



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS: uma proposta de estudos de base a partir da realidade pedagógica do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella e das concepções didáticas de professores da área

Luandrey Célio Silva da Costa

Natal/RN
2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS: uma proposta de estudos de base a partir da realidade pedagógica do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella e das concepções didáticas de professores da área

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e dimensões da produção artística, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias.

LUANDREY CÉLIO SILVA DA COSTA

Natal/RN
2022

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

- C837e Costa, Luandrey Célio Silva da.
Ensino coletivo de instrumentos de metais: uma proposta de estudos de base a partir da realidade pedagógica do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella e das concepções didáticas de professores da área/ Luandrey Célio Silva da Costa. – Natal, 2022.
144f.: il.; 30 cm.
- Orientador: Ranilson Bezerra de Farias.
- Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2022.
1. Instrumentos de metal (Música) – Ensino coletivo – Dissertação. 2. Performance musical – Dissertação. 3. Educação musical – Dissertação. I. Escola de Música D'alva Stella. II. Farias, Ranilson Bezerra de. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 78:37

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

LUANDREY CÉLIO SILVA DA COSTA

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS: uma proposta de estudos de base a partir da realidade pedagógica do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella e das concepções didáticas de professores da área

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e dimensões da produção artística, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias.

Aprovada em: 23/05/2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientador

Prof. Dr. Mário André Wanderley Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Membro da banca

Prof. Dr. Leandro Libardi Serafim
Universidade Federal do Ceará
Membro da banca

Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva
Universidade Federal da Bahia
Membro da banca

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por todas as minhas conquistas e pela conclusão de mais uma fase em minha carreira profissional.

A todos que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao professor Dr. Ranilson Bezerra de Farias, meu orientador, por toda atenção e dedicação que me foram destinadas e pelos conhecimentos que me foram passados.

A todos os professores, coordenadores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

A todos os professores da Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire e, em especial, ao professor Bruno Caminha Farias por compartilhar comigo seus conhecimentos e por permitir a realização desta pesquisa.

A Gilvando Pereira da Silva (Azeitona) pela amizade e pelas orientações para o desenvolvimento do repertório e recitais durante o mestrado.

A toda minha família e amigos que entenderam os momentos os quais eu estive ausente para me dedicar aos estudos e à realização desta pesquisa.

A minha esposa, Clara Bezerra Nunes Barros, e a nossa filha, Moara Consuêlo Nunes da Costa, que me possibilitou um novo olhar do mundo e que, nos momentos difíceis, me fez espairar com seu sorriso e alegria.

Aos meus pais, Juscelino Alves e Cleane Célia, por estarem sempre ao meu lado me dando apoio e incentivo.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo elaborar uma proposta de ensino coletivo voltada aos estudos de base para os instrumentos de metal (trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba) a partir de proposições no âmbito do Curso Livre de Metais (CLM) da Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire/UERN e das concepções pedagógicas de professores que atuam com o ensino coletivo de metais em diferentes contextos. A fim de atingir os objetivos propostos para esses estudos, neste trabalho, utilizamos, como técnicas de produção de dados, a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental e a aplicação de questionário, envolvendo seis professores de diferentes instituições de ensino, que trabalham com a prática coletiva dos instrumentos de metais, com o propósito de compreender melhor quais aspectos são fundamentais para um bom desenvolvimento em aulas coletivas para esses instrumentos e, com isso, ter um melhor direcionamento na elaboração de exercícios para os estudos de base. Assim, com o cruzamento de dados, elencamos os fundamentos, levando em consideração os relatos dos professores e o plano de curso do CLM. Com isso, nossa proposta aborda os seguintes fundamentos: relaxamento – alongamento; respiração; *buzzing* (besourinho); notas longas; flexibilidade; articulação; escalas com articulações diversas; intervalos; e arpejos. Além disso, também abordamos a prática interpretativa com a sugestão de músicas para construção de repertório voltado para a realidade das aulas coletivas para os instrumentos de metal.

Palavras-chave: Ensino coletivo de metais. Performance musical. Instrumentos de metal. Estudos de base.

ABSTRACT

The present work has the objective of elaborating a proposal of collective education focused on the basic studies for the metal instruments (trumpet, horn, trombone, bombardino and tuba) from propositions in the scope of the Free Course of Metals (FCB) at the Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire/UERN and the pedagogical concepts of teachers who work with collective teaching of brass in different contexts. In order to achieve the proposed objectives for these studies, in this work we used as data production techniques the bibliographic research, the documental research and the application of a questionnaire, involving six teachers from different educational institutions, who work with the collective practice of the instruments of brass, with the purpose of better understanding which aspects are fundamental for a good development in collective classes for these instruments and, with that, to have a better direction in the elaboration of exercises for the basic studies. Thus, with the crossing of data, we list the fundamentals, taking into account the teachers' reports and the FCB course plan. With this, our proposal addresses the following fundamentals: relaxation – stretching; breathing; buzzing (beetle); long notes; flexibility; articulation; scales with different articulations; breaks; and arpeggios. In addition, we also approach the interpretive practice with the suggestion of songs for the construction of a repertoire focused on the reality of collective classes for metal instruments.

Keywords: Collective teaching of Brass. Musical performance. Brass instruments. Baseline studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fluxograma dos cursos da Escola de Música D'alva Stella.	29
Figura 2: Exercícios de alongamento.....	52
Figura 3: Exercícios de respiração.....	53
Figura 4: Modelo 1 para os exercícios de <i>Buzzing</i>.	54
Figura 5: Modelo 2 para os exercícios de <i>Buzzing</i>.	54
Figura 6: Modelo 1 para os exercícios de notas longas	55
Figura 7: Modelo 2 para os exercícios de notas longas.	56
Figura 8: Modelo 1 para os exercícios de flexibilidade.	57
Figura 9: Modelo 2 para os exercícios de flexibilidade.	58
Figura 10: Modelo 1 para os exercícios de articulação.	59
Figura 11: Modelo 2 para os exercícios de articulação.	59
Figura 12: Modelo 1 para os exercícios de escalas maiores.	60
Figura 13: Modelo 2 para os exercícios de escalas maiores.	61
Figura 14: Modelo 1 para os exercícios de intervalos.	62
Figura 15: Modelo 2 para os exercícios de intervalos.	62
Figura 16: Modelo 1 para os exercícios de arpejo.	63
Figura 17: Modelo 2 para os exercícios de arpejo.	64
Figura 18: Cantiga Brasileira – Gilberto Gagliardi	66
Figura 19: Modinha – Gilberto Gagliardi.....	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS.....	15
	2.1 Estudos de base para os instrumentistas de metal.....	19
	2.1.1 Os fundamentos.....	21
3	METODOLOGIA DA PESQUISA.....	23
	3.1 Universo da pesquisa	25
	3.2 Instrumentos de produção de dados	26
4	RESULTADO DA COLETA DE DADOS.....	27
	4.1 A Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire	28
	4.2 O Curso Livre de Metais - CLM	29
	4.3 Resultado do questionário.....	33
	4.3.1 Experiências dos professores com as aulas coletivas	33
	4.3.1.1 Reflexões sobre as experiências dos professores com as aulas coletivas	38
	4.3.2 Os fundamentos técnicos utilizados.....	39
	4.3.2.1 Reflexões sobre os fundamentos técnicos utilizados	41
	4.3.3 Leitura de partitura e prática interpretativa	42
	4.3.3.1 Reflexões sobre leitura de partitura e prática interpretativa	44
	4.3.4 A utilização do <i>Buzzing</i> (Besourinho)	45
	4.3.4.1 Reflexões sobre a prática do <i>Buzzing</i> (Besourinho)	46
	4.3.5 O trabalho de percepção e criação musical	46
	4.3.5.1 Reflexões sobre o trabalho de percepção e criação musical.....	48
	4.3.6 A performance.....	49
	4.3.6.1 Reflexões sobre o trabalho de performance	50
5	PROPOSTA PARA OS ESTUDOS DE BASE.....	51
	5.2 Exercícios de respiração.....	53
	5.3 <i>Buzzing</i> (Besourinho).....	53
	5.4 Notas longas.....	55
	5.5 Flexibilidade	57
	5.6 Articulação simples (golpe de língua simples)	58
	5.8 Intervalos.....	61

5.9 Arpejos.....	62
5.10 Repertório.....	65
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	72
APÊNDICES	76

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo elaborar uma proposta de ensino coletivo voltada aos estudos de base para os instrumentos de metal a partir da proposta pedagógica do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire/UERN¹ e das concepções pedagógicas de professores que atuam com o ensino coletivo de metais em diferentes contextos. Tal proposta surgiu a partir de uma preocupação acerca dos materiais disponíveis e da prática dos estudos de base por parte dos alunos iniciantes da referida escola, por considerarmos esses estudos de fundamental importância para uma formação segura e eficaz. Essa formação será a base na qual o aluno construirá e fortalecerá o seu conhecimento técnico, que lhe dará subsídios para alcançar o domínio do seu instrumento. O resultado desta pesquisa é a resposta aos questionamentos feitos inicialmente: quais aspectos são fundamentais para um bom desenvolvimento técnico em aulas coletivas para os instrumentos de metal? Qual um modelo de estudos de base que atenda, de forma satisfatória, ao público em questão? Esses foram os questionamentos que deram origem ao nosso problema de pesquisa.

De acordo com a nossa ótica, os estudos de base constituem um dos aspectos mais importantes para todos os instrumentistas que desejam desenvolver e/ou manter sua técnica em função da performance musical. Esses estudos podem ser trabalhados pelo músico de diferentes níveis, desde o aprendiz até aquele profissional mais experiente que já possui uma carreira consolidada.

No caso dos instrumentistas de metal, consideramos que o principal ponto de partida é a organização dos estudos de base, em que se deve estabelecer os principais pontos a serem trabalhados de acordo com o nível e dificuldades, tornando-se essencial que sejam abordados os fundamentos primordiais para o desenvolvimento de uma boa prática no instrumento, como exercícios de relaxamento, alongamento, postura, respiração, emissão do som, *buzzing* (“besourinho²”) sem bocal³ e com bocal, notas longas, flexibilidade, articulação, escalas e arpejos. A escolha desses fundamentos partiu das experiências vivenciadas no Curso Livre de Metais (CLM), da leitura de trabalhos que abordam a prática e dos estudos técnicos dos

¹ Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Mossoró/RN.

² Exercício de vibração dos lábios.

³ O bocal é a peça do instrumento que é responsável por receber a vibração dos lábios. Disponível em: <<http://trompete.objectis.net/artigos/bocais>>. Acesso em: 30 de março de 2020.

instrumentos de metais, assim como das informações obtidas a partir da aplicação do questionário.

De um modo geral, a prática desses exercícios proporciona vários benefícios que permitem um melhor condicionamento do músico com relação ao seu instrumento, contribuindo para a construção de uma embocadura sólida e para o preparo do aluno para estudos mais avançados, melhorando afinação, resistência, sonoridade, domínio da dinâmica e proporcionando boa conexão entre as notas, articulação e domínio da flexibilidade no instrumento assim como da coluna de ar. Logo, não podemos esquecer que todo o estudo realizado tem por objetivo buscar a excelência na performance.

Falando um pouco sobre minha experiência com o campo pesquisado, em 2010, iniciei meus estudos de trombone na referida Escola de Música, concluindo-o em 2014. Esses quatro anos de aprendizagem foram de extrema importância para a minha formação musical e pude perceber o quão importante é, para um músico, principalmente quando aprendiz, o acompanhamento de um professor, orientando o aluno em aspectos, como: respiração, embocadura, postura e emissão do som, fatores que podem causar danos à saúde se não forem bem trabalhados.

Depois do período de quatro anos de estudos individualizados, em 2015, retornei à escola, participando da primeira turma de Ensino Coletivo de Instrumentos de Metal, na qual tive a oportunidade de atuar como estagiário. Dessa forma, pude acompanhar tanto o processo inicial quanto o desenvolvimento das atividades, além de perceber o quanto o ensino coletivo de instrumentos pode contribuir para a formação musical dos alunos, sejam iniciantes ou com um nível mais avançado. Com o professor da disciplina, publiquei um artigo no VII ENECIM⁴, no qual relatamos as experiências e reflexões a respeito do ensino coletivo de instrumentos de metal na Escola de Música D'alva Stella. Em sequência, resolvi aprofundar mais essa temática em minha monografia no curso de graduação em Música da UERN, apresentando como se dão os processos envolvidos no ensino coletivo de instrumentos de metal (trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba) no Curso Livre de Metais.

⁴ FARIAS, Bruno Caminha; COSTA, Luandrey Célio Silva. Experiências e reflexões a respeito do Ensino Coletivo de Instrumentos de Metal no Conservatório de Música D'alva Stella. **Anais do VII ENECIM**, Sobral-CE, 2016, p. 189 – 198.

Assim, foram essas experiências e inquietações que me motivaram a escolher esta temática e aperfeiçoá-la durante o curso de mestrado. Além disso, com a revisão de literatura, foi possível identificar que, no Brasil, ainda é baixo o número de trabalhos que promovam a ampliação de propostas pedagógicas direcionadas às práticas coletivas para os instrumentos de metal, como também o material didático e o repertório que possam ser utilizados nesse contexto. Com isso, ressaltamos a necessidade de um levantamento de práticas desenvolvidas com o ensino coletivo de metais, com o intuito de entender melhor os aspectos fundamentais para o desenvolvimento dessa prática, o material didático bem como o repertório utilizados e como trabalhar os fundamentos técnicos de cada instrumento de forma coletiva, auxiliando no aprimoramento da prática interpretativa.

A fim de atingir os objetivos propostos para esses estudos, neste trabalho, mostrou-se mais adequada a abordagem qualitativa, tendo em vista o aprofundamento na compreensão das ações e relações sociais no âmbito do ensino coletivo. Com relação à classificação quanto ao objetivo para realização desta pesquisa, levando-se em consideração a proposta e os objetivos do trabalho, optamos por realizar uma pesquisa exploratória. Entre os métodos de pesquisa com abordagem qualitativa e que têm como objetivo a pesquisa exploratória, optamos por utilizar, como procedimentos técnicos, o estudo de caso, procurando o aprofundamento referente aos estudos de base utilizados no contexto de ensino do CLM, e a aplicação de questionário com professores experientes nessa prática, tendo em vista captar explicações e interpretações sobre os estudos de base nesses contextos.

Entre as técnicas de produção de dados, utilizamos a pesquisa bibliográfica, partindo da leitura de trabalhos, livros, teses, dissertações e periódicos que abrangessem e discutissem sobre a prática coletiva de instrumentos de metal com foco sobre a performance musical em espaços de ensino coletivo. Buscamos, assim, compreender melhor as reflexões abordadas sobre essa temática e o que vem sendo debatido a respeito do ensino coletivo de instrumentos de metal na atualidade. A pesquisa documental, ferramenta essencial para a realização deste trabalho, foi realizada no intuito de averiguar os documentos que norteiam a prática pedagógica do professor do CLM, principalmente o material didático de ensino coletivo que foi elaborado. Entre estes documentos, também estão o plano de curso e o regimento da escola. Também, utilizamos a aplicação de questionário com seis professores de diferentes instituições de ensino, que trabalham com a prática coletiva dos instrumentos de metais, com o propósito de compreender melhor quais

aspectos são fundamentais para um bom desenvolvimento em aulas coletivas para esses instrumentos e, com isso, ter um melhor direcionamento na elaboração de estudos de base para a prática coletiva.

Como critério para a escolha desses profissionais, levamos em consideração as suas experiências com o ensino coletivo de instrumentos de metal, a disponibilidade, o acesso aos entrevistados (proporcionando um contato mais direto) e o envolvimento de diferentes instituições de ensino com seus cursos de licenciatura, bacharelado, curso técnico, curso de extensão e projeto social, proporcionando, assim, um olhar mais amplo sobre essa prática.

Com isso, participaram, desta pesquisa, os professores das seguintes instituições: Gilberto Cabral da Silva (trombonista) do Projeto Social Ilha de música de Natal/RN; Marlon Barros de Lima (trombonista) do Instituto Federal da Paraíba (IFPB), Campus Monteiro; Iris Angela Vieira do Nascimento Cavalcanti (tubista) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus João Pessoa/PB; Leandro Libardi Serafim (trompetista) da Universidade Federal do Ceará (UFC), Campus Fortaleza/CE; Gilvando Pereira da Silva (trombonista) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Campus Natal/RN; Bruno Caminha Farias (trombonista) da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Mossoró/RN.

Assim, com o cruzamento de dados, foi possível ter uma melhor compreensão sobre o processo de ensino no campo investigado, levando-se em consideração o comportamento e as concepções das pessoas em diferentes realidades.

Este trabalho foi organizado em seis capítulos. No primeiro capítulo, a introdução, apresentando, resumidamente, a temática abordada, os objetivos e a metodologia da pesquisa; no segundo capítulo, abordamos a revisão de literatura acerca do ensino coletivo de instrumento a fim de entendermos melhor os procedimentos metodológicos e os materiais didáticos utilizados, proporcionando, dessa forma, um melhor direcionamento na realização da pesquisa; o terceiro apresenta a metodologia e as técnicas de produção de dados utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa, tendo, como objeto de estudo, os materiais didáticos indicados pelos entrevistados, o repertório utilizado por eles, as demais informações obtidas através do questionário e o planejamento do professor do CLM; no quarto capítulo, apresentamos o contexto da referida Escola de Música e do CLM, a apresentação e a reflexão sobre os dados obtidos com o questionário; o quinto configurou-se através das concepções pedagógicas e sugestões dos professores que participaram da pesquisa, na qual estruturamos um modelo de estudo de base

direcionado ao ensino coletivo de metais; e o sexto capítulo apresenta as considerações finais acerca do trabalho desenvolvido e dos resultados obtidos com esta pesquisa.

Dessa forma, este trabalho construiu uma proposta de material didático voltado aos estudos de base para aulas coletivas de instrumentos de metal, abordando os fundamentos que consideramos necessários para uma boa prática instrumental e que possam ser aplicados no trabalho com alunos iniciantes e/ou intermediários, servindo como suporte para futuras pesquisas sobre o Ensino Coletivo de Instrumentos de Metais.

2 O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais (ECIM), que também é abordado como ensino em grupo por alguns autores, é uma abordagem ampla para o desenvolvimento de práticas musicais realizadas com mais de um indivíduo simultaneamente, podendo apresentar diversas possibilidades, além de “[...] ser uma importante ferramenta para o processo de socialização do ensino musical, democratizando o acesso do cidadão à formação musical” (CRUVINEL, 2008, p. 05).

A referida metodologia vem se destacando, tendo em vista a sua crescente utilização nas aulas práticas e em alguns pontos que o ensino individual não consegue abranger. Entre esses pontos, destacam-se: a quantidade de alunos por aula, o baixo custo para a realização dessas atividades, a promoção da interação social e da motivação; porém, essa metodologia ainda é mais direcionada para alunos iniciantes. Keith Swanwick diz que:

O trabalho em grupo é uma excelente forma de enriquecer e ampliar o ensino de um instrumento. Não estou defendendo a exclusividade do ensino em grupo, e muito menos denegrindo as aulas individuais. Simplesmente quero chamar a atenção para alguns benefícios em potencial do ensino em grupo enquanto uma estratégia valiosa no ensino de instrumentos. Para começar, fazer música em grupo nos dá infinitas possibilidades para aumentar nosso leque de experiências, incluindo aí o julgamento crítico da execução dos outros e a sensação de se apresentar em público. A música não é somente executada em um contexto social, mas é também aprendida e compreendida no mesmo contexto. A aprendizagem em música envolve imitação e comparação com outras pessoas. Somos fortemente motivados a observar os outros, e tendemos a ‘competir’ com nossos colegas, o que tem um efeito mais direto do que quando instruídos apenas por aquelas pessoas as quais chamamos ‘professores’ (SWANWICK, 1994, p.3).

Nesse sentido, percebemos que o trabalho em grupo proporciona benefícios distintos da prática individual, ampliando as possibilidades de aprendizado do instrumento e fazendo com que o grupo se transforme e se desenvolva através de motivações constantes, da observação crítica do fazer musical, das provocações pela descoberta do novo na prática e da “competição” entre os educandos. Sobre os benefícios da prática instrumental coletiva, Cruvinel relata que:

O ensino em grupo possibilita uma maior interação do indivíduo com o meio e com o outro, estimulando e desenvolvendo a independência, a liberdade, a responsabilidade, a auto-compreensão, o senso crítico, a desinibição, a sociabilidade, a cooperação, a segurança e, no caso específico de ensino de música, um maior desenvolvimento musical como um todo (CRUVINEL, 2005, p. 80).

Diante disso, o ECIM faz com que o aluno desenvolva, simultaneamente, os aspectos musicais e técnicos de um instrumento, funcionando, também, como uma importante ferramenta de interação social, além de proporcionar que um aluno aprenda com o outro, e isso favorece “[...] a resolução de problemas técnicos inerentes à execução do instrumento através da observação do outro [...]” (SOARES; SILVA; SERAFIM, 2016, p. 218).

No Brasil “em 1932 foi iniciada a primeira experiência de sistematização do ensino coletivo em música (música vocal) com a criação do Canto Orfeônico⁵ na era Vargas” (TRAJANO, 2012, p.22). Já para o ensino coletivo de instrumentos, segundo Silva Sá, essa metodologia surgiu:

[...] na década de 1950 com o professor José Coelho de Almeida, realizando experiências de ensino com bandas de música em fábricas do interior paulista. Na década de 1970, acontecem os primeiros experimentos de ensino coletivo de cordas, com o casal Alberto Jaffé e Daisy de Lucca. Em 1975, o casal iniciou um programa de ensino coletivo de cordas em Fortaleza, a convite do Serviço Social da Indústria (SESI) (SILVA SÁ, 2016, p.25).

Entretanto, apenas na última década do século XX, segundo Tourinho (2007), foi que começaram a surgir trabalhos acadêmicos sobre o ECIM. Como referências desse marco inicial, estão: Moraes (1995; 1996), Montandon (1996; 2004), Tourinho (1995), Barbosa (1996; 2004), Oliveira (1998), Galindo (2000), Cruvinel (2001; 2005).

⁵ Projeto criado pelo compositor e músico Heitor Villa-Lobos.

A questão mais comumente encontrada entre os trabalhos é sobre a metodologia utilizada e os relatos das experiências em diversos contextos de ensino coletivo. Há pouco material desenvolvido para a aula coletiva de instrumentos, o que faz com que os professores façam relatos de suas experiências em artigos, buscando compartilhar ideias e soluções para o desenvolvimento das aulas. Para Montandon:

É natural que a confiança para tentar desenvolver aulas em grupo só venha depois de conhecermos algumas referências. Por isso, entendo bem a necessidade de muitos professores de buscarem as chamadas 'receitas' em um primeiro momento, até adquirirem autonomia na elaboração e condução do ensino em grupo - caso essa seja uma opção do próprio profissional (MONTANDON, 2004, p. 45).

Assim, o ECIM vem ganhando cada vez mais adeptos, fato que pode ser observado pela presença constante desse tema em eventos e periódicos científicos, como nos anais da ABEM⁶, ANPPOM⁷ e SIMPOM⁸, revista Opus⁹, Revista da ABEM, entre outros, e pela criação do Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais (ENECIM), que teve sua primeira edição em 2004, na cidade de Goiânia (GO), coordenado pela professora Flávia Maria Cruvinel (UFG), contando com a colaboração de José de Almeida, Joel Barbosa, Maria Isabel Montandon e Ana Cristina Tourinho, todos considerados como grandes referências do ECIM. Desde então, o evento vem dando grandes contribuições tanto para a fomentação e consolidação dessa metodologia de ensino no país quanto para auxiliar os professores que atuam nessa área.

Com relação aos instrumentistas de sopros no Brasil, grande parte tem essa experiência inicial nas Bandas de Música, que ainda se apresentam como um importante espaço de formação musical e de democratização do ensino de música. Sobre a relação do ensino coletivo com as bandas de música, Serafim nos relata que:

O ensino de instrumentos de sopro, no Brasil tem importantes raízes fundadas na prática de bandas de música, entendendo-se ser impossível separá-lo desse seu tradicional ambiente de cultivo. Defende-se, que iniciativas em favor de procurar entender e propor encaminhamentos para o ensino de instrumentos de sopro no país devem passar, necessariamente, por compreendê-lo ali, onde efetivamente persistem enquanto práticas culturais espontâneas, há séculos. As

⁶ Associação Brasileira de Educação Musical.

