



**Instituto  
Politécnico  
Castelo Branco**

Escola Superior  
de Artes Aplicadas



# **O polegar esquerdo e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo**

Anna Juhász

## **Orientador**

Doutor Miguel Jorge Ferreirinha Cardoso da Rocha

## **Coorientador**

Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestrado em Ensino de Música - Instrumento (Violoncelo) e Música de Conjunto, realizado sob a orientação científica do Professor Especialista Doutor Miguel Jorge Ferreirinha Cardoso da Rocha e sob a coorientação científica da Professora Coordenadora Principal Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Janeiro de 2025**



## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, expresso a minha mais profunda gratidão ao meu orientador e professor de violoncelo Miguel Rocha, pela sua disponibilidade, compreensão e sabedoria em todos os aspetos, partilha que guardarei sempre comigo.

À professora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão pela sua coorientação neste trabalho de investigação.

Aos meus professores Tamás Mérei e Paulo Gaio Lima, deixo um sincero agradecimento, mesmo que já não estejam entre nós, por terem iluminado o meu caminho e ajudado a encontrar o meu "eu" mais pleno através do violoncelo.

Do fundo do coração, agradeço à minha mãe, pelo seu apoio incansável e por ser a minha maior fonte de sabedoria.

À Escola de Música de Santa Cecília do Porto, Academia de Música de Espinho e Academia de Artes de Chaves, manifesto a minha gratidão pela confiança depositada e pelas condições que me proporcionaram para aprender, errar e crescer.

Aos participantes desta investigação, professores e colegas de todo o país, expresso a minha sincera gratidão pela generosidade e gentileza ao responderem ao questionário, contribuindo de forma valiosa para este trabalho.

Por fim, dedico um agradecimento especial a todos os meus alunos, que foram parte essencial na concretização deste trabalho e que, diariamente, me inspiram a querer ser mais e a continuar a evoluir como pessoa e como professora.

## **Epígrafe**

“I personally cannot perform without teaching, and I cannot teach without performing.” János Starker (1993)

## **Resumo**

O presente Relatório de estágio insere-se na Unidade Curricular de Projeto do Ensino Artístico, integrada no Mestrado em Ensino de Música, Instrumento - Violoncelo e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas (Instituto Politécnico de Castelo Branco). É constituído por duas partes principais.

A primeira seção tem um carácter prático e advém da minha participação em contexto de estágio, inserida na Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada. Relata o acompanhamento pedagógico de alunos de Violoncelo e Grupos de Música de Câmara na Escola Profissional de Música de Espinho, ao longo do ano letivo 2022/2023.

A “Parte I” do trabalho contém uma descrição e caracterização da Academia de Música de Espinho, caracterização dos alunos, repertório trabalhado, planificações e reflexões do estágio realizado, como também atividades extracurriculares e apresentações públicas onde os alunos participaram.

O objetivo principal deste estágio resumiu-se em aplicar e aprofundar metodologias de ensino adquiridos em contexto do ensino da música. Esta oportunidade de trabalhar numa instituição excecional como a Academia de Música de Espinho e ter tido oportunidade de trabalhar ao lado de professores e alunos devotados serviu como uma experiência única que levo comigo para sempre.

A “Parte II” é composta pela investigação, onde decidi identificar e compreender os problemas associados ao ensino dos polegares, abordar as possíveis lesões e apresentar soluções de carácter pedagógico da técnica violoncelística. No seu conjunto o Relatório tem como objetivo evidenciar as competências adquiridas ao longo da realização do Mestrado e promover uma reflexão com a componente do Ensino de Música.

## **Palavras-chave**

Ensino de Música, Violoncelo, Polegar, Tensão, Metodologias de ensino



## **Abstract**

The following report is part of the curricular unit of the Artistic Teaching Report, integrated into the Master's Degree in Music Education, Instrument - Cello and Chamber Music, at the Escola Superior de Artes Aplicadas (Polytechnic Institute of Castelo Branco). It is separated into two main sections.

The first part has a practical nature and stems from my participation in the internship context, included in the curricular unit Supervised Teaching Practice. It details the pedagogical accompaniment of the Cello students and Chamber Music Groups at the Escola Profissional de Música de Espinho, during the 2022/2023 academic year.

Section I of the report contains the characterization of the Academia de Música de Espinho, the characterization of the students, the repertoire studied, lesson plans and reflections on the internship experience, as well as extracurricular activities and public performances in which the students participated.

The main objective of this internship was to apply and increase teaching methodologies acquired in the context of music education. The opportunity to work in an exceptional institution like the Academia de Música de Espinho, and to collaborate with dedicated teachers and students, was a unique experience that I will cherish forever.

Section II consists of the research, where I decided to identify and understand the challenges associated with teaching the thumb position, address potential injuries and present pedagogical solutions of the cello technique. Overall, the Report aims to highlight the skills acquired during the Master's program and to promote a reflection on the field of Music Education.

## **Keywords**

Music Education, Cello, Thumb, Tension, Teaching Methodologies



# Índice

Índice geral

<b>Índice .....</b>	<b>VII</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>XIII</b>
<b>Parte I - Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Contextualização do Meio Envolvente da Instituição de Acolhimento .....</b>	<b>2</b>
1.1. Espinho.....	2
1.2. A Academia de Música de Espinho .....	3
1.3. Contextualização Histórica da Academia .....	4
1.4. Infraestrutura.....	4
1.5. Oferta Educativa e Comunidade Escolar .....	5
1.6. Corpo Docente .....	5
1.7. Corpo Não Docente.....	6
<b>2. Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>6</b>
2.1. Caracterização da Classe de Violoncelo .....	6
<b>3. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>7</b>
3.1. Síntese das Aulas de Instrumento.....	7
3.2. Relatório das Aulas de Instrumento.....	9
<b>3.3. Planificações das aulas de violoncelo lecionadas .....</b>	<b>27</b>
3.3.1. Tabelas de Planificação .....	27
<b>3.4. Atividades.....</b>	<b>30</b>
3.4.1. Audição - 17/01/2023 .....	30
3.4.2. Audição - 22/06/2023 .....	30
3.4.3. TONALI ACADEMY 2022 - 25 de Abril “Workshop Artepreneurship”.....	30
3.4.4. Masterclasses .....	30
<b>4. Caracterização dos alunos de Música de Conjunto .....</b>	<b>31</b>
4.1. Repertório .....	31
4.2. Síntese das Aulas de Música de Conjunto.....	33
<b>4.3. Relatório das Aulas de Música de Conjunto.....</b>	<b>34</b>
<b>4.4. Planificações das Aulas de Música de Conjunto.....</b>	<b>46</b>
<b>4.5. Atividades.....</b>	<b>49</b>
<b>Parte II – Investigação .....</b>	<b>50</b>
<b>Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo .....</b>	<b>50</b>

<b>5.</b>	<b><i>Enquadramento teórico</i></b> .....	<b>51</b>
5.1.	<b>Contexto histórico do desenvolvimento do uso do polegar no violoncelo</b> .....	<b>51</b>
5.2.	As Suites para violoncelo Solo de Johann Sebastian Bach .....	52
5.3.	A primeira metodologia escrita.....	55
5.4.	Luigi Boccherini .....	57
5.5.	Joseph Haydn .....	57
5.6.	Os irmãos: Jean-Louis e Jean-Pierre Duport .....	59
5.7.	Bernhard Romberg.....	60
5.8.	David Popper.....	61
5.9.	János Starker e “ <i>An Organized Method of String Playing: Violoncello Exercises for the Left Hand</i> ” .....	63
<b>6.</b>	<b><i>Fisionomia do polegar</i></b> .....	<b>65</b>
<b>7.</b>	<b>Atividade Respiratória</b> .....	<b>67</b>
<b>8.</b>	<b><i>O polegar esquerdo no violoncelo</i></b> .....	<b>69</b>
8.1.	Posição do Braço .....	69
8.2.	Posição da Pestana.....	73
<b>9.</b>	<b><i>Problemas Físicos</i></b> .....	<b>76</b>
9.1.	Tenossinovite.....	77
9.2.	Síndrome do Túnel Cárpico .....	77
9.3.	Síndrome de Quervain .....	79
9.4.	Síndrome do Túnel Cubital .....	79
9.5.	Artrite do polegar (Artrite Carpometacarpiana) .....	81
<b>10.</b>	<b><i>Possíveis Recursos e Sugestão de Material Didático</i></b> .....	<b>82</b>
10.1.	Responsabilidade do Professor .....	82
10.2.	Importância de uma Exposição Clara.....	83
10.3.	Como evitar efeito “pinça”? .....	83
10.4.	Definição da Exigência e da Tensão .....	86
10.5.	Ensino antecipado da posição de polegar utilizando como recurso didático canções tradicionais .....	86
10.6.	Transferência de Peso .....	88
<b>11.</b>	<b><i>Análise dos dados do Questionário</i></b> .....	<b>90</b>
	<b><i>Conclusão</i></b> .....	<b>93</b>
	<b><i>Referências Bibliográficas</i></b> .....	<b>94</b>

**Anexos ..... 100**

Figura 1: Localização geográfica de Espinho .....	2
Figura 2 Entrada principal da Academia de Música de Espinho .....	3
Figura 3 Decoração do tampo inferior do violoncelo "King" de Andrea Amati..	51
Figura 4 Violoncelo de cinco cordas c.1610 de Girolamo Amati .....	54
Figura 5 Retrato de Michael Corrette c. 1738.....	55
Figura 6 Sinal de B.Romberg para indicar o uso do polegar.....	60
Figura 7 Posicionamento do polegar no braço do violoncelo .....	69
Figura 8 Posição da mão em estado de relaxamento .....	70
Figura 9 Diferença entre a posição perpendicular e a posição inclinada da mão esquerda no ponto do violoncelo .....	71
Figura 10 Posicionamento inadequado do polegar esquerdo no violoncelo ....	72
Figura 11 Posicionamento do polegar na pestana .....	73
Figura 12 Posicionamento do polegar por baixo ponto, nos registos agudos segundo Starker e Tortelier .....	74
Figura 13 Localização do Nervo Mediano e os dedos que podem apresentar dor e formigueiro .....	77
Figura 14 Possíveis pontos de inflamação nos tendões do punho .....	79
Figura 15 Localização do Nervo Ulnar .....	79
Figura 16 Forma da mão inerte para posicionar na vara do arco.....	84

Tabela 1: Síntese das Aulas de Instrumento .....	8
Tabela 2: Planificação da aula de violoncelo de 21/11/2022.....	27
Tabela 3: Tabela de planificação da aula de violoncelo de 15/5/2023 .....	28
Tabela 4: Planificação da Aula de violoncelo de 22/5/2023 .....	29
Tabela 5: Síntese das aulas de Música de Conjunto .....	33
Tabela 6: Planificação da aula de Música de Conjunto de 13/12/2023.....	46
Tabela 7: Planificação da aula de Música de Conjunto de 21/3/2023 .....	47
Tabela 8: Planificação da aula de Música de Conjunto de 28/4/2023.....	48

Anexo 1 Plano Anual de Atividade EPME - 2022/2023 (Setembro a Dezembro)	100
.....	
Anexo 2 Plano Anual de Atividades EPME - 2022/2023 (Dezembro a Abril)	101
Anexo 3 Plano Anual de Atividades EPME - 2022/2023 (Abril a Julho)	102
Anexo 4 Formulário preenchido pelos docentes de violoncelo	103

## Introdução

A ideia base deste trabalho de Investigação surgiu ao longo do meu percurso académico enquanto violoncelista. E a minha vontade de mergulhar mais profundamente nesta temática, foi fortemente influenciada a partir do momento em que comecei a lecionar.

Desde o início da minha experiência no ensino, constatei que é bastante comum os alunos desenvolverem tensão corporal, avançarem no repertório e enfrentarem maiores desafios técnicos sem, contudo, abordar a origem dessa tensão. Nesse sentido, Brandfonbrener e Kjelland (2002) alertam para o facto de que a prevenção deve ser incorporada na rotina antes que o tratamento se torne necessário.

Numa fase inicial do domínio da técnica de polegar, por natureza já é exigente ao nível da fisionomia da mão esquerda, a atenção prestada pelos professores tem um peso significativo no que toca ao desenvolvimento técnico, a postura e a confiança dos executantes nas tessituras mais agudas do instrumento e as suas habilidades expressivas. Durante o período de observação das aulas de estágio despertou-me a atenção o facto de perceber que acumular tensões no polegar da mão esquerda é recorrente entre violoncelistas de nível já mais avançado. Na maioria das vezes, os próprios professores percebem as posições superiores como áreas perigosas e inseguras, tal como referido por Chambers & Solow (1990). Como consequência, os alunos têm tendência a perder longas horas sem se sentirem satisfeitos e confiantes com o resultado, e ainda em muitos casos, desenvolver lesões físicas. A crença de que a dor é necessária para superar dificuldades técnicas ainda persiste no meio musical, sendo vista como um sinónimo de dedicação ao estudo (Paull e Harrison, 1997, Weinberg, 1999).

Observar este pacto contranatural estabelecido entre o corpo do músico e o instrumento deixou-me inquieta. Como citado por Costa (2003), a prática musical, assim como as outras atividades artísticas, envolve e exige a totalidade do indivíduo, utilizando o seu próprio corpo como ferramenta de trabalho. Ainda sobre esta temática, Ray (2001) e Andrade e Fonseca (2000) destacam a importância do aspeto corporal na performance, sugerindo que a preparação do músico deveria ser equiparada à de um atleta. Tanto a execução de um instrumento quanto a formação de um desportista de alta competição exigem uma preparação física e psicológica intensa para a execução eficaz das suas tarefas.

Essa forte conexão com o corpo físico, no seu estado mais vigoroso, fez-me querer relacionar e entender como o ato de respirar influencia o relaxamento corporal, e consequentemente, toda a performance. Sazer (1995, p. 24), explica que, se alguém estiver sentado numa posição desequilibrada ou tiver tensão em qualquer parte do corpo, "torna-se impossível respirar profunda e plenamente."

A maior motivação para esta pesquisa, foi o resultado do sentimento que os meus problemas enquanto violoncelista não eram exclusivos, e reconhecer a importância e forte necessidade de encontrar os meios para ajudar os meus alunos.

A elaboração deste trabalho de investigação surgiu das seguintes questões:

Quando é feita a primeira abordagem à técnica da posição de polegar? Quais são as estratégias usadas pelos professores portugueses quando encontram tensão acumulada na zona do polegar? Será que uma abordagem antecipada à técnica do polegar pode diminuir o receio e insegurança de tocar em posições agudas? Quais metodologias são mais utilizadas pelos docentes portugueses atualmente? Através de uma respiração consciente é possível libertar tensão na prática instrumental?

Para aprofundar as minhas questões de partida neste trabalho de investigação, solicitei a participação de docentes de violoncelo de todo o território nacional. Com base na experiência e conhecimento destes professores, utilizei o inquérito por questionário como método de recolha de dados.

Os resultados desta investigação podem ser utilizados como fonte de reflexão para a resolução de problemas fisiológicos e psicológicos relacionados com a execução, que serão úteis tanto para instrumentistas (profissionais e amadores) como para professores e formadores de futuros professores, bem como para entusiastas da Arte e fisiologia do Violoncelo.









## **Parte I - Prática de Ensino Supervisionada**

## 1. Contextualização do Meio Envolverte da Instituição de Acolhimento

### 1.1. Espinho

A cidade de Espinho está situada no litoral da região norte de Portugal, no distrito de Aveiro, integrando a Área Metropolitana do Porto (AMP). A AMP, cuja sede é na cidade do Porto, abrange atualmente 17 municípios distribuídos por uma área aproximada de 2.040 km<sup>2</sup>. Espinho possui cerca de 31.043 habitantes (2021), e uma densidade populacional de 1.474 habitantes por km<sup>2</sup>. O município é composto por quatro freguesias: Anta e Guetim, Espinho, Paramos e Silvalde. Faz fronteira a norte com Vila Nova de Gaia, a leste com Santa Maria da Feira, a sul com Ovar e a oeste com o Oceano Atlântico (Wikipedia, 2023).

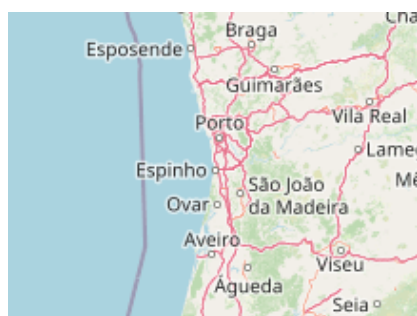


Figura 1: Localização geográfica de Espinho

Há cerca de 200 anos, Espinho começou a atrair mais visitantes devido à pesca sazonal, com os pescadores retornando às suas terras de origem no inverno, sem construírem habitações permanentes. O concelho de Espinho foi formalmente criado em 1899, através do desmembramento de Santa Maria da Feira, e rapidamente, em menos de meio século, tornou-se uma das áreas preferidas do norte de Portugal. A forte ligação religiosa da população levou à construção de monumentos significativos, como a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, projetada pelo arquiteto Adães Bermudes, que incorpora influências neorromânicas modernizadas para atender às necessidades contemporâneas. Outro ponto de interesse cultural é o Castro de Ovil, um sítio arqueológico datado do século II a.C., localizado na freguesia de Paramos. Este castro, possivelmente abandonado durante o processo de romanização iniciado no século I, faz parte do patrimônio cultural da região (Seara.com, n.d).

Atualmente, Espinho é uma cidade conhecida pela sua atividade turística e pelas suas atrações naturais e culturais, como praias, paisagens, surf, espetáculos e festivais. A cidade também se destaca pela fácil acessibilidade, tanto por via-férrea quanto rodoviária, devido à proximidade com o Porto.

## 1.2. A Academia de Música de Espinho

A Academia de Música de Espinho<sup>1</sup> é um estabelecimento de ensino artístico especializado da música e situa-se na Rua 34 884, na cidade de Espinho. Tem o horário de funcionamento de segunda a sexta-feira entre as 9h00 e as 18h00 e sábados as 9h30 as 13h00 (Academia de Música de Espinho, 2021).



*Figura 2 Entrada principal da Academia de Música de Espinho*

---

<sup>1</sup> Referenciada futuramente como Academia ou AME

### **1.3. Contextualização Histórica da Academia**

Foi fundada em 1960, pelo Professor Mário Neves, que também assumiu o papel da primeira Direção Artística do estabelecimento. Surgiu como uma associação sem fins lucrativos e devido às exigências legais, nos primeiros anos de funcionamento a Academia funcionava em regime de paralelismo com o Conservatório de Música do Porto.

Em colaboração com a Câmara Municipal de Espinho, a AME, tornou-se responsável pelo enriquecimento curricular de Expressão e Educação Musical nas Escolas do 1º Ciclo do Ensino Básico do Concelho de Espinho. Desenvolvida desde 1988, esta iniciativa, foi pioneira a nível nacional, permitindo a todas as crianças do 1º ciclo o acesso curricular a atividades musicais na escola.

A Escola de Línguas da AME retomou as suas atividades em 2013, recuperando o impacto significativo que teve no ensino de línguas na zona urbana de Espinho nas décadas de 1970 e 1980. Esta escola possibilita aos alunos integrarem a formação artística com o estudo aprofundado de línguas, com ênfase em Inglês e Alemão (Academia de Música de Espinho, 2021).

A escola destaca-se pelo desenvolvimento de um plano intenso de atividades e pela oportunidade de apresentações em concertos destinados ao público em contexto profissional, facilitando a integração dos jovens músicos no início de suas carreiras e promovendo a dinamização cultural e formação de públicos.

### **1.4. Infraestrutura**

- Gabinete do Conselho Diretivo;
- Gabinete da Direção Pedagógica;
- Gabinete de Produção;
- Gabinete de Contabilidade;
- Secretaria;
- Sala de Professores;
- Mediateca/Biblioteca;
- Bar e Espaço Polivalente;
- Receção;
- Sala de Audições Mário Neves;
- Sala-estúdio (equipada com sistemas informáticos);
- Auditório de Espinho.

## 1.5. Oferta Educativa e Comunidade Escolar

A AME funciona no âmbito da rede de ensino artístico especializado, ministrando os Cursos Básicos e Secundários de Música em regime de ensino integrado, articulado e supletivo, bem como Pré-Iniciação, Iniciação Musical e Cursos Livres.

Fundada em 1989, a Escola Profissional de Música de Espinho<sup>2</sup> (EPME) foi uma das duas entidades a nível nacional autorizadas pelo Ministério da Educação a abrir cursos profissionais de música. Desde o início, a EPME focou-se no desenvolvimento de jovens músicos em áreas quase inexistentes no panorama do ensino musical em Portugal: a formação de instrumentistas de orquestra e o desenvolvimento do ensino de percussionistas, então únicos no país. Para abordar estas necessidades, foram criados o Curso de Prática Orquestral, visando combater o défice de músicos portugueses nas orquestras nacionais, e o Curso de Percussão, para o desenvolvimento e formação de percussionistas em Portugal.

No ano 2005, foi fundada a Orquestra Clássica de Espinho, composta por jovens músicos e alunos da Academia no início de carreira profissional. A direção artística e a posição maestro titular estão a cargo de Pedro Neves.

Em 2008, a Orquestra Académica de Jazz de Espinho, dirigida por Paulo Perfeito e Daniel Dias, fez a sua estreia pública sob o nome Orquestra de Jazz da EPME. Desde então, a orquestra tem-se apresentado em diversos palcos nacionais consolidando-se como uma das maiores referências do jazz em Portugal.

Atualmente, a EPME oferece o Curso Básico de Instrumento (3ºciclo/Nível II), o Curso de Instrumentista de Cordas e de Tecla, e o Curso de Instrumentista de Sopro e de Percussão (secundário/Nível IV), resultantes da reestruturação do ensino profissional. A maioria dos alunos que ingressam na Academia são naturais da região Norte do País. No entanto, em busca do desenvolvimento artístico transversal e aprofundado há alunos provenientes de todo país (Academia de Música de Espinho, 2021).

