

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A APRENDIZAGEM INICIAL DO JOVEM TUBISTA NO ÂMBITO DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS

Gian Marco Mayer de Aquino*

Letícia Veiga Vasques

RESUMO

Este trabalho analisa o início do processo de aprendizagem do jovem tubista no âmbito do ensino coletivo de instrumentos de sopros e percussão (ECISP), observando como se desenvolvem suas habilidades musicais e as comparando com os demais instrumentistas de sopros de seu grupo musical. Tal abordagem se deve ao fato de que, baseado em percepções e relatos de conceituados educadores do meio musical que atuam dentro deste universo, notou-se uma defasagem de desempenho musical do jovem tubista em relação aos demais instrumentistas nos grupos em que eles atuam. O propósito principal deste trabalho é investigar as razões que levam os jovens tubistas a apresentarem um desempenho musical inferior aos demais instrumentistas de sopro quando defrontados com desafios de repertório musical mais complexos, além de sugerir estratégias para evitar este descompasso entre os instrumentistas. Este propósito será alcançado a partir de revisão bibliográfica onde serão apresentadas informações teóricas que envolvam o assunto, além de alguns exemplos musicais, informações estas retiradas de publicações - livros, teses, partituras e artigos.

Palavras-chave: Tuba. Ensino Coletivo de Instrumentos. Banda de Música. Prática Deliberada.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o início do processo de aprendizagem do jovem tubista no âmbito do ensino coletivo de instrumentos de sopros e percussão (ECISP), observando como se desenvolvem suas habilidades musicais e as comparando com os demais instrumentistas de sopros de seu grupo musical, que tenham iniciado seu aprendizado simultaneamente e possuam idades cronológicas similares. Na maioria dos casos, seus progressos são ditados pelo que é requerido dentro dos grupos em que tocam, no caso dos instrumentistas de sopro geralmente as bandas marciais, bandas de música ou os grupos musicais em igrejas evangélicas e que não oferecem grandes desafios de desempenho técnico e musical para o jovem tubista.

* Gian Marco de Aquino, licenciado em pedagogia pelo Centro Universitário Estácio Radial, cursando pós-graduação (especialização) em Educação Aplicada a Performance Musical. tubamore@gmail.com

Tal abordagem se deve ao fato de que, baseado em percepções e relatos de conceituados educadores do meio musical que atuam dentro deste universo, notou-se uma defasagem de desempenho musical do jovem tubista em relação aos demais instrumentistas nos grupos em que eles atuam. Importante também será chamar a atenção para este assunto, principalmente dos responsáveis por esta instrução inicial dos jovens tubistas, ressaltando a importância da correta preparação destes jovens para a vida profissional futura, se assim for seu desejo, preenchendo esta lacuna que os deixa defasados com exercícios que possibilitem seu pleno desenvolvimento musical.

É importante salientar também a importância do trabalho para os educadores que utilizam da modalidade de práticas coletivas de ensino e aprendizagem em geral, e os jovens tubistas que aprendem a tocar nesta modalidade de ensino de maneira particular.

O propósito principal deste trabalho é investigar as razões que levam os jovens tubistas a apresentarem um desempenho musical inferior aos demais instrumentistas de sopro quando defrontados com desafios de repertório musical mais complexos, além de sugerir estratégias para evitar este descompasso entre os instrumentistas e por fim, verificar e analisar se estes jovens estão realizando algum tipo de exercícios ou estudos específicos com a intenção de melhorarem seu desempenho geral na tuba.

Este propósito será alcançado a partir de revisão bibliográfica onde serão apresentadas informações teóricas que envolvam o assunto, além de alguns exemplos musicais. Estas informações serão procuradas em publicações - livros, teses, partituras e artigos.