⁷ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

⁸ Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.

⁹ Opus: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música ([ANPPOM](#)).

bandas de música brasileiras são fruto de uma tradição musical originada nos tempos do Brasil Colônia, que se transformam em uma popular e ainda atual manifestação da cultura nacional (SERAFIM, 2014, p. 17).

Neste mesmo trabalho, o autor comenta sobre a falta de opções para a formação dos mestres de banda e, também, sobre a escassez de materiais didáticos apropriados ao ensino coletivo de instrumentos musicais. Um dos mais conhecidos e utilizados é o *Método Da Capo* (BARBOSA, 2004) e o *Da Capo Criatividade* (BARBOSA, 2011), que tem por objetivo o ensino coletivo ou individual de instrumentos de Banda. Outro exemplo é o método *Tocar Junto*, do professor Marcelo Eterno Alves, que foi desenvolvido para ensino coletivo de banda marcial (ALVES, 2014) e o *Livro Didático do projeto Guri* (SCHEFFER, 2013). Sobre o conceito de método, levamos em consideração a mesma perspectiva de Serafim:

É necessário acrescentar, que ao tratarmos de método, não nos referimos apenas aos materiais didáticos assim intitulados, compreendidos como livros de partituras, de teoria ou de solfejo, que contém numa ordem de progressão lógica instruções básicas e partituras para o aprendizado de algum instrumento musical ou teoria musical; está sendo pensado, isso sim, no conceito atual de método, o qual implica o processo de ensino-aprendizagem como um todo, ou seja, levando em consideração, além dos materiais didáticos, as abordagens pedagógicas, os demais materiais de apoio, como meios de veiculação e espaço físico, as ferramentas de suporte e produção de ambientes de ensaio e espetáculos, o público-alvo, as formas de interação, entre outros (SERAFIM, 2014, p. 30).

Dessa forma, abordamos o método como um conceito que vai além do material didático, levando em consideração todo o processo envolvido no ensino do instrumento e as estratégias utilizadas pelos professores para o direcionamento de uma prática musical consciente.

Sobre as aulas coletivas para os instrumentos de metal, podemos identificar que, ainda, é baixo o número de trabalhos que promovam a ampliação de propostas pedagógicas direcionadas a essa prática. Esses, geralmente, são abordados dentro do contexto das bandas de música. Podemos citar o trabalho de Vecchia (2008), que pesquisou sobre os processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método *Da Capo* na iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba; Aguilar (2014), um relato sobre as estratégias de organizar o processo de aprendizagem de instrumentos de metal para iniciantes de forma coletiva; Serafim e Matos (2016), apresentado no VII ENECIM, sobre o “ensino-aprendizagem de instrumentos de sopro em contextos coletivos: abordagens metodológicas e materiais didáticos

para a formação de licenciados em música”; Adalto Soares (2018), falando sobre a “Orquestra de metais lyra tatuí”; Bruno Farias (2019), abordando os aspectos metodológicos e técnico-interpretativos a partir das Orquestras de Metais Lyra Tatuí e Lyra Bragança; Michele Girardi (2020), como tema “Arnold Jacobs À Luz Da Proposta Musicopedagógica CDG: do ensino individual à aprendizagem coletiva de instrumentos de metal”; e, mais recentemente, o trabalho de Leandro Serafim (2021), falando sobre a “Metacognição como estratégia pedagógica para o ensino coletivo de instrumentos de sopro da família dos metais no âmbito de um curso de licenciatura em música”.

2.1 Estudos de base para os instrumentistas de metal

Para o aprimoramento e desenvolvimento técnico no instrumento, é aconselhável que o músico estabeleça metas e organize seu cronograma de estudos para atingi-las. No caso dos instrumentistas de metal, considerando os alunos do CLM, sugerimos que o principal ponto de partida seja a organização dos estudos de base (abordados por alguns trabalhos, como estudos diários ou de rotina), na qual se deve estabelecer os principais pontos a serem trabalhados, de acordo com o nível e dificuldades. É essencial que esses estudos abordem os fundamentos primordiais para o desenvolvimento de uma boa prática no instrumento, como exercícios de relaxamento, alongamento, postura, respiração, emissão do som, *buzzing* (“besourinho¹⁰”) sem bocal e com bocal, notas longas, flexibilidade, articulação, escalas e arpejos. A escolha desses fundamentos se deu a partir da observação no contexto de ensino do CLM, das nossas experiências e de leituras de trabalhos que abordam a prática dos instrumentos de metais.

Chamamos atenção, aqui, para uma boa orientação do aluno, uma vez que os exercícios podem não produzir o efeito desejado se não forem bem trabalhados. Nesse sentido, citamos o relato de Vecchia sobre esses exercícios técnicos:

[...] se bem utilizados geram uma produção de som satisfatória. Respiração envolve inspiração, expiração, apoio, respiração baixa e fluxo ou coluna de ar. Embocadura compreende formato, proporção, posição e vibração dos lábios. Postura engloba a relação corpo, mãos e dedos com o instrumento. E por fim, emissão do som, que tem como pré-requisito a simultaneidade dos fundamentos anteriores, relacionados ao início, sustentação e finalização de cada nota musical. (VECCHIA. 2008, p. 21)

¹⁰ Exercício de vibração dos lábios.

Desse modo, a prática possibilita um melhor desenvolvimento do músico com relação ao seu instrumento, proporcionando a construção de uma embocadura sólida e o preparo do aluno para estudos mais avançados, melhorando afinação, resistência, sonoridade, domínio da dinâmica, propiciando uma boa conexão entre as notas, articulação, domínio da flexibilidade no instrumento e um dos fatores imprescindíveis para um instrumentista de sopro: o controle da coluna de ar, fazendo com que ele aplique os fundamentos trabalhados no estudo do seu repertório.

Destacamos, então, que é elementar para todo instrumentista o aprimoramento desses fundamentos, como sugere Dias, que, mesmo se referindo ao trombone, observamos que a sua citação pode ser compactuada por todo e qualquer instrumentista de metais:

A atividade instrumental exige a prática diária de fundamentos para o constante aperfeiçoamento da técnica do trombonista, como por exemplo: sonoridade, afinação das notas, domínio da dinâmica, domínio da extensão ou tessitura, ter um bom fluxo de ar, fazer um bom legato, ter uma boa conexão entre as notas, ter uma boa articulação, domínio da flexibilidade no instrumento e controle do movimento da vara. (DIAS, 2018, p. 12)

Dessa forma, consideramos que os estudos de base são indispensáveis para o instrumentista de metal, proporcionando seu desenvolvimento técnico e influenciando diretamente na sua interpretação e motivação para o fazer musical. Barboza reforça que:

[...] os estudos diários ou de rotina são extremamente necessários para o desenvolvimento técnico interpretativo de qualquer instrumentista, assim como, da mesma forma que um atleta profissional precisa da regularidade de seus exercícios e treinamentos diários. Dessa forma, um músico precisa tomar consciência da importância de estudos técnicos musicais, uma vez que ele está trabalhando não apenas a sua parte artística, mas também o seu condicionamento físico e mental, sendo essa prática de suma importância para a sua evolução musical. (BARBOZA, 2017, p. 36-37)

Vale ressaltar que o nível de dificuldade dos exercícios propostos para os estudos de bases deve estar de acordo com o nível técnico dos alunos, fazendo com que eles aumentem o grau de dificuldade de forma gradativa, preservando a qualidade dos exercícios e a sua aplicação no estudo de repertório. Os cuidados com o direcionamento dos exercícios e do repertório de acordo com o nível técnico do aluno estão ligados, de forma intrínseca, à motivação e ao desenvolvimento técnico no instrumento. Araújo ressalta que:

Se os desafios estiverem além das possibilidades do sujeito, este acaba vivenciando ansiedade, preocupação e, conseqüentemente, frustração. Do mesmo modo, se os desafios estiverem abaixo das habilidades e capacidades do indivíduo, este poderá experimentar o relaxamento e por conseqüência o tédio, a apatia, o desinteresse. (ARAÚJO 2013, p. 60)

Desse modo, o professor deve orientar o aluno de forma coerente ao elaborar seus estudos e repertório, tomando por base seu nível, para não abalar sua motivação e interesse com estudos que estejam além de sua capacidade técnico-musical ou desestimulá-lo com exercícios que não desafiem e estimulem a sua prática, prejudicando o rendimento de suas atividades no instrumento.

Tendo em vista os fatores apresentados, este trabalho pretende contribuir tanto para o crescimento das discussões sobre essa metodologia quanto para a ampliação de trabalhos que discorram sobre o ensino coletivo de instrumentos de metais.

No próximo tópico, iremos abordar como funciona cada fundamento utilizado na construção dos estudos de base a fim de entender melhor seus objetivos e seu benefício para a prática dos instrumentos de metais.

2.1.1 Os fundamentos

- Relaxamento – alongamento:

Esta prática 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).” (RAY; ANDREOLA, 2005, p.1223). Esse momento é para que o músico relaxe, concentre-se e prepare seu corpo para a prática musical.

- Exercícios de respiração:

Para se tocar um instrumento de sopro da família dos metais, é de fundamental importância que o músico conheça e pratique exercícios que estimulem a capacidade respiratória e o seu controle, pois “... o ar é o “combustível” que possibilita a vibração dos lábios. Estas vibrações entram em contato com o bocal e são amplificadas de acordo com propriedades acústicas de cada instrumento gerando o som.” (ALVES, 2014, p. 13)

Segundo Farias:

A respiração é um elemento essencial para a produção sonora nos instrumentos de metal que utilizam a coluna de ar como gerador da vibração labial.

Desenvolver técnicas de respiração e manter hábitos conscientes de sua utilização pode favorecer consideravelmente o nível de habilidade e performance do músico. (FARIAS, 2019, p. 91)

Com isso, a prática desses exercícios deve ter como objetivo a ampliação da capacidade respiratória e o controle da coluna de ar, que é responsável pela vibração labial, melhorando a sonoridade e os aspectos técnicos do instrumentista.

- *Buzzing* (Besourinho):

O termo *buzzing* é utilizado para se referir à vibração labial responsável pela produção sonora nos instrumentos de metal, a qual pode ser feita com ou sem a utilização do bocal. Deste modo, essa prática consiste em exercícios de vibração dos lábios com o posicionamento correto da embocadura para se tocar o instrumento. Referente aos benefícios dessa prática, Alves fala que “A prática da vibração dos lábios traz vários benefícios, pois a vibração no bocal apresenta menor resistência que no instrumento, fazendo com que o instrumentista utilize mais ar na produção do som.” (ALVES, 2017, P.12)

Por isso, é de extrema importância que o músico pratique exercícios que trabalhem essa vibração, a fim de fortalecer a musculatura de sua embocadura e proporcionar “... uma correta vibração labial, auxilia na formação da embocadura, melhora a entonação das notas, beneficia a percepção auditiva e contribui com a melhora da resistência física desses músicos.” (SILVA; RONQUI, 2015, p. 85)

- Notas longas:

O estudo de notas longas possibilita ao músico um maior controle da coluna de ar, fortalecimento da embocadura, domínio dos registros grave e agudo no instrumento e uma maior atenção na afinação das notas, pois permite que ele “... consiga escutar cada nota tocada e ter tempo o suficiente para fazer as correções necessárias para uma boa sonoridade, tais como: afinação, controle do ar e controle de emissão.” (LEITE, 2015, p. 22)

- Flexibilidade:

Os exercícios de flexibilidade devem proporcionar uma ligação suave e natural entre as notas, utilizando apenas o fluxo de ar, o movimento da embocadura e o posicionamento da língua, normalmente utilizando-se os harmônicos do instrumento, considerando “... o ato de mover-se livremente e com habilidade, através da tessitura normal do instrumento, em qualquer

velocidade, por meio de qualquer modelo de articulação ou ligadura.” (BAPTISTA, 2010, p. 13) Esta prática “... requer dos instrumentistas estudo constante de forma progressiva. Esse estudo se inicia lentamente e, à medida que possível, vai-se aumentando o andamento com o auxílio de um metrônomo¹¹, no intuito de condicionar a musculatura da embocadura, dando força e resistência.” (FARIAS, 2019, p. 103)

- Articulação:

Os exercícios de articulação têm por objetivo fazer com que o músico separe ou ligue as notas com clareza, utilizando a língua. De acordo com o Dicionário Online de Português, articular é “Pronunciar algo de maneira clara e distinta: os sons se articularam.”

Para articular as notas no instrumento de metal, o músico utiliza a língua, “... onde a pronúncia de uma sílaba considerada mais branda (“da” em staccato simples) irá produzir uma articulação mais suave em comparação ao uso de sílabas consideradas mais pesadas (“ta” ou “to” por exemplo).” (LEITE, 2015, p. 26)

3 METODOLOGIA DA PESQUISA

Este é um dos principais pontos para a elaboração do projeto e para a construção de um trabalho bem fundamentado: a escolha das metodologias de pesquisa e as técnicas de produção de dados. Esse é um ponto crucial para a realização do trabalho, pois a metodologia escolhida deve estar de acordo com as proposições e os objetivos para a construção e o direcionamento da pesquisa.

As pesquisas, na área da performance musical, têm investigado cada vez mais os processos de ensino e aprendizagem nas instituições especializadas. Nesse sentido, a vivência e a experiência do pesquisador com o campo de pesquisa é uma das principais necessidades para um melhor desenvolvimento do trabalho. A fim de atingir os objetivos propostos para os estudos abordados neste trabalho, mostrou-se mais adequada a abordagem qualitativa, tendo em vista o aprofundamento na compreensão das ações e nas relações sociais no contexto do ensino coletivo.

Os principais aspectos da pesquisa qualitativa, segundo Flick,

¹¹ Aparelho que produz um batimento constante para ajudar os músicos a tocar no tempo correto.

Consistem na escolha adequada de métodos e teorias convenientes; no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas; nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento; e na veracidade de abordagens e métodos. (FLICK, 2009. P. 23)

Com isso, essa modalidade de pesquisa permite o aprofundamento da exploração do processo de ensino no campo investigado bem como uma melhor compreensão dos comportamentos e das concepções das pessoas em diferentes contextos.

Com relação à classificação quanto ao objetivo para realização desta pesquisa, levando-se em consideração a proposta e os objetivos do trabalho, optamos por realizar uma pesquisa exploratória que, conforme Gil:

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, com vistas na formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Procedimento de amostragem e técnicas quantitativas de coleta de dados não são costumeiramente aplicados nestas pesquisas. (GIL, 1987. P.44)

Assim, consideramos que a pesquisa exploratória se mostrou uma boa opção para a realização deste trabalho, pois temos como objetivo desenvolver e esclarecer conceitos e ideias a respeito dos estudos de base para os instrumentos de metal bem como elaborar uma proposta de ensino coletivo voltada aos estudos de base para esses instrumentos a partir de proposições no contexto do CLM e das concepções pedagógicas de professores que atuam com o ensino coletivo de metais em diferentes realidades. Sobre o objetivo desse tipo de pesquisa, Gil esclarece que:

Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis. (GIL, 1987. P.45)

Entre os métodos de pesquisa com abordagem qualitativa e que tem como objetivo a pesquisa exploratória, optamos por utilizar, como procedimentos técnicos, o estudo de caso, procurando o aprofundamento referente aos estudos de base utilizados no contexto de ensino do CLM, realizados por meio do plano de curso do CLM e da aplicação de um questionário,

envolvendo professores com experiência nessa prática, a fim de captar explicações e interpretações sobre os estudos de base nesses espaços. Segundo Gil (2002),

O estudo de caso é uma modalidade de pesquisa amplamente utilizada nas ciências biomédicas e sociais. Consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento, tarefa praticamente impossível mediante outros delineamentos já considerados. (GIL, 2002, p. 50)

Nesse sentido, a modalidade de pesquisa utilizada permite uma maior exploração do processo de ensino no campo investigado bem como melhora a compreensão dos comportamentos e das concepções das pessoas em diferentes contextos.

Segundo Ventura (2007, p. 386), as principais vantagens dos estudos de caso é que estes “estimulam novas descobertas, em função da flexibilidade do seu planejamento; enfatizam a multiplicidade de dimensões de um problema, [...] e apresentam simplicidade nos procedimentos, além de permitir uma análise em profundidade”, o que proporciona uma análise mais detalhada do campo pesquisado.

Dessa forma, levamos em consideração os pontos que Ventura (2007, p. 384 *apud* FIALHO, 2014, p. 52) considera importantes no desenvolvimento de um estudo de caso: 1) a interpretação dos dados feita no contexto; 2) a busca constante de novas respostas e indagações; 3) a retratação completa e profunda da realidade; 4) o uso de uma variedade de fontes de informação; 5) a possibilidade de generalização naturalística; e 6) a revelação dos diferentes pontos de vista sobre o objeto de estudo. Assim, podemos considerar que o estudo de caso é o aprofundamento na busca de respostas, tendo em vista a explicação detalhada do campo de pesquisa. Leva-se em consideração os diversos aspectos envolvidos, as suas especificidades e o cruzamento dos dados coletados, a fim de apresentar a realidade do campo estudado.

Dessa forma, para a obtenção dos dados foi elaborado um questionário, que foi aplicado a seis professores, que trabalham com o ensino coletivo de metais, pesquisa documental e bibliografia, além da revisão de literatura. Para refletir sobre os dados coletados, utilizamos a triangulação de informações entre: questionário, a prática do CLM e a fundamentação teórica.

3.1 Universo da pesquisa

Como objeto de estudo, nesta pesquisa, serão utilizados: os materiais didáticos, o repertório utilizado, o planejamento do professor do CLM e o questionário.

3.2 Instrumentos de produção de dados

- Pesquisa bibliográfica:

A pesquisa bibliográfica partiu de leituras de trabalhos, livros, teses, dissertações e periódicos que abrangem e discutem sobre o ensino coletivo de instrumentos de metal, principalmente sobre a performance musical em espaços de ensino coletivo, buscando, assim, compreender melhor as reflexões abordadas sobre essa temática e o que vem sendo debatido sobre isso na atualidade.

Para isso, pesquisamos os principais periódicos nacionais (revistas e anais) e, dentre eles, estão: os anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais – ENECIM, Opus (ANPPOM), PerMusi (UFMG), biblioteca digital de teses e dissertações - BDTD, Portal de Periódicos da CAPES, Oxford music online, Jstor, Sage Journals, assim como os principais repositórios disponíveis na internet. Com a utilização da ferramenta de busca, alguns termos foram verificados, como: “performance musical”, “estudos de base”, “ensino de instrumentos musicais”, “ensino coletivo”, “instrumentos de metal”, “ensino coletivo de instrumentos de metal”, “Brass Warm-Up Sets”, “Brass Instruments Warm-Up Sets”, “Collective teaching of instruments”, “The Brass Instruments”, “Collective teaching of brass”, “Metal instruments.”

- Pesquisa documental:

A pesquisa documental foi realizada no intuito de averiguar os documentos que norteiam a prática pedagógica do professor do CLM, principalmente o material didático de ensino coletivo que foi elaborado e, entre estes documentos, também, estão: o plano de curso e o regimento da escola.

- Aplicação de questionário:

O questionário foi aplicado com seis professores de diferentes instituições de ensino, que trabalham com a prática coletiva dos instrumentos de metais, com o propósito de compreender

melhor quais aspectos são fundamentais para um bom desenvolvimento em aulas coletivas para esses instrumentos e, com isso, ter um melhor direcionamento na elaboração de estudos de base para a prática coletiva.

Como critério para a escolha desses profissionais, levamos em consideração as suas experiências com o ensino coletivo de instrumentos de metal, a disponibilidade, o acesso aos entrevistados (proporcionando um contato mais direto) e o envolvimento de diferentes instituições de ensino com seus cursos de licenciatura, bacharelado, curso técnico, curso de extensão e projeto social, proporcionando, assim, um olhar mais amplo sobre essa prática.

Com isso, participaram desta pesquisa os professores das seguintes instituições: Gilberto Cabral do Projeto Social Ilha de música de Natal/RN; Marlon Barros do Instituto Federal da Paraíba (IFPB), Campus Monteiro; Iris Vieira da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus João Pessoa/PB; Leandro Serafim da Universidade Federal do Ceará (UFC), Campus Fortaleza/CE; Gilvando Pereira da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Campus Natal/RN; Bruno Farias da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Mossoró/RN.

O questionário abordou questões relativas às experiências com a prática coletiva dos professores, aos fundamentos técnicos utilizados em aula por eles, à leitura de partitura, à prática interpretativa, à utilização do *buzzing* com ou sem bocal, ao trabalho de percepção e criação musical e à performance.

A aplicação do questionário se deu por meio da ferramenta *Google Forms* (aplicativo de gerenciamento de pesquisas lançado pelo Google), em que foi encaminhado o link do formulário para cada professor.

4 RESULTADO DA COLETA DE DADOS

Entre as técnicas de produção de dados, utilizamos a aplicação de um questionário, envolvendo seis professores de diferentes instituições de ensino e que trabalham com a prática coletiva dos instrumentos de metais, e a pesquisa documental, com o intuito de averiguar os documentos que norteiam a prática pedagógica do professor do CLM, como o plano de curso e o regimento da escola. Nosso objetivo, aqui, foi compreender melhor os aspectos fundamentais dos

estudos de base para um bom desenvolvimento em aulas coletivas para esses instrumentos, possibilitando o embasamento acerca dessa prática em diferentes locais.

A seguir iremos abordar o contexto da Escola de Música D'alva Stella e as práticas desenvolvidas nas aulas do Curso Livre de Metais.

4.1 A Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire

A Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire¹², fundada em 1988, desenvolve atividades diversas, envolvendo ensino, produções artísticas e incentivo ao desenvolvimento musical e cultural de seus alunos. É reconhecida como uma importante instituição de ensino formal de música em Mossoró (RN) e na região do alto-oeste potiguar, atraindo interessados de diversas cidades circunvizinhas e até de outros estados¹³; contribui para o ensino formal de música no interior do Estado, possibilitando a formação inicial de músicos da região e proporcionando a vivência do aluno em espaços musicais, como bandas, corais, grupos instrumentais, entre outros.

Em 2016 a escola foi vinculada ao Departamento de Artes da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (DART/UERN). Na estrutura de ensino, são ofertados três cursos regulares – Iniciação Musical, Formação Musical Básica I e Formação Musical Básica II¹⁴ – com diferentes características e perfis, que possuem duração de quatro semestres cada, com abertura de novas vagas para ingresso anual. Nesses cursos, são oferecidas disciplinas teóricas e práticas, e o aluno tem a possibilidade de escolher um instrumento de seu interesse, a fim de estudar aspectos técnico-musicais durante o curso. Além dos cursos regulares, há possibilidade de criação de Cursos Especiais, que são ofertados isoladamente no semestre, sem a necessidade de sequência obrigatória, e que dependem da disponibilidade do professor.

¹² Antigo Conservatório de Música D'alva Stella Nogueira Freire. Com a Resolução Nº 39/2017 do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE), de 6 de setembro de 2017, passa a ser denominada de Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire.

¹³ Disponível em <<http://proex.uern.br/conservatoriodemusica/default.asp?item=conservatorio-apresentacao>>. Acesso em 27 de maio de 2017.

¹⁴ Resolução Nº 40/2017 (CONSEPE). Regimento da Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire.

Figura 1: Fluxograma dos cursos da Escola de Música D'alva Stella.



Fonte: elaborado pelo autor.

4.2 O Curso Livre de Metais - CLM

O CLM passou a ser ofertado a partir de 2015 e, atualmente, tem como principal objetivo, segundo o professor da disciplina, atrair novos alunos para a escola, possibilitando atividades musicais diversas através de aulas coletivas, prática de conjuntos de metais, dentre outras atividades, buscando, assim, dar uma maior contribuição para a inserção de novos educandos e para a formação de instrumentistas na região.

É importante destacar que não há necessidade de testes de seleção para o ingresso no CLM, que dispõe de vagas para os três turnos. Com isso, o número de matrículas para os instrumentos de metais passou de 3 alunos em 2014.2 para 13 alunos em 2015.1. O CLM tem carga horária de 30 horas, cada turma com um encontro semanal de uma hora e meia. Para o ingresso na escola, o aluno só precisa possuir o instrumento a que se propõe estudar.

No CLM as atividades desenvolvidas se dão de forma mista, tendo os alunos aulas individuais e coletivas. As aulas individuais são direcionadas aos alunos mais experientes e com técnica inicialmente desenvolvida. Já as aulas coletivas são direcionadas aos alunos iniciantes, havendo um processo de aprendizagem colaborativa, no qual ocorre uma troca de conhecimentos entre os alunos iniciantes e os experientes (isso ocorre na medida do possível, uma vez que os iniciantes são a grande maioria dos alunos).