## 1.6. Corpo Docente

A AME conta com cerca de 57 docentes da componente Artística, em que 5 deles são especializados na variante de Jazz. O Corpo Docente integra 19 docentes da componente Sociocultural e 4 da componente Científica. A secção da Direção e Coordenação Pedagógica é formado pelo conjunto de 3 docentes.

---

<sup>2</sup> Referenciada futuramente como EPME

## **1.7. Corpo Não Docente**

Os serviços como Receção, Contabilidade e Secretaria são desempenhados por pessoal qualificado.

## **2. Prática de Ensino Supervisionada**

### **2.1. Caracterização da Classe de Violoncelo**

Ao longo do ano letivo 2022/2023 acompanhei as aulas de violoncelo da classe do Professor Nikolai Gimaletdinov, da Escola Profissional da AME. O meu estágio teve início na segunda metade do mês de Novembro devido à dificuldade em estabelecer contacto com Instituições de Acolhimento anteriores à Academia de Música de Espinho. Estive presente em várias aulas de violoncelo. A classe do professor era composta por três alunos do 11º ano de escolaridade, 2º ano da Escola Profissional, além dos alunos da Academia, com os quais tive muito pouco contacto.

O aluno com que tive mais proximidade tinha 16 anos de idade e encontrava-se no 2º ano do Curso Profissional de Instrumentista. Este aluno era natural de Espinho e estava na AME desde os 10 anos. Ao longo do relatório referir-me-ei a este aluno como “Aluno C”.

Desde o início do período de observação foi perceptível que o aluno é bastante esforçado e interessado em progredir, tanto no estudo individual fora das aulas como também durante as aulas de violoncelo. No entanto, pela minha perceção, a transmissão de ideias da parte do professor para os alunos nesta fase da adolescência pode ser mais difícil, visto que nesta idade os jovens têm convicções sólidas. Ao longo do ano letivo o aluno fez grandes progressos, principalmente no controle e domínio de técnicas de mão direita.

### **2.2. Repertório**

Escalas e Arpejos:

- Escala de Réb Maior - quatro oitavas com todas as variantes de arpejos;
- Escala de Mi Maior - quatro oitavas com todas as variantes de arpejos;
- Escala de Fá# Maior - quatro oitavas com todas as variantes de arpejos.

#### Estudos:

- Estudo nº6 - *24 Etudes for Cello* de F.W. Hünerfürst;
- Estudo nº17 - *High School of Cello Playing* (Op. 73) de D. Popper;
- Estudo nº34 - *High School of Cello Playing* (Op. 73) de D. Popper;
- Capricho nº11 - *12 Caprices for Solo Cello* (Op. 25) de A. Piatti.

#### Excertos de orquestra:

- *La Valse* de M. Ravel;
- *Scherzo - A Midsummer Night' s Dream* (Op.61) de F. Mendelssohn;
- *Ein Heldenleben* (Op.40) de R. Strauss.

#### Obras:

- *Concerto para violoncelo nº1 em Lá menor* (Op.33) de C. Saint-Saens;
- *Rapsódia Húngara* (Op. 68) de D. Popper;
- *Autumn Song (Nº 10) - The Seasons* (Op.37a) de P.I. Tchaikovsky;
- *Sonata em Ré menor para Violoncelo e Piano* (Op. 40) de D. Shostakovich (completa);
- *Allegro moderato - Concerto para violoncelo em Si bemol Maior, G.482* de L. Boccherini;
- *Sarabande - Suite nº2 para violoncelo solo* (BWV 1008) de J. S Bach;
- *Sarabande - Suite nº3 para violoncelo solo* (BWV 1068) de J. S. Bach;
- *Flight of the Bumblebee - Ato III da Ópera "O Conto do Czar Saltan"* de N. A. Rimsky-Korsakov;
- *Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra* (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

### **3. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada**

#### **3.1. Síntese das Aulas de Instrumento**

Na tabela abaixo, estão representadas todas as aulas de violoncelo que assisti e estão realçadas com cor azul as aulas que eu própria lecionei.

Períodos Letivos	Mês	Dia do mês
1º período	Setembro	X
	Outubro	X
	Novembro	14, 21, 28
	Dezembro	5, 12
2º período	Janeiro	17, 23
	Fevereiro	13, 27
	Março	13, 20, 27
3º período	Abril	3, 17, 24
	Maio	15, 22
	Junho	5, 12, 23
	Julho	3

Tabela 1: Síntese das Aulas de Instrumento

### 3.2. Relatório das Aulas de Instrumento

Dia: 14/11/2022; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: A

Sumário: Rodagem do *Concerto para violoncelo nº1 em Lá menor* de C. Saint-Saens;

Material didático: 1º andamento (Allegro non troppo – Allegro molto – Tempo I) do Concerto.

Resumo e reflexão:

A aluna começou por tocar do início e conseguiu tocar o 1º andamento sem grandes acidentes, no entanto, o timbre dela não varia. Motivos que se repetem várias vezes soam iguais. O professor chamou atenção para a postura dela, que não é a mais correta quando a mão direita está na ponta do arco. Também falou na velocidade do arco que não pode ser constante. A passagem de colcheias a partir do compasso 79 tinha ruído, soava muito seco. Por preocupação no que vem a seguir, a aluna descuidada as notas da arcada antiga. O professor pediu para tocar só a mão direita em passagens específicas, começando logo pelo Mi-Fá inicial, na corda Dó. Primeiro o professor exemplificou e pediu para olhar para o pulso e para a condução do arco (a partir dos compassos 20 e passagem dos 80 igual) A aluna demorou muito tempo a conseguir reproduzir, por isso foi claro que não faz este tipo de estudo sozinha em casa. Na passagem dos intervalos de 5as e 6as (mudança de andamento: *Animato*) estão desafinados. A aluna tem de estudar mais à corda, com *glissandos*, tanto na direção ascendente como descendente para ter memória muscular da distância.

Na minha opinião a aula teria sido mais proveitosa se houvesse mais foco em exemplos específicos de exercícios para resolver as passagens técnicas. A aluna teve dificuldades em reproduzir por imitação o que lhe foi solicitado e demorou consideravelmente para alcançar o objetivo pretendido. Houve várias falhas de afinação ao longo da aula e senti que a aluna não ficou com ideias suficientes para poder trabalhar em casa.

Dia: 21/11/2022; Início: 14.30; Duração: 90 min; Aluno: B

Sumário: Rodagem e preparação dos excertos de orquestra para prova de EUYO.

Material didático: *La Valse* de M. Ravel; *Scherzo - A Midsummer Night's Dream* de F. Mendelssohn; *Ein Heldenleben* de R. Strauss.

Resumo e reflexão:

A aluna iniciou a execução do excerto de *Ravel* várias vezes, mas não conseguiu tocá-lo sem interrupções.

Chamei a atenção para o compasso 67, pois a aluna estava a tocar a nota errada, um Lá natural. O professor sugeriu que se pensasse na melodia de duas em duas notas. Desta forma a aluna melhorou, mas na minha opinião o motivo de não conseguir tocar sem falhar é porque estava a tocar as notas demasiado longas.

De seguida, o professor pediu que tocasse o excerto de *Ein Heldenleben*. Após a execução, perguntou-me qual era a minha opinião. Em primeiro lugar, ritmicamente a aluna não tocou o excerto corretamente. O professor e eu concordámos que essa parte deveria ser sempre a primeira preocupação numa prova de orquestra. As articulações e as intenções ao nível das dinâmicas do compositor não estavam a ser respeitadas. O professor pediu para tocar novamente desde o início. No primeiro Mi bemol grave, a aluna demorava mais tempo do que o suposto e os dois grupos de tercinas seguintes soavam desiguais. Sugeri que, desde o início da nota longa (Mi bemol), pensasse na subdivisão das tercinas. Ficou evidente que, no estudo individual, a aluna repete frequentemente as mesmas passagens sem as simplificar, o que acabar por gerar hábitos de estudo pouco eficazes. A afinação não estava estável. O professor sugeriu que a aluna praticasse sem vibrato para melhorar a afinação. Uma das estratégias que sugeri para estudar este excerto foi tocar apenas com a mão direita, uma vez que a maior dificuldade reside no trajeto que o arco deve percorrer desde a corda Dó até à Lá, numa dinâmica forte com ligaduras. A aluna tentou executar o exercício, mas teve bastantes dificuldades, evidenciando assim a falta de certeza quanto à quantidade e distribuição do arco necessárias.

Na parte final da aula, trabalharam o excerto do *Scherzo* de Mendelssohn. O professor comentou que, no geral, estava bem. No entanto, após várias tentativas, a aluna começou a demonstrar alguma frustração por não conseguir controlar o golpe de arco *sautillé*. O professor destacou que é preferível tocar um pouco abaixo do tempo do que de forma descontrolada. Mais uma vez, o professor pediu a minha opinião, e sugeri que a aluna se concentrasse mais nos reguladores, acentuando onde está realmente indicado. Porém, o ritmo continuava irregular, pelo que pedi para tocar *detaché* e enfatizei a importância de estudar lentamente com metrónomo.

Dia:28/11/2022; Início: 14.30; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Passagem da obra *Autumn Song* (Op.37a) de P.I. Tchaikovsky com pianista acompanhador.

Material didático: *Autumn Song (Nº 10) - The Seasons* (Op.37a) de P.I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

Enquanto tocava com o piano, o aluno teve várias falhas, entrando em momentos errados, mesmo tendo a parte de violoncelo à sua frente. O professor chamou-lhe a atenção várias vezes pelo facto de estar a bater o pé enquanto

tocava, mas, ainda assim, faltava-lhe a subdivisão interior. O aluno manteve os erros rítmicos até que o professor começou a bater a pulsação. Em termos da sonoridade, a execução estava pouco expressiva, levando o professor a cantar a melodia para o inspirar. Além disso, a mão esquerda do aluno não estava devidamente articulada e falhou vários saltos. Nos saltos mais amplos, o aluno olha fixa o olhar no ponto do instrumento, prende visivelmente a respiração e acaba por falhar. O professor explicou que, em *pianíssimo*, a mão esquerda deve tocar com a mesma intensidade como se estivesse a tocar em *fortíssimo*. Além disso, insistiu para que o aluno mantivesse o vibrato nas notas longas e, de um modo geral tornasse a melodia muito mais expressiva.

Na minha opinião, a aula foi extremamente inspiradora do ponto de vista musical, tanto para o aluno como para mim, que observei de fora. Pela minha percepção, o aluno falhou sistematicamente todos os saltos além da 6ª posição, um problema que precisa de ser resolvido com urgência. O facto de não trabalhar com notas de passagem nas posições mais agudas deixou-o inseguro, levando-o a desenvolver o hábito de olhar para baixo, o que resultou na acumulação de tensão no tronco e nos ombros.

Dia: 5/12/2022; Início: 14.30; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Trabalho de expressividade (vibrato, fraseado, mão direita) da Sonata de D. Shostakovich.

Material didático: 3º andamento da *Sonata em Ré menor para Violoncelo e Piano (Op. 40)* de D. Shostakovich.

Resumo e reflexão:

O aluno já conseguiu tocar a obra sem grandes erros, mas no fraseado apresentou muitas quebras. O professor demonstrou que o arco não pode ser um obstáculo na construção do fraseio e trabalharam as mudanças de posição em *loop*. Para melhorar a expressividade, o professor exemplificou e pediu que mantivesse o vibrato nas notas mais agudas até ao fim. Além disso, observou que o aluno estava a tocar repetidamente certas frases de forma idêntica. Para demonstrar a importância da variação, deu o exemplo de que, na fala, as pessoas não repetem a mesma frase várias vezes com a mesma entoação.

A aula descrita foi produtiva, e ficou evidente que o aluno saiu com várias novas ideias musicais. Na minha opinião, se utilizasse um espelho para verificar constantemente a própria postura, seria mais fácil corrigir as mudanças de posição. Além disso, percebi que o aluno não pratica exercícios diários específicos, como os dedicados ao aperfeiçoamento das mudanças de posição.

Dia: 12/12/2022; Início: 14.30; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Trabalho focado na mão direita ao longo do 3º andamento da Sonata de D. Shostakovich; passagem da obra *Autumn Song* (Op.37a) de P.I. Tchaikovsky.

Material didático: 3º andamento da *Sonata em Ré menor para Violoncelo e Piano* (Op. 40) de D. Shostakovich; *Autumn Song* (Op.37a) de P.I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

O professor iniciou a aula trabalhando a passagem das notas graves (arcada para baixo) até aos agudos (para cima) no compasso 78. O aluno apresentou um som pouco consistente, acumulando muita tensão na mão direita, o que resultou numa sonoridade “nasal”. Para demonstrar o problema, o professor imitou a execução. Além disso, sempre que havia um salto para a 6ª posição (Lá), o aluno levantava os ombros. O professor recomendou prever o salto e prestar mais atenção às notas antes da mudança de arco. Apesar das tentativas, o aluno não conseguiu obter um som de qualidade na segunda metade do arco. O professor referiu que o peso não estava a ser corretamente transferido para o dedo indicador da mão direita. Em seguida, pediu ao aluno para praticar as mudanças de posição com diferentes velocidades, utilizando todo o comprimento do arco. Houve alguma melhoria, mas as notas continuavam sem ressonância. Na passagem das semicolcheias, o aluno reproduziu mais lento, mas aplicou pouco contacto na mão direita. O professor insistiu na importância de o aluno desenvolver maior autonomia auditiva e ser mais exigente consigo mesmo no estudo individual.

Na segunda metade da aula, o professor pediu ao aluno que tocasse *Autumn Song* de Tchaikovsky. O aluno executou a obra do início ao fim, mas apresentou várias falhas de afinação. O professor destacou a necessidade de uma pulsação interna mais precisa e de um vibrato contínuo. No final, trabalharam alguns saltos que ainda não estavam a funcionar. Para ajudar na precisão, o professor aconselhou o aluno a focar-se na sensação das posições em si, em vez de apenas nas notas. Sendo esta última aula antes da prova, o professor reforçou alguns elementos cruciais para que o aluno pudesse trabalhá-los em casa.

Considero que a aula foi fundamental para consolidar ideias e preparar o aluno para uma prova bem-sucedida. Para acelerar o processo de alcançar o som timbrado constante, sugeriria que gravasse mais vezes o seu estudo individual e analisasse criticamente a sua execução, em vez de se limitar a imitar o professor e tentar reproduzir mecanicamente durante as aulas.

Dia: 17/01/2023; Início: 14.30h; Duração: 90min; Aluno: D

Sumário: Trabalho da segunda metade da obra da Rapsódia Húngara de D. Popper.

Material didático: *Rapsódia Húngara* (Op. 68) de D. Popper.

Resumo e reflexão:

O professor pediu à aluna que começasse a tocar a partir do *Allegretto*. A sua execução revelou falta de confiança, levando o professor sublinhar a necessidade de maior precisão nos ritmos pontuados, uma característica essencial da música húngara que não estava a ser respeitada. Na segunda tentativa, a aluna mostrou uma melhoria significativa. O professor também destacou que as semínimas precisavam de ter mais “ar”, ou seja, mais velocidade de arco. Na secção melódica do *Adagio*, o professor apontou a falta vibrato, e o facto de algumas notas estavam demasiado coladas entre si. No entanto, as passagens das notas dobradas antes do *Allegro vivace* saíram afinadas. As semicolcheias curtas, por outro lado, não tiveram um tempo estável, o que deixou a aluna um pouco atrapalhada, pois estavam bastante abaixo do andamento e apresentavam irregulares. Visto isto, o professor questionou qual tinha sido a finalidade do estudo e o que foi realmente alcançado ao longo do processo. A pedido do professor, a aluna prosseguiu até ao fim da obra, num andamento mais calmo. O professor fez uma observação importante, reforçando que, quando um motivo reaparece várias vezes, deve sempre começar no mesmo sítio do arco como da primeira vez.

Considero que a aula foi bem estruturada, com o professor a identificar e a oferecer soluções claras para as passagens problemáticas. Devido a um problema psicológico mencionado pelo professor, mas não especificado, por vezes a aluna fixou-se muito na partitura, o que dificultou o trabalho de controlo da mão direita. Esta aula serviu como um ensaio geral para a audição da classe.

Dia: 23/01/2023; Início: 14.30h; Duração: 90min; Aluno: B

Sumário: Passagem do 1º andamento do Concerto de Boccherini e da cadência.

Material didático: *Allegro moderato - Concerto para violoncelo em Si bemol Maior, G.482* de L. Boccherini.

Resumo e reflexão:

A aluna tocou o *Concerto* desde o início. O andamento revelou alguma instabilidade, e a aluna marcou os tempos fortes batendo o pé e abanando a cabeça. O professor pediu-lhe que tocasse a cadência, que correu bem. No final, elogiou a sua evolução, destacando melhorias em vários aspetos e observando que a cadência estava melhor do que o restante *Concerto*. No entanto, alertou para o hábito de marcar os tempos com o corpo, pois pode ser distrativo para quem ouve de fora. Em seguida, o professor pediu para tocar a partir da anacruse Dó, antes do nº 30 de Ensaio. A aluna demonstrou alguma dificuldade ao chegar à passagem das fusas, devido ao golpe de arco (ligadura de duas em duas notas separadas). O professor sugeriu reduzir o andamento e focar-se sempre em grupos de duas notas. A falta de dinâmicas *forte-piano* bem marcadas resultou num carácter geral ligeiramente romântico. À medida que a aluna prosseguiu, na reexposição o golpe de arco apresentou melhorias. No entanto, o professor reforçou que, nas notas mais

longas, deveria utilizar mais arco, enquanto nas rápidas precisava de voltar mais ao talão.

Na minha opinião a aula foi bem conduzida pelo professor. Ainda assim, acredito que poderia ter havido maior foco no trabalho de afinação, que nem sempre esteve precisa. Para melhorar o domínio dos golpes de arco e do cruzamento de cordas, a forma mais eficaz seria estudar com ritmos diferentes. Na minha perspectiva, esse foi o único parâmetro que não foi abordado durante a aula.

Dia: 13/02/2023; Início: 14.30h; Duração: 90min; Aluno: C

Sumário: Trabalho de mão direita; “Como tocar *detaché*?”.

Material didático: *Flight of the Bumblebee* - Ato III da Ópera “O Conto do Czar Saltan” de N. A. Rimsky-Korsakov.

Resumo e reflexão:

A maior parte desta aula foi dedicada a encontrar uma boa sonoridade - cheia, consistente e sem ruído - enquanto o aluno tocava em *detaché*. O professor pediu-lhe que tocasse colcheias na parte inferior do arco, tanto para cima e como para baixo. No entanto, o aluno não conseguiu reproduzir corretamente, continuando com uma sonoridade “suja”, desigual e excessivamente *marcato*. Apesar de inúmeras repetições, as melhorias foram mínimas. Na arcada para cima, o aluno estava a soltar os dedos, desestabilizando assim os pontos de contacto da mão direita. A certa altura, o professor começou a demonstrar impaciência, pois o aluno insistia que estava a seguir exatamente as instruções que lhe deram. Então, o professor perguntou se eu estava a ouvir da mesma forma que o aluno. Respondi que não, pois os arcos para baixo e para cima não estavam a soar de forma idêntica. Nesse momento, o professor pediu-me para explicar como se toca *detaché*. Respondi que, em primeiro lugar, os dedos da mão direita tinham de estar com muito contacto com a vara do arco. Além disso, para garantir um som consistente, o arco deve estar com bastante contacto com a corda. Sugeri que, durante o estudo individual, o aluno exagerasse na dinâmica e ouvisse atentamente se cada nota tinha um “meio” bem definido. Também propus um exercício para verificar o contacto antes de produzir som, assegurando que tanto os dedos da mão direita como o arco têm contacto suficiente. O exercício consistia em mover a corda no sentido vertical sem que o arco realmente deslocasse na corda. Novamente, o aluno tentou tocar, mas continuava a apresentar com desigualdades entre os arcos para baixo e para cima.

Considero que esta aula foi intensa, e o aluno acabou por se sentir frustrado por repetir tantas vezes um exercício simples sem obter progressos significativos. Na minha opinião, se lhe tivessem sugerido gravar a própria execução e ouvi-la de seguida, teria percebido mais facilmente que as colcheias não estavam iguais. Além disso, a presença de um espelho na sala de aula ou durante o estudo individual teria facilitado este trabalho, evitando que se tornasse mecânico ao longo da aula.

Dia: 27/02/2023; Início: 14.30h; Duração: 90min; Aluno: B

Sumário: Escala de Fá# Maior com ligaduras de 4,8,16 e 32 notas por arco e com todas as variantes de arpejos; Estudo nº17 de Popper.

Material didático: Escala de Fá# Maior; Estudo nº 17 - *High School of Cello Playing (Op. 73)* de D. Popper.

Resumo e reflexão:

A aluna iniciou a escala com ligaduras de quatro notas por arco, conseguindo mantê-las afinadas ao longo das quatro oitavas. No entanto, ao executar a ligadura de trinta e duas notas, o som tornou-se mais fraco no sentido descendente, pois gastava demasiado arco no início. O professor alertou-a para não deixar que o trabalho da mão esquerda influenciasse o controlo do arco. De seguida, ao tocar os arpejos, a aluna enganou-se nas notas alteradas nos registos mais agudos. Para ajudá-la, o professor sugeriu que antecipasse mentalmente as combinações de três notas, tal como no início da escala (nas cordas Dó e Sol). Apesar disso, a aluna conseguiu executar bem as cordas dobradas, embora por vezes desafinasse devido à falta de preparação prévia do antebraço esquerdo. O professor elogiou o seu progresso, destacando que a escala estava bastante bem preparada.