2 ENSINO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

O ensino e a aprendizagem em diferentes níveis e modalidades tem sido amplamente discutidos em diversos trabalhos acadêmicos por diferentes autores há vários anos, aumentando expressivamente este conhecimento no campo da educação formal, porém, no que diz respeito aos instrumentos musicais ainda há muita reflexão a ser realizada. Segundo Harder (2008), no Brasil, apesar da atual preocupação existente com os processos de ensino e aprendizagem de instrumento, ainda faltam trabalhos que venham “aliar o estudo sistemático da *performance* ao estudo de processos pedagógicos relacionados com a mesma” (BORÉM, 2001 e 2005; DEL BEM; SOUZA, 2007 apud HARDER, 2008).

Estamos presos ainda aos modelos de ensino dos séculos passados e de acordo com Kraemer (2000 apud HARDER, 2008) “as ações da teoria e da prática pedagógico musical estão voltadas para o tempo presente, mas ainda ligadas a ideias de gerações passadas”, e que

é possível perceber que no século XXI, apesar das modificações ocorridas ao longo dos séculos, as aulas de instrumento continuam a seguir, quase que exclusivamente um mesmo modelo, em um processo de transmissão no estilo “mestre-discípulo” em aulas individuais.

Por outro lado, Susan Hallam (1998), define o ensino de instrumento de uma maneira bem simples, apontando este ensino “tanto como transmissão de conhecimento como facilitação da aprendizagem” e afirma que a cada dia vem sendo colocada maior ênfase na facilitação da aprendizagem (HALLAM apud HARDER, 2008). Grandes discussões tem sido travadas com o intuito de caracterizar um ideal para as aulas de instrumento. De acordo com Sloboda (2000 apud HARDER, 2008, p. 129):

para que haja um ensino de instrumento efetivo é necessário que o ambiente de aprendizagem seja direcionado para a aquisição das habilidades necessárias à *performance*. Para o autor, os fatores sociais e a motivação estão diretamente relacionados ao fato de o aluno manter ou não a constância de atividades relacionadas à aquisição destas habilidades, tais como a prática. Sloboda afirma ainda que as habilidades em *performance* instrumental não são apenas técnicas e motoras, são necessárias também habilidades interpretativas que gerem diferentes *performances* expressivas de uma mesma peça de acordo com o que se quer comunicar de forma estrutural e emocional.

Crunivel (2004) observa que os “Conservatórios e Escolas de Música ainda estão presos à formação de um instrumentista de alta capacitação técnica, limitando o acesso ao ensino instrumental.” Acima do exposto, podemos concluir que esta visão tradicional e tecnicista da música, onde se busca prioritariamente o instrumentista com habilidades técnicas excepcionais, não engloba aquelas pessoas que procuram a convivência musical com o intuito “apenas” de obter prazer através da execução de um instrumento. Como lidar com aquelas que procuram a música por acreditarem nela como fator fundamental para a formação de todo ser humano, preocupadas mais com sua formação humana e social do que em tornarem-se exímios instrumentistas, e que por fim, não querem dispendir ou não possuem recursos financeiros necessários para arcarem com as despesas que este tipo de educação estabelece? Surge então, em contraponto a este modelo de ensino conservatorial, individualizado e elitista, o ensino coletivo de instrumentos musicais, uma modalidade de ensino mais democrática, barata e acessível a uma camada muito maior da população em geral (CRUVINEL, 2004).

3 DEFINIÇÃO DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Seguindo fatos históricos elencados por Oliveira (2006), o século XIX trouxe uma mudança significativa no paradigma do aprendizado da música. O acesso mais amplo à educação acabou por estabelecer um outro padrão de ensino e aprendizagem de música, agora

não mais baseado numa relação bastante estreita e individual entre professor e discípulo, e sim, experimentando o uso do ensino da música em situações coletivas.