O professor do CLM, Bruno Farias, é licenciado em Música pela UERN, possui duas pós-graduações *lato sensu*: uma especialização pela UERN, em Metodologia da Educação

Musical, e outra em Educação e Contemporaneidade, pelo IFRN¹⁵. Possui, também, mestrado em Música pela UFRN e atua, há cinco anos, como instrutor musical na Escola de Música D’alva Stella Nogueira Freire.

Em seu plano de curso, o professor aborda pontos que consideramos importantes referentes aos estudos de base no instrumento, envolvendo estudos técnicos e o desenvolvimento de um repertório variado, seguindo uma sequência pré-estabelecida com exercícios de relaxamento, alongamento, postura, respiração, emissão do som, *buzzing* (“besourinho”) sem bocal e com bocal, aquecimento e notas longas. O processo de avaliação é realizado a partir da observação do desenvolvimento técnico-prático do aluno durante as aulas, apresentações e recitais de final de semestre.

O professor realiza a escolha desses exercícios a partir de um mapeamento dos métodos para trompete, trombone, bombardino e tuba, como os de Arban¹⁶, Rochut¹⁷, Lafosse¹⁸ e Gagliardi¹⁹, adaptando o material à realidade dos alunos de acordo com seu desenvolvimento.

Com relação aos métodos citados anteriormente, Oliveira comenta que esses são os “[...] métodos de trombone mais utilizados nas instituições de ensino de música, representando diversos países e suas respectivas escolas. [...] Eduard Müller – Alemanha, André Lafosse – França, Serse Peretti – Itália, José Gagliardi e Gilberto Gagliardi – Brasil [...]” (OLIVEIRA, 2010 p. 140-141). Em sua maioria, esses métodos são para trombone e seguem mais a perspectiva do ensino tutorial.

Com isso, para o aprendizado e desenvolvimento das aulas coletivas, o professor do CLM elaborou um pequeno material didático com base nas experiências e reflexões para o estudo de instrumentos de metal, tendo como referência os métodos já citados, levando-se em consideração os fundamentos técnicos que dão suporte aos alunos para o estudo em casa.

Como grande parte desses materiais está em outras línguas, além de possuírem metodologias e exercícios diversificados, o docente utilizou, como base para a elaboração do material didático além dos métodos já citados, o livro *15 minute warm-up routine* (DAVIS, 1997), considerando algumas características importantes, como:

¹⁵ Instituto Federal Rio Grande do Norte (IFRN).

¹⁶ Arban complete conservatory method, de Jean Baptiste Arban.

¹⁷ *Melodious etudes for trombone book volumes 1, 2 & 3*, de Joannes Rochut.

¹⁸ *Méthode complète de trombone a coulisse*, de André Lafosse.

¹⁹ *Método de trombone para iniciantes*, de Gilberto Gagliardi.

- Contemplar aspectos técnicos elementares;
- Propor exercícios de notas longas, entonação, flexibilidade e escalas;
- Fornecer playbacks para acompanhamento.

A partir da seleção do livro utilizado e dos exercícios que seriam aplicados, foi feita a edição deles, utilizando o programa *Sibelius*²⁰, aplicando as transposições necessárias para cada um dos instrumentos de metal, resultando em quatro apostilas – trompete, trombone, trompa, e uma para bombardino e tuba²¹ – com o propósito de trabalhar tanto a prática coletiva como a individual.

Diante disso, é possível perceber que o principal objetivo, com a elaboração das apostilas, é trabalhar aspectos técnicos do instrumento e fazer com que todos os alunos participem ativamente da aula, independentemente do nível técnico em que eles se encontram.

Vale ressaltar que o material didático utilizado no CLM é baseado no estudo das sete posições do instrumento, em que cada posição corresponde a uma série harmônica²² diferente, tendo em vista que todos os instrumentos de metal são fabricados com base nessa sequência. Assim, cada posição contém os seguintes intervalos: 8ª J - 5ª J - 4ª J - 3ª M - 3ª m - 3ª m - 2ª M - 2ª M - 2ª M - 2ª m - etc. Como exemplo, a primeira posição do trombone afinado em Dó corresponde à série harmônica de Sib, a segunda posição corresponde a de Lá, a terceira a de Lab, a quarta posição a de Sol e assim por diante. Esse sistema funciona para todos os instrumentos da família dos metais.

Dessa forma, esses exercícios proporcionam ao aluno o conhecimento das diversas possibilidades de posições para uma nota em seu instrumento, tendo em vista que, em uma determinada região, as notas da série harmônica se repetem. Nesse caso, proporciona-se aos alunos o conhecimento das posições alternativas do instrumento.

²⁰ *Software* de edição de partituras, para computador. Este programa oferece ferramentas que permite: criar, gravar, editar, imprimir e reproduzir as suas próprias partituras na notação musical.

²¹ O bombardino e a tuba foram compilados em uma única apostila.

²² A série harmônica apresenta uma relação intervalar característica de origem natural e foi descoberta no século VI A.C. pelo filósofo e matemático grego Pitágoras. Ela é formada por uma sequência definida de intervalos: 8ª J - 5ª J - 4ª J - 3ª M - 3ª m - 3ª m - 2ª M - 2ª M - 2ª M - 2ª m - etc.; sendo que “J” corresponde a “justa”, “M” a “maior” e “m” a “menor”.

Posições não consideradas padrões ou básicas, que podem ser usadas para facilitar ou melhorar a performance musical. As posições alternativas são usadas frequentemente para minimizar os movimentos desajeitados ou para melhorar a entonação em contextos musicais específicos.²³ (MARK e AMY, 2009, p. 284)

Há, ainda, o fato de que, para um aluno iniciante, é mais fácil tocar um intervalo de segunda menor do que um intervalo de segunda maior, pelo fato de que ele guarda uma distância menor entre as notas. Portanto, entendemos que a movimentação dos lábios é bem menor, facilitando a produção do som.

Assim, o aluno iniciante constrói sua embocadura aos poucos, sem limitações quanto aos conhecimentos teóricos, pois, apesar de não conhecer uma nota com alteração (bemol “*b*” ou sustenido “#”) na partitura, por exemplo, ele consegue tocá-la; ou seja, é melhor trabalhar a sequência das posições de forma gradativa e cromática do que iniciar com intervalos de segunda maior, para facilitar a leitura, já que, nas aulas do CLM, o mais importante é o fazer musical e a prática consciente.

Os referidos exercícios de notas longas, articulação e flexibilidade são trabalhados durante todo o curso, pois o professor considera que são pontos importantes para a construção de uma embocadura sólida e para o preparo do aluno para estudos mais avançados. No estudo de notas longas, por exemplo, o aluno trabalha questões inerentes à afinação, à resistência e ao controle da coluna de ar. Sobre esses benefícios, Vecchia pontua que:

Exercício de notas brancas (semibreves e mínimas) proporciona diariamente um teste da uniformidade do suporte de ar, auxilia na resistência e é uma maneira de averiguar a qualidade do som e afinação. Fartura de ar e uma boa embocadura são essenciais para uma boa qualidade de som em todos os instrumentos de metal. (VECCHIA, 2008, p. 41)

Desse modo, o estudo desses exercícios, de maneira consciente, consiste na base para o desenvolvimento técnico e interpretativo no instrumento e, por isso, a importância de trabalhá-los durante todo o curso.

Além da preocupação com os exercícios e da elaboração do material didático, outro ponto muito importante é o trabalho de repertório e a dificuldade de se conseguir arranjos que se adéquem ao nível dos alunos, para uma formação diversificada. Com isso, muitas vezes, o

²³ Positions not considered standard or basic that can be used to ease or enhance musical performance. Alternate slide positions are most often used to minimize awkward slide movements or to improve intonation in specific musical contexts. [Tradução nossa].

professor precisa fazer adaptações de arranjos já existentes para outras formações, gerando materiais para quarteto ou quinteto e, nas aulas, ele faz a distribuições dessas vozes, para que todos os instrumentistas possam ser tocados juntos, tendo em vista a construção do repertório para as apresentações musicais.

4.3 Resultado do questionário

O questionário foi dividido em seis blocos de perguntas, abordando questões referentes à experiência e às concepções pedagógicas do professor com aulas coletivas, aos fundamentos técnicos utilizados, à leitura de partitura e prática interpretativa, à utilização do *buzzing* (besourinho), ao trabalho de percepção e criação musical e à performance.

Iremos abordar cada bloco de perguntas separadamente, observando o que foi relatado por cada entrevistado com o objetivo de construirmos estudos de base, levando em consideração as suas experiências. Deixamos claro que esta proposta é apenas uma das possibilidades que pode ser trabalhada com uma turma de alunos iniciantes e intermediários.

4.3.1 Experiências dos professores com as aulas coletivas

Neste tópico buscamos entender um pouco mais a relação dos professores com o ensino coletivo de instrumentos de metal. Levamos em consideração o ponto de vista dos entrevistados no que diz respeito às principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais, as principais contribuições, qual a quantidade de alunos ideal para um bom desenvolvimento nas aulas coletivas e se essa metodologia supre as necessidades do músico com relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento nessa etapa do seu aprendizado.

Desse modo, depois da primeira pergunta relativa à instituição onde o professor atua, passamos para o segundo ponto, que se configurou da seguinte maneira: 2. Considerando a sua experiência musical, relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal.

De acordo com o professor Leandro Serafim, o seu primeiro contato com ensino coletivo de trompete aconteceu quando tinha 17 anos de idade e ele começou a frequentar aulas de instrumento. Cita, ainda, que começou a estudar sobre o tema, idealizando a criação de materiais didáticos para o estágio que faria em uma banda escolar, na qual deu aulas para diferentes instrumentos de sopro da família dos metais. Quando ele foi chamado para atuar como professor

de metais em uma universidade, passou a aprimorar e ampliar os materiais criados, tendo em vista a necessidade de iniciação de instrumentistas em classes coletivas e heterogêneas de metais.

Ao ingressar no doutorado, teve a oportunidade de participar das aulas de ensino coletivo de sopros em uma universidade no Canadá, onde foi convidado a ser professor assistente de metais, “... dando aulas coletivas e heterogêneas de metais por duas sessões para os alunos do curso de licenciatura em música que não tinham experiência alguma nestes instrumentos.” Quando retornou ao Brasil, deu continuidade ao aprimoramento do material didático, utilizando-o em intervenções pedagógicas com alunos de um curso de licenciatura. Com a pandemia, ele aprimorou o material para o ensino remoto.

Os professores Gilvando Pereira e Iris Vieira relatam que, atualmente, a relação deles com o ensino coletivo se dá por meio das disciplinas de instrumento do curso de graduação e das atividades desenvolvidas em projeto de extensão, atuando com o ensino coletivo de trombone e o outro, com bombardino e tuba.

As primeiras experiências com o ensino coletivo do professor Marlon Barros se deram na Banda de Música de sua cidade, na qual participava de aulas coletivas para os instrumentos de sopro e percussão. Com isso, ele relata que nem sempre tinha aulas com professor específico de seu instrumento. Um ponto que o docente destaca é a prática coletiva que acontece nos cursos de formação em festivais de música, encontros, master-classes, que, em sua maioria, aborda a prática coletiva homogênea, pois, nesses eventos, “... se tem uma diversidade de experiências muito grande no momento da aula, nos dando a possibilidade de aprender com diferentes pessoas.”

No relato do professor Gilberto Cabral, ele considera que o sucesso de suas práticas em aulas para crianças e adolescentes se dá pelo ensino coletivo, pois o docente consegue fazer com que os participantes desenvolvam sua prática no instrumento em pouco tempo, conscientizando pais e responsáveis sobre a atuação desses alunos no mercado de trabalho, “... sendo possível viver de música tendo atenção e dedicação.”

O professor Bruno Farias fala que sempre se interessou pela proposta do ensino coletivo de instrumentos, tendo em vista a sua atuação como professor na banda de música de sua cidade, onde iniciou seus estudos. Ele considera que o ensino coletivo “é uma forma de agregar pessoas e fazer com que as coisas aconteçam de forma mais orgânica e interessante.” Atualmente a sua relação com essa prática se dá na instituição de ensino que, hoje, ele faz

parte, trabalhando com os instrumentos de metais, buscando envolver o máximo de alunos possíveis.

A terceira questão teve como objetivo entender o ponto de vista dos professores sobre as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais e quais as principais contribuições desse modelo de ensino.

O professor Leandro Serafim destaca, como uma das principais dificuldades, a diferença da técnica de cada instrumento da família dos metais, pois essas diferenças devem ser abordadas sem o auxílio de aulas individuais ou coletivas homogêneas. Outro ponto foi relacionado ao desenvolvimento técnico do aluno, pois ele considera que, em determinado momento, o discente vai necessitar de suporte individual, trabalhando aspectos específicos de seu instrumento. O docente realiza esse suporte a partir do quinto ou sexto semestre.

Entre os pontos positivos, ele considera que o ensino coletivo homogêneo proporciona um desenvolvimento mais rápido do aluno, ressaltando a troca de experiências “... não somente entre aluno e professor, mas entre os próprios estudantes.” Já sobre o ensino heterogêneo, o professor Leandro ressalta que, à medida que o aluno vai se desenvolvendo em seu instrumento, ele, também, tem a possibilidade de entender os aspectos técnicos dos outros instrumentos da família, fazendo com que ele aprenda a como ensinar “... não somente seu instrumento, mas um pouco dos demais quando isso for necessário em sua atuação docente, tendo em vista que escolas públicas, projetos e outros contextos muitas vezes possuem apenas um professor para estes instrumentos.” Outro aspecto destacado por ele foi sobre a motivação dos estudantes, considerando que eles se sentem mais confiantes ao praticar o repertório em conjunto “... que mesmo simples, podem soar mais ‘musicais’ justamente estimulados porque é possível explorar aspectos harmônicos, polifonia, diálogos entre os instrumentos, etc.”

Já o professor Gilvando Pereira ressaltou, como principal dificuldade, o trabalho de unidade sonora com o grupo, tendo em vista os diferentes níveis e dificuldades. Porém, ele ressalta que esse trabalho possibilita que os instrumentistas adquiram uma boa percepção tocando em grupo.

No relato da professora Iris Vieira, ela destaca três pontos relacionados aos desafios com essa modalidade de ensino, envolvendo questões de habilidades de vida, habilidades musicais e habilidades organizacionais. Saber lidar com essas dificuldades durante o curso proporciona o respeito bem como a valorização do processo evolutivo de cada aluno envolvido, “... e

desenvolve o senso organizacional no que se refere aos estudos e como lidar com a coletividade. O sucesso do coletivo depende da individualidade de cada um.”

Na opinião do professor Marlon Barros, as principais dificuldades estão relacionadas aos diferentes níveis de aprendizado dos alunos e ao trabalho com os diferentes instrumentos da família dos metais, tendo em vista a transposição dos materiais utilizados para os respectivos instrumentos. Entretanto, ele considera o ensino coletivo como uma importante ferramenta para a formação do instrumentista, principalmente para aqueles que não se identificam muito com o modelo tutorial de ensino, destacando, ainda, que o ensino individual ou coletivo tem um importante papel no desenvolvimento musical dos alunos envolvidos.

Com relação às dificuldades encontradas pelo professor Gilberto Cabral, ele destaca a dificuldade de manter os alunos concentrados nas atividades, prejudicando o rendimento deles durante as aulas, fator que ele relata, também, encontrar em aulas individuais. Entre as vantagens com essa prática, o docente nos relata o preparo dos alunos para apresentações, tendo em vista o fazer musical em grupo, proporcionando que todos os alunos envolvidos consigam participar das apresentações, independente de suas dificuldades.

O professor Bruno Farias destaca, como uma das principais dificuldades, a “escassez de materiais apropriados para essa prática”. Com isso, ele considera que “... é uma obrigação nossa fazer com que isso mude, elaborando, conversando com outros professores e divulgando nossas experiências para que mais pessoas possam conhecer e contribuir.” O outro ponto colocado foi sobre o trabalho com alunos que estão em níveis diferentes, pois isso requer experiência e um bom direcionamento de cada professor.

Sobre as contribuições, ele relata a possibilidade de fazer com que o aluno, mesmo que iniciante, consiga tocar em grupo, tendo contato com as diversas perspectivas de se fazer música em conjunto, como a necessidade de ouvir o outro, esperar a sua vez e estudar com o apoio dos colegas, além de todos os aspectos sociais, como “... a importância de ajudar o próximo; de saber falar na hora certa e ouvir os colegas; ter bom comportamento; deixar o ambiente que utiliza organizado; ou seja, todos os aspectos fundamentais para uma boa convivência social.”

Na quarta questão, consideramos a realidade de cada professor com a prática coletiva, buscando compreender se, na opinião dele, o ensino coletivo supre as necessidades do músico quanto aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento.

De acordo com o professor Leandro Serafim, sim, ele considera que o ensino coletivo supre essas necessidades mais rapidamente do que em relação ao ensino individual, porque, segundo ele, “... a capacidade de realizar músicas mais elaboradas e musicalmente mais interessantes é muito maior desde os primeiros passos.” Porém, o docente destaca que, em determinado momento, o aluno deve ter orientações específicas com o professor de seu instrumento, buscando sempre o melhor suporte possível bem como a participação em masterclasses, festivais, entre outros. Com isso, ele destaca que “... o ensino coletivo e heterogêneo, se realizado através de metodologias adequadas e a partir de professor competente para tal, pode conduzir o aluno adequadamente de um nível básico para intermediário.”

Com relação a esse ponto, o professor Gilvando Pereira fala que depende do desenvolvimento técnico de cada instrumentista, deixando a entender que, em certos momentos, o aluno deve buscar orientações com um professor de seu instrumento específico. Já para a Ires Vieira, o ensino coletivo não atende às necessidades do músico relacionadas aos aspectos técnicos e interpretativos. Em sua opinião, para se ter um bom resultado com o ensino coletivo, é necessário o acompanhamento individual.

O professor Marlon Barros considera que é possível trabalhar os aspectos técnicos e interpretativos através do ensino coletivo, proporcionando, também, o trabalho de questões “... relacionadas às práticas de grupo, de tocar junto, escutar o outro.” Contudo, ele destaca que, em certos casos, é imprescindível um olhar mais individual para dar um melhor direcionamento ao aluno em questões pontuais, “... principalmente para aqueles que apresentarem mais dificuldades no aprendizado.”

No relato do docente Gilberto Cabral, ele considera que o ensino coletivo supre essas necessidades em parte, pois, dependendo do tamanho da turma, às vezes, fica difícil tirar dúvidas e trabalhar questões mais específicas de cada instrumento, com isso ele destaca que é importante o trabalho individual com o professor.

O professor Bruno Farias destaca que é relativo, porém considera que sim. Relata que, em suas experiências, há alunos que conseguem se desenvolver tecnicamente, procuram outros horários para estudar e tirar dúvidas, no entanto outros, não. Isso deixa claro que, para um bom desenvolvimento técnico, é necessária a dedicação do aluno.

Na quinta questão, buscamos saber a opinião dos professores no que se refere à quantidade de alunos ideal para se trabalhar em as aulas coletivas.

O professor Leandro Serafim declara que se sente confortável com um contingente de 5 a 12 alunos, principalmente se a turma tiver um bom equilíbrio nos instrumentos da família, porém ele considera que esse número é muito relativo; o docente Gilvando Pereira considera, no máximo, 8 alunos; para a professora Iris Vieira, no máximo 20 alunos; o professor Marlon Barros fala que, dependendo se os alunos estiverem em um mesmo nível, pode trabalhar bem com 10 alunos em uma aula de 2h; já o professor Gilberto Cabral, entre 10 e 25 alunos; e o docente Bruno Farias considera que não existe número ideal, frisando que depende muito dos objetivos de cada atividade. Como exemplo, este relata que, devido à pandemia, atualmente não há alunos tão próximos, e um dos seus objetivos agora é trazer o maior número possível de alunos para o curso. Expõe, ainda, que já trabalhou com turmas de 15 a 18 alunos e funcionou bem, entretanto destaca como um bom número turmas de até 10 alunos.

4.3.1.1 Reflexões sobre as experiências dos professores com as aulas coletivas

De acordo com o relato de cada professor, conseguimos perceber que, mesmo com todos os benefícios das aulas coletivas, é importante fazer com que os alunos busquem, em outros momentos, um atendimento individual para correções de detalhes técnicos e melhor direcionamento em seus estudos, tendo em vista o aprimoramento de importantes aspectos relacionados a cada instrumento. Isso foi destacado quando questionamos se o ensino coletivo supre as necessidades do músico com relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento e, apesar de apenas um professor responder que não, a maioria relata a importância de dar um suporte individual em determinado momento para trabalhar aspectos específicos de cada aluno.

Sobre os benefícios com as aulas coletivas, destacaram-se: a motivação dos alunos ao fazer música em grupo; o envolvimento de todos nas apresentações, independente de suas dificuldades; a possibilidade de conhecer os aspectos técnicos dos outros instrumentos; e a troca de experiências entre os envolvidos.

Entre as principais dificuldades apontadas, uma citada por quase todos os professores foi a diferença da técnica de cada instrumento da família, além do trabalho de adaptação de métodos e de repertório, realizando as devidas transposições, levando-se em consideração o nível técnico de cada aluno e as diferentes formações instrumentais, pois a prática coletiva deve proporcionar que todos os alunos participem ativamente.

Referente à quantidade de alunos ideal para se trabalhar em aulas coletivas, podemos perceber que é bem relativo, pois devemos considerar seu nível técnico, a duração da aula e o objetivo de cada professor. Com isso, alguns relatam que se sentem confortáveis em trabalhar com uma turma de 5 a 12 alunos, e outros, com um número um pouco maior, entre 10 a 25.

Assim, com essas questões iniciais, já conseguimos ter uma visão mais direcionada sobre as aulas coletivas para os instrumentos de metais, tendo em vista a experiência dos professores de diferentes contextos de ensino assim como as dificuldades e contribuições em comum relatadas por eles.

4.3.2 Os fundamentos técnicos utilizados

Um passo importante para o desenvolvimento das atividades com as aulas coletivas para os instrumentos de metal é estabelecer os fundamentos técnicos que serão utilizados, conscientizando os músicos para uma prática saudável em seu instrumento e para o trabalho desses estudos com os diferentes níveis e instrumentos.

Dessa forma, no presente tópico, buscamos entender quais os principais fundamentos técnicos utilizados pelos professores em suas aulas bem como os métodos (livros) e exercícios direcionados a essa prática, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários.

No relato do docente Leandro Serafim, ele considera que devemos abordar todos os fundamentos possíveis, estabelecendo uma sequência lógica e progressiva de acordo com as necessidades dos alunos. Assim, ele inicia suas atividades com cromatismos descendentes, levando em consideração a sequência das sete posições de cada instrumento, trabalhando exercícios de fluência e ligaduras com figuras rítmicas variadas e em diferentes registros. Também, trabalha exercícios de flexibilidade, utilizando os harmônicos do instrumento, exercícios de articulação simples, exercícios que misturam flexibilidade, articulação e pentacordes. Só depois dessa sequência, é que ele aborda exercícios com uma escala diatônica. Sobre o material didático, o docente utiliza, nas aulas, um método prático próprio para o ensino coletivo e heterogêneo de metais, tendo desenvolvido esse material de 2011 a 2021, levando em consideração a sua experiência e atuação com essa prática.

O professor Gilvando Pereira destaca a importância da postura e do conhecimento assim como o manuseio do instrumento. Em suas aulas, ele utiliza, como material de base, os métodos

de “Gilberto Gagliardi²⁴, Lélío Alves²⁵, Joel Barbosa²⁶”. Realiza, também, exercício de respiração, estudo de notas longas e estudos de notas longas alternando os intervalos.

Para a professora Iris Vieira, o ensino coletivo consiste no trabalho de unificar os fundamentos técnicos de forma democrática, devendo conter exercícios de “[...] respiração, postura, sonoridade do grupo através da aplicação de exercícios de notas longas, escalas com articulação diversas, apreciação musical melódica e rítmica direcionada” bem como a escolha do repertório de forma consciente, tendo em vista o nível técnico dos alunos envolvidos. Relata, ainda, que busca o direcionamento desses exercícios de acordo com conhecimentos pautados em diferentes métodos e destaca a importância do trabalho de apreciação musical, pois ela considera que essa prática possibilita a “[...] construção dos conceitos de base através da escuta coletiva.”

