

Organizando ensaios em classes de ensino coletivo e orquestras-escola

MODALIDADE: (1.2) Comunicação oral

Wilson Rogério dos Santos
UFBA – rg_santos@hotmail.com

Resumo: O trabalho é um recorte de pesquisa realizada no mestrado e que atualmente é desenvolvida em nível de doutoramento. O assunto é o ensino coletivo e as orquestras-escola. Os objetivos deste aspecto da pesquisa foram: a partir de uma análise das atividades realizadas por estes grupos, construir um quadro referencial para a realização de ensaios, apresentando propostas para a consecução de trabalhos deste tipo, sugerindo uma bibliografia fundamental, pois o artigo está apoiado em ampla literatura: Barbosa (1994), Calvo (1992), Carse (1926), Stewart (1997) e Menghini (1997).

Palavras-chave: Educação Musical, Ensino Coletivo de instrumentos, Orquestras-escola.

Organizing rehearsal in classes of collective teaching and school-orchestras

Abstract: The paper shows the research done in the master and which is currently developed at the doctoral level. The subject is the collective teaching of instruments and school orchestras. The objectives of this aspect of the research were: from an analysis of the activities performed by these groups, build a frame of reference to rehearsals realization, presenting proposals for achieving this kind of work, suggesting a critical bibliography, because the article is supported by extensive literature: Barbosa (1994), Calvo (1992), Carse (1926), Stewart (1997), Ling e Kelly (1996) e Menghini (1997).

Keywords: Music education, Collective Teaching of Instruments, School-orchestras.

Introdução e metodologia

As experiências de ensino coletivo no Brasil, desde o final do século XX, estão cada vez mais diversificadas e numerosas, e a utilização desta metodologia encontra respaldo acadêmico em pesquisas como Barbosa (1994), Tourinho (1995) e Santos (2001); e respaldo empírico em trabalhos como o desenvolvido pela professora Linda Krüger em Belém (PA).

Com o crescimento de trabalhos dessa natureza observa-se que, em um determinado momento, o professor de instrumento, ou um aluno avançado, precisa assumir a liderança de um grupo para a realização de ensaios, que geralmente visam apresentações. Mesmo que classes de ensino coletivo objetivem predominantemente o ensino, em um determinado momento há a necessidade de apresentações. Essa importância tornou-se senso comum nos autores que tratam do assunto, e está tanto referendada quanto sistematizada no modelo de Swanwick (2003), letra E de execução do modelo TECLA.

Nesse momento crucial, quando todo o empenho realizado nas aulas será consolidado e transformado em um produto (apresentação), surgem problemas relacionados à falta de informação sobre preparação e desenvolvimento dos ensaios. Quando está à frente do grupo, o professor começa a sentir dificuldades relacionadas ao aproveitamento dos ensaios e

à perda de tempo e de rendimento. Muita energia e tempo são gastos em questões menores criadas pela falta de programação.

O presente trabalho aborda o tema “estratégias de ensaio em ensino coletivo” e é um recorte da pesquisa que desenvolvi como dissertação para obtenção do título de Mestre em Música, pesquisa que está sendo ampliada e aprofundada em minha tese de doutoramento. A abordagem é a das pesquisas qualitativas e tem como base as ideias propostas por Phelps (1980), Bogdan & Biklen (1994) e Best (1972), além de ter fundamentação teórica em Carse (1926), Swanwick (2003), Calvo (1992), Stewart (1997) e Ling & Kelly (1996).

A finalidade principal do trabalho é auxiliar as pessoas que têm a oportunidade de fazer música em conjunto e proporcionar uma atividade educativa para seus alunos. Espero que as indicações facilitem a tarefa e que as sugestões, ao serem utilizadas, permitam um melhor aproveitamento, tornando muito mais proveitosas essas horas de convívio.