Em diversos países, o aprendizado musical e instrumental tornou-se, nos últimos séculos, uma questão de identidade cultural e educacional. Na Inglaterra, a história registra o chamado The Maidstone Movement, ocorrido entre a última década do século XIX e o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Durante esse período, a Murdock and Company of London - empresa especializada em vender instrumentos - instituiu um programa de ensino coletivo de violino nas All Saints National Schools (escolas de ensino formal), cujo intuito era desenvolver o amor pela música orquestral e o aprendizado do violino. Para tal, a companhia vendia os instrumentos e o material didático aos alunos, e cobrava uma taxa mínima; em troca, a companhia fornecia, às escolas, os professores que davam aulas de violino em classes coletivas. O projeto foi tido, por muitos, como a origem da ideia do ensino instrumental coletivo, quando 400.000 alunos de 5.000 escolas britânicas (1908) estavam, efetivamente, tocando e estudando violino (OLIVEIRA, 2006, p.02).

Por fim acrescenta que esse movimento ficou conhecido nos Estados Unidos e, em 1911, incentivou Albert Mitchell (que nasceu e estudou na Inglaterra) a implantar o ensino coletivo de instrumentos nas escolas públicas americanas. No Brasil, a primeira grande tentativa de utilização de métodos coletivos no ensino musical aconteceu na música vocal, com o Canto Orfeônico de Villa-Lobos, iniciado durante o governo de Getúlio Vargas nos anos 1930 (OLIVEIRA, 2006).

Um dos principais fatores que justificam o ensino coletivo de instrumentos musicais para iniciantes é a percepção de que através da observação de si mesmo e dos outros colegas o aprendizado acontece mais rapidamente e de maneira menos tensa (OLIVEIRA, 1988, GALINDO, 2000, 1995, apud CRUNIVEL, 2003). Tourinho e Barreto (2003) testificam ainda que “vários anos de experiência no ensino do instrumento, tanto em grupo quanto individual, as levam a acreditar que o rendimento do aluno iniciante seja maior dentro de um grupo, com colegas que atuam como referência, e com a ajuda de um professor capacitado para lidar com competências individuais e coletivas”.

Apesar dos, acima relatados, inúmeros benefícios do ensino coletivo de instrumentos musicais, a questão que ainda permanece em aberto é a que trata deste “professor capacitado” e da importância da conscientização destes educadores que se utilizam do ensino coletivo como prática didática, da necessidade e da relevância de um acompanhamento muito estreito e próximo para que este tipo de metodologia de ensino não transforme os aprendizes em instrumentistas sem qualquer refinamento técnico musical, que toquem de qualquer jeito, sem a devida atenção ao seu fazer musical. Desta conscientização e cuidado, principalmente para com os jovens tubistas que trataremos a seguir.

4 CONCEITOS DE *PERFORMANCE* MUSICAL NA TUBA

Provavelmente, o maior desafio quando se começa a dar aulas a um jovem tubista no âmbito do ensino coletivo de instrumentos musicais - cabe aqui ressaltar que o tipo de ensino coletivo a que este artigo se refere é o ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão (ECISP), metodologia iniciada nos primórdios do século XX, mais precisamente em 1910 nos Estados Unidos da América - é desenvolver suas habilidades musicais da mesma maneira como são desenvolvidas as habilidades dos demais instrumentistas pertencentes a um mesmo grupo musical. De acordo com Barbosa (2011) o ECISP, definido pelos métodos de banda e seus materiais afins, é para instrumentos da formação musical conhecida como banda sinfônica, e que por esta razão, no Brasil, acaba se ligando diretamente às tradicionais bandas de música que estão presentes em grande parte do nosso país há mais de 100 anos.

Figura 01: Primeira lição para flauta transversal e tuba de método para ECISP. Todos os instrumentos iniciam o aprendizado ao mesmo tempo, tocando a mesma coisa.

The image displays two pages from a music method book, illustrating the first lesson for a 'Long Tone' exercise. The top page is for the flute, and the bottom page is for the tuba. Both pages show a staff with a note 'F' and a 'REST' section, with instructions on how to play the note and rest.

Flute Page (Top):

- Long Tone:** To begin, we'll use a special "Long Tone" note. Hold the tone until your teacher tells you to rest. Practice long tones each day to develop your sound.
- 1. THE FIRST NOTE:** Hold each long tone until your teacher tells you to rest.
- F:** To play "F," place your fingers on the keys as shown. (Diagram shows finger placement on the flute keys: index, middle, ring, and thumb on the C key).