O docente Marlon Barros considera que, na prática coletiva dos metais, devemos trabalhar os seguintes fundamentos técnicos: “Fluxo de ar (notas longas), harmônicos (legato e articulado) flexibilidade, articulação (staccato simples e duplo), escalas, intervalos.” Para isso, ele realiza adaptações dos materiais, levando em consideração o nível dos alunos, porém destaca que, raramente, utiliza livros ou métodos, mas cita, como exemplo, o método de Lafosse²⁷ e Arban.²⁸

Nas considerações do professor Gilberio Cabral, ele aborda os seguintes fundamentos em suas aulas: o ritmo, a sonoridade, a afinação, a articulação e a “leitura, também considero bastante importante, mas nem sempre é possível com os iniciantes.” Para isso, ele utiliza uma metodologia própria, que desenvolveu ao longo de seus 50 anos de atividade com o ensino de instrumento musical.

De acordo com o docente Bruno Farias, ele segue um padrão estabelecido a partir de suas experiências em cursos, festivais e métodos diversos que pôde pesquisar em seu trabalho de mestrado. Costuma observar o seguinte padrão: alongamentos - respiração - besourinho (sem e com bocal) - notas longas - flexibilidade - escalas - articulação – repertório, destacando que se deve sempre levar em consideração o nível técnico do aluno e que essa ordem pode ser alterada, trabalhando mais de um desses pontos juntos, como, por exemplo, escalas e articulação etc.

²⁴ Método de trombone para iniciantes, de Gilberto Gagliardi.

²⁵ Trombone Fácil: método prático para principiantes. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2014.

²⁶ Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2004.

²⁷ Méthode complète de trombone a coulisse, de André Lafosse.

²⁸ Arban complete conservatory method, de Jean Baptiste Arban. Foi escrito originalmente para trompete, mas que foi transposto para vários instrumentos de metal.

Destaca, também que é importante ter direcionamento e atenção para realizar esses exercícios, pois “... não é o que se estuda, e sim como se faz, o interesse, cuidado e empenho que se emprega em cada atividade.”

Sobre os métodos e exercícios utilizados, ele relata que, geralmente, busca fazer uma análise dos métodos de diversos instrumentos da família dos metais, verificando similaridades e perspectivas de seus idealizadores, porém, normalmente, ele utiliza um material próprio com estudos básicos, com o método Arban para estudos técnicos e Rochut para estudos melódicos.

4.3.2.1 Reflexões sobre os fundamentos técnicos utilizados

Com base nas respostas dos professores, é possível identificar que os fundamentos técnicos utilizados por eles seguem, em linhas gerais, o mesmo padrão dos que são trabalhados no CLM. Outro fato relacionado à citada instituição é a questão da necessidade de realizar as devidas adaptações para todos os instrumentos da família dos metais e que, em alguns casos, o professor cria seu próprio material para trabalhar os fundamentos técnicos nas aulas coletivas e heterogêneas.

Com isso, os professores destacaram os seguintes fundamentos para se trabalhar nas aulas coletivas e heterogêneas: exercício de respiração, postura, fluxo de ar (notas longas), harmônicos (ligado e articulado), flexibilidade, articulação (*staccato* simples e duplo), escalas com articulações diversas e intervalos. Já com relação ao material didático, eles(as) destacaram os seguintes métodos: Gilberto Gagliardi, Lélío Alves, Joel Barbosa, Lafosse, Arban, Rochut, e alguns professores utilizam um material da própria autoria.

Ainda, os(as) docentes destacam alguns direcionamentos importantes e que devemos ter atenção nas aulas coletivas, como: realizar os exercícios, estabelecendo uma sequência lógica e progressiva de acordo com as necessidades dos alunos, visando unificar os fundamentos técnicos de forma democrática; iniciar as atividades com cromatismos descendentes, considerando a sequência das sete posições de cada instrumento; trabalhar o repertório de forma consciente, tendo em vista o nível técnico dos alunos envolvidos; e dar importância ao trabalho de apreciação musical.

Vale ressaltar que iremos levar em consideração esses relatos na construção dos estudos de base para aulas coletivas e heterogêneas dos instrumentos de metais.

4.3.3 Leitura de partitura e prática interpretativa

A prática do ensino coletivo de metais deve proporcionar aos alunos uma experiência ampla no tocante aos aspectos musicais e técnicos de seu instrumento, visando ao preparo de cada um para atuação no mercado de trabalho. Com isso, é importante que essa prática desenvolva atividades que possibilitem uma boa leitura e o preparo da prática interpretativa dos alunos.

Desta forma, neste tópico do questionário, buscamos investigar de que maneira os professores trabalham a leitura de partituras nas aulas coletivas e os fatores que eles consideram importantes na prática interpretativa, referente a apresentações em público.

Com relação à leitura de partitura, o professor Leandro Serafim relata que, inicialmente, ele se preocupa com a prática consciente do instrumento, trabalhando questões referentes à embocadura, à respiração, à postura, entre outras, e, quando os alunos já têm uma noção básica e conseguem tocar suas primeiras notas com clareza, ele vai inserindo a partitura como suporte. Com isso, "... a leitura vai se tornando resultado da prática e não o contrário." Ele destaca, também, que, como as suas aulas acontecem em um curso de licenciatura, os alunos têm contato com outras disciplinas mais direcionadas aos aspectos teóricos e, dessa forma, ele, apesar de contemplar a leitura, não aprofunda muito suas atividades nesse aspecto.

Sobre a prática interpretativa, ele destaca que as apresentações não devem ser o objetivo mais importante, principalmente se estivermos tratando de iniciantes, pois é necessário que o aluno construa uma base técnica no instrumento bem consolidada, fazendo com que ele evolua de forma gradativa e eficiente. O professor ressalta os perigos do não cumprimento de etapas na construção musical dos alunos, prejudicando diretamente o seu desenvolvimento técnico, pois, muitas vezes, na pressa de se realizar apresentações, acaba trabalhando peças que estão além da capacidade técnica dos alunos. Com isso, ele utiliza, como estratégia para trabalhar o repertório:

"... arranjos em que o professor ou um aluno mais avançado toca as melodias e os estudantes mais iniciantes executam, com qualidade, o acompanhamento harmônico e ritmo, respostas, etc. Para mim só é aceitável que uma performance, por mais simples que seja, com alunos iniciantes, só seja realizada se musicalmente ela estiver de acordo com as possibilidades técnicas e interpretativas desses estudantes. À medida que eles evoluem também evoluem os desafios propostos que sempre deverão ser "desafios alcançáveis" em determinado espaço de tempo que teremos." (professor Leandro Serafim)

O docente Gilvando Pereira trabalha a leitura de partitura passando as músicas e os exercícios por trechos, chamando a atenção para a clave, a tonalidade, a fórmula de compasso e as diferentes células rítmicas. Já para a prática interpretativa, ele busca fazer com que os alunos preparem bem a música, trabalhando os detalhes, com isso o estudante acaba tendo um maior controle e minimizando questões inerentes ao nervosismo e à ansiedade.

Já a professora Iris Vieira relata que, por se tratar de um contexto universitário, os alunos já chegam com um certo conhecimento teórico, além de terem acompanhamento com professor de teoria em paralelo com as aulas práticas. Acerca da prática interpretativa, ela destaca que é necessário que o grupo esteja focado nas atividades desenvolvidas nas aulas e nos ensaios para que se tenha uma performance satisfatória.

Assim como a professora Iris, o docente Marlon Barros destaca que os alunos que participam de suas aulas também têm um acompanhamento através das disciplinas teóricas, com isso ele não direciona tanto as suas atividades para esse ponto, apesar de que, em alguns momentos, quando os alunos apresentam alguma dificuldade na leitura, ele realiza solfejos com o grupo, utilizando os exercícios e o repertório que está sendo trabalhado. Sobre a prática interpretativa, ele considera que tocar em grupo gera mais segurança entre os alunos para as apresentações em público, além disso aponta que os estudantes aprendem mais rápido tocando juntos.

O professor Gilberto Cabral começa as suas atividades com um aquecimento, realizando um exercício, o qual os alunos escutam e repetem. Depois ele apresenta a partitura dos exercícios que foram tocados, fazendo com que os alunos entendam as informações da partitura através da relação auditiva. O docente considera que esse momento “é como aprender a falar e depois começar a ler.” Acerca da prática interpretativa, ele considera que é importante “estar bem preparado, se concentrar bastante e só fazer algum tipo de avaliação depois de um bom descanso.”

O professor Bruno Farias ressalta que, geralmente, recebe alunos oriundos de bandas de música, com isso, frequentemente, eles já chegam com uma leitura razoável, porém, dependendo das necessidades do discente, o professor trabalha a leitura dos estudos técnicos, melódicos e do repertório, fazendo leitura rítmica e solfejo.

Com relação à prática interpretativa, ele defende que “o nível de interpretação de cada músico vai das oportunidades de prática que cada um teve e soube aproveitar.” Ressalta a

importância de participar de grupos diversos para tocar em naipe e solar quando possível, no amadurecimento da performance musical.

4.3.3.1 Reflexões sobre leitura de partitura e prática interpretativa

Neste tópico do questionário, conseguimos identificar que a grande parte dos entrevistados realiza atividades relacionadas à leitura de partitura em suas aulas, porém, em alguns casos, os professores relatam que os alunos têm um acompanhamento com outras disciplinas mais direcionadas aos aspectos teóricos em paralelo com as aulas práticas. Essa relação entre teoria e prática ajuda bastante para o desenvolvimento da leitura dos alunos.

Assim, consideramos que o trabalho de leitura de partitura deve ser abordado nas aulas coletivas para os instrumentos de metais, realizando solfejos dos exercícios e das músicas trabalhadas, relacionando a prática da percepção à partitura e passando os exercícios por trechos, chamando atenção para clave, tonalidade e fórmula de compasso, fazendo com que o desenvolvimento da leitura se torne um resultado dessa atividade.

Sobre o trabalho da prática interpretativa, foram destacados alguns direcionamentos, entre eles a questão de não se colocar as apresentações como objetivo principal, pois muitas vezes acaba-se pulando etapas no processo de desenvolvimento técnico do aluno, havendo uma interferência negativa na prática consciente do estudo do seu instrumento. Outro fato é a realização de aquecimento antes da performance para evitar danos aos músculos do instrumentista e prepará-lo de forma correta para a atividade que vai realizar.

Um dos benefícios de se tocar em grupo é o fato de que essa prática pode gerar mais confiança nos músicos, uma vez que estão interagindo entre si e, dessa forma, sentem-se mais confortáveis. As peças tocadas, também, devem ser compatíveis com o nível dos alunos envolvidos e muito bem trabalhadas para que, dessa maneira, a insegurança e a ansiedade possam ser minimizadas. Outra questão bastante importante é a concentração do grupo para que se possa atingir um resultado satisfatório da apresentação, e a avaliação do trabalho realizado só deverá ser discutida depois de uma boa pausa, tendo em vista uma reflexão dos pontos positivos e negativos da performance.

4.3.4 A utilização do *Buzzing* (Besourinho)

A prática do *buzzing* ou besourinho para os instrumentos de metal é um ponto bem divergente entre os professores da área, pois alguns a consideram importante no processo de formação e fortalecimento da embocadura, já outros falam que essa prática não ajuda e pode, em alguns casos, atrapalhar no desenvolvimento do músico, como podemos ver no relato de Santos, o qual constatou, em sua investigação bibliográfica, que “À medida que iam sendo verificados os conteúdos literários relacionados com a execução de *buzzing*, foram verificadas as divergências existentes em torno da temática.” (SANTOS, 2016, p.50). Em seu trabalho, ele destaca, ainda, que “... alguns professores e instrumentistas desencorajam a utilização da vibração de lábios por considerarem ser uma técnica muito diferente da utilizada na execução com trompete, no entanto, afirma que outros defendem fortemente a utilização da mesma.” (SANTOS, 2016, p.46)

Com isso, neste tópico, questionamos os professores, se eles consideram importante incluir nos estudos de base exercícios de *buzzing* (besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento, como trabalham os exercícios e, se não consideram importantes esses exercícios, devem explicar o porquê.

O docente Leandro Serafim ressalta que é uma prática relevante, mas só trabalha esses exercícios com seus alunos depois do primeiro semestre de aulas; a partir do segundo ou terceiro semestre, ele inclui os exercícios de *buzzing* sem e com o bocal, dependendo da necessidade dos estudantes.

Para o professor Gilvando Pereira, é importante incluir esses exercícios nos estudos de base com seus alunos, e ele realiza essa prática através de repetição da nota com o bocal e, em seguida, com o instrumento.

No relato da professora Iris Vieira, observa-se que ela não considera importante incluir os exercícios de *buzzing* nos estudos de base, enfatizando que fazer esses exercícios pode induzir os alunos a pensar que é o besourinho o responsável pela emissão do som quando, na verdade, é o ar que passa pelos lábios e produz o som.

O docente Marlon Barros evidencia que aplica os exercícios de *buzzing* quando os alunos estão iniciando sua prática no instrumento, buscando fazer com que eles produzam seus primeiros sons, e quando apresentam dificuldades no controle e fluxo de ar ao tocar o seu instrumento.

De acordo com o professor Gilberto Cabral, os exercícios de *buzzing* são feitos com a utilização do piano, no qual uma nota é tocada como referência e, em seguida, ele pede para que os alunos cantem aquilo que eles escutaram; depois que conseguem cantar afinados a altura da nota é que fazem a prática com o besourinho. O docente enfatiza que procura fazer esses exercícios em uma região confortável para que todos os alunos consigam praticar.

O docente Bruno Farias costuma “utilizar o *buzzing* como um estimulador inicial para o momento de estudo. Geralmente realizo a vibração por 5 a 10 minutos intercalando exercícios de notas longas simples, inicialmente sem bocal e depois com bocal.”

4.3.4.1 Reflexões sobre a prática do *Buzzing* (Besourinho)

Apesar de apenas um entrevistado não considerar relevante a utilização deste tipo de exercício nos estudos de base, verificamos que essa questão foi bem divergente no que diz respeito à prática de cada professor, pois alguns utilizam já nos primeiros momentos, quando o aluno está iniciando no instrumento, e outros só começam a trabalhar esses exercícios depois de algum tempo, levando em consideração as necessidades de cada músico.

Com isso, podemos fazer uma abordagem acerca de alguns pontos que consideramos importantes destacar sobre a experiência de cada professor no tocante à utilização dessa prática nas aulas coletivas, buscando trabalhar esses exercícios de forma direcionada e consciente.

Assim, ao realizar os exercícios de *buzzing*, sem e com o bocal, nas aulas coletivas, o professor deve utilizar um instrumento para tocar uma nota como referência e, em seguida, os alunos reproduzem esse som, solfejando e, depois, realizando o *buzzing* (com e sem o bocal). Também, podem fazer a prática através da repetição da nota com o bocal e, depois, com o instrumento, buscando sempre uma região confortável para que todos consigam realizar os exercícios. É importante que os alunos estejam conscientes de que a produção sonora é feita através da passagem de ar pelos lábios, fazendo com que eles vibrem gerando o som, pois, em alguns casos, o discente pode pensar que é o besourinho o responsável pela emissão do som, ignorando a importância da fluência da coluna de ar durante esse processo.

4.3.5 O trabalho de percepção e criação musical

As aulas práticas no instrumento devem proporcionar aos alunos experiências diversas acerca do fazer musical, levando-se em consideração os aspectos técnicos, teóricos e criativos,

que envolvem o processo de formação musical, buscando fazer com que eles tenham liberdade para se expressar através do instrumento, independentemente do seu nível técnico. A respeito disso, neste tópico, buscou-se saber se os professores abordam exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais e como trabalham esses exercícios em suas aulas.

O professor Leandro Serafim aborda os exercícios de percepção a partir da execução de cromatismos de forma descendente, utilizando a sequência das sete posições de cada instrumento, saindo do primeiro harmônico e subindo gradativamente, para, em seguida, incluir exercícios de flexibilidade. Para isso, ele executa os exercícios, logo após a escuta, e os alunos repetem, mantendo o mesmo padrão. Outro exemplo citado foi um exercício de articulação que ele chama de “papagaio”, o qual consiste no improviso de exercícios rítmicos em determinada altura, que é realizado por um aluno e, depois, é repetido pelos demais, podendo ser construído com células rítmico-melódicas características dos outros exercícios executados ou tocados aleatoriamente.

O docente Gilvando Pereira realiza esses exercícios com as escalas, fazendo algumas variações rítmicas e de andamentos (lento e rápido), os alunos escutam e, posteriormente, repetem essas variações. Já a professora Iris Vieira trabalha a percepção e criação dos alunos, empregando escalas e arpejos, determinando uma célula rítmica e uma sequência harmônica para que cada um dos alunos desenvolva uma melodia de acordo com essa sequência.

Ainda sobre esta questão, o docente Marlon Barros desenvolve atividades de percepção, utilizando gravações de pequenas melodias, com base em uma escala, para que os alunos escutem e, depois, executem a melodia no instrumento. Para as atividades de criação, ele utiliza uma harmonia simples, com base no repertório que estão estudando, e pede para que cada estudante execute um pequeno improviso. Porém, o docente destaca que esse procedimento não é muito comum em suas aulas.

Já o professor Gilberto Cabral expõe que uma das atividades utilizadas em suas aulas para trabalhar a percepção dos alunos é através da variação nos tempos e na acentuação métrica dos compassos, fazendo uma relação com os ritmos brasileiros, em especial os ritmos nordestinos. Em contrapartida, devido ao pouco tempo de duração das aulas, o docente Bruno Farias relata que nunca experimentou esse tipo de exercício com seus alunos, geralmente ele enfatiza mais os estudos de técnica instrumental.

4.3.5.1 Reflexões sobre o trabalho de percepção e criação musical

Todos os entrevistados relataram que utilizam, em suas aulas, exercícios direcionados ao trabalho de percepção e criação musical, além disso cada professor deu exemplos de como realizam essas atividades com seus alunos, dando, assim, algumas possibilidades e propostas de como direcionar essa prática nas aulas coletivas.

Entre as atividades propostas pelos professores, destacamos que todos utilizam, como princípio, o processo de percepção auditiva e repetição do exercício, mantendo o mesmo padrão rítmico e melódico. Esse tipo de atividade trabalha os aspectos técnicos do instrumento, ajuda na concentração dos alunos, reflexão rápida sobre o que escutou para que possam repetir, e proporciona contato com as diversas possibilidades de variações rítmicas e melódicas.

Como exemplo, destacamos as seguintes atividades relatadas pelos professores:

- Execução de exercícios cromáticos de forma descendentes, utilizando a sequência das sete posições de cada instrumento, saindo do primeiro harmônico, descendo gradativamente, para, em seguida, incluir exercícios de flexibilidade e, logo após a escuta, os alunos repetem, mantendo o mesmo formato;
- Prática de escalas, fazendo algumas variações rítmicas e de andamentos, os alunos escutam e, depois, repetem essas variações;
- Utilização de escalas e arpejos, determinando uma célula rítmica e uma sequência harmônica para que cada um dos alunos desenvolva uma melodia de acordo com essa sequência;
- Utilização de gravações de pequenas melodias, com base em uma escala, para que os alunos escutem e, posteriormente, executem a melodia no instrumento;
- Trabalho com a variação nos tempos e na acentuação métrica dos compassos, fazendo uma relação com os ritmos brasileiros, em especial os nordestinos;
- Exercício de articulação, o qual o professor chama de “papagaio”, que consiste no improviso de exercícios rítmicos em determinada altura; é realizado por um aluno e, depois, é repetido pelos demais, podendo ser construído com células rítmico-melódicas características dos outros exercícios executados ou tocados aleatoriamente.

4.3.6 A performance

De acordo com a leitura de trabalhos que abordam o ensino coletivo de metais, uma das principais dificuldades citadas está relacionada ao repertório, pois, em algumas ocasiões, o professor precisa realizar adaptações de arranjos já existentes ou criar novos, tendo em vista as necessidades e especificidades de cada grupo. Observando esses aspectos sobre a performance musical, buscamos, neste tópico, saber quais peças ou estudos os professores sugerem para trabalhar de modo coletivo e de que forma eles abordam os ritmos brasileiros.

De acordo com o relato do professor Leandro Serafim, ele inicia trabalhando com arranjos didáticos simples para quinteto de metais e, à medida que o grupo vai evoluindo, ele passa duetos e arranjos mais elaborados. Em seguida, o docente inclui estudos melódicos e de repertório solo, que podem ser trabalhados com ou sem o acompanhamento de piano ou orquestra/banda. Destaca, também, que alguns dos arranjos são elaborados por ele.

Quanto aos ritmos brasileiros, ele trabalha os estudos técnicos através da utilização de *playbacks*, nos quais são executados gêneros da música popular brasileira, como axé, forró, samba, choro etc. Além disso, ele também associa o estudo do repertório coletivo e individual com a música brasileira.

No que se refere à performance musical, o docente Gilvando Pereira, normalmente, utiliza, em suas aulas, arranjos para coral de trombones. Sobre o trabalho com ritmos brasileiros, ele pratica exercícios de apreciação musical, utilizando vários ritmos.

Para a professora Iris Vieira, o trabalho de repertório é feito de acordo com as experiências e gostos musicais dos alunos, buscando sempre a escolha em conjunto. A respeito do trabalho com ritmos brasileiros, ela, também, utiliza a apreciação musical, realizando uma escolha democrática do repertório.

O professor Marlon Barros utiliza, em suas aulas, lições referentes as 7 posições no método de Lafosse, exercícios do Arban, corais, cantigas e obras do compositor Gilberto Gagliardi, além de peças para quarteto de trombones adaptadas para diferentes formações e a criação de arranjos. Para trabalhar os ritmos brasileiros, ele realiza exercícios com os gêneros da nossa música, trabalhando obras e adaptando arranjos de músicas tradicionais de características nacionais.

Sobre a performance musical, o professor Gilberto Cabral sugere peças ou estudos para a prática coletiva, arranjos para corais, como, por exemplo, os de Johann Sebastian Bach (1685-

1750). No trabalho com ritmos brasileiros, ele utiliza a acentuação métrica, fazendo relação com os ritmos brasileiros, principalmente os nordestinos.

No relato do docente Bruno Farias, ele destaca que, geralmente, faz adaptações de arranjos de música brasileira, direcionando para o material e a instrumentação que tem à disposição. Sobre o trabalho com os diversos ritmos brasileiros, ele busca fazer uma contextualização com os alunos, apresentando as características de cada música/ritmo. Geralmente “o estudo acontece de forma relativa, a depender do nível do grupo”. “Com alunos iniciantes, geralmente fazemos leitura rítmica, solfejo do nome das notas (solfejo falado), solfejo com alturas, depois tocando cada trecho. Com alunos mais avançado já lemos direto e tiramos dúvidas em trechos mais difíceis”.

4.3.6.1 Reflexões sobre o trabalho de performance

Um dos pontos em comum abordados pelos entrevistados, com relação à prática da performance em grupo, foi sobre o trabalho de elaboração e adaptação de arranjos direcionados à realidade das turmas, tendo em vista a variedade de instrumentos e a diferença de nível técnico entre os alunos. Isso pode acontecer pela dificuldade de se conseguir arranjos direcionados a esse tipo de formação e nível técnico como também pelo cuidado do professor no direcionamento específico de cada aluno, fazendo com que surja, naturalmente, a necessidade de adaptação, tendo como objetivo incluir todos os estudantes nesse momento assim como manter a qualidade técnica, respeitando o processo de desenvolvimento musical de cada um.

Sobre o repertório utilizado, eles elencaram a utilização de arranjos didáticos simples para quarteto ou quinteto de metais, fazendo as devidas adaptações para as diferentes formações. Arranjos para corais, como, por exemplo, os de Sebastian Bach, cantigas e obras do compositor Gilberto Gagliardi e, à medida que o grupo vai se desenvolvendo, duetos e arranjos mais elaborados vão sendo incluídos. Também é importante direcionar estudos melódicos e de repertório solo. Um dos professores destaca, ainda, a importância de incluir os alunos no processo de escolha do repertório, considerando suas experiências e gostos musicais.

Entre as várias possibilidades de se trabalhar os diversos ritmos da música brasileira nas aulas coletivas, os entrevistados elencaram atividades de apreciação musical, estudos com acentuação métrica, fazendo relação com os diferentes ritmos, estudos técnicos, utilizando

playbacks, nos quais são executados gêneros, como axé, forró, samba, choro etc. Além disso, é importante associar o estudo do repertório com a música brasileira.

