta autorização poderá ser suspensa pelo(a) **AUTORIZANTE**: (1) por descumprimento de qualquer condição estabelecida neste instrumento; (2) por acordo entre as partes; (3) na superveniência de norma legal obstativa.

Sempre que necessário, você poderá entrar em contato com o pesquisador para esclarecimento de eventuais dúvidas. O pesquisador Tenison Santana dos Santos, telefone (85) 981071515, e-mail: santana.santos@uece.br, é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Salvador, _____ de _____ de _____

AUTORIZANTE

APÊNDICE D —

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM E SOM - II

Pelo presente instrumento, _____,
 inscrito(a) no CPF/RG sob o nº _____, residente na
 _____,
 tel.: _____, neste ato denominado(a) **AUTORIZANTE**, outorga o
 seguinte termo de autorização:

O(A) **AUTORIZANTE** informa ser responsável por
 _____ e autoriza a
 captação, fixação e utilização de registro fotográfico e audiovisual do mesmo para fins da
 pesquisa intitulada “Aula-Oficina de Técnica Musical para Bandas: um estudo quase-
 experimental”. A pesquisa tem por objetivo compreender os resultados, a partir da realização
 de uma aula-oficina, das contribuições de experiências formativas em técnica musical nas
 determinadas bandas escolhidas, com atividades baseadas nos seguintes temas geradores:
 Sonoridade, Ritmo, Ferramentas Técnicas e Musicalidade.
 Os registros de imagem e som autorizados serão utilizados para análise de dados e publicação
 dos resultados da pesquisa. O material registrado irá compor obra impressa (relatórios de
 pesquisa e tese) e será divulgado por meio de plataforma virtual (*website*), publicada e
 compartilhada com a comunidade acadêmica e com o público em geral.

A presente autorização é firmada em caráter gratuito, por prazo indeterminado, pelo que
 nenhum pagamento será devido pelo pesquisador ao(à) **AUTORIZANTE**, a qualquer tempo
 e título.

Esta autorização poderá ser suspensa pelo(a) **AUTORIZANTE**: (1) por descumprimento de
 qualquer condição estabelecida neste instrumento; (2) por acordo entre as partes; (3) na
 superveniência de norma legal obstativa.

Sempre que necessário, você poderá entrar em contato com o pesquisador para esclarecimento
 de eventuais dúvidas. O pesquisador Tenison Santana dos Santos, telefone (85) 981071515, e-
 mail: santana.santos@uece.br, é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música –
 PPGMUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Salvador, _____ de _____ de _____

AUTORIZANTE