Tuba Page (Bottom):

- Long Tone:** To begin, we'll use a special "Long Tone" note. Hold the tone until your teacher tells you to rest. Practice long tones each day to develop your sound.
- 1. THE FIRST NOTE:** Hold each long tone until your teacher tells you to rest.
- F:** "F" is played with open valves. Just rest your fingers lightly on the valves. (Diagram shows finger placement on the tuba valves: index, middle, and ring fingers on the three valves).

Fonte: Método Essential Elements 2000 – comprehensive band method de Lautzenheiser et al.

O esforço no sentido de desenvolver as habilidades musicais dos jovens tubistas pode ser muito grande e não surtir nenhum resultado satisfatório se, o desejo pelo desenvolvimento destas habilidades não for encorajado desde o início do aprendizado da tuba. Em seu famoso livro “*Musical Interpretation. It's laws and principles, and their application and performing*” o pianista, professor e compositor inglês Tobias Matthay (1913) nos adverte que “o bom ensino não consiste em tentar preparar o aluno para fazer coisas de modo que o resultado de

seus esforços se pareça com tocar, mas consiste sim, em tentar fazê-lo pensar, para que ele deva realmente estar tocando. O bom professor não tenta transformar seu aluno em um autômato, mas tenta levá-lo a se transformar em um ser vivo inteligente”. Sob este viés, é interessante observar as lacunas dentro do progresso do jovem aprendiz de tuba quando este se relaciona ao tempo em que ele inicia seu contato com o instrumento e quando finalmente resolve procurar uma boa escola de música ou um bom professor particular. É evidente que existem exceções, mas na maioria dos casos os jovens tubistas provenientes de nossas bandas ou igrejas não estão preparados musicalmente para executarem seus instrumentos de maneira satisfatória quando deixam estes grupos com a intenção de alçar voos mais altos com o seu instrumento. Barbosa (2011) aponta que no ECISP “os alunos aprendem música fazendo música juntos, ou seja, tocando, cantando, solfejando, apreciando, improvisando e compondo juntos. Eles constituem uma banda e através do participar dela aprendem música” e, na maioria dos casos dos jovens tubistas, seus progressos são ditados pelo que é requerido dentro dos grupos em que eles atuam e que geralmente não são de maneira alguma desafiadores para estes jovens.

Figura 02: Partituras de clarineta e tuba da música Marcha Soldado, arranjada por Joel Barbosa. A clarineta toca a melodia enquanto a tuba a harmonia.

Clarinet **MARCHA SOLDADO**
Banda completa



The Clarinet part is written on a treble clef staff in 4/4 time. It begins with a rest for 8 measures, followed by a melodic line starting on G4. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the melody. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a whole note G4.

Tuba **MARCHA SOLDADO**
Banda completa



The Tuba part is written on a bass clef staff in 4/4 time. It begins with a rest for 4 measures, followed by a harmonic line consisting of quarter notes on G2, F2, E2, and D2. A box labeled 'A' is placed above the fifth measure of the harmonic line.

Fonte: Método para ECISP Da Capo de Joel Barbosa.

Diversos fatores como pôr exemplo o número de horas de prática, sua força de vontade ou seu talento natural para o instrumento (tomado aqui como compleição física adequada para a tuba e não naquele sentido tão difundido de um dom musical quase divinal) podem influir no seu progresso, mas na maioria dos casos todos os jovens instrumentistas de sopro iniciam no seu instrumento com idades semelhantes, porém com o passar do tempo vão