Com isso, no próximo capítulo, iremos abordar algumas propostas direcionadas aos estudos de base para as aulas coletivas com instrumentos de metais, levando em consideração esses levantamentos e relatos de experiências.

5 PROPOSTA PARA OS ESTUDOS DE BASE

Tomando por base o que foi exposto nos capítulos anteriores, nesta parte do trabalho, iremos apresentar algumas sugestões de exercícios para a construção da proposta de estudos de base direcionada a aulas coletivas para os instrumentos de metais, tendo em vista, inclusive, a realidade do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella.

Na elaboração dos exercícios, elencamos os fundamentos, considerando os relatos dos professores e o plano de curso do CLM. Com isso, nossa proposta aborda os seguintes fundamentos: relaxamento – alongamento; respiração; *buzzing* (besourinho); notas longas; flexibilidade; articulação; escalas com articulações diversas; intervalos; e arpejos. Além disso, abordamos a prática interpretativa com a sugestão de músicas para construção de repertório voltado à realidade das aulas coletivas para os instrumentos de metal.

A partir da figura três, apresentaremos apenas um recorte ilustrativo do material de estudos de base proposto para esta pesquisa. A proposta com os exercícios para os estudos de base em sua integralidade está disponível no apêndice “I” deste trabalho.

5.1 Relaxamento – alongamento:

A figura abaixo demonstra o passo a passo dos exercícios de relaxamento e alongamento. Aconselhamos que o músico mantenha cada posição alongada por 10 a 30 segundos e que não force ao ponto de sentir dor, pois esse momento é para que ele relaxe e prepare seu corpo para a prática musical.

Figura 2: exercícios de alongamento.

Exercício 01: Alongue o pescoço para frente, para trás e para os lados. Faça uma rotação completa do pescoço sobre os ombros de forma lenta e o mais acentuado possível, num sentido e depois no outro



Exercício 02: Eleve um dos braços na lateral da cabeça e segure-o na região do cotovelo. Cruze a frente do tórax com um dos braços e pressione o cotovelo junto ao peito. Estique o braço para frente e apoie a palma de uma das mãos na parede. Gire o tronco para o lado oposto. Mantenha-se nessa posição até sentir o ombro alongado.



Exercício 03: Separe as duas pernas, flexione levemente os joelhos e solte o corpo para frente. Relaxe os ombros, procurando chegar com as mãos o mais próximo possível do chão.



Exercício 04: Estique um dos braços para frente e puxe o dorso da mão no sentido do antebraço. Em seguida, puxe a palma da mão em direção ao antebraço. Repita os dois movimentos com o outro braço.



5.2 Exercícios de respiração:

Neste tópico, iremos elencar alguns exercícios de respiração, a fim de fazer com que o músico tenha um maior domínio do fluxo de ar. Para isso, orientamos que ele utilize o metrônomo em 60 bpm, inspire e expire pela boca e descanse um minuto depois de cada sequência.

Figura 3: exercícios de respiração.

Ao inspirar o músico deve pensar no formato da boca como se fosse pronunciar a vogal “o” e expirar pensando no formato da embocadura ao tocar o instrumento.

The figure displays four musical staves, each representing a different breathing exercise. Above each staff, the words 'Inspire' and 'Expire' are written above specific notes or rests to indicate the timing of breath.

- Staff 1 (4/4):** Shows a sequence of six measures. Measures 1, 3, and 5 contain rests. Measures 2, 4, and 6 contain a half note. The sequence is: Inspire (rest), Expire (half note), Inspire (rest), Expire (half note), Inspire (rest), Expire (half note).
- Staff 2 (4/4):** Shows a sequence of six measures. Measures 1, 3, and 5 contain rests. Measures 2, 4, and 6 contain a half note. The sequence is: Inspire (rest), Expire (half note), Inspire (rest), Expire (half note), Inspire (rest), Expire (half note).
- Staff 3 (3/4):** Shows a sequence of six measures. Measures 1, 3, and 5 contain three eighth notes. Measures 2, 4, and 6 contain a half note. The sequence is: Inspire (three eighth notes), Expire (half note), Inspire (three eighth notes), Expire (half note), Inspire (three eighth notes), Expire (half note).
- Staff 4 (2/4):** Shows a sequence of ten measures. Measures 1, 3, 5, 7, and 9 contain two eighth notes. Measures 2, 4, 6, 8, and 10 contain a half note. The sequence is: Inspire (two eighth notes), Expire (half note), Inspire (two eighth notes), Expire (half note), Inspire (two eighth notes), Expire (half note), Inspire (two eighth notes), Expire (half note), Inspire (two eighth notes), Expire (half note).

Fonte: elaborado pelo autor.

Ao final da sequência de exercícios, o músico deve inspirar profundamente e soltar lentamente, para que a musculatura relaxe e seja evitada uma possível tontura.

5.3 *Buzzing* (Besourinho):

Para os exercícios propostos, sugerimos que o músico utilize o metrônomo em 60 bpm e um teclado, aplicativo ou outro instrumento que o ajude a identificar a altura correta das notas e a manter a afinação. Nesse momento, não iremos utilizar a língua para articular as notas, deixando o fluxo de ar o mais livre possível e voltando sua atenção para a qualidade da vibração labial produzida.

Figura 4: modelo 1 para os exercícios de *Buzzing*.

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 5: modelo 2 para os exercícios de *Buzzing*.

Fonte: elaborado pelo autor.

Reiteramos, aqui, que foram colocados apenas dois modelos para a prática do *buzzing*, podendo o professor consultar a literatura específica e aplicá-la aos seus alunos.

5.4 Notas longas:

Realizar este exercício o mais relaxado possível, evitando puxar o instrumento contra os lábios com força excessiva, para que não haja danos à musculatura que compõe a embocadura ou fadiga durante a prática. É necessário, também, ter atenção à afinação das notas e ao controle da coluna de ar, buscando a melhor sonoridade possível. Procure praticar esses exercícios com o auxílio de um metrônomo para controlar o tempo de emissão da nota e repouso.

Este estudo tem por base a sequência das sete posições do instrumento, em que cada posição corresponde a uma série harmônica diferente. Dessa forma, o músico pode aplicar esse modelo em outras regiões do seu instrumento. Outro detalhe a ser observado é que, na parte da trompa, está escrita uma quinta justa em relação aos demais instrumentos. Essa transposição é necessária para que o trompista possa tocar em uma região confortável do seu instrumento, tendo em vista a perspectiva de trabalhar, em grupo, a sequência das sete posições.

Figura 6: modelo 1 para os exercícios de notas longas.

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The instruments and their parts are as follows:

- Trompete Bb:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). The first measure has a whole note G4 with a sharp sign (#). The second measure is a whole rest. The third measure has a whole note G4 with a flat sign (b). The fourth measure is a whole rest. The fifth measure has a whole note G4. The sixth measure has a whole note G4.
- Trompa F:** Treble clef, key signature of one flat (F). The first measure has a whole note G4 with a sharp sign (#). The second measure is a whole rest. The third measure has a whole note G4 with a flat sign (b). The fourth measure is a whole rest. The fifth measure has a whole note G4. The sixth measure has a whole note G4.
- Trombone/Eufônio:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). The first measure has a whole note G2 with a flat sign (b). The second measure is a whole rest. The third measure has a whole note G2 with a flat sign (b). The fourth measure is a whole rest. The fifth measure has a whole note G2. The sixth measure has a whole note G2.
- Tuba:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). The first measure has a whole note G2 with a flat sign (b). The second measure is a whole rest. The third measure has a whole note G2 with a flat sign (b). The fourth measure is a whole rest. The fifth measure has a whole note G2. The sixth measure has a whole note G2.

Trompete Bb

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 7: modelo 2 para os exercícios de notas longas.

Trompete Bb

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete Bb

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Fonte: elaborado pelo autor.

5.5 Flexibilidade:

Os exercícios de flexibilidades devem ser tocados o mais suavemente possível, e os alunos devem estar atentos às conexões das notas, pois o resultado sonoro das ligaduras reflete a junção entre o trabalho da musculatura facial, que envolve a embocadura, e a velocidade da coluna de ar, que não deve ser “empurrada” de forma a não forçar a conexão das notas. Com o apoio do metrônomo, o aluno deve ir aumentando gradativamente a velocidade do andamento e a altura dos sons, seguindo o mesmo padrão estabelecido no primeiro exercício, mantendo a qualidade sonora.

Figura 8: modelo 1 para os exercícios de flexibilidade.

The image displays a musical score for four instruments: Trompete B \flat , Trompa F, Trombone, and Tuba. The score is organized into two systems, each containing four staves. The first system shows the initial notes and slurs for each instrument. The second system shows the continuation of the exercises, including slurs and ties across measures. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating the specific exercises for flexibility.

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 9: modelo 2 para os exercícios de flexibilidade.

The musical score for Figure 9 is divided into two systems, each containing four measures. The instruments are Trompete B \flat , Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). The Tuba part features a double bar line at the end of the first measure in the first system and at the end of the second measure in the second system.

Fonte: elaborado pelo autor.

5.6 Articulação simples (golpe de língua simples):

Os exercícios destinados à prática da articulação simples também seguem o mesmo padrão utilizado anteriormente, obedecendo à sequência das sete posições dos instrumentos. Eles podem ser executados em forma de tenuto (grafado com um traço em cima da figura musical, e a sua execução não permite a separação sonora entre as notas) e, ainda, de staccato (grafado com um ponto em cima da figura musical, sugerindo, nesse caso, a separação dos sons). O objetivo, aqui, é explorar a homogeneidade sonora, a clareza, o controle e a velocidade da língua, dessa forma o exercício deve ser praticado em uma velocidade gradativa, iniciando em um andamento confortável e, aos poucos, aumentando-a até o limite máximo alcançado pelos alunos.

Sugerimos que, para uma articulação leve e mais doce, o aluno utilize a pronúncia “DÁ”, enquanto que, para um resultado sonoro mais brilhante e incisivo, ele utilize a sílaba

“TÁ”. Ressaltamos que as duas pronúncias estão corretas, entretanto seu uso deve ser aplicado levando-se em consideração o gosto musical do instrumentista e o contexto interpretativo no qual elas se encontram.

Figura 10: modelo 1 para os exercícios de articulação.

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 11: modelo 2 para os exercícios de articulação.

Fonte: elaborado pelo autor.

Como os exercícios propostos têm por base a sequência de posições dos instrumentos de acordo com a série harmônica, o músico pode aplicar esse modelo em outras regiões, com o objetivo de trabalhar o registro agudo e grave. Recomendamos, também, a utilização desses princípios de articulação para o estudo de escalas, o qual pode ser direcionado de acordo com o desempenho do aluno.

5.7 Escalas Maiores:

O trabalho com as escalas visa fazer com que o aluno pratique o dedilhado e as posições inerentes ao seu instrumento, melhorando a afinação e a fluência entre as notas. Para o melhor aproveitamento desses estudos, aconselhamos que ele utilize um metrônomo para garantir a precisão do andamento e a colocação exata das notas, trabalhar com as diferentes articulações e manter a atenção para que o fluxo de ar permaneça uniforme e contínuo durante a realização do exercício. É interessante que, posteriormente, o aluno tente realizar esses estudos no mesmo andamento sem o metrônomo, para que consiga desenvolver a estabilidade rítmica e o pulso interno.

Os modelos de exercícios podem ser aplicados em outras tonalidades, assim sugerimos trabalhar seguindo o ciclo das quartas e quintas, fazendo com que o aluno pratique as escalas com armaduras em bemóis e sustenidos de forma gradativa.

Figura 12: modelo 1 para os exercícios de escalas maiores.

The image shows a musical score for four instruments: Trompete B \flat , Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score is written in 4/4 time and features a major scale exercise. The Trompete B \flat and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The key signature has two flats (B \flat and E \flat). The exercise consists of three measures of eighth-note runs, followed by a final measure with a whole note. The notes in the Trompete B \flat part are G \flat , A \flat , B \flat , C, D, E, F, G. The Trompa F part starts on F \flat and follows the same intervallic pattern. The Trombone/Eufônio and Tuba parts follow the same pattern in the bass clef, starting on F \flat and G \flat respectively.

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 13: modelo 2 para os exercícios de escalas maiores.

Fonte: elaborado pelo autor.

5.8 Intervalos:

Os exercícios de intervalos exigem um maior controle e sincronia na mudança da digitação bem como na coordenação e precisão de dedos (pistão e rotor), mão e braço (vara do trombone), em combinação com o movimento da língua (ataque), embocadura e da coluna de ar, levando-se em consideração a afinação, a mudança suave entre as notas e o controle da embocadura nos diversos registros do instrumento. Os modelos de estudo foram elaborados de acordo com as variações de intervalos existentes nas escalas maiores, com isso o músico pode aplicar esses modelos em outras tonalidades.

Ao realizar esse estudo, o músico deve utilizar um metrônomo para garantir a precisão dos tempos e do “ataque” das notas, manter-se o mais relaxado possível e aumentar, gradativamente, a velocidade do exercício conforme o seu desenvolvimento técnico. Seguindo a metodologia proposta neste trabalho, o aluno deverá aplicar o exercício em todas as tonalidades.

Figura 14: modelo 1 para os exercícios de intervalos.

The musical score for Figure 14 consists of four staves, each representing a different instrument: Trompete B \flat , Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The music is written in 4/4 time and spans four measures. Each staff contains a sequence of eighth notes, with slurs indicating phrasing. The notes are arranged in a way that demonstrates interval exercises across the four instruments.

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 15: modelo 2 para os exercícios de intervalos.

02 - Intervalo de 3^a

The musical score for Figure 15 consists of four staves, each representing a different instrument: Trompete B \flat , Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The music is written in 4/4 time and spans four measures. Each staff contains a sequence of eighth notes, with slurs indicating phrasing. The notes are arranged to focus on a third interval across the four instruments.

Fonte: elaborado pelo autor.

5.9 Arpejos:

Os direcionamentos para a realização dos exercícios de arpejos seguem o mesmo padrão dos utilizados no item anterior. Esses estudos proporcionam o desenvolvimento técnico no instrumento e o conhecimento do campo harmônico maior, entendendo a sequência de arpejos em tríades existentes nas tonalidades maiores, fazendo com que o aluno trabalhe, também, a

habilidade de identificar o arpejo maior e menor. Além disso, trabalha a afinação das notas envolvidas na tríade, especialmente os intervalos de terça maior e menor.

Figura 16: modelo 1 para os exercícios de arpejo.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The instruments are Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score is in 4/4 time and B-flat major. The first system covers measures 1-5, the second system measures 6-11, and the third system measures 12-17. Each staff contains a sequence of notes forming a major and minor triad pattern.

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 17: modelo 2 para os exercícios de arpejo.

The musical score is divided into three systems, each containing four staves for different instruments: Trompete Bb (B-flat Trumpet), Trompa F (F Trumpet), Trombone/Eufônio (Trombone/Euphonium), and Tuba. The music is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and F). The first system covers measures 1 through 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 26. The third system starts at measure 27 and ends at measure 31. Each staff contains arpeggiated chords with slurs and ties, indicating a specific exercise pattern for each instrument.

Fonte: elaborado pelo autor.

5.10 Repertório:

O trabalho de repertório é uma etapa muito importante para o desenvolvimento técnico e interpretativo do aluno, pois é nesse momento que ele vai aplicar os conhecimentos que foram adquiridos com os estudos de base no fazer musical, influenciando diretamente na qualidade da performance e no aprimoramento de vários aspectos, como: afinação, dinâmica, atenção, concentração, equilíbrio entre as vozes, sensibilidade auditiva e trabalho em conjunto.

Além disso, o trabalho de repertório deve ter como um de seus objetivos fazer com que o aluno tenha a experiência de apresentar-se em público, afinal de contas, essa exposição está diretamente relacionada com a prática musical. Kaminski destaca que “A performance musical diante da plateia é o resultado direto de toda a preparação do músico (instrumentista, cantor ou regente), isto é, o momento em que erros e acertos podem aparecer e passar pelo crivo da banca ou do público” (KAMINSKI, 2017, p. 19).

Desse modo, os momentos de apresentação em público, também, devem levar em consideração o trabalho emocional dos alunos, fazendo com que eles consigam minimizar o nervosismo e a ansiedade ao tocar. Sobre isso, Kaminski destaca que “Embora o controle das emoções seja importante para todas as profissões, na performance musical, essa característica torna-se fundamental, devido à demasiada exposição ao público.” (KAMINSKI, 2017, p. 19)

Outro fator a destacar-se é o cuidado em relacionar os arranjos com os estudos de base desenvolvidos com os alunos, assim eles não podem estar além das capacidades técnicas do músico. Isso pode prejudicar diretamente o desempenho do discente no seu instrumento e, como consequência, ele acaba se desmotivando, tendo em vista o sentimento de incapacidade por não conseguir executar com qualidade determinada música. Kaminski ressalta que “... o estresse pode afetar diretamente o seu desempenho, pois o deixa sem confiança para enfrentar as dificuldades técnicas e musicais, o que leva a situações de preocupação e sentimento de incapacidade” (KAMINSKI, 2017, p. 67).

Ainda, é importante incentivar os alunos a pesquisar e trabalhar o repertório solo para o seu instrumento, tendo em vista aperfeiçoar aspectos técnicos individuais e prepará-los para o cenário profissional, participando de concursos, concertos, apresentações, gravações, entre outros.

Dessa forma, neste tópico, iremos sugerir dois arranjos do professor Gilberto Gagliardi para trabalhar, de forma coletiva, com os instrumentos de metal. Esses arranjos foram escolhidos

levando-se em consideração o relato dos professores entrevistados e os objetivos propostos para os estudos de base.

Figura 18: cantiga brasileira – Gilberto Gagliardi.

Score

Cantiga Brasileira

Gilberto Gagliardi

Andante $\text{♩} = 72$

1° Trompete B \flat *mf*

2° Trompete B \flat *mf*

Trompa F *mf*

Trombone *mf*

Tuba *mf*

1° Tpt. B \flat

2° Tpt. B \flat

Hn.

Tbn.

Tuba

©Edição de Argemiro Correia
Fortaleza, Setembro de 2021

Fonte: <https://portal.brasilsonoro.com/palavra-chave/gagliardi/>

Figura 19: modinha – Gilberto Gagliardi.

Score

Modinha

Gilberto Gagliardi

Lento $\text{♩} = 60$

1° Trompete B \flat

2° Trompete B \flat

Trompa F

Trombone

Tuba

Tpt. 1

Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

©Edição de Argemiro Correia
Fortaleza, Setembro de 2021

Fonte: <https://portal.brasilsonoro.com/palavra-chave/gagliardi/>

Para executar essas peças, é necessário que o aluno tenha desenvolvido habilidades que lhes permitam tocar com facilidade e desenvoltura. O aprimoramento de sua técnica e performance está diretamente ligado aos estudos de base. Chamamos atenção do aluno, nesse ponto, para o fato de que todos os estudos individuais ou coletivos dos fundamentos técnicos têm o principal objetivo de desenvolver a sua técnica instrumental, que impactará diretamente em questões interpretativas que, por sua vez, irão determinar o nível de sua performance. Dessa forma, evidenciamos a sua importância, ressaltando que esses estudos devem ser praticados com bastante assiduidade, paciência e atenção.

Dessa forma, relacionando os estudos de base com o repertório proposto neste trabalho, destacamos alguns aspectos técnicos que foram explorados e, nessa parte, serão aplicados. Iniciaremos com um ponto bastante importante, que é o desenvolvimento da resistência, pois um trabalho correto da musculatura é fundamental para o controle e equilíbrio sonoro assim como para uma maior autonomia do instrumentista de metal, ou seja, tocar toda peça sem atingir um nível alto de estresse, favorecendo, dessa forma, a sua desenvoltura.

Os estudos de respiração e notas longas permitirão uma coluna de ar fluente, que possibilitará uma conexão suave entre as notas, favorecendo, de forma positiva, a construção das frases musicais, respeitando as ligaduras e os pontos de respiração. Dessa maneira, o estudo dos intervalos deve sempre estar presente na prática diária do músico, pois a sua execução demanda uma coluna de ar constante e um funcionamento preciso dos músculos que formam a embocadura. Frisamos, aqui, que, quanto maior a distância entre uma nota e outra maior, há dificuldade de execução, como podemos observar através do intervalo de sexta menor no início da cantiga brasileira.

Outro aspecto que deve ser observado com bastante atenção é a sincronia durante a mudança de posição das notas, tendo em vista o movimento dos dedos (para os instrumentos de piston e rotores) bem como do braço (para o trombone) em junção com o movimento da língua e da coluna de ar. Os exercícios de escalas, arpejos e articulações variadas nos permitem trabalhar esses detalhes, tornando o fraseado musical mais fluente, além de desenvolver o dedilhado e a digitação do instrumentista. Nas músicas aqui apresentadas, do compositor Gilberto Gagliardi, observamos o caráter lírico que demanda do músico, além de uma considerável resistência, uma boa conexão entre as notas, com isso a não observação desses detalhes poderá comprometer, de forma negativa, o resultado da performance musical.

Assim, é indispensável a adaptação desses arranjos à realidade dos alunos, levando em consideração o nível e as dificuldades técnicas bem como a formação instrumental disponível, tendo em vista a distribuição das vozes. Com isso, o professor deve sempre estar atento ao bom rendimento da turma e a fazer adequações sempre que necessário, procurando motivar e manter uma prática musical saudável e coerente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, com base nas experiências e reflexões obtidas através deste trabalho, destacamos, aqui, a importância da organização de um modelo de estudos de base direcionado à prática coletiva para os instrumentos de metal. Partimos, então, de um levantamento e um direcionamento de importantes exercícios e fundamentos técnicos, levando-se em consideração a prática coletiva e individual do CLM, a literatura em torno dessa temática e o relato de seis professores de diferentes instituições de ensino. É importante ressaltar que esses profissionais já desenvolvem um importante trabalho com a prática coletiva dos instrumentos de metal e, através de suas experiências, buscamos compreender melhor os aspectos fundamentais dos estudos de base para um bom desenvolvimento em aulas coletivas para esses instrumentos, possibilitando um melhor embasamento acerca dessa prática em diferentes espaços.

O ECIM, com o passar dos anos, vem cada vez mais se destacando através do ensino coletivo, tendo em vista a crescente utilização dessa metodologia nas aulas práticas, que, em alguns pontos, o ensino individual não consegue abranger, como a quantidade de alunos por aula, o baixo custo para a realização dessas atividades, a promoção da interação social e da motivação. Esse fato pode ser observado pela presença constante desse tema em eventos e periódicos científicos na área da Educação Musical, demonstrando, assim, a importância dessa metodologia para a formação de músicos e ampliando as possibilidades com o ensino de instrumento musical.

Não queremos dizer, com isso, que a prática individual possa ser substituída pela coletiva, ela tem sua importância e entendemos que sejam complementares. Desse modo, aconselhamos ao aluno de nível mais avançado que ele procure uma metodologia de ensino que se encaixe com as suas necessidades e prioridades técnicas mais específicas. É importante que essas especificidades sejam trabalhadas e acompanhadas por um professor ligado diretamente ao seu instrumento.

Apesar de um cenário promissor, a produção de trabalhos que promovam a ampliação de propostas pedagógicas e materiais didáticos destinados, especificamente, ao ensino coletivo de instrumentos de metal ainda é baixa. Normalmente a prática desses instrumentos é abordada dentro da temática das bandas de música, que envolve o trabalho com todos os instrumentos de sopros para essa formação.

Com isso, neste trabalho, formulamos uma proposta de ensino coletivo voltada aos estudos de base para os instrumentos de metal a partir de proposições da realidade do Curso Livre de Metais da Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire/UERN e das concepções pedagógicas de professores que atuam com o ensino coletivo de metais em diferentes ambientes. Tal proposta surgiu a partir de uma preocupação acerca dos materiais disponíveis e da prática dos estudos de base por parte dos alunos iniciantes da referida escola, por considerarmos esses estudos de fundamental importância para uma formação segura e eficaz.

Dessa forma, o modelo de estudos de base é direcionado à prática coletiva dos instrumentos da família dos metais (trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba) e aborda os seguintes fundamentos: relaxamento – alongamento; respiração; *buzzing* (besourinho); notas longas; flexibilidade; articulação; escalas com articulações diversas; intervalos; e arpejos. Assim, elaboramos alguns exercícios para trabalhar, de forma direcionada, cada um desses fundamentos, pensando na sua utilização em aulas individuais e/ou coletivas, tendo em vista que as aulas do CLM podem acontecer nas duas modalidades, e com o objetivo de preparar o instrumentista para uma performance musical satisfatória. Além disso, também abordamos a prática interpretativa sugestões de músicas para construção de repertório voltado para a realidade das aulas coletivas, pois a finalidade desses estudos é buscar um bom grau de desenvolvimento técnico, que permita ao músico uma performance de acordo com seu nível técnico.