Na segunda metade da aula, o professor pediu que tocasse o estudo de Popper. Possivelmente devido ao tempo dedicado ao aperfeiçoamento das cordas dobradas, a aluna demonstrou tensão excessiva na mão esquerda durante a execução do estudo. Encontrou dificuldades nas mudanças das terceiras para as décimas, não conseguindo acertá-las com precisão. O professor recomendou que tocasse de forma mais ligada, uma vez que, à medida que a dificuldade da mão esquerda aumentava, a aluna tendia a separar cada vez mais as ligaduras e a saltar de uma posição para outra sem deslizar a mão esquerda. Além disso, destacou que a transição dos dedos entre posições estava a ocorrer demasiado lentamente. No tempo restante da aula, o professor trabalhou a afinação das terceiras e das décimas, incentivando mudanças de posição amplas para melhor controlo.

Considero que esta aula foi uma excelente preparação para a prova técnica. O professor concentrou-se nos aspetos que exigiam mais trabalho, mantendo sempre uma abordagem positiva, o que ajudou a aluna a sentir-se confiante e confortável.

Dia: 13/03/2023; Início: 14.30h; Duração: 90min; Aluno: C

Sumário: Capricho nº11 de Piatti.

Material didático: Capricho nº11 - *12 Caprices for Solo Cello (Op. 25)* de A. Piatti.

Resumo e reflexão:

O professor pediu ao aluno que tocasse o capricho a partir do *Allegro*, sem a introdução. No geral, a execução foi bem conseguida, mas o som soava demasiado rígido. Em seguida, o professor solicitou que tocasse a primeira parte (*Adagio*),

interrompendo logo no segundo compasso, pois o aluno estava a repartir excessivamente os acordes. O professor questionou sobre função harmónica dos acordes, e o aluno respondeu corretamente. Depois, o professor cantou a melodia destacando as notas mais relevantes dos acordes, orientado assim a interpretação. O aluno tentou imitar essa abordagem, apresentando algumas melhorias. No entanto o professor ainda não estava satisfeito e voltou a tocar para clarificar as suas intenções musicais. Além disso, pediu ao aluno que observasse a sua própria mão direita e pulso, pois não estava a realizar corretamente as mudanças de corda (da base dos acordes para as cordas Lá e Ré) através do movimento do pulso. Para reforçar esse ponto, o professor tocou novamente a passagem e pediu-lhe que observasse atentamente e memorizasse a antecipação fisicamente necessária para tocar os acordes.

Após essa explicação, o aluno começou a tocar um pouco melhor. Na minha opinião, esta aula foi valiosa para o desenvolvimento da capacidade de observação e para o aperfeiçoamento da reprodução por imitação. No entanto, demorou bastante tempo a perceber qual era o ponto de foco essencial para executar corretamente o trecho. Considero que, para alcançar o objetivo desejado, o aluno beneficiaria de um trabalho mais diversificado, saindo um pouco do estudo de Popper e dedicando-se diariamente a exercícios mais simples para a mão esquerda, alcançando assim os objetivos da mão direita também.

Dia:20/03/2023; Início:14.30h; Duração: 90min; Aluno: B

Sumário: Estudo nº6 de F.W. Hünerfurst.

Material didático: Estudo nº6 - *24 Etudes for Cello* de F.W. Hünerfurst.

Resumo e reflexão:

A aluna tocou o estudo do início ao fim, sem repetição, conseguindo executá-lo de cor, embora com algumas pequenas desafinações. O professor pediu-lhe então que tocasse novamente, começando a partir da segunda metade do estudo, após a barra de repetição. Em alguns momentos, após a indicação para colocar o polegar, as notas tocadas com o terceiro dedo não saíram ou estavam desafinadas. Para corrigir este problema, o professor tocou a partir do compasso onde aparece Ré# (Lá M) e pediu à aluna que observasse a posição da sua mão. Quando tentou reproduzir a passagem, a aluna falhou algumas vezes. O professor sugeriu que tocasse novamente, mantendo os dedos (segundo e terceiro) mais próximo do ponto antes de os pressionar na corda. A posição da mão esquerda da aluna não estava corretamente alinhada em relação à corda, o que afetava a precisão. No entanto, ao longo da aula, conseguiu melhorar tanto a articulação como a afinação. Ainda assim, continuava a movimentar excessivamente os dedos de forma individual, em vez de os coordenar em bloco.

Considero que esta aula foi benéfica para a aluna consolidar o estudo antes de apresentá-lo na masterclasse. Não obstante, na minha opinião o professor poderia

ter fornecido mais estratégias específicas para o estudo da afinação, um aspeto que não foi trabalhado de forma totalmente clara ao longo da aula.

Dia: 27/03/2023; Início: 14.30h; Duração: 30 min; Aluno: A

Sumário: Masterclass com o professor convidado Mikhail Milman - *Sarabande da Suite nº2*.

Material didático: *Sarabande - Suite Nº2 para violoncelo solo (BWV 1008)* de J. S Bach.

Resumo e reflexão:

A aluna tocou a *Sarabande* do início ao fim, demonstrando estabilidade rítmica e intenções musicais bem definidas. No entanto, o professor tinha uma visão diferente em alguns aspetos da interpretação, com os quais a aluna nem sempre concordava. Além disso, a aluna enfrentava algumas dificuldades com o instrumento que estava a tocar, nomeadamente um “lobo” forte na corda Ré solta. O professor enfatizou a importância de um vibrato mais expressivo para aumentar a ressonância das notas. Em alguns momentos, a aluna descuidava certas notas ao antecipar-se às seguintes. Para demonstrar, o professor tocou e exemplificou a importância das notas pedais, como o Lá no 1º e 5º compassos, que a aluna tendia largar demasiado cedo. Também sugeriu um fraseado mais amplo, agrupando os compassos dois a dois ou até em segmentos maiores.

Considero que o professor teve uma abordagem respeitosa em relação à interpretação da aluna. Apesar de não concordar com algumas das sugestões, esta esforçou-se por incorporá-las e saiu da aula com novas ferramentas para continuar a trabalhar em casa.

Dia: 27/03/2023; Início: 15h; Duração: 30 min; Aluno: C

Sumário: Masterclass com o professor convidado Mikhail Milman – *Capricho nº11* de Piatti.

Material didático: *Capricho nº11 - 12 Caprices for Solo Cello (Op. 25)* de A. Piatti.

Resumo e reflexão:

O aluno tocou quase até ao final o capricho sem interrupções. O professor realçou a importância de um início forte e decisivo, uma vez que, em alguns momentos, o aluno “amassa” as notas em vez de lhes conferir um carácter heroico. Nos primeiros dois acordes, o professor pediu-lhe que antecipasse a mudança de cordas com o pulso e explicou o posicionamento e a função de cada dedo, destacando que o mindinho deveria manter-se dobrado em contacto com a vara do arco e que o pulso deveria permanecer firme até ao meio do arco. O aluno, habituado a tocar com paragens no meio dos acordes, já não percebia claramente a diferença sonora. Além disso, entre os acordes havia muito silêncio, pelo que o

professor alertou para a necessidade de preparar os dedos, evitar a fechá-los e antecipar melhor as mudanças de posição.

Inicialmente, o professor pediu que o aluno olhasse para a sua mão direita enquanto tocava, mas o problema persistiu. Em seguida, sugeriu que observasse a própria mão direita nas mudanças de arco e se preparasse fisicamente para fazer essas mudanças. Como a dificuldade continuava, o professor decidiu simplificar ainda mais, pedindo-lhe que tocasse apenas as cordas soltas. Ainda assim, este continuou a tocar de forma desigual arcadas para baixo e para cima. O professor recomendou que tocasse mais na metade inferior do arco e notou que, ao aproximar-se do meio do arco, o aluno largava sempre o mindinho. O professor explicou que, apesar de o terceiro dedo poder estar mais solto, os restantes deviam, sentindo até a ponta dos dedos. Além disso, na arcada para cima, a posição do pulso devia ser mais pronunciada. O professor sugeriu então que fizesse um exercício de antecipação do movimento antes da mudança do arco. No entanto, o aluno continuava a largar os dedos enquanto tocava, obrigando o professor chamar-lhe a atenção de os manter no lugar. Também ficou evidente que o aluno não distinguia corretamente os movimentos do pulso e do antebraço.

Os acordes soavam tensos porque o aluno apertava demasiado os dedos e não antecipava as mudanças de corda com o pulso. O professor explicou que, até ao terceiro tempo do acorde, o cotovelo não deveria de abrir e exemplificou o que pretendia. Para conferir um carácter mais *resoluto*, sugeriu o aluno exagerasse as mudanças de posição dos arpejos com a mão esquerda. Outro ponto abordado foi a posição da mão esquerda e do polegar, pois o aluno por vezes deixava-o suspenso no ar. Além disso, o aluno deixa muitas vezes os dedos esticados no ar, pelo que o professor insistiu na importância de prepará-los e sentir os dedos fortes antes de tocar. Na parte do *Allegro*, continuaram a trabalhar as mudanças de posição utilizando *glissandos* para melhorar a fluidez.

Na minha opinião, esta aula foi particularmente interessante, pois, em apenas meia hora de contacto, o professor convidado conseguiu identificar as dificuldades do aluno no controlo da mão direita e procurou resolvê-las através de diferentes abordagens.

Dia: 27/03/2023; Início: 15.30h; Duração: 30 min; Aluno: D

Sumário: Masterclasse com o professor convidado Mikhail Milman - Estudo nº17 de Piatti.

Material didático: Estudo nº17 - *High School of Cello Playing (Op. 73)* de D. Popper.

Resumo e reflexão:

No geral, a aluna tocou o estudo com qualidade. O professor chamou a atenção para a posição dos dedos, tanto na mão esquerda como na direita, destacando que os dedos da mão esquerda, mesmo quando não estão a tocar, devem manter-se

arredondados. Além disso, observou que a aluna realizava as mudanças de corda movimentando o braço inteiro, sem antecipar o movimento com o pulso. O professor insistiu na importância de manter o dedo indicador mais esticado para garantir maior controlo na condução do arco. No entanto, esta não foi capaz de reproduzir completamente o que lhe foi solicitado. Com o tempo, conseguiu melhorar a execução dos movimentos. O professor também pediu para fazer as mudanças de posição sem alterar a estrutura da mão e sem interromper o vibrato. Sugeriu ainda um posicionamento da mão e do antebraço mais elevado. A aluna mostrou progressos, mas faltou-lhe projetar mais o som e manter o vibrato contínuo. Além disso, o professor aconselhou a aluna expandir sempre o tempo, nas colcheias, permitindo-lhe pensar melhor no que vem a seguir.

Considero que esta aula foi especialmente enriquecedora, pois o professor não só forneceu métodos eficazes para melhorar a interpretação, como também tornou o estudo mais interessante. De forma a contextualizar a música e inspirar os alunos, abordou a origem dos compositores, o que teve um impacto visível nos alunos.

Dia: 03/04/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: A

Sumário: 2º e 3º andamento do Concerto de Saint-Saens; foco nas passagens técnicas de notas dobradas.

Material didático: *Allegro con moto - (cadenza) - Tempo I - Un peu moins vite; Molto allegro do Concerto para violoncelo nº1 em Lá menor (Op.33) de C. Saint-Saens.*

Resumo e reflexão:

A aluna iniciou a aula tocando o 2º andamento do Concerto, e de seguida o último andamento, a pedido do professor. Durante a execução, o professor chamou a atenção para a necessidade de baixar os ombros e evitar de aumentar a velocidade do arco nas passagens mais exigentes para a mão esquerda.

A aluna apresentou dificuldades na afinação e nas mudanças de posição. O professor explicou que o pulso não podia interferir nas mudanças de posição e pediu-lhe que praticasse apenas a última oitava das cordas dobradas, primeiro no acorde diminuto e depois na 7ª dominante. A afinação esteve instável nas diferentes posições, levando o professor a insistir para que tivesse mais atenção. Nas oitavas mais agudas, a aluna tentava corrigir a afinação movimentando com os dedos, mas não aqueles que realmente estavam desafinados, o que indicava falta de conhecimento das posições nesse registo.

O professor teve uma longa conversa com a aluna sobre a necessidade de equilibrar o estudo técnico e musical. Observou que ela estava demasiado focada na musicalidade e nos detalhes do 2º andamento, descuidando o treino das passagens técnicas. Pediu-lhe então que afinasse e tocasse novamente as cordas dobradas. Como os problemas persistiam, sugeriu que trabalhasse com ligaduras de duas em duas notas para conseguir ouvir melhor as mudanças. Esta abordagem trouxe melhorias, mas o professor insistiu na importância de antecipar os

movimentos da mão direita e manter uma consistente. Seguidamente, o professor pediu-lhe que tocasse o último andamento desde o início. Ritmicamente, não estava perceptível, pelo que sugeriu que cantasse o trecho para compreender melhor o fraseado. A aluna não tinha a certeza das notas que queria prolongar, e o professor destacou que não era possível interpretar com clareza sem uma intenção definida.

Juntos, ficaram a debater algumas possibilidades de fraseado e formas alternativas de interpretar os primeiros compassos.

Na minha opinião, nesta aula o professor demonstrou grande persistência ao insistir num trabalho técnico que deveria ser aprofundado em casa. A aluna tem forte sentido musical, mas enfrenta dificuldades técnicas que não tem trabalhado de forma eficaz no seu estudo individual.

Dia: 17/04/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Sarabande da Suite nº3 de Bach; revisão das dedilhações e arcadas da *Variação III - Variações sobre um tema rococó de Tchaikovsky*.

Material didático: *Sarabande - Suite nº3 para violoncelo solo de J. S. Bach; Variação III - Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky*.

Resumo e reflexão:

A aula começou com a *Sarabande*. O professor mencionou que os objetivos definidos para esta obra, tendo em conta a fase em que o aluno se encontrava, foram alcançados. Elogiou a execução, salientando o bom *legato* e a sonoridade consistente ao longo do andamento. No entanto, sugeriu que o aluno desse mais ênfase à melodia principal, sem se distrair com as outras notas presentes nos acordes. O aluno retomou a peça desde o início, enquanto o professor marcava as colcheias para ajudar a preencher melhor os compassos e a frasear. Houve uma melhoria, mas ainda se percebia que o aluno pensava compasso a compasso. Para corrigir, o professor sugeriu que pensasse em blocos de dois compassos. No segundo compasso, o Si bemol (extensão para o Sol da corda Ré) soava sempre “sujo”, pois o aluno não rodava nem esticava suficientemente o primeiro dedo. Além disso, os acordes soavam sempre “duros” e sem ressonância. O professor chamou a atenção e demonstrou como deveria fazê-los soar melhor. Observou também que o aluno separava excessivamente os acordes e recomendou que escolhesse quais as notas do acorde que deveriam sobressair.

Nos últimos vinte minutos da aula, estiveram a rever em conjunto as arcadas e dedilhações da *Variação III das Variações sobre um tema rococó*.

Do meu ponto de vista, esta aula foi essencial para consolidar ideias musicais. O facto de o professor ter tocado *Tchaikovsky* no final deixou o aluno muito motivado para continuar a trabalhar na obra sozinho.

Dia: 24/04/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Cadência e Variação V (em Ré menor) - Variações sobre um tema rococó de Tchaikovsky.

Material didático: Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

O professor solicitou ao aluno para tocar a partir da cadência.

Dia: 15/05/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Cadência e Variação III (em Ré menor) - Variações sobre um tema rococó; Revisão da versão original de P.I. Tchaikovsky em comparação com a edição de W. Fitzenhagen.

Material didático: *Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra* (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

O professor pediu ao aluno que tocasse a cadência. No final, a maioria dos harmónicos não saíram, o que levou a uma revisão das passagens e à alteração de algumas dedilhações que não estavam a funcionar. No início da cadência, o aluno permanecia demasiado tempo em cada acorde, pelo que o professor lhe pediu para explicar a função harmónica de cada um e como pretendia frasear. Embora o aluno demonstrasse um conhecimento sólido das funções tonais dos acordes, a sua conceção do fraseado não coincidia com a do professor, o que dificultou a compreensão da sua abordagem interpretativa. O professor aconselhou o aluno a evitar “puxar” o arco após a primeira parte dos acordes e explicou que as notas graves necessitavam de mais pressão e contacto, mas que essa pressão e contacto, mas que essa pressão deveria ser libertada gradualmente. Em seguida, pediu-lhe que avançasse para a *Variação* em Ré menor e mencionou a possibilidade de trabalhar com ele essa passagem. Além disso, solicitou-me que transferisse a parte de violoncelo da versão editada pelo *W.Fitzenhagen*.

O aluno começou a tocar a *Variação III*, aplicando vibrato em algumas notas iniciais, mas sem o manter até ao final. No geral, estava pouco expressiva. Para exemplificar, toquei algumas passagens e sugeri que determinadas dedilhações, como a transição de 1º dedo para 1º dedo, poderiam ajudar a dar maior fluidez a melodia. Também pedi ao aluno que realizasse um vibrato mais rápido e amplo. No entanto, teve dificuldade em reproduzir o efeito, pois a sua mão esquerda não estava posicionada da mesma forma que a do professor. Em todas as mudanças de posição para a 6ª posição, o aluno levantava os ombros e fixava o olhar no ponto de chegada, o que resultava em desafinações frequentes. Aconselhei-o a evitar

hábitos que pudessem transmitir insegurança ao público e que, quanto mais repetidos, mais difíceis seriam corrigir. Sugeri que experimentasse trazer o antebraço mais para cima e exagerasse o movimento do cotovelo durante as mudanças de posição. Embora tenha tocado um pouco melhor, continuou a olhar para baixo. Para ajudar, toquei o salto Ré-Si olhando para cima e pedi-lhe que fizesse o mesmo. Não conseguiu reproduzir e começou a demonstrar sinais de frustração. Reforcei que estava a progredir, mas que precisaria de trabalhar bastante no estudo individual para tornar o movimento mais natural. Pedi-lhe então que tocasse novamente desde o início da variação. Após os quatro primeiros compassos, interrompi, pois percebi que não estava a sentir a pulsação corretamente. Sugeri que pensasse em unidades mais pequenas, como colcheias, para criar uma linha de condução do fraseado mais coesa.

Dia: 22/05/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Tema - Variações sobre um tema rococó de Tchaikovsky.

Material didático: *Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra* (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

Iniciei a aula perguntando ao aluno se tinha alguma dúvida ou alguma parte específica que gostaria de trabalhar. O aluno respondeu que não teve muito tempo para estudar no fim de semana e que preferia começar por tocar o *Tema*. O aluno tocou do início ao fim bastante bem, mas não acertou o salto de oitava da transição para a *Variação I*. Elogiei o seu progresso e mencionei que a obra estava a soar bem. Perguntei-lhe de que forma pensava nas primeiras seis notas e sugeri uma interpretação diferente: tocar as notas Ré-Dó em sentido descendente em *diminuendo* e as notas Si -Dó, em *crescendo* até a nota longa Lá. Em seguida, pedi-lhe que tocasse as semicolcheias em *detaché* em vez da articulação original. O aluno experimentou e conseguiu uma maior estabilidade, evitando acelerar. Depois pedi-lhe que não puxasse a mão direita após iniciar a nota Lá, e ele conseguiu ajustar tal como tinha pedido. De seguida, toquei para exemplificar que o salto do Lá-Fá# teria de ser *molto legato*, mais expressivo e daí teria de vibrar a nota até ao fim. Após trabalharmos esses detalhes, pedi-lhe que repetisse a secção e avançasse para a segunda casa. Nessa parte, sugeri uma mudança de dedilhação, utilizando o primeiro dedo para a transição de Lá para Si. Inicialmente o aluno não concordou, pelo que expliquei que era apenas uma ideia para tornar a segunda vez ainda mais expressiva. Ao tocar a ponte para a *Variação I*, voltou a falhar o salto. Notei que estava a acumular tensão e pedi-lhe que relaxasse o queixo. O aluno continuou a não acertar o salto. Depois sugeri que cantasse a nota antes de tocá-la. Dessa vez, conseguiu acertar. Pedi-lhe então que repetisse o salto mais duas vezes, mas já não conseguiu reproduzir o mesmo resultado de forma consistente. Expliquei que precisava de encontrar uma maneira de executar as mudanças de

posição sem olhar para baixo nem prender os ombros. Perguntei se costumava de incluir algum exercício específico para as mudanças de posição no estudo individual. O aluno respondeu que, nos últimos meses não tem tido tempo para os praticar. Disse que era importante trabalharmos as dificuldades técnicas fora do contexto das obras, e por esse motivo, recomendei os *Daily Exercices* de Louis R. Feuillard.

Dia: 5/06/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: A

Sumário: 3º andamento do Concerto Nº1 de C. Saint-Saens; passagens técnicas entre a letra L e P de ensaio.

Material didático: *Un peu moins vite - Molto allegro do Concerto para violoncelo nº1 em Lá menor (Op.33)* de C. Saint-Saens.

Resumo e reflexão:

O professor pediu à aluna para tocar do andamento seguinte à introdução lenta. Desde o início da escala cromática (letra L) até ao compasso 454, tocou bem. No entanto, a partir dessa parte, os intervalos de 7as e 6as estavam desafinados. Para corrigir, o professor propôs vários exercícios de mudanças de posições, utilizando diferentes ritmos na mão direita. A maior parte da aula foi dedicada ao aperfeiçoamento das cordas dobradas. O professor notou que, ao posicionar o polegar em cima do ponto, a levantava e estabilizava toda a mão, o que comprometia a precisão. De seguida, sugeriu que apoiasse o polegar apenas na lateral do braço do violoncelo. Embora a aluna tenha conseguido alguma melhoria, a afinação manteve-se instável. O professor então pediu-lhe que mantivesse os dedos da mão esquerda mais próximos, formando um bloco durante as mudanças de posição. No entanto, a aluna não conseguiu tocar de forma que o professor tinha solicitado, continuando a levantar excessivamente os dedos, o que resultou em atrasos nas passagens de semicolcheias a partir do compasso 464. Apesar das dificuldades, a aluna tocou bem a secção dos ritmos pontuados até ao final da parte *ad libitum*. O professor indicou-lhe que prosseguisse e, na indicação do *Tempo I*, surgiram novamente os intervalos de 7as e 6as. Desta vez, o foco foi na mudança da corda Lá para Ré. Tocou e demonstrou que essa mudança deveria ser feita com todo o braço para garantir um som homogéneo. A aluna não conseguiu perceber que precisava de posicionar o antebraço ao mesmo nível, mantendo uma linha reta.