apresentando diferentes níveis de desenvolvimento musical e o jovem tubista vai aos poucos se distanciando musicalmente de seus pares. Nos diversos grupos, o flautista, o trompetista e o tubista, iniciam seus primeiros contatos com seus instrumentos na mesma semana, com o mesmo professor e utilizando-se do mesmo método e sistema de ensino. Suas primeiras lições apresentam noções básicas de leitura musical, conhecimento do instrumento escolhido, manejo do instrumento e produção de som e com o passar do tempo, eles aprendem outras notas e alguns ritmos mais complicados. O auge dentro deste início acontece quando eles são aceitos para fazerem parte da banda ou conjunto ao qual iniciaram pouco tempo antes como aprendizes. É neste momento que se inicia a diferenciação entre seus progressos e o de seus colegas, pois as partes de tuba nestes conjuntos não oferece de maneira alguma as mesmas dificuldades e desafios musicais que são oferecidas aos instrumentos melódicos, aqueles com características mais ágeis e timbres mais característicos para solos do que a tuba. Com o passar dos anos, apesar do tubista ser de grande utilidade para os conjuntos, o jovem tubista não está preparado para tocar solos no mesmo nível, por exemplo, dos flautistas ou trompetistas de seus grupos musicais. Durante a fase em que os jovens tubistas estão atuando nestes conjuntos, eles não são encorajados a tocar dentro de ritmos mais complexos, com maior extensão e fraseados musicais, como o são os instrumentos melódicos de sua corporação musical, e esta motivação deve partir principalmente de quem está próximo destes tubistas em fase de aprendizado. Segundo Ray e Dias (2002):

Nota-se uma grande preocupação dos pesquisadores com os aspectos psicológicos envolvidos na *performance*. Green (1986) discorre sobre os processos que interferem na *performance* e ressalta que a motivação do estudante de música é fundamental para a efetividade da *performance*. O mesmo tema é abordado por Barry e Hallam (2002), que citam a grande responsabilidade que pais e professores tem na motivação dos estudantes (RAY e DIAS, 2002, p.35).

A maioria dos estudantes que participa do ECISP adquire as suas qualidades musicais dentro dos ensaios da banda, porém para os tubistas isto não é suficiente e é desta forma, porém, muito importante que o jovem tubista seja muito bem encaminhado e de forma cuidadosa para que ele procure se tornar um instrumentista completo, capaz de tocar diferentes estilos musicais que contenham todos os níveis de dificuldade artística inseridos neles (AQUINO, 2003).

Desta forma é muito importante salientar a necessidade de se incentivar junto aos jovens tubistas à vontade de tocarem solos com piano, atuarem junto a pequenos grupos de música de câmara onde seus desafios musicais serão bem maiores. Através de atuações como solista, jovens tubistas poderão aprender um pouco sobre como tocar melodias enquanto nas

práticas normais da banda eles vão adquirindo a experiência necessária para servirem de base harmônica a seus conjuntos, que nunca se deve perder de vista, é a função principal deste instrumento. Depois de aproximadamente um ano de estudo, é muito importante começar a tocar duetos, trios e quartetos junto com outros tubistas ou eufonistas, além de ser importante encorajá-los a tocar em pequenos grupos com as mais variadas formações. Para ratificar esta importância cabe a citação de Carvalho e Ray (2006), que apontam que:

À prática da música de câmara pode ser ferramenta poderosa na formação do músico-pedagogo, uma vez que esta proporciona ao aluno a busca de sua maneira de expressar artisticamente e manter a sua própria identidade, sem medo de ser único na sua maneira de ser. Ela também pode propiciar uma maior bagagem musical e técnica para a interpretação, já que há uma grande troca de conhecimentos entre os colegas sobre aspectos como de execução e sonoridade, ou seja, maneiras diferentes de expressão de cada indivíduo que podem ser combinadas de maneira satisfatória para todos (RAY e CARVALHO, 2006, p. 1028).

Figura 03: Exemplo de peça para tuba e piano - nível iniciante, onde nota-se um grande acréscimo de habilidades técnicas e musicais para o jovem tubista.

Composed For and Dedicated to
The Pennsylvania Percussion and Music League

Cavatina

By FRED GEIB, Op. 8
Arr. by R. Forst

Andante maestoso

Tuba

Piano

p *mf* *f* *molto* *rit.*

Fonte: Arquivo pessoal do autor do artigo.