Destacamos, também, a importância de o aluno buscar o acompanhamento e o direcionamento dos estudos por um professor bem qualificado, inclusive quando ele está iniciando a sua prática no instrumento, sendo essa fase bastante crítica, pois, se os fundamentos não forem trabalhados corretamente, o aluno poderá desenvolver “vícios” e posturas incorretas, os quais podem causar danos à saúde e atrapalhar diretamente o seu rendimento técnico no instrumento.

Vale salientar que o nível de dificuldade dos exercícios propostos para uma rotina de estudos deve estar de acordo com o nível técnico dos alunos, proporcionando a eles o aumento do

grau de dificuldade de forma gradativa, preservando, assim, a qualidade dos exercícios e a sua aplicação no estudo de repertório. Ressaltamos, aqui, que o cuidado com o direcionamento dos exercícios e do repertório de acordo com o nível técnico do aluno está ligado, de forma intrínseca, à motivação e ao desenvolvimento técnico no instrumento.

Sabemos que, no decorrer da história, muitos trabalhos foram escritos sobre os estudos diários, abordados, aqui, como estudos de base, e que se transformaram em importantes referências, deixando valiosas contribuições para nossa área, porém a grande maioria deles está direcionada ao ensino individual do instrumento. Nossa proposta, que foi pensada em apoio ao estudo coletivo para os instrumentos da família dos metais, encontrou problemas devido à escassez de materiais voltados para a referida prática, e isso serviu de estímulo para a realização deste nosso trabalho.

Os estudos propostos, aqui, são sugestões oriundas da experiência de vários profissionais que atuam com essa modalidade de ensino, do plano de curso do professor do CLM, da literatura especializada e das nossas experiências com atuação no ensino coletivo. No entanto, temos consciência de que, mesmo dentro desse contexto, podem surgir várias propostas de atuação que diverjam da nossa e que, mesmo diferindo, não quer dizer que estejam erradas, podem ser consideradas como pontos de vista ou objetivos diferentes, os quais devem ser respeitados desde que apoiados e embasados em estudos sólidos, que permitam um desenvolvimento seguro do aluno.

Por fim, esperamos que este trabalho possa contribuir com os direcionamentos e exercícios voltados à prática coletiva dos instrumentos de metal com foco nas aulas do CLM e incentivar novas pesquisas sobre o tema, tendo em vista a sua importância e por sabermos que esta é uma área ainda pouco pesquisada no país.

REFERÊNCIAS

- ALESSI, Joseph; J. B.; BOWMAN, B. **Arban: Complete Method for Trombone & Euphonium**. Ed. Wesley Jacobs. Encore Music Publishers, 2002.
- ALVES, Marcelo Eterno. **Ensino coletivo de banda marcial: trombone**. 58 p.: il. (Coleção Toçar Junto), Pronto Editora Gráfica, 2014.
- ALVES, Nuno Miguel Nascimento. **O Buzzing na aprendizagem do trompete: estudo na Academia de Música de Vilar do Paraíso**. Relatório Final (Mestrado) Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares Viseu, Instituto Piaget, Portugal, 2017.
- ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. **Trombone Fácil: método prático para principiantes**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2014.
- ARAÚJO, Roseane Cardoso de. Crenças de auteficácia e teoria do fluxo na prática, ensino e aprendizagem musical. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, 1(1), 55–66. Curitiba, nov. 2013.
- AGUILAR, Mauricio Narutis. Iniciação aos instrumentos da família dos metais: uma boa respiração e seu controle é o início para a solução de todos os problemas. **Anais do VI ENECIM**, Salvador, 2014.
- BAPTISTA, Paulo Cesar. **Metodologia de estudo para trompete**. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BARBOZA, Márcio Borges. **Três estudos para trompete e piano de José Siqueira: uma abordagem técnico interpretativa da obra e sua preparação para performance através da utilização de métodos aplicados aos estudos de rotina do trompetista**. Natal, 2017, 126 f.:Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.
- BARBOSA, Joel L. S. **Da Capo Criatividade: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda**. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2011.
- BARBOSA, Joel L. S. **Da Capo: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda**. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2004.
- CRUVINEL, Flavia Maria. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical. In: CONGRESSO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, 8., 2008, Brasília. **Anais...** Brasília: Associação Brasileira de Educação Musical. 2008.
- CRUVINEL, Flavia Maria. **Educação Musical e Transformação Social uma experiência com ensino coletivo de cordas**. Instituto Centro Brasileiro de Cultura. Goiânia, 2005.

DAVI, Michael. **15 minute warm-up routine**. The hip-bone music. 1997

DIAS, Joseny Almeida. **O Aquecimento e a rotina de estudo do trombonista: aspectos fundamentais**. Uberlândia, 2018, 80 f. Monografia (Graduação em Música), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

FARIAS, Bruno Caminha; PEREIRA, Evandro Hallyson D. Características e concepções da aprendizagem de instrumentos musicais no Conservatório de Música D'alva Stella Nogueira Freire. **Revista Extendere**, Mossoró-RN, v. 03, p. 53-66, 2016.

FARIAS, Bruno Caminha; COSTA, Luandrey Célio Silva. Experiencias e reflexões a respeito do ensino coletivo de instrumentos de metal no conservatório de música D'Alva Stella. In: **VII ENECIM**, 2016, Sobral-CE, p. 189 – 198.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa** / Uwe Flick; tradução, Joice Elias Costa. – 3.ed.- Porto Alegre: Artmed, 2009.

Gil, Antonio Carlos, 1949. **Métodos e técnicas de pesquisa social** / Antonio Carlos Gil. – São Paulo: Atlas, 1987.

Gil, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo : Atlas, 2002.

GIRARDI, Michele. **Arnold Jacobs à luz da Proposta Musicopedagógica CDG: do ensino individual à aprendizagem coletiva de instrumentos de metal**. Michele Girardi. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Salvador, 2020.

KAMINSKI, Leonardo Casarin. **Preparação, realização e avaliação da performance musical: enfrentamento do estresse e da ansiedade entre músicos cameristas**. Leonardo Casarin Kaminski. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2017.

LEITE, Diego Ramires da Silva. **Estudos técnicos: sugestões de tópicos para a rotina diária de trombonistas**. Salvado, 2015. 88 f. : il. Trabalho de Conclusão de Curso (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia - UFBA, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2015.

Mark C. Ely, Amy E. Van Deuren. **Wind Talk for Brass: A Practical Guide to Understanding and Teaching Brass Instruments**. Oxford University Press, 2009. 536 p.

MONTANDON, Maria Isabel. Ensino Coletivo, Ensino em Grupo: mapeando as questões da área. **Anais do ENECIM**, 2004, p. 44-48.

RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. **XV Congresso da ANPPON**, 2005, Rio de Janeiro, p. 1220-1229.

SANTOS, Pedro Rafael Neto. **A importância da execução de buzzing no desenvolvimento de competências Técnico-mecânicas do estudo do Trompete.** Relatório de estágio (Mestrado em Ensino da Música), Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa, Portugal, 2016.

SCHEFFER, Jorge Augusto. **Livro do aluno do Projeto Guri, Trombone: básico 1.** Jorge Augusto Scheffer. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2013. 104 p.

SERAFIM, Leandro Libardi. **Metacognição como estratégia pedagógica para o ensino coletivo de instrumentos de sopro da família dos metais no âmbito de um curso de Licenciatura em Música.** Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2021.

SERAFIM, Leandro Libardi. **Modelos pedagógicos no ensino de instrumentos musicais em modalidade a distância: projetando o ensino de instrumentos de sopro.** 177 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SERAFIM, Leandro Libardi; MATOS, Elvis de Azevedo. Ensino-aprendizagem de instrumentos de sopro em contextos coletivos: abordagens metodológicas e materiais didáticos para a formação de licenciandos em música. **Anais do VII ENECIM**, Sobral, 2016.

SILVA, Raphael Rodrigues da; RONQUI, Paulo Adriano. A prática do buzzing no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal. **Opus**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 69-88, jun. 2015.

SILVA SÁ, Fábio Amaral Da. **Ensino coletivo de violão: uma proposta metodológica.** Goiânia, 2016. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal De Goiás, Goiânia, 2016.

SOARES, Adalto. **Orquestra de Metais Lyra Tatuí: a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais.** 252 fl. il. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SOARES, I. C. ; SILVA, N. F. ; SERAFIM, Leandro L. . O Ensino Coletivo de Trompete na Escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. In: VII Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, 2016, Sobral. **Anais do VII ENECIM**, 2016. p. 215-223.

SWANWICK, Keith. **Ensino instrumental enquanto ensino de música.** Tradução de Fausto Borém de Oliveira e Revisão de Maria Betânia Parizzi. In: Cadernos de Estudo: Educação musical 4/5. São Paulo: Atravez. p. 7-13. 1994.

TRAJANO, Tayane da Cruz. **O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: o estudo sobre o processo de ensino-aprendizagem da escola de música do Bom Menino.** São Luís, 2012. Monografia (Graduação) Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva, 1928. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação** / Augusto Nivaldo Silva Trivifios. --São Paulo: Atlas, 1987.

VENTURA, Magda Maria. O Estudo de Caso com modalidade de pesquisa. **Revista SOCERJ**. Rio de Janeiro, n. 20, v. 5, 383-386, set./out. 2007.

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

APÊNDICES



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

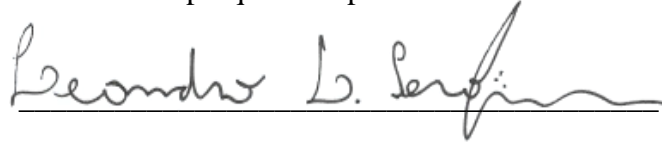
APÊNDICE A

TERMO DE INSERÇÃO NOMINAL PARA IDENTIFICAÇÃO PESSOAL DAS RESPOSTAS OBTIDAS ATRAVÉS DO QUESTIONÁRIO

Vimos através desta solicitar ao senhor professor(a) a inserção do seu nome junto as repostas obtidas no questionário que lhe foi enviado para construção dissertação **“ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS: uma proposta de estudos de base a partir da realidade pedagógica do Curso Livre de Metais da Escola de Música D’alva Stella e das concepções didáticas de professores da área”**. A princípio consideramos que o anonimato seria uma boa escolha para o nosso trabalho. Entretanto, por orientação da banca durante o processo de defesa da dissertação, ficou acordado entre os membros que para uma maior valorização do trabalho seria importante que os professores participantes pudessem ser identificados. Os dados foram examinados e caracterizados respeitando eticamente todas as falas do entrevistado, no intuito de não causar nenhum tipo de constrangimento para os mesmos e, eventualmente, fixados em parâmetros estatísticos. Igualmente, os dados obtidos foram estruturados na dissertação que poderá ser publicada integralmente ou parcialmente em eventos da área científica, revistas acadêmicas ou adaptações em livro.

O benefício relacionado à sua participação será o de aumentar o conhecimento científico na área do ensino coletiva dos instrumentos da família dos metais, com enfoque nos estudos de base e na prática interpretativa.

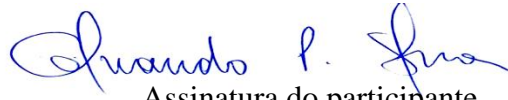
Eu, **Leandro Libardi Serafim**, declaro aceitar os termos acima descritos, estando cientes dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.



Assinatura do participante

18 de julho de 2022

Eu, **Gilvando Pereira da Silva**, declaro aceitar os termos acima descritos, estando cientes dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.



Assinatura do participante

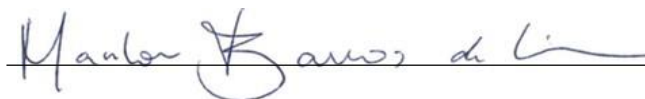
20 de julho de 2022

Eu, **Bruno Caminha Farias**, declaro aceitar os termos acima descritos, estando cientes dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.



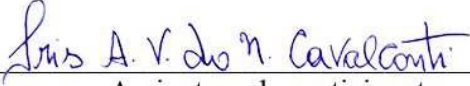
Mossoró-RN, 20 de julho de 2021

Eu, **Marlon Barros de Lima**, declaro aceitar os termos acima descritos, estando cientes dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.



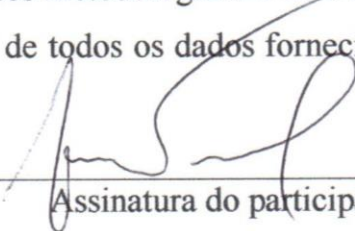
João Pessoa-PB, 18 de Julho de 2022

Eu, Iris Angela Vieira do Nascimento Cavalcanti, declaro aceitar os termos acima descritos, estando cientes dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.


Assinatura do participante

João Pessoa-PB, 18 de Julho de 2022

Eu, Gilberto Cabral da Silva, declaro aceitar os termos acima descritos, estando ciente dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.


Assinatura do participante

Natal, 21 de Julho de 2021



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE B

FORMULÁRIO

- 01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal?
- 02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal.
- 03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino?
- 04 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique.
- 05 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas?
- 06 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários?
- 07 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas?

08 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas?

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público?

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de *Buzzing* (Besourinho) com o bocal e sem o bocal do instrumento?

11 - Se sim, como você trabalha os exercícios de *Buzzing*? Se não, por que você não considera importantes esses exercícios?

12 - Você aborda exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais?

13 – Se sim, explique como você trabalha os exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas. Se não, por que você não trabalha exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas?

14 - Em relação à performance musical, especifique quais peças ou estudos você sugere para trabalhar de forma coletiva?

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros?

16 – Se sim, de que forma você trabalha os ritmos brasileiros? Se não, por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros?

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores?

(Link para o formulário online: <https://forms.gle/9SVpSNvAjyW4GxEeA>)



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
 Centro de Comunicação, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE C

FORMULÁRIO PROFESSOR(A) “A”

08/12/2021 10:39

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal? *

Universidade Federal do Ceará - Fortaleza

02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal. *

Meu primeiro contato com o ensino coletivo de trompete aconteceu quando eu tinha 17 anos e comecei a frequentar as aulas da classe de trompetes do professor Evandro Matté na Unisinos em São Leopoldo - RS. Em seguida, enquanto aluno do curso de licenciatura em música da Universidade Federal do RS, comecei a estudar sobre o tema, iniciando em 2011 a idealização de materiais didáticos para o estágio que eu faria em uma banda escolar onde eu daria aula para diferentes instrumentos de sopro da família dos metais. Nos anos seguintes os primeiros materiais começaram a ser utilizados em outros contextos. Em 2014 passei no concurso para professor de metais da Universidade Federal do Ceará em Fortaleza e na ocasião, tendo em vista a não existência de prova específica e a necessidade de iniciação de instrumentistas dos diferentes instrumentos de metais em classes coletivas e heterogêneas, passei a aprimorar e ampliar os materiais criados desde 2011. No final de 2015 ingressei no doutorado em Educação da UFC e no final de 2016, através de um acordo de cotutela, no doutorado em música da Université Laval no Canadá. Naquela instituição, além de frequentar aulas de ensino coletivo de sopros e específicas dos metais, fui convidado a ser professor assistente de metais, dando aulas coletivas e heterogêneas de metais por duas sessões para os alunos do curso de licenciatura em música que não tinham experiência alguma nestes instrumentos. Quando do retorno ao Brasil no meio de 2018, dei continuidade as aulas na graduação e extensão, bem como o aprimoramento dos materiais destinados a iniciação através da inclusão de estratégias metodológicas referentes a metacognição. Em 2019 estes materiais foram utilizados em intervenção pedagógica do doutorado, junto aos alunos do Curso de Licenciatura em Música da UFC, Campus Sobral. Em 2020, devido a pandemia, os materiais foram aprimorados para o ensino a distância, contendo no momento 4 níveis progressivos equivalentes aos primeiros 4 semestres de estudo. Estes materiais ainda não foram publicados, mas isto está sendo providenciado.

03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino? *

As principais dificuldades estão atreladas as diferenças técnicas dos instrumentos da família, diferenças estas que devem ser consideradas no processo sem necessidade de aulas individuais ou coletivas homogêneas. Outra dificuldade está relacionada ao desenvolvimento técnico dos alunos à medida que avançam, momento onde deverão ter suportes mais individualizados e considerando metodologias específicas de seus instrumentos, o que faço a partir do quinto ou sexto semestre. No ensino coletivo e homogêneo podemos observar uma evolução mais rápida e mais integral do estudante, à medida que a interação acontece não somente entre aluno e professor, mas entre os próprios estudantes. Outra contribuição do ensino heterogêneo é a possibilidade do aluno aprender a tocar um instrumento aprendendo ao mesmo tempo, as questões de base de execução dos demais instrumentos da família. Neste sentido, acredito que a metodologia que utilizo permite ao estudante aprender a aprender e aprender a ensinar não somente seu instrumento, mas um pouco dos demais quando isso for necessário em sua atuação docente, tendo em vista que escolas públicas, projetos e outros contextos muitas vezes possuem apenas um professor para estes instrumentos. Outro aspecto positivo é a motivação dos estudantes, parte dela possibilitada pela viabilidade de realização de repertórios em conjunto que mesmo simples, podem soar mais "musicais" justamente porque é possível explorar aspectos harmônicos, polifonia, diálogos entre os instrumentos, etc.

04 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique. *

Com certeza sim, na verdade acredito que o ensino coletivo supre isto mais rapidamente do que o ensino individual pois a capacidade de realizar músicas mais elaboradas e musicalmente mais interessantes é muito maior desde os primeiros passos. Obviamente que, em determinado momento do desenvolvimento do aluno, será necessária uma abordagem mais específica do seu instrumento, bem como é imprescindível que este estudante tenha orientações com outros professores específicos do instrumento. Assim, o ensino coletivo e heterogêneo, se realizado através de metodologias adequadas e a partir de professor competente para tal, pode conduzir o aluno adequadamente de um nível básico para intermediário. A partir disso, sugiro que além da continuidade de estudo coletivo, o aluno busque participar de masterclasses, festivais, etc, buscando sempre o maior e melhor suporte que puder ter de professores reconhecidamente competentes em seus instrumentos.

05 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas? *

Depende muito, mas me sinto muito confortável trabalhando com classes de 5 a 12 estudantes, principalmente se houver um equilíbrio entre os diferentes instrumentos da família.

Fundamentos técnicos

O6 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários? *

Todos que forem possíveis, desde que abordados numa sequência lógica considerando as necessidades apresentadas pelos estudantes. No meu caso não inicio os estudantes a partir do estudo de uma escala de Si bemol como habitual em muitos métodos. Ao contrário disso, inicio a partir de cromatismos descendentes que contemplam as sete posições da vara ou as sete combinações de pistos/rotores mais usuais. Faço isso num primeiro registro através de exercícios de fluência, ligados, com diferentes figuras rítmicas. Depois parto para um segundo registro. Depois faço flexibilidades transitando entre os harmônicos de um e do outro registro. Depois introduzo exercícios de articulação simples. Depois exercícios que misturam flexibilidade e articulação. Em seguida pentacorde. Depois amplio mais um harmônico. Faço fluências cromáticas nesse novo registro, flexibilidades considerando os três harmônicos e aí sim uma escala diatônica de Sib. Por aí em diante.

O7 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas? *

No meu caso os quatro primeiros semestres são realizados a partir de método próprio progressivo para o ensino coletivo e heterogêneo de metais criado por mim de 2011 a 2021. Em breve pretendo lançar o método.

Leitura de partitura e prática interpretativa

O8 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas? *

Inicio através da compreensão da funcionalidade do instrumento, utilizo metáforas, me preocupo inicialmente com o como tocar bem, como tocar fácil, como compreender o instrumento, a embocadura, respiração, postura, etc. À medida que o aluno aprende a tocar, já nas primeiras aulas vou inserindo a partitura como suporte, mas não como ponto de partida. Ou seja, a leitura vai se tornando resultado da prática e não o contrário. Além disso, estando num curso de licenciatura em música sem teste de habilidade específica, são oferecidas disciplinas de teoria e percepção que acontecem simultaneamente e por este motivo, apesar de contemplar a leitura, não me aprofundo nestes aspectos neste primeiro momento.

08/12/2021 10:39

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público? *

As apresentações públicas devem ser parte do processo e não o objetivo primeiro, principalmente ao tratarmos da iniciação. Projetos em que os alunos precisam alcançar objetivos práticos com muita urgência normalmente exigem do estudante o salto de etapas de base que devem ser realizadas com todo cuidado e atenção para que o estudante possam adquirir uma base técnica eficiente, que dê suporte adequado ao desenvolvimento técnico e performático. A pressa é inimiga da perfeição. Apesar disso, desde logo, já no primeiro semestre realizo obras coletivas com os estudantes. A estratégia básica para isso é utilizar arranjos em que o professor ou um aluno mais avançado toca as melodias e os estudantes mais iniciantes executam, com qualidade, o acompanhamento harmônico e ritmo, respostas, etc. Para mim só é aceitável que uma performance, por mais simples que seja, com alunos iniciantes, só seja realizada se musicalmente ela estiver de acordo com as possibilidades técnicas e interpretativas desses estudantes. À medida que eles evoluem também evoluem os desafios propostos que sempre deverão ser "desafios alcançáveis" em determinado espaço de tempo que teremos.

Buzzing (Besourinho)

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de Buzzing (Besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento? *

SIM

NÃO

Buzzing (Besourinho)

11 - Como você trabalha os exercícios de Buzzing ? *

Buzzing (Besourinho)

08/12/2021 10:39

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

11 - Por que você não considera importante os exercícios de Buzing (Besourinho)? *

Eu considero relevante, mas não a partir do primeiro semestre, incluo estes exercícios a partir do segundo ou terceiro semestre dependendo das necessidades dos estudantes. Faço isso sem e com o bocal.

Percepção e criação musical

12 - Você aborda exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais? *

SIM

NÃO

Percepção e criação musical

13 - Explique como você trabalha os exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas. *

Como explicado anteriormente, inicio sem o suporte da partitura a partir da execução dos sete cromatismos descendentes a partir do primeiro harmônico. Em seguida subo de harmônico e realizo flexibilidades entre eles. Tudo isso sempre de maneira a estimular a percepção dos estudantes e a reprodução de padrões. Mas também faço, ao trabalhar articulação, um exercício que chamo de papagaio onde os alunos improvisam exercícios rítmicos com determinada altura e em seguida são respondidos pelos demais estudantes. Também faço isso com células ritmo-melódicas características dos diferentes exercícios já executados pelos estudantes, mas que desta vez são tocados aleatoriamente.

Percepção e criação musical

13 - Por que você não trabalha exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas? *

Performance musical

08/12/2021 10:39

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

14 - Em relação à performance musical, especifique quais peças ou estudos você sugere para trabalhar de forma coletiva? *

No início arranjos didáticos simples para quinteto de metais, à medida que os estudantes avançam, sugiro arranjos coletivos mais elaborados e duetos. Na sequência são incorporados estudos melódicos e repertórios solo, com ou sem acompanhamento de piano e/ou orquestra/banda. Alguns desses repertórios são arranjos por mim.

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros? *

SIM

NÃO

Performance musical

16 - De que forma você trabalha os ritmos brasileiros? *

Através do estudo de padrões rítmicos. Através de playbacks para os exercícios tradicionais onde utilizo acompanhamentos com gêneros da música brasileira popular, tal qual Axé, Forró, Samba, Choro, etc. Também nos repertórios brasileiros coletivos e individuais propostos.

Performance musical

16 - Por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros? *

O que não foi contemplado?