O Ensaio

A literatura apresenta um extenso enfoque relacionado ao ensaio, oferecendo muitas opções e sistemas. Penso que o mais funcional é o que divide o ensaio em três partes: aquecimento, parte central e resumo. Dois apêndices podem ser incluídos: a preparação da sala e um intervalo. Portanto, a estrutura do ensaio padrão ficaria assim distribuída:

1. Preparação da sala; 2. Aquecimento; 3. Parte Central; 4. Intervalo; 5. Resumo

Por diversos motivos a maioria das classes de ensino coletivo ensaia apenas uma vez por semana. Um ensaio de aproximadamente duas horas e meia permite a realização de um bom trabalho, desde que exista por parte do regente um planejamento com objetivos definidos e por parte dos músicos uma colaboração quanto à presença e pontualidade. Há várias possibilidades para dividir o tempo de ensaio (150 minutos). Aqui estão duas opções:

Atividade	Tempo utilizado - Proposta 1	Tempo utilizado - Proposta 2
Preparação da sala	Antes do início do ensaio	Antes do início do ensaio
Aquecimento	10 minutos	15 minutos
Parte Central	90 minutos	75 minutos
Intervalo	20 minutos	15 minutos
Resumo - Final	30 minutos	45 minutos

O regente deve levar em consideração o desenvolvimento do trabalho dentro da programação para escolher quanto tempo dedicará a cada parte do ensaio. Um último ensaio antes da apresentação pode se constituir apenas de um aquecimento e uma execução do início ao fim do repertório. Um ensaio logo após uma apresentação pode estender o intervalo por mais alguns minutos. Ou seja, apenas com uma programação para o trabalho e com experiência, o regente poderá controlar o tempo de cada seção do ensaio.

Preparação para o ensaio

Antes da hora marcada para o ensaio é necessário que a sala esteja preparada para receber os músicos. Cadeiras, estantes e percussão devem estar em seus devidos lugares.

Um ensaio objetivo requer sistemática preparação. Uma parte valiosa do ensaio não pode ser perdida arrumando-se cadeiras ou estantes de música, entregando-se partes de novas músicas ou arrumando-se iluminação e ventilação convenientes. Em resumo, sempre deverá estar tudo organizado antes dos primeiros estudantes entrarem na sala (HOVEY, 1952: 36).

Para efetivar esta organização pode-se contar com a participação do montador ou de alunos assistentes, e para facilitar este trabalho deve ser feito um mapa com a localização das cadeiras e estantes. Este mapa pode inclusive ser colocado no quadro de avisos (é importante ter um). Cadeiras e estantes devem ser organizadas de maneira que permitam aos músicos a perfeita visão do regente. Deve-se cuidar da iluminação e da ventilação. As pastas deverão ser colocadas nas estantes e a ordem das músicas poderá ser escrita num quadro.

O regente que no início do ensaio perde tempo organizando a orquestra ou perguntando sobre partituras para os músicos não dá bom exemplo. "Eu sempre chego à sala de ensaios 10 ou 15 minutos antes, escrevo a ordem das músicas no quadro negro e confiro a organização da sala" (LING; KELLY, 1996: 12).

Aquecimento

O aquecimento deve ser aproveitado para trabalhar elementos técnicos, como afinação, coluna de ar, posição e qualidade de som. Calvo (1992) sugere o trabalho de elementos selecionados do repertório: articulações, arcadas, digitação, dinâmicas, frases. Para o aquecimento, geralmente, são utilizadas escalas, acordes sustentados ou corais. Pode-se utilizar além das escalas em uníssono, escalas com intervalos, dividindo-se a orquestra em dois ou três grupos e cada um iniciando a escala em uma nota determinada, formando um acorde. "Isto apresenta aos estudantes pela primeira vez a ideia que uma escala pode produzir uma sequência de acordes" (STEWART, 1997: 48). Outros regentes usam músicas que os

estudantes tocam com facilidade. Acredito que um bom aquecimento é aquele que, assim como o ensaio, não se torna monótono. Evans (1995) sugere a utilização de recursos para quebrar a monotonia do ensaio, como tocar um *blues* de doze compassos.