Na minha opinião, esta aula foi bem estruturada pelo professor. No entanto, considero que teria sido útil dedicar mais tempo ao treino das mudanças de posição no mesmo arco, utilizando *glissando*, para que a aluna compreendesse e memorizasse melhor o trajeto.

Dia: 12/06/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Variação I; II; IV e cadência - Variações sobre um tema rococó de Tchaikovsky.

Material didático: *Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra* (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

A aula começou com a *Variação IV*. O aluno não estava a manter um tempo consistente, pelo que o professor ligou o metrónomo a 320 bpm. Com esse apoio, o aluno conseguiu perceber onde estava a antecipar ou atrasar. Em seguida, o professor pediu-lhe que tocasse a *Variação I* e sugeriu pensasse de forma mais horizontal, evitando a pensar na vertical. Para demonstrar, o professor tocou e explicou que as partes melódicas que tinham as ligaduras deveriam ser mais pesadas, enquanto nas passagens mais leves era possível criar momentos de descanso, exagerando esses contrastes. Quando tocava sem metrónomo, o aluno continuava a fugir do tempo e a utilizar demasiado arco. O professor alertou para a necessidade de recuar um “degrau” do tempo, assegurando que todos os aspetos estavam consolidados antes de avançar. Reforçou ainda a importância de manter o arco sempre em contacto com a corda e evitar saltos desnecessários. Na anacruse (ponte para a cadência) – no salto de Si para Dó uma 8ª acima - o aluno continuava a falhar. O professor então pediu-lhe que avançasse para a *Variação II*. Nesta secção, o professor propôs exercícios rítmicos com a mão direita, mantendo semicolcheias nas pausas para reforçar a estabilidade. Nas determinações como por exemplo nº 20 de ensaio, ritmicamente não estava bem. Além disso, o aluno teve dificuldades em articular corretamente as ligaduras ascendentes. O professor voltou a reforçar a importância de estudar as variações rápidas abaixo do andamento final e sempre mantendo o arco em contacto com a corda.

Na minha opinião esta aula foi bem estruturada, e o aluno conseguiu alcançar todos os objetivos propostos professor. No entanto, ao longo da *Variação I*, continua a utilizar uma quantidade excessiva de arco.

Dia: 23/06/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: A

Sumário: Escala de Réb Maior (arpejos); 2º andamento do Concerto de Saint-Saens;

Material didático: *Allegro con moto - (cadenza) - Tempo I do Concerto para violoncelo nº1 em Lá menor* (Op.33) de C. Saint-Saens.

Resumo e reflexão:

O professor perguntou à aluna como se sentia em relação à escala para a prova técnica. A aluna mostrou relutância em tocá-la. O professor então pediu que iniciasse a escala de Réb Maior. Esta tocou bem até às ligaduras de 16 e 32 notas por arco, onde surgiram dificuldades, sobretudo no sentido descendente onde falhou quase sempre nas mesmas notas. O professor perguntou como resolveria

esse problema, ao que sugeri que a aluna fizesse as mudanças de posição com *glissando*, exagerando o movimento da mão esquerda. Em seguida, indiquei que deveria estudar com maior antecipação dos dedos e com padrões rítmicos diferentes. A aluna apresentou algumas melhorias, mas ainda se mostrava bastante insegura. O professor reforçou que era essencial trabalhar a técnica diariamente em casa. A seguir, o professor pediu-lhe que tocasse o 2º andamento do *Concerto*, começando dois compassos antes do *Accelerando*, antes da letra G de ensaio. Na passagem descendente de intervalos de sextas (antes dos trilos), a aluna tocava demasiado lentamente e a afinação não estava bem. Para simplificar a passagem, o professor pediu-lhe que as tocasse as notas principais. Observou ainda que a aluna alternava constantemente a posição dos dedos e pisava as cordas em locais inconscientes. Para corrigir, o professor tocou as notas base de os acordes, ajudando a aluna afinar as restantes. Quase metade da aula foi dedicada a este trabalho detalhado. Na segunda parte da aula, o professor pediu que avançasse e tocasse a partir do compasso 312. A aluna tocava os mesmos motivos em sítios diferentes do arco, o que levou o professor a pedir-lhe que cantasse a passagem. Ficou evidente que não tinha uma ideia clara de como queria frasear. O professor tocou de várias formas diferentes para demonstrar a variedade de possibilidades interpretativas. Juntos, trabalharam a distribuição do arco de acordo com o fraseado que a aluna pretendia fazer. O professor também reforçou a necessidade de planear os *crescendos* constantes. Por fim, dedicaram-se ao vibrato, uma vez que a aluna não estava a vibrar em algumas notas.

Na minha opinião, a primeira parte da aula foi fisicamente exigente para a aluna. O professor insistiu para que tocasse a escala, pois percebeu que não a trabalhava de forma consistente no estudo individual.

Dia: 03/07/2023; Início: 14.30h; Duração: 90 min; Aluno: C

Sumário: Variação VIII e Coda - Variações sobre um tema rococó de Tchaikovsky.

Material didático: *Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra* (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

Resumo e reflexão:

O professor pediu ao aluno tocasse a *Variação VIII*. Entre os números 10 e 20 de ensaio, sugeri incluir notas que não estavam escritas originalmente na parte do aluno, solicitando que tocasse as notas dobradas da edição de W. Fitzenhagen. O aluno compreendeu rapidamente a intenção do professor e conseguiu reproduzir a passagem. O professor reforçou que era importante iniciar sempre a execução com o arco em contacto com a corda e de evitar acentuações desnecessárias. O aluno perguntou qual seria o sítio ideal do arco para tocar, ao que o professor respondeu que, devido às diferenças individuais na fisionomia de cada músico, não era possível definir um sítio exato, recomendando que encontrasse o sítio mais confortável para si. No compasso 389, este teve dificuldades devido à posição

incorreta do polegar, que também desestabilizou a mão direita também. O professor pediu-lhe então que recomeçasse desde o início num andamento mais rápido, utilizando pouca quantidade de arco para facilitar o controlo. Sugeriu ainda que se concentrasse especialmente nos arcos para baixo. Ao tocar duas notas separadas seguidas duas ligadas, com mudanças de corda, as notas repetidas tornaram-se demasiado audíveis, comprometendo a fluidez da passagem. O professor disse-lhe que era essencial “cantar” as notas que possuem movimento, e pediu-lhe para experimentar a tocar a parte dos arpejos em cordas soltas, de forma a sentir a sonoridade sem a mão esquerda. Após duas tentativas bem-sucedidas, o aluno adicionou a mão esquerda à execução. O professor sugeriu que estudasse os arpejos em cordas dobradas para manter o intervalo de quinta na base. Nas tercinas seguintes, o aluno cortava as notas antes das mudanças de posição, pelo que o professor começou a marcar o tempo para o aluno não antecipar. Na última descida das notas dobradas, o professor explicou em que cordas deveriam ser tocadas, de acordo com a edição de Fitzenhagen. No final da obra, recomendou que o aluno praticasse sem dobrar os grupos de semicolcheias. O aluno perguntou qual dedo deveria utilizar nos trilos, e o professor esclareceu que começava na nota Lá com o 1º e 2º dedos, seguindo pelo 2º e 3º dedos. Quando o aluno toca os trilos, este deixa o polegar muito longe do ponto, o que compromete a agilidade. O professor aconselhou-o a pensar como se fossem sempre oitavas, ao contrário de duas notas separadas, pois, na velocidade final, a sensação auditiva será a de uma unidade.

Considero que esta aula foi bastante produtiva, permitindo ao aluno resolver detalhes técnicos e consolidar passagens que estavam menos seguras.

### 3.3. Planificações das aulas de violoncelo lecionadas

#### 3.3.1. Tabelas de Planificação

Data	Duração	Disciplina	Recursos	Conteúdos
21/11/2022 1º período	90 min	Violoncelo (Aluno A)	<i>La Valse</i> de M. Ravel; <i>Scherzo - A Midsummer Night's Dream</i> - F. Mendelssohn; <i>Ein Heldenleben</i> - R. Strauss;	Excertos de orquestra (EUYO); Exercícios de solucionar problemas técnicos; Hábitos de estudo individual.
Distribuição do tempo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
<i>La valse</i> - 20' <i>Scherzo</i> -25' Ein Heldenleben - 30' Exemplificação dos exercícios - 25'	Compreender a contextualização das obras musicais; Ser capaz de tocar os excertos no tempo respeitando a intenção do compositor; Sugerir estratégias para o estudo individual até à prova.	Tocar <i>detaché</i> ; Tocar com ritmos diferentes e antecipação da mão esquerda; Tocar só com o arco; Tocar na pausa a subdivisão de unidades mais pequenas.	Partituras, lápis, estante, suporte de espigão, metrónomo.	Assiduidade pontualidade;  Esforço e dedicação nas aulas e na preparação prévia dos conteúdos. *

Tabela 2: Planificação da aula de violoncelo de 21/11/2022

\* Avaliação através de observação direta;

Data	Duração	Disciplina	Recursos	Conteúdos
15/5/2023 3º período	90 min	Violoncelo (Aluno C)	<i>Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra (Op. 33) - P. I. Tchaikovsky.</i>	Trabalho focado na Cadência e Variação III (em Ré menor); Revisão da edição original com a de <i>Fitzenhagen</i> . (vibrato, distribuição do arco, mudanças de posição)
Distribuição do tempo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Cadência - 30' Revisão das edições -10' Variação III - 25' Exercícios de mudanças de posição -15' Exercícios de vibrato -10'	Compreender a contextualização das obras musicais;  Ser capaz de tocar os excertos no tempo respeitando intenção do compositor;  Ser capaz de fazer um vibrato contínuo.	Tocar as mudanças de posição com <i>glissando</i> Tocar com ritmos diferentes e antecipação da mão esquerda Tocar um vibrato rápido/ maior amplitude Tocar as mudanças de posição sem olhar para o instrumento	Partituras, lápis, estante, suporte de espigão, metrônomo.	Assiduidade pontualidade;  Esforço e dedicação nas aulas e na preparação prévia dos conteúdos. *

Tabela 3: Tabela de planificação da aula de violoncelo de 15/5/2023

\* Avaliação através de observação direta;

<b>Data</b>	<b>Duração</b>	<b>Disciplina</b>	<b>Recursos</b>	<b>Conteúdos</b>
22/5/2023 3º período	90 min	Violoncelo (Aluno C)	<i>Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra</i> (Op. 33) - P. I. Tchaikovsky; <i>Daily Exercices</i> - Louis - R. Feillard.	Trabalho focado no Tema; Revisão da edição original com a de <i>Fitzenhagen</i> . (vibrato, distribuição do arco, sítio do arco na corda, mudanças de posição).
<b>Distribuição do tempo</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Recursos Materiais</b>	<b>Avaliação</b>
Tema - 40' Revisão das edições -10' Exercícios de mudanças de posição -15' Revisão das dedilhações - 10' Estratégias para o estudo individual - 5'	Compreender a contextualização das obras musicais respeitando intenção do compositor;  Ser capaz de ser expressivo tanto na mão esquerda como na mão direita;  Ser capaz de fazer um vibrato contínuo;	Tocar as mudanças de posição com <i>glissando</i> Tocar com ritmos diferentes e antecipação da mão esquerda Tocar um vibrato rápido/ maior amplitude Tocar as mudanças de posição sem olhar para o instrumento	Partituras, lápis, estante, suporte de espigão, metrónomo.	Assiduidade pontualidade;  Esforço e dedicação nas aulas e na preparação prévia dos conteúdos. *

Tabela 4: Planificação da Aula de violoncelo de 22/5/2023

\* Avaliação através de observação direta;

### **3.4. Atividades**

Os alunos da Classe do Professor Nikolai Gimaletdinov da EPME participaram em duas audições ao longo do ano letivo 2022-2023. Além destas apresentações, todos os alunos realizaram prova final de Módulo e tiveram pequenas apresentações em vários contextos diferentes na cidade de Espinho. Como estagiária acompanhei os ensaios gerais e audições que decorreram na sala Mário Neves da AME.

#### **3.4.1. Audição - 17/01/2023**

O aluno interpretou a *Sarabande da Suite nº3 para violoncelo Solo* de J.S. Bach e *Autumn Song* (Op.37a) de P.I. Tchaikovsky.

#### **3.4.2. Audição - 22/06/2023**

O aluno interpretou as *Variações sobre um tema rococó para Violoncelo e Orquestra* (Op. 33) de P. I. Tchaikovsky.

#### **3.4.3. TONALI ACADEMY 2022 - 25 de Abril “Workshop Artepreneurship”**

O objetivo desta iniciativa é permitir aos jovens uma abordagem pessoal, emocional e holística à música. Além de aulas individuais, houve palestras, criação de conteúdo para um concerto no dia 25 de Abril- Dia da Liberdade. Foi através desta iniciativa que a violoncelista, Anastasia Kobekina, tocou a solo com a Orquestra Clássica de Espinho. O aluno teve a oportunidade de acompanhar a solista, integrando a orquestra como reforço.

#### **3.4.4. Masterclasses**

No dia 27 de Março, o aluno interpretou o *Capricho nº11* de A. Piatti, na Masterclasse do professor convidado Mikhail Milman. Estas aulas decorreram na Sala Mário Neves da AME.

## 4. Caracterização dos alunos de Música de Conjunto

Foi-me atribuído pelo Coordenador Pedagógico da Academia, a tarefa de assistir às aulas do Professor Trevor McTait. Os grupos de Música de Câmara são escolhidos pelo professor no início de cada ano letivo, no entanto, se os alunos tiverem alguma sugestão de repertório e consequentemente pessoas que justifiquem incluir nos agrupamentos podem o fazer.

Houve grupos que alteraram de instrumentação ou deixaram de existir de um período para o seguinte. Assisti às aulas de um trio de cordas composto por um violino, contrabaixo e violoncelo. O professor teve agrupamentos pouco comuns compostos por dois sopranos, um violino, um clarinete e uma pianista. Acompanhei regularmente as aulas de um quarteto de cordas onde todos os elementos excluindo a violoncelista eram finalistas do Curso Profissional.

O agrupamento com qual desenvolvi um trabalho mais consistente foi formado por uma guitarrista, finalista do 12º ano do Curso Profissional. No primeiro período, o grupo era composto por um percussionista (vibrafone) e uma guitarrista. A partir do segundo período, e na Prova de Aptidão Profissional a guitarrista optou por tocar com uma violoncelista do 2º ano do Curso Profissional. Ao longo do relatório, referir-me-ei a este conjunto como “Agrupamento A”.

### 4.1. Repertório

Duo de guitarra e vibrafone:

- *Café 1930 - Histoire du Tango* de A. Piazzolla

Trio de dois violinos e violoncelo:

- *Trio inacabado em Sol Maior (IAB22)* de A. Borodin

Duo de guitarra e violoncelo:

- *Night-Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzola

Trio de violino, violoncelo e contrabaixo:

- *Divertimento em Dó Maior* de Michael Haydn (completo)

Trio de clarinete, violoncelo e piano:

- *Allegro moderato - Trio pathétique* de M.J. Glinka

Sopranos, violino, clarinete e piano:

- *When Daisies Pied* (baseado na obra *Love 's Labour' s Lost* de W. Shakespeare) de Thomas Augustine Arne;

- *3 Winter Songs* - (baseado nos textos de William Barnes) de Kees Schoonenbeek.

Quarteto de cordas:

- *Quarteto no3 em Fá Maior* (Op. 73) de D. Shostakovich;
- *I. Allegro moderato (Très doux) - Quarteto de cordas em Fá Maior* de M. Ravel.

## 4.2. Síntese das Aulas de Música de Conjunto

Na tabela abaixo, estão representadas todas as aulas de Música de Câmara que assisti e estão realçadas com cor azul as aulas que eu própria lecionei.

Períodos Letivos	Mês	Dia do mês
1º período	Setembro	X
	Outubro	X
	Novembro	15, 22, 29
	Dezembro	6, 13
2º período	Janeiro	16, 24
	Fevereiro	14, 28
	Março	21, 28
3º período	Abril	28
	Maio	8, 12, 30
	Junho	6, 13
	Julho	X

Tabela 5: Síntese das aulas de Música de Conjunto

### 4.3. Relatório das Aulas de Música de Conjunto

Dia: 15/11/2022; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: A

Sumário: Ensaio e passagem obra Café 1930 de Piazzolla;

Material didático: Café 1930 - *Histoire du Tango* de A. Piazzolla

Resumo e reflexão:

Na primeira parte da aula o professor permitiu que os alunos ensaiassem. A guitarrista tocou de forma muito expressiva, mas nem sempre teve em consideração a parte do vibrafone. O professor chamou a atenção para o facto de o andamento estar ligeiramente rápido demais no geral. Além disso, a guitarrista precisava de rever algumas dedilhações, pois na introdução algumas notas não soaram. O professor aconselhou-a a dar mais apoio às notas com acentuações na guitarra, no entanto, mantendo liberdade do fraseado no resto da melodia. Por sua vez, o vibrafone entrou com uma dinâmica muito forte. O professor sugeriu que começasse com menos intensidade e que, à medida que a melodia se tornasse mais densa ritmicamente, acompanhasse essa progressão ao nível da dinâmica. Os alunos tocaram novamente do início. Antes da primeira *fermata*, a guitarrista não esperou pelo vibrafone, o que resultou numa desconexão entre os dois. O professor pediu-lhes que tivessem mais calma e gradualmente, regressassem ao *piano*. Quando o tema reapareceu pela segunda vez, soou idêntica à primeira. O professor pediu que explorassem um muito mais *piano* e indicou que avançassem para a secção contrastante em Mi Maior. Durante essa passagem, o percussionista teve dificuldades na parte das *apogiaturas*, ficando atrapalhado. O professor pediu-lhe que tocasse uma vez sem as *apogiaturas*, e em seguida, explicou que poderiam adotar um carácter mais fluído, sem a necessidade de acelerar tanto como estavam a fazer. Quando o tema em Mi Maior surgiu novamente, abrandaram demasiado. O professor recomendou que, nessa parte, tocassem ligeiramente mais rápido. Os alunos prosseguiram para a repetição do primeiro tema, que desta vez tocaram melhor. Na *coda*, estes tiveram dificuldades em manter a coesão rítmica e tocar juntos. O professor sugeriu que separassem a secção compasso a compasso, respirassem juntos e mantivessem contacto visual. Nos três últimos compassos, o tempo tornou-se excessivamente lento. O professor alertou para a importância de não prolongar demasiado até à penúltima intervenção e, depois, de tomarem o tempo necessário para resolver a frase juntos.

Considero que a aula foi bem estruturada pelo professor. Ficou evidente que os alunos estão habituados a tocar juntos e que trabalham regularmente fora das aulas.

Dia: 22/11/2022; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: B

Sumário: Ensaio e passagem do 1º andamento do Trio pathétique de M. Glinka.

Material didático: *Allegro moderato - Trio pathétique* de M.J. Glinka

Resumo e reflexão:

No início da aula, o professor sugeriu que o grupo ensaiasse de forma autónoma. Após o ensaio, reorganizou a disposição dos músicos na sala e pediu que tocassem o 1º andamento. Os alunos conseguiram tocar o andamento até ao final sem erros significantes. Quando terminaram, este elogiou a melhoria em relação à semana anterior. Em seguida, pediu que repetissem os últimos sete compassos, porque não estavam a tocar juntos. Desta vez, a execução foi mais precisa. O professor chamou a atenção da pianista, observando que, por vezes, mantinha o pedal ao longo de todo o compasso, tornando a sonoridade “suja”. Também referiu que o violoncelo, em certos momentos, sobressaía demasiado do grupo, devido à sonoridade e à desigualdade dos ataques em relação ao clarinete. Dirigindo-se ao clarinetista, elogiou a sua sonoridade bonita e suave, mas sugeriu que estivesse mais presente no equilíbrio do conjunto. Além disso, explicou a diferença entre *ritenuto* e *rallentando*, sublinhando que o clarinetista e o violoncelista deveriam imitar mais um ao outro ao nível do fraseado. O professor aconselhou ao violoncelista a retomar o arco mais rápido e a não utilizar sempre todo comprimento do arco. No compasso 213, notou que os *pianos* estavam a soar como *mezzo-forte*, uma vez que o violoncelista estava a usar demasiado arco. Chamou ainda a atenção par a articulação no compasso 316, alertando que não estavam a respeitar as indicações do compositor. Por fim, elogiou o grupo e incentivou-os a continuar a trabalhar nos restantes andamentos.

Na minha opinião, esta aula foi importante para consolidar aspetos já trabalhados anteriormente, tanto nos ensaios como nas aulas com o professor. Acredito que seria benéfico os alunos gravarem quando realizarem uma passagem completa do andamento/obra, o que lhes permitiria evoluir enquanto grupo e aprimorar a sonoridade coletiva

Dia: 29/11/2022; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: B

Sumário: Passagem do 3º andamento do Trio pathétique de M. Glinka.