08/12/2021 10:39

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores? *

O ensino coletivo e heterogêneo de metais não substitui o ensino tutorial/individual, são propostas distintas e ambas são importantíssimas. Apesar disto, este formato de ensino é de relevante importância para àqueles estudantes que serão, ou são, professores de música que atuarão em bandas escolares, bandas filarmônicas, projetos sociais, etc, e que necessariamente precisarão de conhecimentos básicos e intermediários, teóricos e práticos, de todos os instrumentos da família dos metais, ou em alguns casos, também das madeiras. por este motivo defendo que, mesmo em cursos com professores de cada instrumento, seria de extrema relevância a presença de um professor que possa instruir os estudantes acerca do ensino coletivo e heterogêneo destes instrumentos. Isto certamente teria resultado benéfico em projetos que ofertam a iniciação musical em contexto coletivo.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
 Centro de Comunicação, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE D

FORMULÁRIO PROFESSOR(A) “B”

08/12/2021 10:38

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal? *

UFRN

02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal. *

Trabalho com ensino coletivo de trombone, dos instrumentos de metais

03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino? *

Dificuldade: conseguir uma unidade de sonoridade

Contribuição: Os instrumentistas adquirem uma boa percepção tocando em grupo

04 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique. *

Depende do desenvolvimento técnico de cada instrumentista

05 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas? *

No máximo 8 alunos

Fundamentos técnicos

06 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários? *

Postura, conhecer o instrumento, manuseio do instrumento

08/12/2021 10:38

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

07 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas? *

Método: Gilberto Gagliardi; Lélio Alves; Joel Barbosa

Exercício de respiração, estudo de notas bem lento, estudo de notas alternando os intervalos

Leitura de partitura e prática interpretativa

08 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas? *

Fazendo um trabalho por trechos, observando clave, tonalidade, compasso e dificuldade da escrita

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público? *

Ter a música 120% estudada e embaixo dos dedos, para que o tenha um controle maior na ansiedade e nervosismo

Buzzing (Besourinho)

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de Buzzing (Besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento? *

SIM

NÃO

Buzzing (Besourinho)

11 - Como você trabalha os exercícios de Buzzing? *

Faço repetição da nota com o bocal e em seguida com instrumento

Buzzing (Besourinho)

08/12/2021 10:38

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros? *

SIM

NÃO

Performance musical

16 - De que forma você trabalha os ritmos brasileiros? *

Ouvindo vários ritmos

Performance musical

16 - Por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros? *

O que não foi contemplado?

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores? *

Não, apenas frisar que minha prática coletiva é apenas com Trombones, ou seja, coral de Trombones

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE E

FORMULÁRIO PROFESSOR(A) “C”

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal? *

Universidade Federal da Paraíba-UFPB

02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal. *

A minha relação com o ensino coletivo se dá por meio da disciplina classe de instrumento do curso de graduação de tuba e eufônio e das atividades desenvolvidas no projeto de extensão da UFPB

03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino? *

Os estudantes apontam alguns desafios enfrentados no decorrer do curso, envolvendo questões que em torno de habilidades de vida, habilidades musicais e habilidades organizacionais. O lado positivo é exatamente vencer essas dificuldades. Eles aprendem a lidar com as suas fragilidades na coletividade, a respeito e valorizar o processo evolutivo de cada indivíduo, e desenvolve o senso organizacional no que se refere aos estudos e como lidar com a coletividade. O sucesso do coletivo depende da individualidade de cada um.

04 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique. *

Vejo que esse tipo de ensino não atende as necessidades musicas citado acima. Na minha opinião, para se ter um bons resultados desenvolvidos na coletividade se fazer necessário ter um acompanhamento individual. Os ensino coletivo e individual se complementam.

05 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas? *

No máximo 20

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

06 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários? *

Considero que o ensino coletivo busca unificar de maneira democrática a aplicação dos fundamentos técnicos que perpassa pela respiração, postura, sonoridade do grupo através da aplicação de exercícios de notas longas, escalas com articulação diversas, apreciação musical melódica e rítmica direcionada, ter cuidado com a escolha do repertório, visando atender os diversos níveis.

07 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas? *

Não utilizo um método específico, busco aplicar os conhecimentos pautados em diversos métodos que atende os fundamentos citados acima. Um ponto importante é a apreciação musical, pois, para minha ela direciona toda construção dos conceitos de base através da escuta coletiva.

Leitura de partitura e prática interpretativa

08 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas? *

Em se tratando de alunos que estão na Universidade, seja ele do curso de extensão ou graduação, os alunos já chegam com algum conhecimento teórico e tem um acompanhamento com professores de teoria dos curso.

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público? *

Para que se tenha uma boa performance, se faz necessário que o grupo esteja focados e seguros com os conteúdos desenvolvidos nos ensaios.

Buzzing (Besourinho)

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de Buzzing (Besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento? *

- SIM
- NÃO

Buzzing (Besourinho)

11 - Como você trabalha os exercícios de Buzzing ? *

Buzzing (Besourinho)

11 - Por que você não considera importante os exercícios de Buzzing (Besourinho)? *

Porque e o ar que passa pelos os lábios e produz o som,. Fazer besourinho induz os alunos pensar que é o besourinho é responsável pela emissão do som.

Percepção e criação musical

12 - Você aborda exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais? *

- SIM
- NÃO

Percepção e criação musical

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

13 - Explique como você trabalha os exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas. *

Com os estudos de escalas e arpejos , criamos um circulo harmónico e estipulamos uma célula rítmica para ser desenvolvia melodicamente. Um alunos por vez.

Percepção e criação musical

13 - Por que você não trabalha exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas? *

Performance musical

14 - Em relação à performance musical, especifique quais peças ou estudos você sugere para trabalhar de forma coletiva? *

A escolha do repertório é feita em conjunto, depende da classe e das suas experiências e gostos musicais.

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros? *

SIM

NÃO

Performance musical

16 - De que forma você trabalha os ritmos brasileiros? *

Escolha democrática do repertório, fazemos uma boa apreciação musical , com instrumento e sem o instrumento.

Performance musical

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

16 - Por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros? *

O que não foi contemplado?

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores? *

Sim! quando o grupo está junto a uns dois meses, formo grupos pequenos para que eles coloquem em prática o que aprenderam, escolho um líder e o repertório.

No dia da aula eles falam como foi as suas experiências positivas e negativas na construção da peça.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
 Centro de Comunicação, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE F

FORMULÁRIO PROFESSOR(A) “D”

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal? *

Instituto Federal da Paraíba Campus Monteiro

02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal. *

Minhas experiências estão relacionadas ao ensino na Banda de Música, principalmente por que na época que comecei meus estudos na Filarmônica 28 de Junho na cidade de Condado-PE, tínhamos aula com um professor que tocava saxofone. Mesmo com as monitorias dos músicos mais avançados, nem sempre era alguém do mesmo instrumento. Também em outros momentos as aulas aconteciam com todos os alunos, independente do instrumento (metais, sopro, percussão). Outro tipo de ensino coletivo que me chama muita atenção são os dos festivais, encontros, master-classes, pois mesmo sendo do mesmo instrumento, se tem uma diversidade de experiências muito grande no momento da aula, nos dando a possibilidade de aprender com diferentes pessoas.

03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino? *

As principais dificuldades na minha opinião é quando temos alunos em diferentes níveis de aprendizado e a única possibilidade é aquele determinado momento para o ensino do instrumento, ou quando temos diferentes instrumentos de metais e nem todos os alunos conhecem as transposições (caso não haja um material prévio). Porém, entendo o modelo de ensino coletivo como uma importante ferramenta de estímulo para a prática musical, principalmente quando lidamos com alunos que não gostam muito do modelo de aula individual. Sabendo que, dependendo de cada indivíduo, os momentos individuais e/ou coletivos poderão ter um papel importantíssimo no desenvolvimento do aprendizado do mesmo, sendo os dois muito importantes na trajetória do aluno.

04 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique. *

Através do ensino coletivo é possível trabalhar tanto os aspectos técnicos e interpretativos quanto questões relacionadas às práticas de grupo, de tocar junto, escutar o outro. Vejo a prática coletiva de forma muito benéfica, mas também acredito no olhar individual como uma forma de resolver questões pontuais, principalmente para aqueles que apresentarem mais dificuldades no aprendizado (caso necessário)

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

05 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas? *

Caso todos estejam no mesmo nível de ensino, 10 alunos poderão ser atendidos com bastante atenção independente do instrumento numa aula de 2h

Fundamentos técnicos

06 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários? *

Fluxo de Ar (notas longas), harmônicos (legato e articulado) Flexibilidade, Articulação (staccato simples e duplo), escalas, intervalos

07 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas? *

Geralmente adapto os materiais de acordo com o nível dos alunos, ou utilizo apostilas de aquecimento. Raramente métodos ou livros, mas posso citar as primeiras lições do Lafosse e Arban.

Leitura de partitura e prática interpretativa

08 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas? *

Geralmente os alunos matriculados nas minhas disciplinas de instrumento também estão matriculados em percepção musical, assim, a leitura não seria um conteúdo a ser trabalhado na classe. Porém, quando acontece da leitura não ser satisfatória, realizamos atividades de solfejo coletivo, tanto de escalas, exercícios, quanto obras que estiverem sendo estudadas.

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público? *

Através da prática interpretativa por meio de atividades coletivas os alunos poderão desenvolver a segurança de tocar em público, principalmente quando ainda não estão tão seguros de como tocar sua parte individual. Além disso, poderão nos ensaios aprender mais facilmente tocando junto com outras pessoas, tanto questões rítmicas e melódicas, quanto interpretativas. Desta forma, ao realizar uma apresentação todos estarão mais preparados para aquele momento, como também, mais seguros do que devem fazer.

Buzzing (Besourinho)

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de Buzzing (Besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento? *

SIM

NÃO

Buzzing (Besourinho)

11 - Como você trabalha os exercícios de Buzzing ? *

Sim, porém com mais frequência quando os alunos estão iniciando (buscando gerar seus primeiros sons) ou quando aparecem alunos com dificuldade no controle e constância do ar no momento de tocar o instrumento.

Buzzing (Besourinho)

11 - Por que você não considera importante os exercícios de Buzzing (Besourinho)? *

Percepção e criação musical

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

12 - Você aborda exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais? *

SIM

NÃO

Percepção e criação musical

13 - Explique como você trabalha os exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas. *

Percepção: gravando pequenas melodias com base numa escala e os alunos devem tocar utilizando apenas o recurso da escuta musical e/ou escrita e depois tocar. Sobre a criação, são realizados momentos de improvisação através de harmonias simples e comuns ao repertório do aluno, quando necessário (não é muito comum nas minhas aulas).

Percepção e criação musical

13 - Por que você não trabalha exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas? *

Performance musical

14 - Em relação à performance musical, especifique quais peças ou estudos você sugere para trabalhar de forma coletiva? *

Lições das 7 posições do Lafosse, Exercícios do Arban, Corais, Cantigas e outras obras do Compositor Gilberto Gagliardi, Obras para quarteto de trombones adaptadas para diferentes formações, Criação de arranjos adaptados

08/12/2021 10:36

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros? *

SIM

NÃO

Performance musical

16 - De que forma você trabalha os ritmos brasileiros? *

Através de exercícios utilizando questões rítmicas de gêneros e estilos musicais brasileiros, aprendizado obras brasileiras, arranjos adaptados de diferentes músicas tradicionais brasileiras

Performance musical

16 - Por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros? *

O que não foi contemplado?

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores? *

Devido a baixa quantidade de materiais existentes para o ensino coletivo de metais, desde quando iniciei esse tipo de prática busco realizar a criação ou adaptação de materiais para o desenvolvimento das minhas atividades. Isso é algo muito importante que todos os professores devem buscar ao lidar com o ensino coletivo, pois, mesmo que se tenha diferentes materiais, nem sempre poderão suprir as necessidades de uma determinada classe de alunos, principalmente quando se tem diferentes níveis de conhecimento. Portanto, para que uma aula coletiva funcione bem, o professor deverá desenvolver diferentes ferramentas para poder se adaptar ao público da sua classe.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
 Centro de Comunicação, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE G

FORMULÁRIO PROFESSOR(A) “E”

08/12/2021 10:35

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal? *

Ilha de música - Projeto Social

02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal. *

Por se tratar de um projeto social que atua numa comunidade carente, o ensino coletivo tem sido o segredo do sucesso, já que assim os envolvidos (crianças e adolescentes) podem estudar e tocar em pouco tempo, convencendo pais e responsáveis que é possível viver de música tendo atenção e dedicação.

03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino? *

Manter os envolvidos concentrados nas atividades (item que também eu sempre encontrei nas aulas individuais). A principal contribuição é preparar os alunos para atuação musical, já que quase 100% é desenvolvida em grupos.

04 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique. *

Em parte sim, mas é de suma importância o contato individual com o professor, coletivamente, às vezes, não é possível tirar todas as dúvidas, principalmente quando esse grupo é formado por vários integrantes.

05 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas? *

Entre 10 e 25 alunos.

08/12/2021 10:35

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

06 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários? *

Ritmo, sonoridade, afinação e articulação, leitura também considero bastante importante, mas nem sempre é possível com os iniciantes.

07 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas? *

Uso uma metodologia própria baseada em 50 anos de atividade musical.

Leitura de partitura e prática interpretativa

08 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas? *

Após o aquecimento, feito através de repetição ao que eu faço, mostro pra eles graficamente o que foi tocado (é como aprender a falar e depois começar a ler).

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público? *

Estar bem preparado, se concentrar bastante e só fazer algum tipo de avaliação depois de um bom descanso.

Buzzing (Besourinho)

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de Buzzing (Besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento? *

SIM

NÃO

08/12/2021 10:35

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

Buzzing (Besourinho)**11 - Como você trabalha os exercícios de Buzzing ? ***

Primeiro pego a referência no piano, depois peço para tentarem cantar o som escutado e repetir através do besourinho, procuro sempre uma região confortável para que todos consigam acompanhar.

Buzzing (Besourinho)**11 - Por que você não considera importante os exercícios de Buzzing (Besourinho)? *****Percepção e criação musical****12 - Você aborda exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais? *** SIM NÃO**Percepção e criação musical****13 - Explique como você trabalha os exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas. ***

Com melodias simples, primeiro peço que tentem cantar pra depois executar, essa é uma prática que sempre funcionou nos grupos que ministrei, quanto a criação peço que usem apenas uma nota em diversos ritmos diferentes, depois usando duas, três... etc.

Percepção e criação musical

08/12/2021 10:35

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

13 - Por que você não trabalha exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas? *

Performance musical

14 - Em relação à performance musical, especifique quais peças ou estudos você sugere para trabalhar de forma coletiva? *

Sugiro corais, como por exemplo os de Sebastian Bach.

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros? *

SIM

NÃO

Performance musical

16 - De que forma você trabalha os ritmos brasileiros? *

Através de acentuação métrica nos tempos dos compassos, começo acentuando o primeiro tempo, depois alternando os acentos e comparando aos ritmos brasileiros principalmente os ritmos nordestinos.

Performance musical

16 - Por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros? *

O que não foi contemplado?

08/12/2021 10:35

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores? *

Formulário muito bem elaborado, talvez não esteja no contexto, mas pela minha experiência é de suma importância um atendimento psicológico, na maioria das vezes é preciso tratar alguns traumas para se adquirir o sucesso.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários



Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE H

FORMULÁRIO PROFESSOR(A) “F”

02/03/2022 14:55

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

01 - Qual instituição você ministra as aulas coletivas para os instrumentos de metal? *

UERN - Escola de Música D'alva Stella Nogueira Freire

02 - Considerando a sua experiência musical relate (escreva) sobre a sua relação com o ensino coletivo de instrumentos de metal. *

O ensino coletivo de instrumentos é uma metodologia que sempre me interessei, desde quando passei a ser professor da banda de música de Jaguaruana, onde iniciei meus estudos. Pra mim, é uma forma de agregar pessoas e fazer com que as coisas aconteçam de forma mais orgânica e interessante.

Quando cheguei na UERN para trabalhar com os metais, minha ideia também foi a de convidar o máximo de alunos possíveis e foi daí que surgiu tudo que faço hoje, grupos, materiais, apresentações, etc.

03 - Com base na reflexão anterior, em sua opinião, quais as principais dificuldades percebidas no ensino coletivo de metais? E quais as principais contribuições desse modelo de ensino? *

Em minha opinião, a principal dificuldade é escarcas de materiais apropriados para essa prática, o que também é uma obrigação nossa fazer com que isso mude, elaborando, conversando com outros professores e divulgando nossas experiências para que mais pessoas possam conhecer e contribuir. Uma segunda dificuldade, que aí vai dá experiência de cada professor, é conseguir trabalhar com alunos em níveis diferentes juntos (iniciantes e avançados). Isso requer experiência para conseguir atribuir atividades distintas para cada aluno e conseguir controlar isso com todos juntos.

O ensino coletivo não é perfeito, claro, mas vejo muitas contribuições.

Como contribuição musical, o aluno já é inserido a tocar em grupo, podendo experimentar diversas sonoridades e texturas. Participando e entendendo a necessidade de ouvir o outro, esperar a sua vez e estudar com o apoio dos colegas.

No contexto social, o aluno trabalha permanentemente a importância de ajudar o próximo; de saber falar na hora certa e ouvir os colegas; ter bom comportamento; ser organizado e deixar o ambiente que utiliza organiza; ou seja todos aspectos fundamentais para uma boa convivência social.

02/03/2022 14:55

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

O4 - Levando em consideração a sua realidade como professor de práticas coletivas, em sua opinião, o ensino coletivo supre as necessidades do músico em relação aos aspectos técnicos e interpretativos do seu instrumento? Explique. *

Tudo é relativo, porém considero que sim. Existem alunos que desenvolvem super bem tecnicamente nas aulas, procuram outros horários pra estudar, para tirar dúvidas e desenvolver, já outros não.

O5 - Na sua visão, qual a quantidade de alunos é a ideal para as aulas coletivas? *

Acho que não existe número ideal. Para cada momento estaremos diferentes e com objetivos diferentes. Hoje, pós pandemia não tenho alunos tão próximos, então hoje tentaria trazer o máximo possível de alunos para perto, para estudar e lapidar. Em outro momento antes da pandemia onde haviam alunos que já vinham estudando comigo a alguns anos e estávamos desenvolvendo diversos trabalhos, possivelmente, eu abriria turmas menores. Já trabalhei com turmas de 15/18 alunos, e funcionam bem. Mas para dar um número, turmas de até 10 alunos.

Fundamentos técnicos

O6 - No seu entendimento, em relação aos estudos de base, quais fundamentos técnicos devem ser abordados na prática coletiva dos metais, levando-se em consideração o nível técnico dos alunos iniciantes e intermediários? *

Tenho um padrão que já utilizo a um tempo e que foi uma mescla do que vi em cursos, festivais e métodos diversos e que ficou comprovado no meu mestrado. Por que na verdade, não é o que se estuda, e sim como se faz, o interesse, cuidado e empenho que se emprega em cada atividade.

Em minha práticas costumo normalmente seguir esse padrão:

- alongamentos
- respiração
- besourinho (sem e com bocal)
- notas longas
- flexibilidade
- escalas
- articulação
- repertório

Tudo isso, levando em consideração o nível do aluno. Essa pode ser ordem alterada e podendo trabalhar mais de um desses pontos juntos (ex. escalas e articulação, etc).

02/03/2022 14:55

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

07 - Levando-se em consideração os fundamentos técnicos citados anteriormente, quais os métodos (livro) e exercícios utilizados em suas aulas coletivas? *

Pelo trabalho com os metais procuro geralmente analisar métodos de diversos instrumentos para verificar similaridades e perspectivas de seus idealizadores, porém tenho geralmente utilizado uma apostila com estudos básicos desenvolvida com Luandrey Célio, juntamente do Arbans para estudos técnicos e Rochut para estudos melódicos.

Leitura de partitura e prática interpretativa

08 - De que maneira você trabalha a leitura de partituras nas aulas coletivas? *

Por estar em uma escola formal e por geralmente receber alunos de bandas de música, geralmente os alunos que chegam já possuem uma leitura de partitura razoável. A partir de como eles chegam praticamos com a leitura dos estudos técnicos, melódicos e práticas de conjunto. Quando necessário fazemos leitura rítmica, solfejo de notas, etc.

09 - Poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa, referente a apresentações em público? *

O nível de interpretação de cada músico vai das oportunidades de prática que cada um teve e soube aproveitar. Ter a disposição grupos diversos para tocar em naipe e solar quando possível, com certeza vai ser fundamental para a construção da personalidade musical desse músico e que vai diferir enormemente daquele que não teve essas oportunidades.

Buzzing (Besourinho)

10 - Você considera importante incluir nos estudos de base exercícios de Buzzing (Besourinho) com o bocal e/ou sem o bocal do instrumento? *

SIM

NÃO

Buzzing (Besourinho)

02/03/2022 14:55

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

11 - Como você trabalha os exercícios de Buzzing ? *

Costumo utilizar o buzzing como um estimulador inicial para o momento de estudo. Geralmente realizo a vibração por 5 a 10 minutos intercalando exercícios de notas longas simples, inicialmente sem bocal e depois com bocal.

Buzzing (Besourinho)

11 - Por que você não considera importante os exercícios de Buzzing (Besourinho)? *

Percepção e criação musical

12 - Você aborda exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" nas aulas coletivas para os metais? *

SIM

NÃO

Percepção e criação musical

13 - Explique como você trabalha os exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas. *

Percepção e criação musical

02/03/2022 14:55

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

13 - Por que você não trabalha exercícios de percepção e propostas de criação musical "livres" em suas aulas? *

Nunca experimentei. Devido ao pouco tempo das aulas, geralmente enfatizo mais na técnica instrumental.

Performance musical

14 - Em relação à performance musical, especifique quais peças ou estudos você sugere para trabalhar de forma coletiva? *

Geralmente realizo adaptações de arranjo de música brasileira para a formações que tenho a disposição.

15 - Nas suas aulas, você utiliza melodias e ritmos brasileiros? *

SIM

NÃO

Performance musical

16 - De que forma você trabalha os ritmos brasileiros? *

Procuo variar entre os diversos ritmos brasileiros e busco contextualizar com os alunos a realidade de cada música/ritmo. O estudo acontece de forma relativa, a depender do nível do grupo. Com alunos iniciantes, geralmente fazemos leitura ritmica, solfejo do nome das notas, solfejo com alturas, depois tocando cada trecho. Com alunos mais avançado já lemos direto e tiramos dúvidas em trechos mais difíceis.

Performance musical

16 - Por que você não utiliza em suas aulas melodias e ritmos brasileiros? *

02/03/2022 14:55

ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE METAIS - Propostas de estudos de base

O que não foi contemplado?

17 - Gostaria de relatar alguma experiência relativa à sua prática de ensino que não está contemplada nas questões anteriores? *

.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários



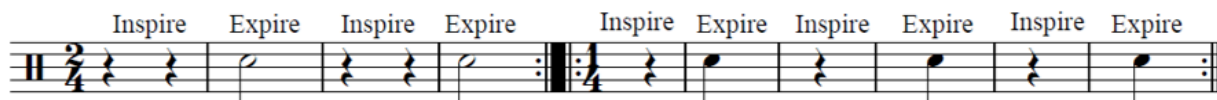
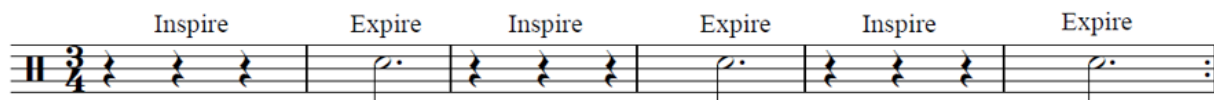
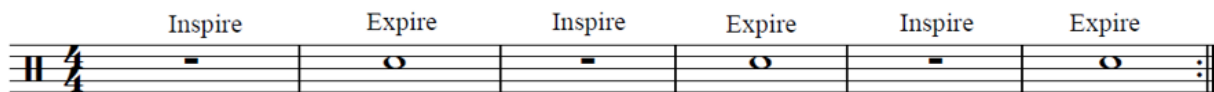
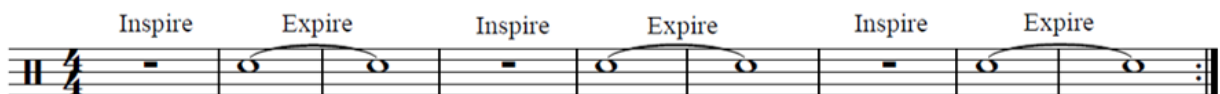
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
 Centro de Comunicação, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música

APÊNDICE I

PROPOSTA DE ESTUDOS DE BASE PARA AULAS COLETIVAS COM INSTRUMENTOS DE METAIS

EXERCÍCIOS DE RESPIRAÇÃO

Ao inspirar o músico deve pensar no formato da boca como se fosse pronunciar a vogal “o” e expirar pensando no formato da embocadura ao tocar o instrumento.