A Parte Central

Logo após o aquecimento vem a parte central, que deverá ter aproximadamente 90 minutos. Nesta seção serão trabalhadas as peças do repertório. O regente deverá *montar* a peça sempre atentando para as particularidades de afinação, ataque, ritmo, corte, arcadas, articulações, fraseado, equalização e balanço da sonoridade do conjunto. A atenção a cada um desses itens pode auxiliar a orquestra a atingir uma boa qualidade na *performance*.

Sem dúvida, aqui, mais do que em qualquer outro momento, a programação feita pelo regente é fundamental: ela deverá compreender uma lista das músicas a serem trabalhadas; ainda o tempo previsto e o que deverá ser detalhado em cada peça. Ao ensaiar uma música, o regente deve ter um mapa dos pontos problemáticos. Ele deverá antecipar os pontos onde ocorrerão problemas técnicos dos instrumentos (passagens difíceis, contraponto, intervalos dissonantes) e da regência (cortes, fermatas, mudanças de andamento, entradas importantes), também deverá definir andamento, estilo e dinâmica.

Existem diversos modos de ensaiar uma peça: alguns maestros iniciam *Da Capo*, vão parando a cada ponto e resolvendo cada situação de dificuldade; outros atacam os pontos problemáticos e trabalham cada um deles separadamente; outros, ainda, fazem uma leitura da peça sem grandes interrupções, com a intenção de ter uma noção geral da obra. Talvez o melhor sistema esteja na utilização de todas estas possibilidades no seu momento adequado. O importante é que a música esteja estudada, seus pontos problemáticos detectados e resolvidos e acima de tudo que o conceito musical esteja definido e interiorizado pelo maestro. Vejamos, portanto, alguns itens fundamentais para o refinamento de uma orquestra-escola:

Ataque, Final e Movimento conjunto

A boa sonoridade de um conjunto começa com um ataque preciso e adequado. É necessário que todo o grupo inicie a nota ao mesmo tempo e isto depende da atenção dos músicos e de um intenso trabalho do regente. Por ataque devemos entender o início da música, o início de cada frase, a intervenção de cada instrumento após a pausa e os acentos que ocorrem durante a peça.

Um bom ataque depende da compreensão do papel do regente e de ensaio. O primeiro passo é que o músico que dirige a orquestra saiba como realizar o gesto

preparatório¹, o segundo passo é explicar para os alunos como será feita a regência e repetir várias vezes até conseguir um resultado satisfatório. O regente deve evitar, a todo custo, a utilização de outra forma de iniciar a música que não seja a do gesto preparatório. O ataque do início da música terá a mesma solução dos ataques realizados no decorrer da peça.

A finalização de cada nota também deverá ser considerada e, mais importante ainda, é o final dos trechos e da peça. Tão importante quanto o início é o corte final de cada música; os alunos deverão estar atentos ao regente que necessita ter um gestual preciso, claro e limpo a fim de conseguir que o grupo entenda seu comando.

Entre o ataque inicial e o corte final existe a música, e para vencê-la o grupo deverá mover-se conjuntamente de uma nota para outra. Para músicos de orquestra-escola isto nem sempre é fácil. A excitação em participar do grupo, a preocupação com os companheiros, a necessidade de ler a música dividindo uma estante, de acompanhar o grupo, de olhar para o regente, de cuidar das arcadas e articulações, de manter uma postura correta, de tocar afinado e ritmicamente certo, são barreiras encontradas pelos alunos.

Com relação ao movimento conjunto podem ocorrer dois problemas. O primeiro quando os naipes ficam sem sincronia entre si, por ex., quando os primeiros e segundos violinos estão defasados das violas. O outro caso é quando os músicos de um determinado naipe perdem a pulsação dentro do próprio naipe. O regente deve chamar atenção para o defeito e fazer com que a orquestra compreenda como resolvê-lo. O ponto central é que o aluno interiorize o pulso e entenda que deve abdicar de sua pulsação para unir-se ao conjunto.