Material didático: *Allegro con spirito - Trio pathétique* de M.J. Glinka

Resumo e reflexão:

Nesta aula, o professor pediu para trabalharem o 3º andamento do Trio. O grupo tocou o andamento na íntegra e, após a execução, o professor questionou a pianista sobre a possibilidade de limpar mais o pedal entre os compassos. As notas pontuadas nos compassos 4 e 5 estavam a soar demasiado curtas, fora do contexto musical. Além disso, os *grupetos* estavam a ser tocados rápido demais. Para corrigir o fraseado, o professor alterou as arcadas do violoncelo, que não estavam

a favorecer a resposta ao clarinete. Quando os alunos tocaram novamente, ficou evidente que a arcada antiga prejudicava a fluidez do violoncelista. Ao chegarem à indicação *Maestoso risoluto*, o andamento começou a abrandar. O professor alertou para a importância de manter a pulsação estável nessa secção. Nos últimos compassos, houve dificuldades rítmicas, pois os músicos não estavam a tocar juntos. O professor marcou o tempo e pediu-lhes que repetissem várias vezes para ajustar a precisão. Durante a aula, o professor perguntou o significado da expressão *perdendosi* (perdendo forças), mas os alunos não sabiam responder.

Considero que nesta aula foi essencial para a resolução de aspetos técnicos e musicais importantes que os alunos não tinham conseguido sozinhos nos ensaios.

Dia: 6/12/2022; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: C

Sumário: 1º andamento do Trio em Sol Maior de A. Borodin

Material didático: *Trio inacabado em Sol Maior* (IAB22) de A. Borodin;

Resumo e reflexão:

Na primeira parte da aula, os alunos ensaiaram antes de tocarem para o professor. De seguida, executaram o andamento completo, do início ao fim. No compasso 90, o agrupamento não estava a tocar junto. De um modo geral, a interpretação revelou alguma insegurança, e em vários momentos soaram ansiosos. O professor comentou que sentia falta de uma maior presença sonora do violoncelo, tanto para ajudar na afinação como para proporcionar mais estabilidade ao conjunto. Além disso, pediu para exagerarem o *pouco ritenuto* no compasso 123, destacou ainda a necessidade de mais ensaios e de um trabalho metódico, sugerindo por exemplo, o uso do metrónomo para garantir maior precisão.

Na minha opinião, esta aula poderia ter sido mais produtiva se cada aluno tivesse a parte individual mais consolidada. Além disso, o grupo provavelmente beneficiaria de mais tempo de ensaio em conjunto para a coesão na execução da obra.

Dia: 13/12/2022; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: D

Sumário: 1º andamento Divertimento em Dó Maior de Michael Haydn

Material didático: *Divertimento em Dó Maior* de Michael Haydn;

Resumo e reflexão:

Na primeira parte da aula, as alunas tocaram o 1º andamento do *Divertimento*. O professor interrompeu antes de avançarem para a segunda metade, porque estavam a tocar com os arcos trocados. Pediu então que retomassem a partir da barra de repetição. No geral, o andamento soa um pouco fora de contexto, com uma interpretação romântica devido ao tipo de golpe de arco utilizado e ao excesso

de vibrato. O professor chamou a atenção da violinista para uma nota errada no compasso 46 e pediu ainda ao contrabaixo para só tocar os compassos 38, 39 e 40, pois estava a chegar demasiado cedo e a tornar a tónica pesada. Além disso, insistiu que a violinista tocasse a sua parte individual, porque o fraseado não estava bem. As anacruses também soavam demasiado pesadas, pelo que o professor sugeriu que escrevessem *piano* no compasso 44. Continuaram a tocar, mas a violinista estava a enganar-se muitas vezes. O professor alertou para a falta de estudo e para o facto de as dedilhações e a distribuição do arco não estarem bem planeadas.

Considero que a obra está dentro das capacidades individuais de cada elemento do grupo. No entanto, a falta de estudo da violinista tem impedido a evolução do conjunto, uma vez que tanto a violoncelista como a contrabaixista demonstram segurança nas suas partes. Além disso, a atitude da violinista durante a execução influencia negativamente a dinâmica do grupo.

Dia: 13/12/2022; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: E

Sumário: 2º andamento do Quarteto nº3 em Fá Maior de D. Shostakovich

Material didático: *Moderato con moto - Quarteto de cordas nº3 em Fá Maior* (Op. 73) de D. Shostakovich;

Resumo e reflexão:

O professor disponibilizou a primeira parte da aula para que os alunos pudessem ensaiar.

Em seguida, o grupo fez uma passagem ao 2º andamento. Chamei a atenção para o facto de estarem a perder tempo nos *pianíssimos*. No compasso 34, o professor sugeriu que trocassem as arcadas e, no compasso 39, pedi ao violoncelista que não tocasse demasiado forte, uma vez que a intenção do compositor era manter o *pianíssimo*. Posteriormente, o professor confirmou no piano a parte de cada instrumento, pois o 1º violino estava a ler incorretamente uma nota, quatro compassos antes do nº 32 de ensaio. Continuou a tocar no piano para ajudar com a afinação. A partir do compasso 41, sugeriu que tocassem as notas mais longas para ouvir e compreender melhor a função tonal de cada uma delas. Quando chegaram ao nº 47 de ensaio, nem todos os membros do quarteto tinham a surdina, e referi que o tempo não estava estável, sendo possível sentir alguma ansiedade na execução. O professor aconselhou o grupo a escolher os próprios tempos em vez de se basearem em gravações existentes. Os alunos continuaram a tocar até ao nº 49, onde a violoncelista enfrentou dificuldades devido à parte do registo agudo. Ofereci algumas sugestões de dedilhações e pedi à violoncelista que praticasse essa passagem lentamente. O andamento termina com a indicação *morrendo*, e referi que essa intenção não estava a ser transmitida, recomendando que ensaiassem melhor essa parte. O professor explicou que para alcançar esse efeito, deveriam de permitir que o arco fluísse naturalmente até “desaparecer”.

Dia: 16/01/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: F

Sumário: 1º e 3º andamento do Quarteto nº3 em Fá Maior de D. Shostakovich

Material didático: *Allegretto - Allegro non troppo - Quarteto de cordas nº3 em Fá Maior* (Op. 73) de D. Shostakovich;

Resumo e reflexão:

O professor começou a aula perguntando aos alunos o que gostariam de trabalhar. Em seguida, pediu que tocassem o 1º andamento e concentrou-se em questões de afinação, especialmente entre os nº 8 e 11 de ensaio. O professor o violoncelista tinha pouco contacto com o restante grupo, pois estava a tocar de forma vertical, com falta de velocidade de arco. Para solucionar, sugeriu que tocasse mais perto do cavalete. Além disso, destacou a necessidade de tornar os *crescendos* mais progressivos e constantes. Para reforçar os contrastes, recomendou que os alunos fizessem um *diminuendo* três compassos antes dos *crescendos* escritos (por exemplo, antes do nº 53 de ensaio), para que o *forte* fosse mais impactante. A violoncelista entrou mal algumas vezes por falta de atenção, ao contrário do resto do quarteto, que demonstrou bastante contacto visual entre os membros. O professor então pediu-lhes que tocassem até ao final do andamento.

Pela minha perspectiva, o professor poderia ter adotado uma abordagem mais dinâmica para explorar as partes contrastantes do 3º andamento. Uma estratégia eficaz poderia ter sido tocar do início do andamento em *fff* e, de seguida, saltar para o trecho em *pp* (no nº 66 de ensaio), permitindo assim estruturar melhor as dinâmicas ao longo do andamento.

Dia: 24/01/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: A

Sumário: Orientação pelo professor de guitarra da obra *Night Club 1960* de A. Piazzolla

Material didático: *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzola

Resumo e reflexão:

Na primeira parte da aula, a guitarrista trabalhou com o professor de guitarra, enquanto a violoncelista esteve a rever as acentuações na primeira parte da obra. A violoncelista estava a tocar de forma vertical, resultando em notas “secas”. O professor pediu-lhe que mantivesse o vibrato até ao final das notas. Esta ainda tem muitas dificuldades na parte das semicolcheias na posição de polegar, pelo que o professor aconselhou a tocar mais na corda. Houve também um problema no arranjo feito para este agrupamento, pois a mudança de 8as não estava corretamente transcrita. Na segunda metade da aula, as alunas tocaram professor a obra desde o início. No geral, o tempo estava muito instável e não estavam a tocar juntas. Na parte lenta, lírica a afinação do violoncelo estava muito instável. O professor chamou a atenção pelo compasso 63, onde a violoncelista prolongava as

colcheias de forma a dificultar o acompanhamento da guitarra. No uníssonos final, a guitarrista estava mais rápida do que a violoncelista, e esta não conseguiu acertar os *glissandos* (Mi-Mi).

Considero que esta aula foi essencial para identificar as dificuldades individuais. Os conselhos do professor ajudaram imediatamente a ultrapassar alguns obstáculos, mas a violoncelista ainda precisa de dedicar mais tempo ao estudo individual, para consolidar as passagens mais exigentes.

Dia: 14/02/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: G

Sumário: *When Daisies Pied* de Thomas Augustine Arne; N°1 e 3 - *Winter Songs* de Kees Schoonenbeek.

Material didático: *When Daisies Pied* (baseado na obra *Love 's Labour' s Lost* de W. Shakespeare) de Thomas Augustine Arne; 1° e 3° - *Winter Songs* de Kees Schoonenbeek

Resumo e reflexão:

A primeira obra nesta aula foi *When Daisies Pied*. A pianista, além de ter chegado muito atrasada, não trouxe as suas partituras. Para que pudesse trabalhar, o professor disponibilizou as partituras gerais. No entanto, esta não conseguiu tocar a maior parte da obra enquanto a cantora e o clarinete continuavam a execução. Após várias tentativas, o professor pediu à pianista que saísse do piano e assumiu ele próprio a parte dela. Durante a execução, corrigiu a cantora em questões de pronúncia e solicitou que retomassem a peça desde o início. Ao chegarem à primeira suspensão, explicou que o *ritenuto* não estava bem construído, devendo ser mais gradual. Além disso, aconselhou a cantora a adotar uma interpretação mais teatral, quase cómica, para transmitir melhor o carácter da obra. Depois, o professor pediu à outra cantora que interpretasse a última das *Winter Songs* de Kees Schoonenbeek. O grupo tocou até ao fim e o professor elogiou-as, pois no geral estava bastante bem. Disse apenas, que ao segundo *Meno mosso*, os músicos não chegavam ao mesmo tempo. Por último, o professor solicitou que tocassem o *Winter Song N°1*. O pianista pediu para tocar a sua parte, enquanto o clarinete e o soprano passaram a obra até ao fim sem dificuldades. No entanto, a pianista parou em algumas passagens. O professor comentou que o carácter da peça estava bem e no restante tempo da aula, discutiram possível novo repertório que poderiam trabalhar.

Considero que o professor lidou de forma correta com a falta de preparação e assiduidade da pianista. Apesar disso, a aula foi bem estruturada e produtiva para os restantes elementos do agrupamento.

Dia: 21/03/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: D

Sumário: 1º andamento Divertimento em Dó Maior de Michael Haydn

Material didático: *Allegro moderato - Divertimento em Dó Maior* de Michael Haydn;

Resumo e reflexão:

No início da aula, o professor permitiu que o agrupamento fizesse ensaio.

Em seguida, pediu que tocassem o 1º andamento na íntegra. No entanto, o carácter da peça não estava enquadrado no contexto musical adequado. O violinista ainda demonstrava incertezas nas dedilhações e arcadas previamente indicadas pelo professor. Disse que, em vez de se apoiarem excessivamente no vibrato, deveriam trabalhar o fraseado, baseando mais na ressonância natural do próprio instrumento. Além disso, referi que a afinação deveria ser ajustada com base no contrabaixo, que estava a tocar perfeitamente a sua parte respeitando as dinâmicas. No entanto, no violino, não se sentia a diferença entre *pianos* e *fortes*, e a afinação nem sempre estava bem. Reforcei que desafinações não era aceitáveis, especialmente por se tratar de uma obra em Dó Maior. A violinista também teve dificuldade na execução corretas dos trilos. Após essa secção, pedi para avançarem para o andamento seguinte. Durante a execução, a violoncelista tentava estabelecer contacto visual e comunicar com a violinista, mas esta manteve-se focado na partitura durante grande parte da aula. Chamei a atenção para a importância de contacto visual entre os músicos, pois isso não só melhora a coesão do grupo, como também contribui para a perceção do público em contexto de música de conjunto. Assim como no 1º andamento, neste também não se percebia claramente a diferença entre o *piano* e o *forte*. Pedi que retomassem a partir da segunda parte, após a barra de repetição. Esta secção foi melhor executada, pois nela o violoncelo introduz o tema. Graças ao esforço da violoncelista, que se mostrou extremamente musical, o grupo conseguiu tocar até ao final do andamento sem perder o tempo.

Dia: 28/03/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: D

Sumário: 2º e 3º andamento Divertimento em Dó Maior de Michael Haydn

Material didático: *Allegro moderato - Adagio - Divertimento em Dó Maior* de Michael Haydn;

Resumo e reflexão:

O professor pediu às alunas que tocassem o *Adagio* do *Divertimento*. Neste andamento, a violoncelista responde sempre ao violinista. Apesar de algumas desafinações, a violoncelista interpretou a sua parte com o carácter adequado. No entanto, a violinista utilizou muito vibrato, enquanto a violoncelista aplicava apenas em algumas notas. O professor chamou a atenção para a postura da violinista, que não tinha os pés bem apoiados no chão enquanto tocava. Além disso, enganou-se nas dedilhações e, ao ser questionada, admitiu que não as tinha anotado. Embora

o andamento não apresentasse dificuldades técnicas significativas, não conseguiram tocar até ao final sem interrupções. O professor pediu que a violinista assumisse uma postura mais comunicativa com a violoncelista. De seguida, o professor sugeriu que avançassem para o *Finale*, mas as alunas não conseguiram entender o tempo e tiveram de parar. O maior problema surgiu na anacruse, pois a violinista não conseguiu indicá-la de forma clara para que as colegas entendessem. O professor chamou a atenção para a importância de respirar e de mostrar com o arco. Como a aluna continuava com dificuldades, o professor demonstrou diretamente no seu violino a forma correta de o fazer. Conseguiram tocar até ao final, mas num andamento bastante lento. No final da aula, o professor recomendou que a violinista estudasse melhor a sua parte individual em casa. Considero que a aula não foi produtiva, porque a violinista demonstrou insegurança e ficou evidente que o grupo não ensaiou suficiente para apresentar o trabalho ao professor.

Dia: 28/04/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: A

Sumário: Passagem do Night Club 1960 de A. Piazzola

Material didático: *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzola

Resumo e reflexão:

Para iniciar a aula, perguntei ao grupo, se havia alguma parte específica que gostariam de trabalhar. Responderam que a secção final era sempre um desafio ao nível da junção. Pedi-lhes que começassem a tocar a partir do compasso 120, num andamento mais lento. A violoncelista não conseguiu acertar nos *glissandos*. Expliquei que a melhor forma de estudar essa passagem seria sempre mantendo uma noção rítmica evitando esperar no Mi grave depois de emitir som. A aluna tentou, mas não conseguiu reproduzir corretamente. A seguir, propus um tempo um ligeiramente mais rápido para o compasso 120 e repetiram o excerto mais duas vezes, aumentando gradualmente a velocidade. Depois, pedi-lhes para tocarem desde o início. Interrompi à chegada da primeira parte lenta e solicitei que, a partir do primeiro compasso, a guitarrista marcasse mais os acentos. Mencionei as dinâmicas que não estavam a ser respeitadas (*crescendo* no compasso 9, *ff*, etc.) e sugeri que alargassem o tempo antes do *Deciso*. Quando tocaram novamente desde o início, correu muito melhor, aproximando-se mais das indicações originais do compositor. O *rallentando* antes do *Deciso* funcionou bem. Passámos a então a trabalhar nas intervenções lentas do violoncelo. Musicalmente, a aluna estava no caminho certo, mas a sonoridade precisava de ser diferenciada. Sugeri algumas possibilidades, como por exemplo vibrar apenas no final da nota, aplicar mais pressão no arco antes de libertar rapidamente o peso ou experimentar diferentes velocidades de arco. No entanto, devido a dificuldades no controlo da mão direita, a aluna demorou algum tempo a explorar estas abordagens diferentes. Prosseguimos na obra e demonstrei à violoncelista uma forma alternativa de tocar a parte percutida. Sugeri que tocasse com o arco por cima do cavalete para emitir

ruído, enquanto a outra mão batia no corpo do violoncelo, permitindo-lhe ganhar tempo para a transição da secção seguinte. Ao retomarem a execução, tive de interromper, pois não estavam no mesmo tempo a partir do compasso 60. A violoncelista ainda enfrentava dificuldades na execução das semicolcheias. Expliquei que a melhor abordagem para o estudo seria tocar lentamente e sempre na corda. No compasso 63, não estavam juntas. Mais à frente, no compasso 83, onde a estrutura é idêntica ao início, não realizaram o *rallentando* antes do Deciso. No compasso 102, não coordenaram a respiração em conjunto.

Na última parte da aula, sugeri que fizessem um exercício que seria começar a tocar os compassos iniciais de diferentes secções para verificar se tinham uma noção comum do andamento e da estrutura da obra.

Dia: 8/05/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: A

Sumário: Night Club 1960 de A. Piazzola

Material didático: *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzola

Resumo e reflexão:

Nesta aula, o professor pediu que o foco fosse nas diferentes dinâmicas, direcionando essa indicação especialmente para a violoncelista, que mantinha um som demasiado estridente e não variava a sonoridade ao longo da obra. Para começar, solicitou que tocassem os primeiros sete compassos e depois avançassem para a secção *Lento*. No entanto, a violoncelista teve dificuldades em manter o tempo, ficando frequentemente atrasada. O professor destacou a importância de estabelecer mais contacto visual durante a execução. De seguida, pediu que retomassem a partir do *Tempo primo molto deciso* para ajustarem melhor o andamento. Após a tentativa, concluíram que o andamento inicial estava demasiado rápido para as dificuldades técnicas, tanto para o violoncelo como para a guitarra. A seguir, o professor pediu à violoncelista que tocasse a passagem dos *glissandos* descendentes, mas a aluna desafinava e puxava o tempo demasiado para trás. Para corrigir, o professor sugeriu que mantivesse o vibrato até ao final das notas. Depois, concentraram-se na parte rítmica em que o violoncelo bate no tampo do violoncelo. Esta secção nunca funcionou corretamente, pois a aluna não tinha tempo suficiente para pegar no arco e executar a passagem das semicolcheias imediatamente a seguir. A indicação original do compositor é *som indéterminé grave*, pelo que a abordagem teve de ser ajustada. No final da aula, o professor pediu que repetissem o exercício do início da aula, tocando diferentes secções da obra com a mesma pulsação para garantir maior coesão rítmica.

Na minha opinião esta aula foi bem estruturada pelo professor, proporcionando ao agrupamento uma estrutura trabalho mais sólida e organizada.

Dia: 12/05/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: F

Sumário: 1º andamento do Quarteto em Fá Maior de M. Ravel

Material didático: I. *Allegro moderato (Très doux)* - Quarteto de cordas em Fá Maior de M. Ravel.

Resumo e reflexão:

O professor permitiu que os alunos ensaiassem na primeira parte da aula. No número 5 de ensaio, chamou a atenção para a junção do violoncelo e do 2º violino que não estava bem. A passagem do violoncelo, no número 13, estava mais bem conseguida do que na primeira vez que o motivo apareceu, mas o professor disse para não demorar tanto tempo a iniciar a frase. Além disso, referiu que a semínima com arcada cima-baixo precisava de mais velocidade de arco, aproximando-se da forma como o 1º violinista estava a tocar. Sugeriu que a violoncelista suavizasse os *pizzicatos* no nº 8 de ensaio, o que foi validado pelo professor. Em seguida, trabalhou a chegada para o último tempo antes do número 14, dirigindo os últimos seis tempos devido à indicação *cedez*. Antes do *mf* final, pediu para realizarem um *crescendo* na última semínima. Na secção, *Un peu plus lent*, o acompanhamento da violoncelista estava a fazer falta, e o professor destacou a sua importância. De seguida, pediu que retomassem a obra desde o início e sugeriu que a divisão fosse em secções (do início até ao compasso 5, depois do compasso 5 até ao 9, etc.). No número 1 de ensaio, indicou que a violoncelista não precisava de ser tão *marcato* e sugeriu para tocar mais na ponta do arco. Comentou também que, embora o método de ensaio estivesse a ser eficaz, a execução soava um pouco “quadrada”. Nos números 1 e 2 de ensaio, os músicos não estavam a tocar juntos. O professor pediu que trabalhassem as partes idênticas em conjunto, mas, no compasso 3 a falta de sincronização manteve-se. Quatro compassos antes de nº 2, o 2º violinista precisava de mais tempo, algo que o restante grupo não estava a respeitar. O professor explicou que, quando o violino toca o tema, deve pensar em frases de dois compassos e evitar de realçar demasiado as colcheias. O nº 5 de ensaio, *mf*, deveria de soar mais espontâneo e à vontade. Além disso, sugeriu que, antes de número 6, demorassem um pouco mais tempo. Indicou ainda que a solo da violoncelista deveria de começar mais *sur la touche*, para obter uma sonoridade mais suave.

Na minha opinião, esta aula foi muito bem estruturada pelo professor, permitindo que os alunos adquirissem uma visão bem clara sobre como trabalhar o andamento nos ensaios.

Dia: 30/05/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: F

Sumário: 1º andamento do Quarteto em Fá Maior de M. Ravel

Material didático: *I. Allegro moderato (Très doux) - Quarteto de cordas em Fá Maior* de M. Ravel.

Resumo e reflexão:

O professor permitiu que os alunos ensaiassem na primeira parte da aula. De seguida, perguntou qual secção do andamento gostariam de trabalhar. Optaram por começar pelos números 5 e 6 de ensaio. Devido à presença da melodia na viola, o professor questionou os alunos o significado de *sur la touche*, mas nenhum soube responder. A partir desse momento, aproveitou para explicar as indicações musicais em francês. Antes do número 8 de ensaio, sugeriu os violinistas exagerassem os reguladores, de acordo com a intenção do compositor. Depois, trabalhou as articulações em *pp* entre o 2º violinista e violetista, recomendando que tocassem mais na ponta do arco, comesçassem sempre da corda, mais perto do ponto e utilizassem mais cerdas. O objetivo principal era imitar o som do “vento”. Os alunos tocaram novamente a partir do nº 7 até ao 10 de ensaio. No quarto compasso do nº 9, o professor pediu que o *diminuendo* fosse realizado apenas no terceiro tempo. O restante tempo da aula foi dedicado a aperfeiçoar a junção das diferentes vozes do nº 8 de ensaio.