Buzzing (Besourinho)

01-

Musical score for measures 01-03. The score is for four instruments: Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The time signature is 4/4. The key signature has two flats (Bb and F). The music consists of a series of quarter notes in each measure, with some notes beamed together. The first measure has a whole rest for Trompete Bb and Trompa F. The second and third measures have notes for all instruments.

Musical score for measures 04-06. The score is for four instruments: Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The time signature is 4/4. The key signature has two flats (Bb and F). The music consists of a series of quarter notes in each measure, with some notes beamed together. The first measure has a whole rest for Trompete Bb and Trompa F. The second and third measures have notes for all instruments. The fourth measure has a whole rest for Trompete Bb and Trompa F.

02-

Musical score for measures 07-09. The score is for four instruments: Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The time signature is 4/4. The key signature has two flats (Bb and F). The music consists of a series of quarter notes in each measure, with some notes beamed together. The first measure has a whole rest for Trompete Bb and Trompa F. The second and third measures have notes for all instruments. The fourth measure has a whole rest for Trompete Bb and Trompa F.

Musical score for four instruments: Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music is organized into four measures. The Trompete Bb and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The Trompete Bb and Trompa F parts play a melodic line consisting of quarter notes: G4 (with sharp), A4 (with sharp), and Bb4. The Trombone/Eufônio and Tuba parts play a bass line consisting of quarter notes: G2 (with sharp), A2 (with sharp), and Bb2. The Trombone/Eufônio and Tuba parts have a slur over the first three notes, and the Trompa F part has a slur over the last two notes. The Trompete Bb part has a slur over the last two notes. The Trompa F part has a slur over the last two notes. The Trombone/Eufônio part has a slur over the last two notes. The Tuba part has a slur over the last two notes.

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

02-

Trompete Bb
Trompa F
Trombone/
Eufônio
Tuba

This block contains the first system of a musical score, labeled '02-'. It features four staves: Trompete Bb (top), Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba (bottom). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first measure shows a half-note chord of G2, Bb2, and D3. The second measure has rests for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba. The third measure has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba. The fourth measure has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba.

Trompete Bb
Trompa F
Trombone/
Eufônio
Tuba

This block contains the second system of the musical score, measures 5-7. The instrumentation remains the same. Measure 5 has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba. Measure 6 has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba. Measure 7 has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba.

Trompete Bb
Trompa F
Trombone/
Eufônio
Tuba

This block contains the third system of the musical score, measures 8-10. The instrumentation remains the same. Measure 8 has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba. Measure 9 has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba. Measure 10 has a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the first three staves and a half-note chord of G2, Bb2, and D3 for the Tuba.

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Flexibilidade

01

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone

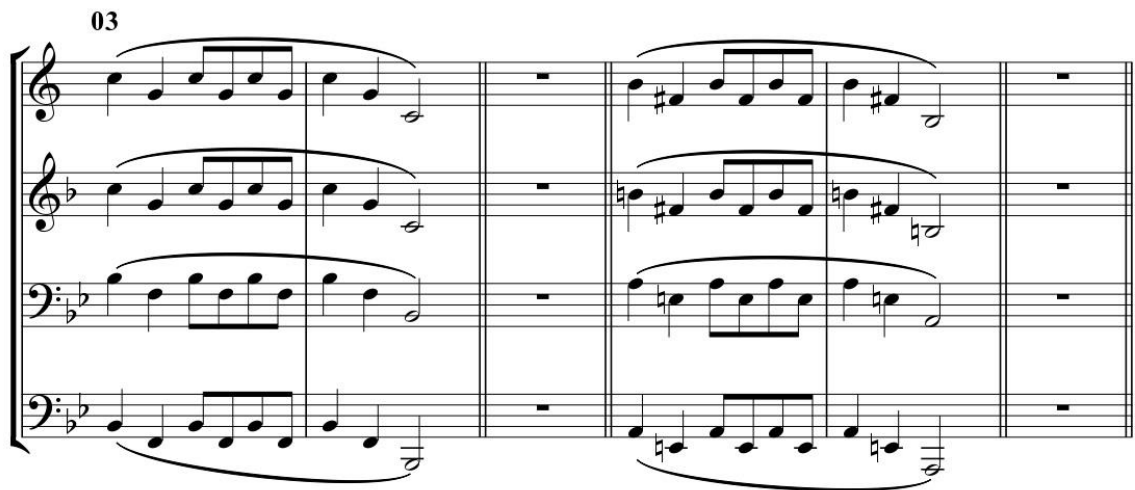
Tuba

02



First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, with various rhythmic patterns and phrasing.

03



Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, featuring various rhythmic patterns and phrasing.



Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, featuring various rhythmic patterns and phrasing.

The first system of the musical score consists of three measures. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a melodic line in the upper treble and a bass line in the lower bass. The second measure continues the melodic line with a fermata over the final note. The third measure shows a change in the melodic line, with a key signature change to one flat (F major) indicated by a sharp sign on the F line.

04

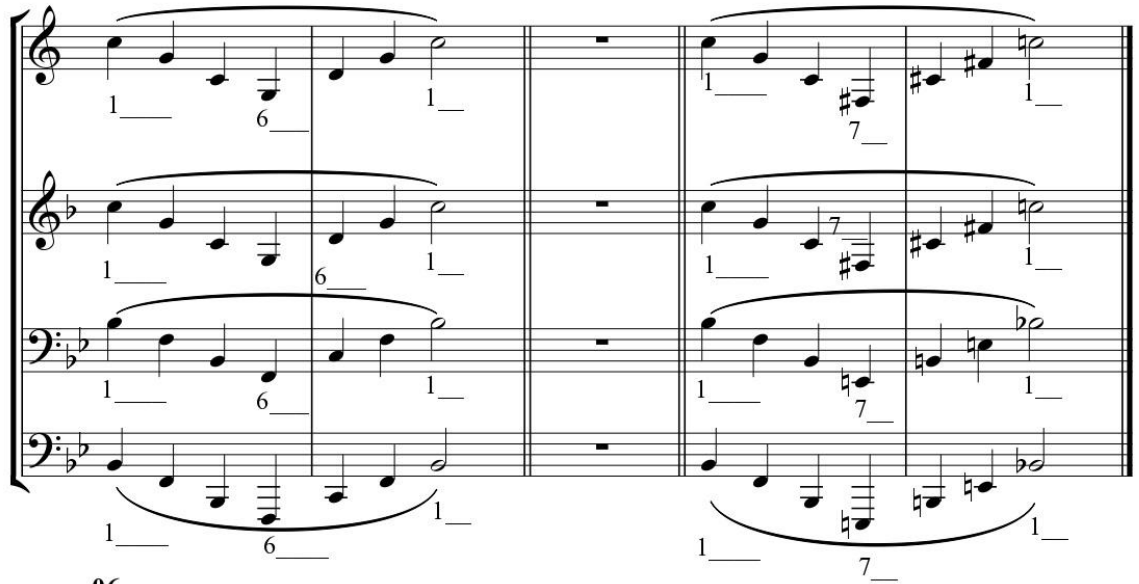
The second system of the musical score consists of three measures, starting at measure 04. It features four staves with the same instrumentation as the first system. The key signature remains one flat (F major). The first measure includes fingerings: 1, 2, 1 in the upper treble; 1, 2, 1 in the lower treble; and 1, 2, 1 in the lower bass. The second measure includes fingerings: 2, 3, 2 in the upper treble; 2, 3, 2 in the lower treble; and 2, 3, 2 in the lower bass. The third measure contains a fermata over the final note in the upper treble.

The third system of the musical score consists of three measures, starting at measure 07. It features four staves with the same instrumentation as the first system. The key signature remains one flat (F major). The first measure includes fingerings: 3, 4, 3 in the upper treble; 3, 4, 3 in the lower treble; and 3, 4, 3 in the lower bass. The second measure includes fingerings: 4, 5, 4 in the upper treble; 4, 5, 4 in the lower treble; and 4, 5, 4 in the lower bass. The third measure contains a fermata over the final note in the upper treble.

Musical score for the first system, measures 05-08. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first two measures (05-06) feature a melodic line in the upper staves with notes G4, A4, Bb4, C5, and a bass line with notes G3, A3, Bb3, C4. The second two measures (07-08) feature a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G#5, and a bass line with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F#4, G#4. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and 7.

Musical score for the second system, measures 09-12. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first two measures (09-10) feature a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, and a bass line with notes G3, A3, Bb3, C4, D4. The second two measures (11-12) feature a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, and a bass line with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F#4. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

Musical score for the third system, measures 13-16. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first two measures (13-14) feature a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, and a bass line with notes G3, A3, Bb3, C4, D4. The second two measures (15-16) feature a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, and a bass line with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F#4. Fingerings are indicated by numbers 1 and 4.

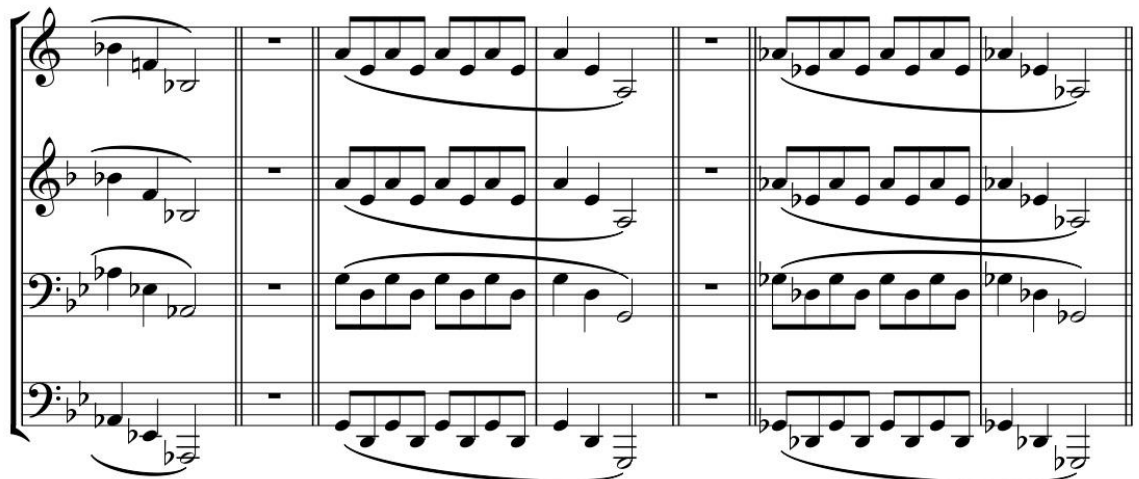


Musical score system 1, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first measure contains notes with fingerings 1, 6, and 1. The second measure is a whole rest. The third measure contains notes with fingerings 1, 7, and 1. The fourth measure contains notes with fingerings 1, 7, and 1. The bottom two staves have a slur under the first measure and a '1' below it, and another slur under the third measure and a '7' below it.

06



Musical score system 2, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The system contains three measures of music with eighth-note patterns. The first measure has a slur over the top two staves. The second measure has a slur over the top two staves. The third measure has a slur over the top two staves. The bottom two staves have a slur under the first measure and a '1' below it, and another slur under the second measure and a '7' below it.



Musical score system 3, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The system contains three measures of music with eighth-note patterns. The first measure has a slur over the top two staves. The second measure has a slur over the top two staves. The third measure has a slur over the top two staves. The bottom two staves have a slur under the first measure and a '1' below it, and another slur under the second measure and a '7' below it.

The image displays a musical score for four staves, organized into two systems of four measures each. The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 1-2 contain a melodic line with eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. Measures 3-4 contain a melodic line with eighth notes, starting on E5 and moving up to A5.
- Staff 2 (Treble Clef):** Measures 1-2 contain a melodic line with eighth notes, starting on G4 and moving up to D5. Measures 3-4 contain a melodic line with eighth notes, starting on E5 and moving up to A5.
- Staff 3 (Bass Clef):** Measures 1-2 contain a melodic line with eighth notes, starting on G3 and moving up to D4. Measures 3-4 contain a melodic line with eighth notes, starting on E4 and moving up to A4.
- Staff 4 (Bass Clef):** Measures 1-2 contain a melodic line with eighth notes, starting on G3 and moving up to D4. Measures 3-4 contain a melodic line with eighth notes, starting on E4 and moving up to A4.

The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm in all staves. Phrasing slurs are used to group the eighth notes in each measure. The first system concludes with a double bar line, and the second system begins with a repeat sign.

Articulação

01-

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for four brass instruments. The instruments are Trompete B \flat , Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The Trompete B \flat and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The key signature has one flat (B \flat). The Trompete B \flat and Trompa F parts play a melodic line of eighth notes, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The first measure is in B \flat major, the second in B \flat minor, the third in B \flat major, and the fourth in B \flat minor.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, consisting of four measures. The instrumentation and key signature remain the same as in the first system. The melodic lines for Trompete B \flat and Trompa F continue with eighth notes, and the rhythmic accompaniment for Trombone/Eufônio and Tuba continues with eighth notes. The first measure is in B \flat major, the second in B \flat minor, the third in B \flat major, and the fourth in B \flat minor.

02-

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, consisting of four measures. The instrumentation and key signature remain the same. The melodic lines for Trompete B \flat and Trompa F continue with eighth notes, and the rhythmic accompaniment for Trombone/Eufônio and Tuba continues with eighth notes. The first measure is in B \flat major, the second in B \flat minor, the third in B \flat major, and the fourth in B \flat minor.

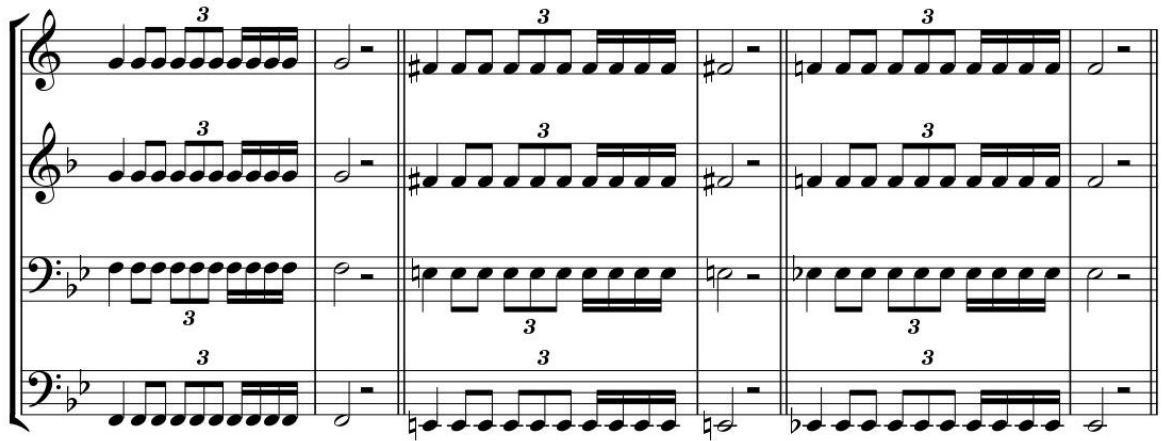
A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a more complex bass line in the lower staves. The system concludes with a double bar line.

03-

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a more complex bass line in the lower staves. The system concludes with a double bar line.

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a more complex bass line in the lower staves. The system concludes with a double bar line.

04-



Musical score system 1, measures 1-4. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are in G major (one sharp), and the last two are in B-flat major (two flats). Each staff contains a triplet of eighth notes. The first measure of each staff has a '3' above it. The second measure of each staff has a whole rest. The key signature changes to B-flat major in the third measure.



Musical score system 2, measures 5-8. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are in B-flat major (two flats), and the last two are in G major (one sharp). Each staff contains a triplet of eighth notes. The first measure of each staff has a '3' above it. The second measure of each staff has a whole rest. The key signature changes to G major in the third measure.



Musical score system 3, measures 9-12. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are in G major (one sharp), and the last two are in B-flat major (two flats). Each staff contains a triplet of eighth notes. The first measure of each staff has a '3' above it. The second measure of each staff has a whole rest. The key signature changes to B-flat major in the third measure.

05-

Musical score system 1, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The second staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The third staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The fourth staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The second measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The third measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The fourth measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The fifth measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest.

Musical score system 2, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The second staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The third staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The fourth staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The second measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The third measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The fourth measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The fifth measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest.

Musical score system 3, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The second staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The third staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The fourth staff contains a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest. The second measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The third measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The fourth measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest. The fifth measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole rest.

06-

Musical score system 1, measures 1-4. It features four staves with a key signature of one flat (B-flat). Each staff contains a triplet of eighth notes. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notes in the first two staves are G4, A4, Bb4, and the notes in the last two staves are G3, F3, E3. The number '3' is written above each triplet.

Musical score system 2, measures 5-8. It features four staves with a key signature of one flat (B-flat). Each staff contains a triplet of eighth notes. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notes in the first two staves are G4, A4, Bb4, and the notes in the last two staves are G3, F3, E3. The number '3' is written above each triplet.

Musical score system 3, measures 9-12. It features four staves with a key signature of two sharps (D major). Each staff contains a triplet of eighth notes. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notes in the first two staves are G4, A4, B4, and the notes in the last two staves are G3, F3, E3. The number '3' is written above each triplet.

07-

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a consistent eighth-note rhythmic pattern across all staves, with some variations in melodic lines.

The second system of music continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and rhythmic intensity as the first system, with more complex melodic interactions between the upper and lower staves.

The third system of music concludes the section with four staves. The rhythmic pattern remains consistent, and the melodic lines show further development and interaction between the different parts.

A musical score consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by dense, rhythmic patterns of sixteenth notes. The first two staves feature a complex, overlapping texture of sixteenth-note runs. The last two staves feature a more regular, eighth-note-like pattern. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of the fourth measure.

Escalas Maiores

First system of musical notation for Trompete B♭, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Trompete B♭ part is in the treble clef, while the Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba parts are in the bass clef. The Trompa F part has a key signature change to B-flat major (one flat) in the second measure. The Trombone/Eufônio part has a key signature change to B-flat major (two flats) in the second measure. The Tuba part has a key signature change to B-flat major (three flats) in the second measure. The Trompete B♭ part plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Trompa F part plays a descending eighth-note scale: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The Trombone/Eufônio part plays a descending eighth-note scale: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The Tuba part plays a descending eighth-note scale: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The first system ends with a double bar line and a fermata over the final note of each part.

Second system of musical notation for Trompete B♭, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The Trompete B♭ part is in the treble clef, while the Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba parts are in the bass clef. The Trompa F part has a key signature change to B-flat major (one flat) in the second measure. The Trombone/Eufônio part has a key signature change to B-flat major (two flats) in the second measure. The Tuba part has a key signature change to B-flat major (three flats) in the second measure. The Trompete B♭ part plays a descending eighth-note scale: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The Trompa F part plays a descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The Trombone/Eufônio part plays a descending eighth-note scale: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The Tuba part plays a descending eighth-note scale: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The second system ends with a double bar line and a fermata over the final note of each part.

Third system of musical notation for Trompete B♭, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The Trompete B♭ part is in the treble clef, while the Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba parts are in the bass clef. The Trompa F part has a key signature change to B-flat major (one flat) in the second measure. The Trombone/Eufônio part has a key signature change to B-flat major (two flats) in the second measure. The Tuba part has a key signature change to B-flat major (three flats) in the second measure. The Trompete B♭ part plays a descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The Trompa F part plays a descending eighth-note scale: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The Trombone/Eufônio part plays a descending eighth-note scale: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The Tuba part plays a descending eighth-note scale: B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1. The third system ends with a double bar line and a fermata over the final note of each part.

Trompeta B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Measures 1-3. The Trompeta B♭ and Trompa F parts play a melodic line of eighth notes. The Trombone/Eufônio and Tuba parts play a bass line of eighth notes. All parts end with a whole note chord on the third measure.

Trompeta B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Measures 4-6. The Trompeta B♭ and Trompa F parts play a melodic line of eighth notes. The Trombone/Eufônio and Tuba parts play a bass line of eighth notes. All parts end with a whole note chord on the sixth measure.

Trompeta B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Measures 7-9. The Trompeta B♭ and Trompa F parts play a melodic line of eighth notes. The Trombone/Eufônio and Tuba parts play a bass line of eighth notes. All parts end with a whole note chord on the ninth measure.

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Measures 1-3. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Trompete B♭ and Trompa F play a melodic line with eighth notes. Trombone/Eufônio and Tuba play a bass line with eighth notes. All parts end with a whole rest in measure 3.

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Measures 4-6. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Trompete B♭ and Trompa F play a melodic line with eighth notes. Trombone/Eufônio and Tuba play a bass line with eighth notes. All parts end with a whole rest in measure 6.

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Measures 7-9. The key signature changes to one sharp (F#). Trompete B♭ and Trompa F play a melodic line with eighth notes. Trombone/Eufônio and Tuba play a bass line with eighth notes. All parts end with a whole rest in measure 9.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Intervallos

01

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

This system shows the first four measures of a musical exercise. The key signature has one flat (B \flat) and the time signature is 4/4. The Trompete B \flat part starts on G4 and moves up stepwise to B4. The Trompa F part starts on E4 and moves up stepwise to G4. The Trombone/Eufônio part starts on C3 and moves up stepwise to E3. The Tuba part starts on C2 and moves up stepwise to E2. All parts use quarter notes with slurs over the first three measures.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

This system shows measures 5 through 8. The Trompete B \flat part continues its stepwise ascent from B4 to D5. The Trompa F part continues from G4 to B4. The Trombone/Eufônio part continues from E3 to G3. The Tuba part continues from E2 to G2. All parts use quarter notes with slurs over the first three measures of the system.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

This system shows measures 9 through 12. The Trompete B \flat part continues from D5 to F5. The Trompa F part continues from B4 to D5. The Trombone/Eufônio part continues from G3 to B3. The Tuba part continues from G2 to B2. All parts use quarter notes with slurs over the first three measures of the system.

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompeta B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio.

Tuba.

02 - Intervalo de 3ª

Musical score for section 02, Intervalo de 3ª, measures 1-4. The score is written for four instruments: Trompeta B♭, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The key signature is one flat (B♭). The Trompeta B♭ and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The music consists of four measures of music, each containing a half note followed by a quarter note, with a slur over the two notes. The interval between the notes is a third.

Musical score for section 02, Intervalo de 3ª, measures 5-8. The score is written for four instruments: Trompeta B♭, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The key signature is one flat (B♭). The Trompeta B♭ and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The music consists of four measures of music, each containing a half note followed by a quarter note, with a slur over the two notes. The interval between the notes is a third. The final measure of the section ends with a double bar line.

03 - Intervalos de 4ª

Musical score for section 03, Intervalos de 4ª, measures 1-4. The score is written for four instruments: Trompeta B♭, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The key signature is one flat (B♭). The Trompeta B♭ and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The music consists of four measures of music, each containing a half note followed by a quarter note, with a slur over the two notes. The interval between the notes is a fourth.

Musical score for Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score consists of four staves. The Trompete Bb and Trompa F staves are in treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba staves are in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music features a sequence of eighth notes in the first three measures, followed by a final measure with a whole note. The Trompete Bb and Trompa F parts play the same melody, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts play a lower octave version of the same melody.

04 - Intervalos de 5ª

Musical score for Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score consists of four staves. The Trompete Bb and Trompa F staves are in treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba staves are in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music features a sequence of eighth notes in the first three measures, followed by a final measure with a whole note. The Trompete Bb and Trompa F parts play the same melody, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts play a lower octave version of the same melody.

Musical score for Trompete Bb, Trompa F, Trombone/Eufônio, and Tuba. The score consists of four staves. The Trompete Bb and Trompa F staves are in treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba staves are in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music features a sequence of eighth notes in the first three measures, followed by a final measure with a whole note. The Trompete Bb and Trompa F parts play the same melody, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts play a lower octave version of the same melody.

Arpejo

01 -

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

This system contains the first four measures of the piece. The Trompete B \flat and Trompa F parts are in the treble clef, while the Trombone/Eufônio and Tuba parts are in the bass clef. The key signature has two flats (B \flat and E \flat), and the time signature is 4/4. The music consists of eighth-note arpeggiated chords.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

This system contains measures 5 through 8. The instrumentation remains the same as in the first system. The eighth-note arpeggiated pattern continues across these measures.

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

This system contains the final four measures (9-12) of the piece. The music concludes with a double bar line at the end of the 12th measure. The eighth-note arpeggiated pattern is maintained throughout.

02 -

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B \flat

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

03 -

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba

Trompete B♭

Trompa F

Trombone/
Eufônio

Tuba