Afinação

A afinação é assunto que vai acompanhar o regente durante todo seu trabalho. Ela depende de vários fatores como ataque, embocadura, posição do instrumento e do músico, direção e pressão do arco, boa utilização da coluna de ar, qualidade do instrumento, utilização de equipamento adequado e local de *performance*. O maestro deve ter consciência dos limites do grupo e cobrar a afinação do conjunto observando estes limites.

Quando os alunos utilizam um afinador eletrônico, este equipamento auxilia o trabalho economizando tempo. O problema, porém, é quando a orquestra apoia-se somente neste aparelho, pois é necessário que os músicos percebam as flutuações da afinação para adequar-se a elas. "...flautistas podem mudar a afinação de uma nota 20% acima ou abaixo

¹ Técnica básica de regência

mudando a direção do ar, enquanto clarinetistas ou saxofonistas realizam esta alteração simplesmente tensionando ou relaxando os músculos da embocadura" (RAWLINS, 1995: 32).

Um dos fatores essenciais para a resolução do problema da afinação é a utilização de equipamento adequado. Além de um bom instrumento, os músicos devem preocupar-se com os acessórios, no caso das cordas, um bom encordoamento, uma *spalleira* e uma queixeira confortáveis; no caso das madeiras, uma boa boquilha e uma palheta em boas condições de uso. Os metais devem utilizar bocal de boa qualidade e com calibre adequado.

Equilíbrio e Sonoridade

O equilíbrio da orquestra depende principalmente de sua formação instrumental. Uma das finalidades da orquestra-escola é oferecer um espaço para a prática da música em conjunto, portanto, deve-se procurar não recusar músicos. Este modo de proceder gera problemas relacionados ao equilíbrio do grupo.

Uma orquestra de cordas não terá grandes problemas com a questão do equilíbrio. O problema surge na utilização de instrumentos de sopro. Por sua sonoridade estes instrumentos tendem a sobressair sobre as cordas, ou no caso das bandas os metais sobrepõem-se às madeiras. Para solucionar esta questão, o regente deverá realizar um trabalho para timbrar e unir os instrumentos a fim de conseguir uma sonoridade própria. "O bom efeito na apresentação e o interesse dos músicos em suas partes cresce a medida que eles entendam a intenção e a estrutura da música que estão tocando" (CARSE, 1926: 38).

Dinâmica e Ritmo

O regente deve fazer com que os músicos percebam a importância de tocar com expressividade. A atenção com as indicações de dinâmica devem ser constantes, mas isso não é suficiente, é necessário buscar o equilíbrio sonoro. "As dinâmicas impressas devem sofrer ajustes a fim de melhorar o equilíbrio e a clareza. Os compositores geralmente não podem levar em conta as diferenças de cada local de apresentação e grupo" (GAROFALO, 1998: 52).

Carse destaca as quatro falhas mais comuns relacionadas a esta questão: a) tocar continuamente sem alterar a dinâmica (tocar "liso"); b) não fazer distinção entre *piano* e *pianíssimo* ou *forte* e *fortíssimo*; c) crescer rapidamente exaurindo o som antes do momento adequado; d) falhar na sonoridade dos *pianíssimos* ou realizá-los bruscamente. A estas observações acrescento mais duas: e) acelerar o andamento nos crescendos; f) ter dificuldades em realizar os *forte-pianos*.

Assim como em todos os outros itens, antes do início do ensaio o regente deve organizar suas ideias com relação à dinâmica e ao transmiti-las ao grupo deve proceder com clareza. Deve ainda ter cuidado com gestos demasiadamente grandes.

...pois estimulam os músicos a produzirem sons fortes e desequilibrados, quando a orquestra toca fortíssimo os metais e a percussão geralmente ficam muito mais sonoros que as madeiras ou cordas, o maestro deve disciplinar esta tendência utilizando gestos moderados e variados a fim de demonstrar os diferentes níveis de dinâmica (BATTISTI, 1997: 13).

A precisão rítmica é o alicerce de uma boa execução, os erros rítmicos comprometem a estrutura da peça, particularmente quando distorcem as organizações harmônicas, ou quando existe uma falta de sincronia na realização de figuras rítmicas.