Através do acompanhamento cuidadoso de um bom professor, e oportunidades de tocar em diversos conjuntos que não apenas em suas respectivas bandas, além de um bom tempo gasto com suas práticas individuais, o jovem tubista que se utilizar dos diversos materiais para solos dentro de seu nível de aprendizado encontrará um ótimo caminho para vir a se tornar um músico completo sem nenhuma diferença em relação aos instrumentos considerados solistas pôr natureza.

5 SUGESTÕES E ESTRATÉGIAS DE PRÁTICA INSTRUMENTAL

Embora seja de conhecimento geral que muito trabalho duro normalmente seja exigido para se alcançar grandes resultados, trabalho duro normalmente não é o bastante para atingir os objetivos. Uma comparação perfeita que pode ser utilizada é a demolição de um grande edifício: um modo para demolir o edifício seria martelá-lo com um guindaste e uma grande bola de ferro durante semanas. Porém um modo muito mais rápido e inteligente seria estudar sua estrutura e local cuidadosamente, colocando uma quantidade suficiente de explosivos para implodi-lo; isto fará com que o edifício desmorone em si mesmo restando apenas uma pilha de escombros para ser recolhida. Menos tempo dispendido para se alcançar um resultado melhor. A obtenção de um avanço técnico e musical num instrumento é bem parecida ao enredo da demolição do edifício. Pode-se ficar martelando por horas, semanas, até mesmo meses dentro de um quarto de estudo, sem nenhuma melhora satisfatória, simplesmente porque as mensagens corretas não foram endereçadas ao cérebro, o responsável pela maneira individual de se tocar. De acordo com França (2000):

Podemos delinear tanto o fazer musical quanto o desenvolvimento musical, como ocorrendo em duas dimensões complementares: a compreensão musical e a técnica. Consideramos a compreensão como o entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical, uma dimensão conceitual ampla que permeia e é revelada através do fazer musical. As modalidades centrais de comportamento musical - composição, apreciação e performance - são, portanto, indicadores relevantes da compreensão musical, as “janelas” através das quais esta pode ser investigada. A técnica, por sua vez, refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um *crescendo* na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação. Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada (FRANÇA, 2000, p. 52).

Conclui-se então que para a obtenção de um bom e efetivo resultado relacionado ao desenvolvimento artístico, é necessário dispendir tempo para reflexão e direcionamento de caminhos e metas. Procurar melhorar em música sem o estabelecimento de metas claras é como navegar em um barco sem leme. Neste barco será possível descobrir vários lugares maravilhosos, mas também haverá longos períodos de navegação a esmo, sem chegarmos a lugar nenhum. Tendo o controle do leme, podemos chegar aos lugares desejados muito mais depressa e sem sobressaltos.

Segundo o professor de tuba Skip Gray da *University of Kentucky School of Music*, “ao organizarmos nosso tempo, podemos dividir nossas metas em três tipos: metas de curto, médio e longo prazos”. Metas de curto prazo – dias ou semanas – consistem, por exemplo, na melhora de um problema de clareza de articulação numa determinada oitava do

instrumento, aprender uma passagem especialmente difícil de um estudo ou solo ou tocar mais expressivamente. Como metas de médio prazo se pode pensar em aprender um novo trecho musical ao final de um mês; em dois meses ter o trecho decorado e em três meses ter estendido a tessitura em mais uma quinta. Nas metas de longo alcance podem estar incluídos itens como estudar com um renomado professor, fazer curso superior de música, vencer uma audição ou concurso ou gravar um disco (AQUINO, 2002).