Considero que esta aula foi particularmente interessante. O professor introduziu conceitos do Impressionismo francês e deu exemplos concretos, o que despertou o entusiasmo dos alunos e motivou-os a aprofundar o trabalho na obra.

Dia: 6/06/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: A

Sumário: Orientação pelo professor de guitarra da obra *Night Club 1960* de A. Piazzolla

Material didático: *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzolla;

Resumo e reflexão:

Esta aula teve a orientação do professor de guitarra como preparação para a PAP final da aluna de guitarra. O professor iniciou o trabalho pedindo que tocassem a última parte das semicolcheias em *uníssono*, uma secção que nunca tinha funcionado. Para uma abordagem diferente, sugeriu que trabalhassem a obra de trás para a frente. Em seguida, pediu que as alunas tocassem a secção *Tempo primo molto deciso*. O professor observou que o arco do violoncelo saía demasiado da corda, o que resultava em atrasos na execução. Questionou-me sobre possíveis soluções para essa parte, e sugeri que a aluna tocasse a passagem mais lentamente e levantasse o arco apenas na última colcheia antes do grupo de semicolcheias. Quando a violoncelista tocou sozinha, conseguiu tocar de forma mais precisa ritmicamente. No entanto, na junção com a guitarrista, ainda houve dificuldades: a guitarrista antecipava a entrada, enquanto a violoncelista prolongava

excessivamente as notas. O professor passou então a trabalhar a parte lírica (*a Tempo lentamente*) do violoncelo, chamando a atenção para uma nota errada que a aluna estava a tocar no compasso 93. Além disso, a afinação estava está muito instável, fator agravado pelas características do próprio instrumento da aluna, que apresentava um *lobo* muito acentuado nas notas Fá. Quando o professor sugeriu tocar a obra desde o início, as alunas concordaram que a última parte continuava a ser a mais insegura. Na última passagem de semicolcheias, a violoncelista adicionou cordas dobradas dissonantes. No entanto, o professor não concordou com essa ideia, pois a aluna acabava por se atrapalhar na execução do último harmónico juntamente com a guitarrista.

Considero que esta aula extremamente útil para ambas as alunas, e trouxe várias novas abordagens interpretativas contribuindo para um maior aperfeiçoamento da obra.

Dia: 13/06/2023; Início: 15.30h; Duração: 90 min; Agrupamento: A

Sumário: Ensaio geral para a PAP da obra *Night Club 1960* de A. Piazzolla

Material didático: *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzolla;

Resumo e reflexão:

Esta foi a última aula antes da PAP. O professor começou por perguntar se de havia algum aspeto específico que gostariam de trabalhar antes de passarem a obra na íntegra. No entanto, o duo já não demonstrava grande interesse em aperfeiçoar pormenores da peça, optando por começar diretamente a partir do *Tempo primo molto deciso*. Conseguiram tocar sem erros até ao final, pelo que o professor pediu que retomassem a obra desde o início. No entanto, devido a alguma falta de concentração, depois dos primeiros compassos ficaram desfasadas no tempo. O professor solicitou que recomeçassem e, desta vez, conseguiram tocar a obra até ao fim. No final, o professor elogiou destacando que a guitarrista deveria estar mais atenta aos *rubatos* do violoncelo nas secções lentas. Chamou ainda a atenção para algumas notas desafinadas da violoncelista. O restante tempo da aula foi dedicado à organização do ensaio geral no dia da PAP. Como não tinham dúvidas, o professor reforçou o excelente trabalho desenvolvido ao longo dos últimos meses e incentivou-as a desfrutar do momento da apresentação.

Considero que esta aula foi muito positiva tanto para as alunas como para o professor. As alunas saíram confiantes e com muita vontade de apresentar a peça ao público.

## 4.4. Planificações das Aulas de Música de Conjunto

### 4.4.1. Tabelas de Planificação

Data	Duração	Disciplina	Recursos	Conteúdos
13/12/2023 1º período	90 min	Música de Conjunto (Agrupamento E)	<i>Moderato con moto</i> - Quarteto de cordas nº3 em Fá Maior (Op. 73) - D. Shostakovich	Trabalho focado no 2º andamento do Quarteto. (andamento, afinação, articulação em conjunto, equilíbrio de partes dentro do grupo)
Distribuição do tempo	Objetivos	Estratégias	Recursos Materiais	Avaliação
Ensaio- 45'  Trabalho de afinação -15'  Revisão de dedilhações e arcadas - 10'  Estratégias para os ensaios individuais - 10'  Exercício de mudança de andamentos - 10'	Compreender a contextualização das obras musicais respeitando intenção do compositor;  Ser capaz de tocar afinado em grupo;  Ser capaz de adaptar a sonoridade para tocar em grupo;	Tocar com ajuda do piano para afinar;  Tocar várias partes diferentes do andamento com um tempo estável;  Tocar com metrónomo em grupo;  Afinar pelo violoncelo.	Partituras, lápis, estante, surdinas, suporte de espigão, metrónomo.	Assiduidade pontualidade;  Esforço e dedicação nas aulas e na preparação prévia dos conteúdos. *

Tabela 6: Planificação da aula de Música de Conjunto de 13/12/2023

\* Avaliação através de observação direta;

<b>Data</b>	<b>Duração</b>	<b>Disciplina</b>	<b>Recursos</b>	<b>Conteúdos</b>
21/03/2023 2º período	90 min	Música de Conjunto (Agrupamento D)	<i>Allegro moderato</i> – Divertimento em Dó Maior – Michael Haydn	Trabalho focado no 1º andamento do Divertimento (caráter, afinação, articulação em conjunto, equilíbrio de partes dentro do grupo)
<b>Distribuição do tempo</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Recursos Materiais</b>	<b>Avaliação</b>
Ensaio - 45'  Trabalho individual com violino -10'  Revisão de dedilhações e arcadas - 15'  Estratégias para os ensaios individuais - 10'  Exercício de mudança de andamentos - 10'	Compreender a contextualização das obras musicais respeitando intenção do compositor;  Ser capaz de tocar afinado em grupo;  Ser capaz de adaptar a sonoridade para tocar em grupo;  Ser capaz de estabelecer contacto visual dentro do grupo.	Tocar várias partes diferentes do andamento com um tempo estável;  Tocar com metrónomo em grupo;  Afinar pelo contrabaixo.	Partituras, lápis, estante, suporte de espigão, metrónomo.	Assiduidade pontualidade;  Esforço e dedicação nas aulas e na preparação prévia dos conteúdos*.

Tabela 7: Planificação da aula de Música de Conjunto de 21/3/2023

\*Avaliação através de observação direta;

<b>Data</b>	<b>Duração</b>	<b>Disciplina</b>	<b>Recursos</b>	<b>Conteúdos</b>
28/04/2023 3º período	90 min	Música de Conjunto (Agrupamento A)	<i>Night Club</i> 1960 - <i>Histoire du</i> <i>Tango</i> de A. Piazzola	Trabalho focado no fraseado e construção da obra. (técnicas de mão direita ao violoncelo, dinâmicas e estabilidade rítmica ao longo do andamento)
<b>Distribuição do tempo</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Recursos Materiais</b>	<b>Avaliação</b>
Trabalho de afinação - 20'  Trabalho individual com o violoncelo - 10'  Revisão das dedilhações e arcadas - 10'  Estratégias para os ensaios individuais - 15'  Exercício de mudança de andamentos - 30'	Compreender a contextualização das obras musicais respeitando intenção do compositor;  Ser capaz de tocar afinado em grupo;  Ser capaz de reproduzir diferentes timbres;  Ser capaz de estabelecer contacto visual dentro do grupo.	Tocar várias partes diferentes do andamento com um tempo estável;  Tocar partes diferentes da obra para construção da noção das dinâmicas;  Tocar com velocidades e pressão de arco diferentes.	Partituras, lápis, estante, suporte de espigão, suporte para guitarra.	Assiduidade pontualidade;  Esforço e dedicação nas aulas e na preparação prévia dos conteúdos*.

Tabela 8: Planificação da aula de Música de Conjunto de 28/4/2023

\* Avaliação através de observação direta

## **4.5. Atividades**

Ao longo do ano letivo, os agrupamentos de Música de Câmara do Professor Trevor Mctait, participaram em várias apresentações públicas dentro e fora da AME.

### **4.5.1. Audição 29/4/2023**

O Trio de cordas tocou o *Divertimento em Dó Maior* de Michael Haydn, no Casino de Espinho.

### **4.5.2. Audição 6/5/2023**

Esta apresentação teve um âmbito solidário e participaram vários agrupamentos diferentes da AME.

### **4.5.3. Audição 11/5/2023**

Participaram dois agrupamentos da Classe do professor Trevor Mctait. O quarteto interpretou o 1º e 3º andamento do *Quarteto de cordas nº3 em Fá Maior* (op. 73) de D. Shostakovich e o duo o *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzola. A audição teve lugar no Casino de Espinho.

### **4.5.4. Prova de Aptidão Final**

Ao longo das aulas de Música de Câmara, tive oportunidade de observar e lecionar para um duo de guitarra e uma violoncelista. A aluna de guitarra teve o recital final da PAP no dia 21 de Junho onde tocou juntamente com a violoncelista, a obra *Night Club 1960 - Histoire du Tango* de A. Piazzola. Participei e acompanhei de forma ativa a preparação deste agrupamento e estive presente no dia do recital também.

## **Parte II – Investigação**

### **Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo**

## 5. Enquadramento teórico

### 5.1. Contexto histórico do desenvolvimento do uso do polegar no violoncelo

No que toca ao violoncelo, o desenvolvimento histórico trouxe inúmeras inovações tanto na técnica da execução como na própria construção do instrumento. De acordo com Chung (2014), a compreensão do desenvolvimento histórico do uso do polegar tem várias fontes como livros de estudos e metodologias escritas a partir do século XVIII, descrições de performance e também o próprio repertório.

De acordo com Zeller (2022), as terminologias utilizadas para descrever os primórdios do violoncelo são frequentemente confusas. O mesmo autor defende que a terminologia *violoncelo* foi publicado pela primeira vez em 1665, na obra *12 Sonate a 2 et a tre* de Giulio Cesare Arresti. No entanto, o exemplo mais notável que temos nos dias de hoje é o violoncelo "King", construído por Andrea Amati em



Figura 3 Decoração do tampo inferior do violoncelo "King" de Andrea Amati

meados do século XVI. Originalmente, o instrumento possuía dimensões significativamente maiores do que atualmente. A redução de tamanho é apenas uma das formas de modificação que desempenharam um papel central no desenvolvimento dos instrumentos, sendo igualmente importante para o estudo de música assim como a análise dos compositores, intérpretes e práticas performativas (Zeller, 2022). Conforme Zhao (2006), o desenvolvimento e aplicação do polegar esquerdo é um fator que contribuiu para a emancipação do instrumento. Parece que este carácter exploratório nunca terá um fim, pois há cerca de 50 anos,

*János Starker* deixou-nos a ideia de um novo cavalete<sup>3</sup> que a *Time Magazine* mencionou como “uma grande inovação em 300 anos de fabricação de instrumentos”.

Para que possamos entender melhor a necessidade do uso do polegar da mão esquerda numa perspectiva do violoncelo moderno, decidi fazer uma breve análise de alguns dos livros técnicos e do repertório composto para violoncelo que são considerados de maior importância e que permanecem como metodologias de instrução até aos dias de hoje. Este capítulo explora as metodologias e inovações propostas por figuras como *Johann Sebastian Bach*, *Michel Corrette*, *Luigi Boccherini*, *Joseph Haydn*, *Jean-Louis e Jean-Pierre Duport*, *Bernhard Romberg*, *David Popper* e *János Starker* destacando as suas influências e legados na formação de gerações de violoncelistas.

No próximo subtítulo, os autores foram organizados por ordem cronológica, considerando a data da publicação das suas obras mais relevantes para a construção da técnica do violoncelo.

Os nomes selecionados representam apenas uma parte das contribuições significativas para a pedagogia e interpretação do violoncelo, sem diminuir o impacto e a singularidade de outras figuras de grande relevância no século XX, como *William Pleeth*<sup>4</sup>, *Natalia Shakhovskaya*<sup>5</sup>, *Gerard Mantel*<sup>6</sup>, entre muitos outros, que também marcaram profundamente a história do instrumento.

## 5.2. As Suites para violoncelo Solo de Johann Sebastian Bach

Embora terem sido compostas no século XVIII<sup>7</sup>, não tiveram o devido reconhecimento até ao século XX. O violoncelista *Pablo Casals* (1876-1973) foi o

---

<sup>3</sup>Este cavalete de forma não convencional apresenta orifícios em forma de cone localizados na sua base. Estes orifícios têm um efeito profundo na resposta do instrumento, com a melhoria mais notável aparecendo nas duas cordas inferiores, que são caracteristicamente lentas. Pesquisas e aplicação em instrumentos demonstraram que esta ponta consegue realçar mais harmónicos. (Colón, s.d.)

<sup>4</sup> *William Pleeth* (1916-1999) - Violoncelista britânico, mentor de *Jacqueline du Pré* e autor do livro *Cello* (Pinheiro, 2016).

<sup>5</sup> *Natalia Shakhovskaya* (1935-2017) - Uma das violoncelistas mais proeminentes da Rússia. Foi aluna de *Mstislav Rostropovich* (1927-2007). A sua compilação pedagógica, os volumes de *Violoncellist's Music Folder*, oferecem um repertório estruturado que abrange desde escalas, estudos e até obras musicais completas permitindo uma aprendizagem abrangente (Strad, 2023).

<sup>6</sup> *Gerhard Friderich Mantel* (1930-2012) - Autor da obra *Cello Technique*, onde descreve de forma analítica o ensino e prática do violoncelo enfatizando a eficiência dos movimentos e a conexão entre os aspetos técnicos e emocionais. Além de músico dedicou a sua vida ao estudo científico da prática instrumental. Foi aluno de grandes violoncelistas como *Pierre Fournier*, *Paul Tortelier*, *André Navarra*, *Pablo Casals* e *Maurice Grendon* (Pinheiro, 2016).

<sup>7</sup> Possivelmente compostas entre 1717 e 1723, durante o período em que *Bach* estava na corte de *Köthen* ao serviço do príncipe *Anhalt*, embora a data exata de composição seja incerta.

primeiro a interpretar a Suite nº3 em 1901. Antes dele, nenhum violinista ou violoncelista tinha tocado publicamente uma sonata ou suite completa. Naquela época, essas obras eram consideradas frias e excessivamente acadêmicas. Com o seu pai, percorriam semanalmente as lojas de música de Barcelona para comprar partituras para os concertos semanais de música clássica solo do violoncelista destinadas aos concertos a solo que o violoncelista realizava todas as semanas. Certo dia, aos treze anos, Casals encontrou por acaso, numa dessas lojas, as Seis Suítes para Violoncelo de Bach.

“Nem eu, nem o meu professor sabíamos da existência das suítes; ninguém nunca me falou sobre elas. Esta descoberta foi uma grande surpresa na minha vida; imediatamente compreendi a sua importância extraordinária. A caminho de casa, acariciava suavemente o meu recém-adquirido tesouro e comecei a estudar as suítes com grande entusiasmo. Esses estudos duraram mais de doze anos, e só depois disso decidi a apresentá-las pela primeira vez em público.” (Corredor, 1960, p.48, tradução própria com revisão de IA)

A utilização de dedilhação de violino (de uma extensão de uma quarta perfeita) muitas vezes é impossível no violoncelo moderno sem o uso do polegar. No entanto, mesmo com o uso do polegar, algumas passagens necessitam de adaptações na escrita musical para serem tocadas de forma eficiente (Fallowfield, 2023). Nas Suítes de Bach, especialmente na 6ª, a utilização do polegar é fundamental para a realização de algumas passagens. Esses instrumentos menores facilitariam a execução de passagens difíceis, que no violoncelo moderno exigem o uso do polegar (Markevitch, 1984).

Existem dúvidas sobre para que instrumento foram originalmente escritas. Segundo Coelho (2014), no manuscrito de Anna Magdalena Bach<sup>8</sup> as Suites estão claramente identificadas como *Suites a Violoncello Solo senza Basso*, assim como a afinação da última suite.

“A Sexta Suite foi escrita para viola pomposa, um instrumento agora obsoleto, de cinco cordas, tocado na horizontal e inventado por Bach, e a scordatura da Quinta Suite – com a corda lá afinada em sol – imitava a afinação de uma versão anterior para alaúde.” (The Strad, 2022, tradução própria com revisão de IA).

---

<sup>8</sup> Anna Magdalena Bach (1701-176) segunda esposa e copista de diversas obras de J. S. Bach, com quem teve treze filhos (Coelho, 2014).

A *viola pomposa* é semelhante ao *violoncello da spalla* (violoncelo de ombro): em tamanho que pode ser tocado no ombro como uma viola ou à frente do peito do músico, geralmente com a ajuda de uma correia para mantê-lo na posição. A sua afinação provavelmente era a mesma do *violoncello piccolo* (correspondente ao violoncelo moderno, mas em tamanho reduzido com uma corda mi adicional, um intervalo de 5ª acima da corda Lá).



Figura 4 Violoncelo de cinco cordas c.1610 de Girolamo Amati

É importante termos em consideração que provavelmente até meados do século XVIII, é observável uma falta de standardização de tamanhos e nomenclatura dos instrumentos de corda da família dos violinos. Da mesma forma, até hoje, não existe um tamanho padrão da viola, mas sim uma gama de tamanhos definida principalmente pelas capacidades físicas do intérprete.

“Estes mesmos variam em tamanho e afinação que frequentemente estavam associados a lugares, períodos e tradições específicas. Embora alguns sejam maiores, outros menores; diferem pouco entre si, exceto na intensidade do seu timbre de acordo com seu encordoamento habitual.” (Mozart & Knocker 1948, cit por Graves, 1971, p. 237, tradução própria com revisão de IA).

As Suites, tornaram-se uma referência não apenas para violoncelistas, mas também para músicos de diversas famílias de instrumentos, devido à transparência das harmonias e às infinitas possibilidades de fraseado entre as diferentes vozes subadjacentes, que revelam de forma evidente a capacidade expressiva dos intérpretes.

### 5.3. A primeira metodologia escrita



Figura 5 Retrato de Michael Corrette c. 1738

O autor, Michel Corrette (1707-1795), sendo intérprete e compositor francês que na sua experiência já conta com publicações de metodologias para outros instrumentos de famílias distintas de cordas, madeiras e teclas. O *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection, Op.24 (1741)*, no seu prefácio debate a nova proeminência que o violoncelo havia alcançado e as razões pelas quais estava a tornar-se preferido em relação à viola da gamba. Esta obra foi fundamental na formação de violoncelistas, abordando temas como afinação, postura da mão esquerda, uso do arco, e o papel do violoncelo em solo e em ensemble. Corrette foi um dos primeiros pedagogos a sistematizar o uso do polegar não apenas como um apoio, mas como um dedo ativo que contribui significativamente para a agilidade e precisão na execução de arpejos, notas dobradas e agilidade nas mudanças de posições nos registos agudos (Chung, 2014). O autor faz de forma recorrente comparação com a técnica de execução dos instrumentos mais populares da época como da viola da gamba e o de *bass violin* de sete cordas (Venturini, 2009).

Segundo Graves (1971), este método apresenta soluções únicas para a técnica do violoncelo neste ponto da história, em que a forma de tocar o instrumento estava

na sua fase inicial de desenvolvimento, nesse sentido e em análise de várias metodologias que se seguem não podia concordar mais com a afirmação anterior.

#### 5.4. Luigi Boccherini

Boccherini nasceu em Lucca, Itália, em 1743. Iniciou as aulas de violoncelo com o seu pai, contrabaixista, aos cinco anos de idade, tendo sido posteriormente enviado para Roma para continuar os seus estudos. Embora os detalhes sobre as suas instruções iniciais sejam escassos, a sua reputação como virtuoso consolidou-se desde cedo. As suas primeiras composições significativas datam de um período de intensa criatividade entre os anos 1760-1770. Foi nessa época que as suas primeiras sonatas foram editadas e provavelmente no final dos anos 1760, compôs o *Concerto para Violoncelo No.9 em Sib Maior (G. 482)*. É reconhecido como “criador” do quinteto de cordas (as suas obras, deste tipo de agrupamento, geralmente foram escritas para dois *violoncelos*). Foi o primeiro violoncelista e compositor italiano a dar expressividade aos registos agudos com a utilização do polegar, como assinala Zhao (2006). Com as suas composições, o violoncelo ganhou maior importância na música de câmara e a sua tessitura foi expandida. O seu legado inclui 12 concertos, e pelo menos 19 sonatas, destacando-se pelo virtuosismo e pela expressividade. Em comparação com Michel Corrette e Bernhard Romberg, Boccherini não só utilizou, mas também expandiu os limites desta técnica através das suas composições virtuosas (Venturini, 2009). Como não temos registos escritos de nenhum material pedagógico de Boccherini, podemos assumir que Bernhard Romberg provavelmente conheceu Boccherini e sabia exatamente quais eram as suas intenções de usar claves diferentes para posições diferentes ou, ainda, compreendia tão bem o funcionamento do instrumento que assim o deduziu (Micheletti & Silva, 2021).

#### 5.5. Joseph Haydn

Embora não violoncelista, Haydn (1732-1809) compôs obras que exploraram e expandiram as técnicas de execução do violoncelo. O *Concerto em Dó Maior, Hob. VIIb:1*, e o *Concerto em Ré Maior, Hob. VIIb:2*, compostos para Joseph Weigl e Antonín Kraft, são os primeiros grandes concertos no repertório a explorar técnicas de polegar.