O regente deve procurar incentivar ou criar meios para que os músicos resolvam seus problemas de leitura rítmica, podendo fazer grupos de estudo ou oferecendo aulas extras. Os principais erros rítmicos acontecem por: a) comprimir o valor de cada nota antecipando a próxima e acelerando cada vez mais; b) não dar às figuras longas seu valor exato; c) falhar na realização das quiáteras; d) falhar na realização das figuras pontuadas; e) falhar na realização dos grupos de colcheia e semicolcheia; f) não dar o valor exato das pausas.

O final do ensaio

Os trinta minutos finais de ensaio deverão ser utilizados para fazer um resumo do trabalho realizado. Nesta seção o regente deve recordar os elementos abordados, indicar os trechos a serem estudados e cobrados no próximo ensaio e dar eventuais comunicados. É importante que esta parte termine com uma peça mais simples e conhecida, ou com uma peça que os músicos gostem de tocar. O regente também pode usar esta seção do ensaio para o trabalho com peças que utilizem apenas uma parte do grupo.

Conclusão

É preciso ressaltar a importância que uma mudança nos hábitos pode trazer ao trabalho, solucionando vários problemas. Menghini (1997) afirma que passou vários anos às voltas com percussionistas que nunca estavam prontos para o início da peça. Esta questão só foi solucionada quando o autor atendeu a sugestão de um aluno para escrever a ordem das peças a serem ensaiadas em um quadro-negro.

As propostas apresentadas aqui são algumas entre as muitas informações disponíveis na literatura sobre ensaios, é importante ficar atento e ter olhos e cabeça abertos para aderir às mudanças. Na realização de um trabalho envolvendo pessoas é necessário ter

atitude positiva diante dos problemas e dificuldades. Encontrar soluções, escutar, conversar e respeitar todos os envolvidos no trabalho são premissas básicas para o professor-regente.

Referências:

BARBOSA, Joel L. da S. *Da capo: an adaptation of american band instruction methods*. Seattle, 1994. 267f. Tese (Doutorado em Artes Musicais). University of Washington.

BATTISTI, Frank. Conducting isn't easy. *The Instrumentalist*, v.51, n.9, p.10-6, 1997.

BEST, John W. *Como investigar en educacion*. 2.ed. Madrid: Morata, 1972.

BOGDAN, R.C.; BIKLEN, S.K. *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto, 1994.

CALVO, Dario S. *Youth string orchestras: a comparative study between Great Britain and Brazil*. London, 1992. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes). City University.

CARSE, Adam. *The school orchestra: organization, training and repertoire*. London: Joseph Williams, 1926.

EVANS, Thomas. Spontaneity beats boredom. *The Instrumentalist*, v.49, n.8, p.26-8, 1995.

GAROFALO, R. Mark sparingly but smartly. *The Instrumentalist*, v.52 n.10, p.46-56, 1998.

HOVEY, Nilo W. *The administration of school instrumental music: a handbook for the beginning teacher and the teacher in training*. Rockville Centre, L. I., N.Y.: Belwin, 1952.

LING, S.; KELLY, M. Controlling rehearsals. *The Instrumentalist*, v.51, n.2, p.12-6, 1996.

MENGHINI, Charles T. Habits for success. *The Instrumentalist*, v. 52, n.4, p.12- 5, 1997.

PHELPS, Roger P. *A guide to research in music education*. 2.ed. New Jersey and London: The Scarecrow, 1980.

RAWLINS, Robert. Nuances of woodwing intonation and adjustments. *The Instrumentalist*, v.49, n.7, p.30-2, 1995.

SANTOS, W. Rogério dos. *Orquestras-escola: Estudo e reflexão*. São Paulo, 2001. 190f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música). UNESP.

STEWART, J. T. Structuring rehearsals at middle schools. *The Instrumentalist*, v.52, n.4, p.46-54, 1997.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, C. *A motivação e o desempenho escolar na aula de violão em grupo: influência do repertório de interesse do aluno*. Salvador, 1995. Dissertação (Mestrado em Música). UFBA.