Uma metodologia de prática bastante atual e quem vem sendo constantemente debatida por diferentes pesquisadores como Nielsen (1999) e Jørgensen (2004) é a prática deliberada que de acordo com Ericsson et al. (1993), “constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que tem como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua *performance*” (ERICSSON et al., 1993, p.368). A ideia central do estudo é a de que antes de se acumular horas de prática mal direcionadas, o instrumentista pense no estabelecimento de metas exequíveis a serem cumpridas. Planejar a prática não significa pensar em horas de estudo, mas sim em metas que deverão ser alcançadas, seguindo um modelo de planejamento elaborado, tendo o cuidado de manter este planejamento documentado a fim de garantir a manutenção das ações, permitindo ainda, eventuais mudanças de rota e estratégias objetivando o cumprimento das metas estabelecidas. Para Ericsson et al. (1993, p.368), um dos princípios que norteiam a prática deliberada é que para que ela ocorra efetivamente exige-se concentração e atenção durante toda a prática. A respeito da prática deliberada, é possível utilizar-se de estratégias de estudo a fim de obter a efetividade mencionada por Ericsson et al. (1993).

Cabe aqui concluir então que, para avançar como músicos, é importante conhecer todas as qualidades e fraquezas como instrumentista, e que este conhecimento será obtido pela avaliação completa dos elementos que compõe as habilidades técnicas e musicais citados acima. Procurar melhorar em música sem o estabelecimento de metas claras e objetivas é como navegar em um barco sem leme. Neste barco será possível descobrir vários lugares maravilhosos, mas também haverá longos períodos de navegação a esmo, sem chegar a lugar nenhum. Tendo o controle do leme, pode-se chegar aos lugares desejados muito mais depressa e sem sobressaltos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver a musicalidade e expressividade de um jovem estudante de tuba provavelmente será uma das tarefas mais difíceis que um educador musical de ECISP terá ao longo de sua trajetória pedagógica com este aprendiz e onde será necessário dispender mais

tempo de reflexão e trabalho, embora estes conceitos possam ser facilmente entendidos e consequentemente adquiridos através da prática deliberada e reflexiva e de ações de encorajamento e motivação por parte de seus instrutores. A maior parte do que um músico precisa fazer para adquirir conceitos sobre musicalidade e expressividade pode ser adquirida através da escuta de *performances* musicais. Frequentando concertos, escutando boas gravações, conversando sobre música, pensando musicalmente, enfim, digerindo os vários aspectos da *performance* para aos poucos ir se apropriando destes aspectos em sua própria maneira de tocar. Procurando tocar expressivamente durante todo momento de prática, estes jovens não apenas se tornarão melhores músicos, mas também ouvintes e/ou plateia futura para a música de qualidade.

Ao tomar ciência deste descompasso entre o aprendizado do jovem tubista em relação aos seus colegas de grupo musical, causado em grande parte pelas características próprias da natureza da tuba, o educador atento e dedicado, aquele preocupado com o bem estar de seus aprendizes e que vê na prática musical uma atividade destinada a oferecer inúmeros benefícios nos campos cognitivos, culturais e artísticos a todas as pessoas, deve estar atento para oferecer toda a gama de informações necessárias para que estes jovens músicos não passem pelo constrangimento de descobrir tardiamente que estão atrasados em relação às habilidades com o seu instrumento de seus demais colegas de aprendizagem.

O ECISP, agora somado a diminuição do custo dos instrumentos musicais, possibilitaram um acesso ao ensino da música de um número enorme de jovens aprendendo a tocar algum instrumento musical em diferentes tipos de projetos governamentais, ong's, instituições, entre outros, e o cuidado e atenção com que estes jovens serão guiados hoje, irá definir o tipo de relação com a música que eles levarão por toda a vida.

Por fim, este artigo enseja que um maior aprofundamento reflexivo seja almejado por todos os atores envolvidos nesta cena em um futuro próximo, pois ainda existe uma grande lacuna a ser preenchida por pedagogos que atuam com o ECISP no que diz respeito à posição que ocupam enquanto educadores dentro deste sistema, pois por vezes são eles educadores musicais e em outros momentos professores de *performance* instrumental, e esta dúvida tem afetado profundamente a formação dos jovens tubistas no âmbito do ECISP.