O Concerto em Dó Maior, Hob. VIIb:1, de Haydn, foi provavelmente composto entre os anos de 1763 e 1765. Foi redescoberto em 1961, nos arquivos musicais do Narodní Muzeum (atualmente *Czech Music Centre*) pelo musicólogo *Oldřich Pulkert*, como afirma Geiringer (1982, cit por Zhao, 2006). Foi escrito para Joseph Weigl (1740-1820), que era o principal violoncelista da orquestra da corte Esterházy (Chung 2014). Como citado por Zhao (2006), Geiringer (1982) afirma que o seu Concerto em Dó, é um dos primeiros concertos para violoncelo de um grande

compositor do período Clássico.<sup>9</sup> Embora o interesse de Haydn em explorar as possibilidades técnicas do violoncelo como instrumento solista já seja evidente em várias das suas primeiras sinfonias (n.º 6, 7, 8, 15, 31 e 45). Nestas obras, Haydn introduziu passagens extensas para o violoncelo, mais exigentes do que qualquer outra encontrada nas suas composições anteriores. O andamento lento da Sinfonia n.º 36 em Mi bemol, segue o exemplo da Sinfonia n.º 6 em Ré (*Le Matin*), ao ponto de vista de ambas terem partes concertantes para violino e violoncelo. Além das secções tutti, em que o violoncelo dobra a linha do contrabaixo, a linha está escrita no registo médio superior e não sendo necessário o uso de cordas dobradas. As mesmas semelhanças composicionais podem ser encontradas nos solos das Sinfonias n.º 6-8, embora que estejam escritas num registo grave (Badley, 2012). Segundo Chung (2014), Weigl teve um papel de destaque nestas obras, mas é difícil afirmar se utilizou a técnica de polegar nelas. Independentemente da forma como Weigl tenha executado essas passagens, é evidente que o fez de maneira a despertar o interesse de Haydn. Segundo Badley (2012), estes solos presentes nas obras orquestrais, requerem um violoncelista com consideráveis habilidades técnicas e musicais, mas o verdadeiro virtuosismo do instrumento é explorado nos dois concertos. A escrita a solo de Haydn apesar de incorporar padrões comuns de escrita de compositores da sua época, reflete uma compreensão e sensibilidade única das características do violoncelo. O compositor assegura que a orquestra nunca sobrecarrega o instrumento solo, mesmo quando a parte do violoncelo está no registo médio e baixo, que projetam menos facilmente. No segundo andamento da Sinfonia N.º 31 de Haydn, com denominação de *Hornsignal*, composta em 1765, parte do violoncelo solo é destacada numa pauta própria na partitura, separando-se assim da linha genérica do baixo (Zhao, 2006; Chung, 2014; Silva, 2021).

Nos seus primeiros quartetos de cordas, Haydn manteve a escrita do violoncelo no papel de suporte harmónico. No entanto, nos quartetos op. 20, houve mudanças notáveis na escrita de Haydn no que toca ao violoncelo, onde explora mais amplamente as capacidades melódicas e técnicas do instrumento (Geiringer, 1982, cit por Zhao, 2006). Weigl e Haydn permaneceram amigos, sendo que Haydn foi também padrinho de um dos filhos de Weigl (Zao, 2006).

O violoncelista Antonín Kraft (1752–1820) juntou-se à orquestra de Esterházy a convite pessoal de Haydn em 1778. Cinco anos após Kraft ter ingressado na orquestra, Haydn compôs um novo concerto para violoncelo, o Concerto em Ré maior, Hob. VIIb:2, que foi estreado no palácio de Viena em 1783. Segundo Markevitch (1984, cit por Zhao, 2006), citando o musicólogo alemão Gustav Schilling, na ausência de um manuscrito original, a parte de violoncelo do concerto

---

<sup>9</sup> Johann Christian Bach (1735-1782) foi o filho mais novo de J. S. Bach e Anna Magdalena Bach, provavelmente já teria composto, nessa época, o *Concerto para Violoncelo em dó menor W.C 77*. Johann Christian Bach chegou a conhecer Mozart, que admirava a sua música e a sua forma composição. Por isso é considerado uma figura de transição para o Classicismo (Fernandes, 2018).

estava tão bem escrita que não poderia ser obra de um compositor que não fosse ele próprio um violoncelista. No primeiro andamento, nos compassos 38 a 40, a passagem exige que o polegar seja pressionado de forma contínua para executar as duas melodias de notas dobradas. Nos compassos 53 a 55, do último andamento, podemos encontrar uma das raras ocasiões, em que o quarto dedo pode ser usado na posição de polegar. O Concerto em Dó Maior, Hob. VIIb:1, é uma obra brilhante nas técnicas de composição que Haydn utilizou em comparação com outras obras da época. No entanto, o Concerto em Ré Maior é uma exploração do registo agudo e, de modo geral, um grau maior de virtuosismo, não só em termos de passagens rápidas, mas também utilização de várias vozes em simultâneo.

### 5.6. Os irmãos: Jean-Louis e Jean-Pierre Duport

Na época de 1767-1768, os violoncelistas Jean-Louis (1749-1819) e Jean-Pierre (1741-1818), eram considerados os mais importantes em Paris, na mesma altura que Luigi Boccherini tocou pela primeira vez no Concert Spirituel. A obra "*Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*", foi publicada em 1806 e conta com métodos de utilização do polegar, com uma série de exercícios práticos que ainda são usados atualmente. O método contém o tratado em si escrito por Jean-Louis Duport e 21 estudos, dentro os quais dois foram escritos pelo irmão, Jean-Pierre. Duport também ofereceu uma análise detalhada sobre a condução do arco, abordando aspetos como a distribuição do peso e a velocidade do arco, contribuindo para uma execução mais expressiva e controlada (Campbell, 2004, cit por Santos, 2022). Jean-Louis Duport para a notação gráfica do uso do polegar utiliza o número "0". Uma das principais motivações de Duport foi a utilização de sistema de três dedos entre cada mudança de posição que podiam ser aplicados a qualquer escala, inclusive aquelas que utilizam a posição de polegar (Walden, 2004, cit por Santos, 2022). O uso das cordas dobradas já era considerado uma prática comum, no entanto tocá-las para apoio de outra linha melódica era raro no violoncelo até esta altura. No estudo nº8, Jean-Pierre Duport utiliza a voz aguda para atribuir uma linha melódica cantada e a outra como acompanhamento de notas curtas. Esta forma de composição também é observável no Concerto nº2 em Ré Maior de J. Haydn, escrito em 1783. Este processo de transformação é bem documentado nas investigações desenvolvidas por Zhao (2006) e Chung (2014), que analisam a evolução do violoncelo, que gradualmente deixa de ser visto como acompanhamento de agrupamentos e começa a florescer com peças a solo virtuosísticas.

## 5.7. Bernhard Romberg

Bernhard Romberg (1767-1841) foi um pedagogo e instrumentista inovador que nos deixou contribuições relevantes para a técnica do violoncelo. A sua carreira como violoncelista e professor durou mais de 50 anos, e entre muitos alunos, destacam-se os seus brilhantes estudantes: Friedrich Dotzauer (1782-1860) e Friedrich August Kummer (1797-1879). De acordo com Venturini (2009) foi Romberg, quem inventou o sinal da posição de polegar utilizado ainda nos dias de hoje.



Figura 6 Sinal de B.Romberg para indicar o uso do polegar

Outra das convenções do autor foi a instrução sobre como os compositores deveriam tratar a atribuição das claves na música escrita para violoncelo. Na visão de Romberg, esta prática estava desatualizada, e na sua metodologia *Violoncell Schule* (1840), escreve com insistência nas três claves (clave de Fá, clave de Dó na 4ª e Sol), ao invés das cinco utilizadas por Boccherini (Zhao 2006, Teixeira 2021).

O violoncelista se destaca pelas enormes contribuições ao nível pedagógico pela introdução dos tamanhos 1/2 e 3/4, o uso do espigão que permitia às crianças aprenderem violoncelo com mais facilidade. Em sua metodologia *Violoncell Schule* (1840), para demonstrar ao aluno a forma da mão pretendida na posição de polegar, usou o recurso de uma ilustração. Para esse efeito, recomenda-se colocar a rolha de uma garrafa para ser colocada entre o polegar e o primeiro dedo como afirma Chung (2014) e Santos (2022). A obra de Romberg continua a ser uma referência fundamental para violoncelistas modernos. Violoncelistas contemporâneos ainda utilizam os exercícios e princípios estabelecidos por Romberg para aprimorar a sua técnica e desempenho (Davidson & Correia, 2001). Outro dos termos mencionados por Romberg é a posição da mão em bloco, que consiste princípio em manter a mão esquerda fixo enquanto os dedos executam intervalos amplos, como por exemplo oitavas entre as cordas. Esta técnica ajudou aos violoncelistas estabelecerem uma posição mais confortável e melhorar a afinação nos registos agudos, conforme afirma Zhao (2006). Este princípio será

fundamental para os futuros compositores escreverem polifonias e passagens virtuosísticas para o violoncelo.

No único método escrito encontrado que antecede o manuscrito de Corrette, *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons*, da autoria do violoncelista italiano Salvatore Lanzetti (c.1710-c.1780) já mencionava o uso do quarto dedo em posições agudas. No entanto esta era uma prática discrepante entre os violoncelistas. Pela afirmação de Raoul (1797) e Baudiot (1826), autores franceses de metodologias para violoncelo, foi Bernhard Romberg quem introduziu o uso do quarto dedo na posição de polegar para os músicos parisienses. (Santos 2022, Walden 2004). A preocupação constante de Romberg em tornar as frases mais expressivas, através de uma prática mais apurada do arco, encaminhou os violoncelistas em direção à técnica mais moderna utilizada nos dias de hoje (Venturini, 2009).

### **5.8. David Popper**

Popper (1843-1913) foi um virtuoso extremamente bem-sucedido e aclamado em toda a Europa, sendo um dos mais destacados violoncelistas do último terço do século XIX e dos primeiros anos do século XX. Aos três anos de idade já imitava o canto do pai e aos cinco anos já era capaz de improvisar no piano (Venturini, 2009). O seu talento musical era evidente desde cedo, sendo que aos seis anos, antes do violoncelo começou a estudar violino. Popper tocou violino no exame de admissão, mas provavelmente devido ao baixo número de violoncelistas, foi-lhe oferecido um lugar na classe de Georg Goltermann (1824-1898) (Mód, 2014, Campbell 2006). Após o seu primeiro ciclo de concertos na Alemanha, começou a ganhar reconhecimento profissional, dando início a uma carreira extraordinária. O jovem Popper com a sua aparência era frequentemente comparado à de Paganini. Deák István (Stephen Deák, 1897-1975) foi um dos últimos alunos de Popper na Academia de Música de Budapeste entre 1911 e 1913. Em 1973, escreveu um livro biográfico sobre Popper, no qual relata histórias interessantes, entre outras coisas, sobre o encontro e a relação entre Casals e Popper. Nessa obra bibliográfica Deák (1980) relembra que, no início da sua carreira, em todo lugar notavam semelhanças entre a sua aparência e a de Paganini, graças à sua magreza e cabelo preto como carvão (Mód, 2014). Como solista, Popper começou a apresentar-se com orquestras profissionais aos 19 anos, já executando algumas das suas próprias composições. Foi pela recomendação de Franz Liszt (1811-1886) que integrou o departamento de cordas na Academia de Música em Budapeste, onde teve um impacto significativo na formação de uma nova geração de violoncelistas. Após a morte de Károly Huber, seu filho Jenő Hubay assumiu a liderança do departamento de violino, dirigindo a Academia de 1919 a 1934 e dominando o ensino do violino na Hungria por cinquenta anos. A música de câmara foi inicialmente ensinada por Hubay e Popper, com Hubay focando na música com piano e Popper na música de câmara de cordas. Os músicos também trabalharam juntos no quarteto também

conhecido como Budapest Quartet que foi proeminente na história da música de câmara húngara durante um quarto de século. O currículo de violoncelo na Academia incluía escalas, exercícios de Bockmühl, Dotzauer, Franchomme, Kummer, concertos de Romberg, Goltermann, Molique, Davidov, Schumann, Saint-Saëns. Nas apresentações do instituto, os alunos frequentemente tocavam as próprias obras de Popper também. (Mód 2014, Choe 2014).

Foi na década de 1890 que Popper compôs o conjunto de estudos, frequentemente considerado o seu maior legado. A coleção de exercícios, *Hohe Schule des Violoncellospiels (Op. 73)*, publicado em quatro volumes entre 1901 e 1905, tanto em termos de quantidade como na abordagem de problemas técnicos, é uma obra abrangente que exige um grau elevado de destreza no domínio do violoncelo. "Seus princípios técnicos, inovações e aplicações práticas da técnica do violoncelo moderno (do final do século XIX) foram colocadas nestes 40 Estudos" (Deák, 1980, p.261, tradução própria). Neste sentido, pode ser comparada com o *Technologie des Violoncellospiels* de Grützmacher<sup>10</sup>, que contém 24 estudos em 2 volumes (Op. 38). No entanto, os estudos do Popper não estão organizados em ordem de dificuldade, ao contrário, da coletânea de Grützmacher, onde os primeiros doze exercícios se concentram nas posições de braço e os doze seguintes incluem estudos progressivamente mais desafiantes já com a utilização da posição de polegar. Cada um dos quarenta estudos do Popper foi composto em tonalidades que utilizam três ou mais sustenidos ou bemóis. Com exceção dos nº 3, 11 e 25, todos os estudos abordam a posição do polegar, sendo que as mudanças de posição e a utilização da maioria das posições são tratadas nos quarenta estudos (Venturini, 2009). A proximidade com Liszt e Wagner, entre outros músicos húngaros levou Popper a desenvolver uma linguagem musical que combina virtuosismo e uma profunda expressividade (Choe, 2016). O uso abundante de sequências cromáticas nos estudos de Popper, exigem uma mão esquerda bem estruturada. De acordo com Whitcomb (2017) "as contribuições mais distintas destes estudos (em comparação com as de compositores anteriores) foram o aumento do cromatismo e as maiores exigências para o polegar da mão esquerda." (Whitcomb 2017, A Guide to Practicing David Popper's 'Hohe Schule' Etudes, Introdução, tradução própria).

Cerca de um ano depois da publicação de Popper publicou mais dez estudos (Op. 76), designados como "Preparatórios" para completar a coletânea. No entanto, legível no trabalho de Ruffy (2020), citando as palavras de Marc Moskowitz, autor de um artigo sobre Popper no The New Grove,<sup>11</sup> mencionou que ao preparar um

---

<sup>10</sup> Fiderich Wilhelm Grützmacher (1832-1903) foi um violoncelista alemão que se tornou uma das figuras mais influentes da segunda metade do século XIX, tanto pelas suas contribuições ao repertório quanto pelas suas interpretações virtuosas.

<sup>11</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians é uma enciclopédia abrangente que oferece informações detalhadas sobre compositores, obras, estilos, instrumentos musicais e teoria musical.

estudante para a posição de polegar, “os Estudos Preparatórios falham e são, por vezes, tão difíceis quanto os estudos para os quais foram concebidos preparar”. Segundo o autor da edição Bärenreiter, Martin Rummel, os estudos são referenciados como voltados principalmente para a técnica da mão esquerda, provavelmente sendo uma das principais preocupações do compositor. O mesmo autor destaca que a singularidade dos estudos de Popper reside no facto de cada exercício se concentrar consistentemente numa dificuldade técnica específica ou numa combinação determinada de dificuldades, tornando impossível tocar bem o exercício sem a resolução das mesmas. A obra continua a ser um pilar central na pedagogia moderna pela maioria das passagens estar relacionada a exemplos de “vida real” do repertório do violoncelo.

### **5.9. János Starker e “*An Organized Method of String Playing: Violoncello Exercises for the Left Hand*”**

János Starker (1924-2013) foi um dos violoncelistas húngaros mais significativos, além de solista, músico de orquestra e de câmara excepcional, para mim a sua singularidade reside no facto de ter dedicado oito décadas da sua vida ao ensino. Como pedagogo, não só transmitia uma técnica de nível elevado, mas também tinha uma maneira inusitada de orientar, incluindo enredos psicológicos para aproveitamento completo do potencial dos seus alunos. Tinha um sentido de humor mordaz que também é legível no seu livro autobiográfico (*The World of Music According to Starker*, 2004) principalmente no que diz respeito à sua infância e juventude.

Nascido em Budapeste, foi o terceiro filho de imigrantes. Começou a estudar violoncelo com Frigyes Tellér e, dois anos depois, com Éva Czakó. Posteriormente, teve aulas com Adolph Schiffer, aluno de David Popper, na Academia Franz Liszt. A sua primeira grande apresentação decorreu aos 14 anos, quando tocou o *Concerto para Violoncelo em Si Menor* de Dvořák. Contudo, o verdadeiro reconhecimento profissional veio com a interpretação da Sonata para Violoncelo Solo de Kodály em 1939 (Kádár, 2021). Ao início da sua carreira foi bastante prejudicado pela sua origem judaica, o que resultou na sua rejeição até ao final da guerra. As oportunidades de concerto foram severamente limitadas devido a um decreto que estipulava que a proporção de artistas judeus em espetáculos públicos fosse de 8:1. Foi enviado e obrigado a ficar num campo de internamento na Ilha de Csepel. Libertado com a ajuda de um casal sueco, recebeu um convite para a Orquestra Sinfónica de Gotemburgo, embora nunca tenha assumido o cargo. Após a guerra, trabalhou como violoncelista principal da Ópera de Budapeste antes de deixar a Hungria, não retornando para apresentações por 25 anos.

Starker viajou e viveu em vários países até emigrar para os Estados Unidos, em 1948. Segundo Kádár (2021) a sua passagem na cidade de Paris foi uma etapa

importante na sua vida por várias razões, pois foi onde ouviu e conheceu o violoncelista Paul Tortelier<sup>12</sup> e fez a gravação do seu primeiro disco que recebeu o prémio *Grand Prix du Disque*. Como violoncelista principal ocupou cargo da Orquestra do Metropolitan Opera (1949-53) e Orquestra Sinfónica de Chicago (1953-58) Durante esse período, além de tocar na orquestra, gravou as Suítes de Bach, as Sonatas para Violoncelo de Beethoven e Brahms, bem como a sua segunda gravação da Sonata para Violoncelo Solo de Kodály.

Em 1958 foi nomeado professor na Universidade de Indiana, em Bloomington, onde permaneceu até 2012. Sendo uma criança prodígia, intuitivamente conseguia resolver muitos aspetos técnicos, mas cada vez começou a desenvolver mais interesse nas questões teóricas e científicas da prática do violoncelo. Foi no livro *Concepts in String Playing: Reflection by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music* (1979) que Starker publicou a compilação de problemáticas que abordou durante anos de prática e ensino. Este artigo Starker intitulou de *An Organized Method of String Playing* e dividiu em quatro partes: *I. Playing Preparation, II. Right Arm-Hand-Finger, III. Left Arm-Hand-Finger, e IV. Musical Application* (Starker 1979, *An Organized Method of String: Concept in string playing: Reflections by Artist-Teachers at the Indiana University School of Music*, p.136).

O primeiro capítulo, abrange a utilização dos músculos, assim como a questão da correta aplicação da força e peso, do equilíbrio e da respiração. Starker destaca a importância de uma respiração controlada e propõe técnicas para garantir que a respiração não atrapalhe ao lidar com uma passagem mais difícil.

*An Organised Method of String Playing* (1965), surgiu como uma forma de ajudar um colega violoncelista e amigo de Starker chamado George Bekefi. Starker escreveu exercícios a fim de ajudar Bekefi a recuperar a sua confiança, pois sofria de bloqueios na performance devido aos nervos. Entre os seus alunos mais conhecidos estão Tsuyoshi Tsutsumi, Maria Kliegel, Gary Hoffmann e Paul Katz.<sup>13</sup>

Starker ao longo dos exercícios não se refere às posições como nos métodos convencionais. Ao invés de posições do braço utiliza a denominação de posições de quatro dedos, as posições intermediárias como posições de três dedos e a posição de polegar mantém a denominação tradicional. Quanto à numeração das posições, Starker optou por usar a escala cromática em vez da escala diatónica e conta com oito posições de quatro dedos e cinco posições de três dedos. O autor

---

<sup>12</sup> Paul Tortelier (1914-1990) violoncelista francês do século XX, além de ser um ativo solista, foi também um pedagogo proeminente e compositor entusiasta. Criou o “espigão Tortelier”, um espigão curvado que posiciona o violoncelo em uma postura mais horizontal durante a execução, semelhante ao posicionamento do violino. Escreveu o livro *How I Play, How I Teach* e as suas transcrições como *School of Bowing Technique, Op. 220* e das *40 Variations, Op. 321*, de Otakar Ševčík (Pinheiro 2016, Csikós 2021).

<sup>13</sup> Paul Katz é um violoncelista americano reconhecido principalmente pela sua orientação de jovens. Em 2010 fundou uma das principais plataformas online de apoio para violoncelistas: *CelloBello.org.*, onde são disponibilizadas entrevistas, aulas em formato de vídeo, masterclasses com alguns dos maiores violoncelistas do mundo. (CelloBello)

descreve: enquanto um dedo está pousado na corda, os outros dedos tocam todas as combinações disponíveis na corda vizinha. Starker escreveu exercícios de cordas duplas, pois quanto mais dedos estiverem a tocar na mesma posição maior é a segurança. Ao tocar cordas duplas também é mais provável de aperceber de discrepâncias na afinação que exigem correção. “Todos os exercícios deste livro devem ser praticados em todas as posições disponíveis em todas as cordas” (Starker, 1965 p. 7).