SOME OBSERVATIONS ON THE INICIAL LEARNING OF THE YOUTH TUBA PLAYER UNDER THE COLLECTIVE TEACHING MUSICAL INSTRUMENTS

ABSTRACT

This paper analyzes the beginning of the Young tuba player learning process under the collective teaching woodwind instruments and percussion, watching how they develop their musical skills and comparing with other instrumentalists blows of his musical group. Such an approach is due to the fact that, based on perceptions and reports of respected educators in the music business who work within this universe, there has been a musical performance gap of Young tuba player than the other musicians in the groups in which they operate. The main purpose of this study is to investigate the reasons why the young tuba players to submit a lower musical performance to the other horn players when faced with challenges more complex musical repertoire, and suggest strategies to avoid this mismatch between the instrumentalists. This purpose will be achieves from literature review which will be presented theoretical information involving the issue, plus some musical examples, information taken from these publications – books, theses, scores and articles.

Key-words: Tuba. Collective Instruments Education. Music Band. Deliberate Practice.

REFERÊNCIAS

AQUINO, G. M. M. **Organizando sua Prática: Estruturando um sistema para melhoria**. 2002. Disponível em: <<http://www.projetomusical.com.br/destaques/index.php?pg=des02>>. Acesso em: 15 out.2015.

AQUINO, G. M. M. **Algumas Considerações Sobre o Estudo de Tuba**. Revista Magníficas BR Bandas & Orquestras. Porto União: dez. 2003, n. 18, p. 10-11.

BARBOSA, J. L. S. **Educação Musical com Ensino Coletivo de Instrumentos de Sopro e Percussão**. In: Luz Marina de Alcântara e Edvania Braz Teixeira Rodrigues. (Org.). *Abrangências da música na educação contemporânea: Conceituações, Problematizações e Experiências*. Goiânia: Editora Kelps, 2011, p. 223-239.

BORÉM, Fausto. **Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance**. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical. Porto Alegre: mar. 2006, v. 13, p. 45-54.

CRUVINEL, Flavia Maria. **Efeitos do Ensino Coletivo na Iniciação Instrumental de Cordas: A Educação Musical como meio de transformação social**. Vol. 1. Goiânia: Dissertação de Mestrado – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2003, 217p.

CRUVINEL, Flavia Maria. **I ENECIM – Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical: o início de uma trajetória de sucesso.** Anais do I ENECIM. Goiania: dez. 2004, p. 20-26.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-RÖMER, Clemens. **The Role of Deliberate Practice in Acquisition of Expert Performance.** In: Psychological Review, 1993, v. 100, n. 03, p. 363-406.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Performance Instrumental e Educação Musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica.** PerMusi, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, v. 01, p. 52-62.

HARDER, Rejane. **Algumas Considerações a Respeito do Ensino de Instrumento: trajetória e realidade.** Goiania: Opus, jun. 2008, v. 14, n. 01, p. 127-142.

JØRGENSEN, Harold. **Strategies for individual practice.** In: Musical Excellence – Strategies and techniques to enhance performance. WILLIAMON, Aaron (Ed.). New York: Oxford University Press, 2004, p. 85-103.

NIELSEN, Siw. **Learning strategies in instrumental music practice.** In: B. F. Music Ed. 16:3, 1999, p. 275-91.

OLIVEIRA, Enaldo. **Música nas Escolas.** 2006. Disponível em: <<http://projetomusical.com.br/destaques/index.php?pg=des04>>. Acesso em: 14 out.2015.

RAY, S. e VIEIRA M. e DIAS. **A Interferência na Performance Musical: um estudo preliminar.** In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Anais do II SNPPM. Goiânia: PPGMúsica da UFG, 2002.

RAY, S. e CARVALHO, R. Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília: 2006.

TOURINHO, Ana Cristina; BARRETO, Robson M. **Oficina de Violão, v. 1.** Salvador: Moderna, 2003.

TOURINHO, Ana Cristina. **Aprendizado musical do aluno de violão: articulações entre práticas e possibilidades.** In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEM, Luciana (Org.). Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003(a). cap. 4, p. 77-86.