## 6. Fisionomia do polegar

Os movimentos do polegar são bastante multifacetados, podendo ser realizados, através de articulações e músculos diferenciados: são oito músculos distintos que o movem, sendo que quatro estão localizados no antebraço e os restantes quatro estão localizados no próprio polegar, segundo Szende e Nemessúri (1965). O polegar da mão esquerda é fundamental para fornecer suporte enquanto permite que os outros dedos se movam livremente para pressionar as cordas.

“Como no movimento de escalada em que as mãos ou os pés sustentam, enquanto o outro par de membros avança para um novo apoio, na movimentação da mão ocorre uma cooperação semelhante entre o polegar e os dedos que inclinam” (Szende e Nemessúri, 1965, p. 66, A hegedűjáték élettani alapjai, tradução própria com revisão de IA)

Uma posição adequada do polegar ajuda a manter a afinação e facilita mudanças rápidas de posição. Azevedo (2015), enfatiza a obra de Paul Tortelier na utilização do polegar esquerdo, “O autor acredita que o polegar esquerdo é o responsável pela postura da mão esquerda. Na sua perspectiva, o polegar esquerdo é responsável pelo correto relaxamento, agilidade e leveza da mão esquerda e, principalmente, pela afinação.” (Azevedo, 2015, *Abordagem pedagógica da postura aplicada à técnica de base do violoncelo de alunos até ao V grau*, p. 36)

O polegar não opera de forma isolada, mas em coordenação com os outros dedos da mão. A grande mobilidade do polegar justifica o facto de os diferentes métodos de estudo se inclinarem tão detalhadamente sobre os seus movimentos e sobre as funções que desempenham na técnica da mão esquerda.

Esta interdependência muscular é vital para a execução dos movimentos técnicos tais como: extensão, vibrato, mudanças de posição, etc.

A *hegedűjáték élettani alapjai* é uma obra seminal, em que um pedagogo da área da música e um médico explora o processo complexo da atividade muscular de alto nível que é tocar violino. Abordam a cinemática do violino, os processos autónomos associados, o controlo nervoso da performance, o papel das funções cerebrais superiores, os problemas de aprendizagem e prática adequados, e por fim, questões do peso do estilo de vida e condição física. Os conceitos apresentados por Szende e Nemessúri (1965) são aplicáveis não só ao violino, mas também a outros instrumentos musicais, tal como o violoncelo, bem como a diferentes formas de performance artística.

A obra enfatiza a importância da necessidade de equilibrar a pressão, elevar a eficiência técnica e consequentemente prevenir desconforto ou dor. A rigidez em qualquer um dos dedos, mas especialmente no polegar, pode comprometer a mobilidade e a precisão dos outros dedos. Esta rigidez, além de condicionar a performance, pode eventualmente originar vários tipos de lesões e distúrbios musculoesqueléticos que irei abordar nos parágrafos que se seguem. Além de explorar vários aspetos fisiológicos e biomecânicos da performance no violino, os autores destacam também como a respiração pode influenciar a execução musical e a saúde do músico.

## 7. Atividade Respiratória

É evidente que para os instrumentistas de sopro é de grande importância a aprendizagem da respiração correta. A forma de respiração antes de iniciar uma frase define o tempo e prepara o caráter da música. É o mesmo corpo que usamos, quer estejamos a correr, a tocar violoncelo ou a cortar os ingredientes para o jantar. Ao observar como o usamos o nosso corpo enquanto fazemos coisas comuns, podemos obter percepções extraordinárias: "São princípios observáveis de movimento corporal que governam toda a atividade humana, desde as mais simples até as mais complexas. Qualquer pessoa pode aplicar esses princípios." (Sazer, 2003, s.p, tradução própria).

Em diversos campos, os desportistas seguem rotinas semelhantes às dos músicos, como treinar todos os dias, lidar frequentemente com dor e precisar de métodos para a controlar. Têm pouco ou nenhum período de descanso e enfrentam situações de competição que exigem grande esforço mental e físico. Por outro lado, a principal diferença entre esses dois campos profissionais está no objetivo final, sendo mais claro e mensurável no desporto, enquanto no campo artístico, a excelência de uma performance é mais subjetiva. Como espectadora dos Jogos Olímpicos de 2024, fiquei impressionada ao perceber que todos os atletas de alta competição, momentos antes de iniciar a prova focam-se intensamente na respiração consciente, como se fosse algum tipo de ritual. Nesse momento apercebi quão importante seria abordar mais esta questão nos músicos.

As crianças pequenas ainda sabem exatamente o que é bom para elas, pois não se afastaram das necessidades inatas que são tão naturais quanto o simples ato de respirar. "Respiramos muito mal, por isso a respiração ofegante e apressada se tornou uma verdadeira doença nacional. Preocupamo-nos demasiado com tudo o resto e esquecemo-nos de prestar atenção a nós mesmos" (Nándor, 2022, p. 29, tradução própria).

Respirar é sobre absorver oxigénio e libertar dióxido de carbono. "Se não respirarmos, não recebemos oxigénio suficiente e tocar torna-se rapidamente exaustivo (Holmes, 2021, p. 63, tradução própria). Além disso, uma respiração presa resulta em menor concentração e aumento do stress, pois impede que oxigénio suficiente chegue ao cérebro e ao fluxo sanguíneo.

Segundo Sazer (2003), é impossível ter uma má postura, se conseguirmos ter uma respiração profunda.

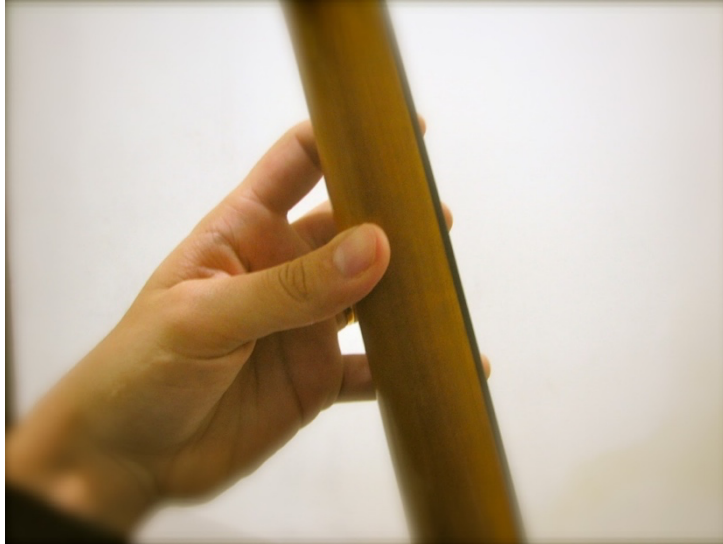
Starker acreditava que, diante de uma passagem difícil ou em algum momento durante a performance, ficarmos nervosos é comum, o que nos leva a inspirar mais rápido ou até prender a respiração. Esta tendência, pode resultar em acentuações indesejadas, ataques e mudanças de posição mal executadas. Starker enfatizava a importância de uma respiração correta (Kádár 2021).

No entanto Mantel, recomenda usar a menor quantidade de energia possível e salienta que é importante sustentar a respiração antes e durante as mudanças de posição (Pinheiro 2016).

Tanto Sazer (2003), quanto Starker (1965) abrangem a utilização dos músculos, assim como a questão da correta aplicação da força e peso, do equilíbrio, e, por fim, a respiração. As demonstrações que Sazer (2003) promove na sua obra permitem uma aproximação mais natural e orientada pelo movimento para alcançar a técnica do violoncelo, adaptando a técnica ao nosso corpo, em vez de adaptar o corpo à técnica.

## 8. O polegar esquerdo no violoncelo

### 8.1. Posição do Braço



*Figura 7 Posicionamento do polegar no braço do violoncelo*

De forma tradicional, localizados no espelho do violoncelo, descrevem-se duas posições da mão esquerda, sendo que uma é com a utilização de quatro dedos (da 1<sup>a</sup> à 4<sup>a</sup> posição com o polegar atrás do ponto), e a outra denominado posição de transição onde três dedos são usados (da 5<sup>a</sup> à 7<sup>a</sup> posição, o polegar apoia-se na base do braço).

Se olharmos para a nossa mão em estado de relaxamento, notamos um ligeiro arredondamento em todas as articulações dos dedos, em que o polegar se aproxima em posição oposta e próxima dos dedos, especialmente do indicador. (Cooke, 1984 cit por Freitas e Micheletti 2019).



Figura 8 Posição da mão em estado de relaxamento

Seguindo a mesma linha de pensamento, ao colocar as mãos no violoncelo como objetivo final devemos sempre procurar uma postura que tenha menos alterações possíveis do estado natural do nosso corpo. No entanto, para colocar os dedos na escala requer algum esforço visto que a pressão mínima necessária para pressionar a corda e garantir que o som produzido não seja ambíguo ultrapassa um quilograma e o posicionamento natural dos dedos fecha uma distância menor do que meio-tom (Mantel 1995 cit por Freitas 2019).

Em relação ao posicionamento da mão e do polegar esquerdo os diferentes autores apresentam perspectivas distintas, visto que uns defendem uma posição perpendicular (square) sendo que o dedo médio (2º dedo) e anelar (3º dedo) formam um ângulo de 90 graus em relação ao braço do instrumento, entre os que defendem que a palma da mão deve estar inclinada em direção ao cavalete (Costa, 2017).

Segundo Valerie Walden em *One Hundred Years of Violoncello* (cit por Menucci, 2013), em 1803, J. L. Duport e seus colegas oficializaram a posição perpendicular no Conservatório de Paris. Conforme mencionado pela mesma autora, Romberg,

era um dos últimos virtuosos que usavam ainda a posição inclinada da mão, no entanto admitia que a afinação se complicava em passagens rápidas nas posições do braço. Por essa razão, passou a usar a posição de pestana<sup>14</sup> também nesses casos (Menucci, 2013).

William Pleeth também defendia a postura inclinada da mão esquerda nos seus métodos e que o polegar arredondado fosse posicionado do lado oposto, entre os dedos mediano e anelar.

Paul Tortelier considerava a posição completamente perpendicular da mão esquerda como uma das suas abordagens fundamentais para a técnica geral da mão esquerda.

Starker (1965) propõe o posicionamento do polegar entre o dedo indicador e o mediano, sendo que os dedos devem estar numa posição mais quadrada e que o peso deve ser exercido juntamente com o peso do braço para baixar as cordas. Enfatiza de que o polegar não deve fazer pressão contra o braço do instrumento.

**Figure 2: The difference between the perpendicular (square) left-hand position and the slanted left-hand position on the fingerboard.**



*Figura 9 Diferença entre a posição perpendicular e a posição inclinada da mão esquerda no ponto do violoncelo*

E por fim, Sazer (2003) sugere uma abordagem que privilegia a liberdade e o relaxamento, sendo destacando que uma mão mais solta, incluindo o polegar, facilita o vibrato, a afinação e a agilidade (Costa 2017, Freitas 2019). Este mesmo autor destaca que a mão e o braço funcionam como uma única unidade, num estado de menor tensão quando o polegar se move naturalmente em resposta ao

---

<sup>14</sup> Posição da pestana: esta posição é utilizada para alcançar o registo agudo de cada corda do violoncelo, recorrendo ao apoio do polegar sobre as cordas.

movimento dos outros dedos (Costa 2017, Freitas 2019). Na dedicatória do livro de Sazer (2003), Paul Katz citou as palavras de Starker, que disse que a melhor maneira de descrever a sua vida como violoncelista seria a descoberta contínua de pontos de tensão cada vez menores para libertar.

Embora muitos autores procurem definir o funcionamento eficiente da mão esquerda, é difícil encontrar uma estratégia sistemática para esse objetivo. O polegar na posição de braço do violoncelo, serve como suporte para os dedos móveis e evita que deslizem para fora do braço do instrumento. Além disso, garante uma trajetória de movimento preciso durante as mudanças de posição, o que é crucial para manter a afinação e a fluidez da execução. O mau posicionamento do polegar condiciona a articulação e a realização do movimento das extensões.



*Figura 10 Posicionamento inadequado do polegar esquerdo no violoncelo*

O braço do violoncelo nunca deve ser apertado pelo polegar ou pelos outros dedos. No que diz respeito às extensões, N. Shakhovskaya afirma que o polegar deve deslizar suavemente ao longo do braço do violoncelo, permitindo que a mão se estenda com facilidade (Pinheiro, 2016). Uma mão livre proporciona maior independência dos dedos, o que influencia diretamente a afinação, vibrato, velocidade, mudanças de posição e a possibilidade de explorar diferentes dedilhações também.

## 8.2. Posição da Pestana

A técnica do polegar na pestana, já era utilizada na primeira metade do século XVIII, embora não fosse considerada um requisito para principiantes (Menucci 2013, Santos 2021). O objetivo desta prática é aproximar a técnica do violoncelo à virtuosidade do violino, pois permite tocar todas as escalas sem mudanças de posição dentro da mesma oitava. O polegar atua como 5º dedo ativo, é-lhe atribuído uma nota, e deve ser posicionado paralelamente sobre duas cordas em simultâneo.



*Figura 11 Posicionamento do polegar na pestana*

Esta tradição de tocar em duas cordas na posição de polegar gera alguma discordância entre os autores. A posição habitual do polegar sobre duas cordas proporciona maior estabilidade, permitindo que os outros dedos se movam livremente na corda vizinha. No entanto, essa técnica limita a ressonância dos harmônicos. Starker foi um dos pedagogos que defendia o uso de um polegar móvel, embora reconhecesse que isso tornava mais desafiador manter a afinação.

"Starker introduz uma mudança significativa no pensamento ao propor que o polegar esquerdo seja colocado sob a escala na região mais aguda. Isto dá ao músico uma sensação de segurança, pois os outros quatro dedos ficam fixos na posição enquanto o polegar agarra a escala" (Cellobello, 2021, tradução própria).

Figure 6: Keeping the thumb underneath the fingerboard in high positions.



Figura 12 Posicionamento do polegar por baixo ponto, nos registos agudos segundo Starker e Tortelier

Sobre a posição de pestana, Paul Tortelier defendia o polegar deve permanecer apoiado, formando um anel com o dedo indicador e mantendo-se ligeiramente dobrado e que a palma da mão não deve estar voltada para o tampo superior do violoncelo, mas sim direcionada para o cavalete (Pinheiro, 2016). Semelhante à posição das mãos de um pianista no teclado, segundo o mesmo autor, esta técnica permite um maior alcance do dedo mínimo, mesmo ao atravessar cordas, especialmente nos registos mais agudos. De acordo com Tortelier, este posicionamento em que os dedos caem de forma vertical sobre as cordas o peso é distribuído de forma mais uniforme pela mão e também permite um vibrato mais cheio e livre, pois relaxa as articulações dos dedos e aumenta o contato com as cordas (Csikós, 2021).

Como mencionado anteriormente, a posição da pestana tinha como objetivo facilitar a transcrição do repertório de violino para o violoncelo (Walden, 2004 cit por Menucci, 2013). No entanto, pressionar as cordas com a lateral do polegar não é uma função natural e precisa ser desenvolvida. Os pedagogos Tortelier, Sazer mencionam, em contraste, o exemplo do estudante iniciante de piano, que também utiliza o polegar - o dedo "1" na técnica pianística - de forma anatomicamente não natural, semelhante ao que acontece com o violoncelista na posição de polegar. Tortelier tinha uma abordagem detalhada sobre o polegar na pestana, sugerindo que o polegar na pestana fosse colocado apenas na corda lá quando as outras cordas são tocadas. Essa ideia é inovadora, considerando que somente vinte anos depois Victor Sazer apresentou uma ideia similar em seu livro *New Directions in Cello Playing* (2003). Isto proporciona uma posição mais perpendicular da mão esquerda que reflete diretamente numa afinação mais precisa e mudanças de posição mais suaves, devido à menor resistência durante as passagens de uma posição para outra.

A grande maioria dos métodos escritos é necessário percorrer dois terços do conteúdo, passando por técnicas avançadas de arco, acordes e notas dobradas antes de abordar a posição do polegar. Contudo, essa tradição, frequentemente contestada atualmente, demonstra que antecipar o ensino da técnica do polegar pode ser mais vantajoso. Isso deve-se, em parte, ao menor esforço necessário e à menor abertura entre os dedos em comparação com a primeira posição.

## 9. Problemas Físicos

Assim como características presentes na profissão dos atletas, a prática instrumental também exige flexibilidade, coordenação, resistência, talento, agilidade e força. Estes dois “mundos” tendencialmente iniciam a prática ainda na infância, são altamente competitivos devido a uma busca incessante pela perfeição e ambos estão expostos à propensão para desenvolver lesões por esforço repetido (Abreu 2017). Durante uma performance, os músicos apresentam o resultado de meses e anos de prática, seguindo rotinas diárias repetitivas para desenvolver velocidade, resistência e precisão. Como consequência, todas estas horas de dedicação árdua podem eventualmente manifestar desconforto ou dores, tanto durante o período de estudo quanto durante a própria performance.

Durante muitos anos, a análise destas patologias esteve como foco principal na atividade de trabalhadores de escritório e da indústria. Estas patologias estão cada vez mais relacionadas com a área da música pois envolvem posturas de tensão muscular ou posições corporais assimétricas, assim como movimentos repetitivos. A alteração nos músculos, tendões, ossos, articulações, nervos, ligamentos, cartilagens ou tecidos moles é denominada de lesões músculo-esqueléticas. A par da carga física, emocional e psicológica, o estilo de vida e o esforço acumulado ao longo dos anos de prática instrumental constituem fatores de risco para o surgimento de lesões por esforço repetitivo (Abreu 2017). Embora existam algumas lesões comuns entre os diferentes grupos de instrumentos, como madeiras e metais, cada grupo apresenta especificidades que podem originar diferentes tipos de lesões. O espírito competitivo desta profissão, imposto pelo meio, muitas vezes leva os instrumentistas a não procurarem ajuda especializada na altura certa, o que muitas vezes favorece a cronicidade de lesões (Harrison e Paull, 1997).

A prática intensiva do violoncelo quando o tempo de recuperação da fadiga não for suficiente pode levar a problemas físicos sérios, além de causar desmotivação e frustração e medo da prática instrumental em si.

As perturbações músculo-esqueléticas representam atualmente a principal causa de incapacidade relacionada com doenças, danos físicos e lesões tanto nos países desenvolvidos como nos em desenvolvimento (Esteves, 2013).

Logo no primeiro capítulo do seu livro *New Directions in Cello Playing*, Sazer (2003) cita o número incrivelmente alto de lesões entre desportistas e músicos profissionais.

“A *Health Magazine* relatou que 65% dos jogadores de futebol profissional sofreram lesões graves relacionadas com a profissão, em comparação com 75% dos músicos profissionais” (Sazer, 2003, p.1, *New Directions in Cello Playing*, tradução própria com revisão de IA). Qualquer parte do corpo pode ser afetada, mas os membros superiores, o pescoço e a região lombar são as áreas mais frequentemente impactadas.

Assim como os atletas, resultado de tensão contínua e posturas inadequadas os músicos também podem desenvolver problemas como a Síndrome de De Quervain, Síndrome do Túnel Cárpico e Artrite Carpometacarpiana. Entre os violoncelistas é muito comum o aparecimento de dores nas costas, além dos outros problemas frequentes como tendinite no braço direito, síndrome do túnel cárpico e lesões nas mãos e nos dedos também (Sazer, 2003).

## 9.1. Tenossinovite

Tenossinovite é a inflamação causada por esforço repetitivo que afeta as bainhas que envolvem os tendões. Nos violoncelistas, a repetição de movimentos e a pressão contínua podem levar à inflamação da bainha tendinosa, resultando em diferentes patologias de tenossinovite. Entre as formas de tenossinovite, encontram-se a Síndrome do Túnel Cárpico, o Dedo em Gatilho e a Síndrome de Queravin.

## 9.2. Síndrome do Túnel Cárpico

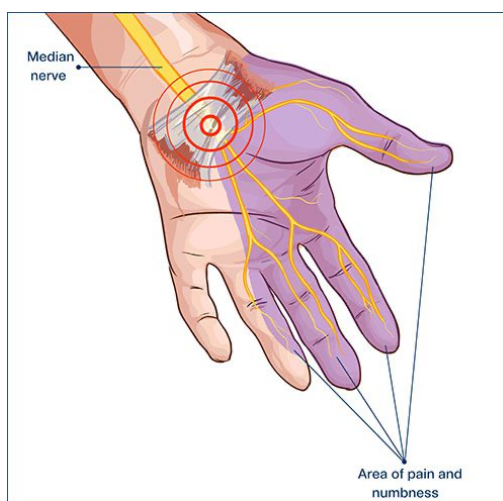


Figura 13 Localização do Nervo Mediano e os dedos que podem apresentar dor e formigamento

Síndrome túnel de carpo é um conjunto de sintomas que corresponde a compressão do nervo mediano no túnel do carpo. O túnel cárpico é um canal localizado na região do pulso, com um diâmetro semelhante ao de um polegar, por onde passam nove tendões responsáveis pelos movimentos dos dedos, além do nervo mediano, que inerva a parte externa da mão. O nervo mediano no seu trajeto do punho até à mão, que atravessa um túnel estreito, é uma área vulnerável à compressão nervosa originando a neuropatia mais frequente do membro superior que é conhecido como o síndrome do túnel cárpico.

Esta condição atinge cerca de 0.1-10% da população geral e é mais comum em mulheres, com um pico de incidência entre os 45 e os 60 anos (Lima 2022). A realização de atividades que envolvam movimentos repetitivos da mão ou a manutenção prolongada do punho em posturas extremas, esforços prolongados ao nível do punho são fatores contribuintes para o desenvolvimento desta patologia. Por estas razões, certas atividades desportivas, como por exemplo o ténis, estão mais frequentemente associadas à síndrome do túnel cárpico. Estudos epidemiológicos indicaram uma incidência que pode atingir até 20% em músicos profissionais. A compressão do nervo mediano devido a movimentos repetitivos pode levar à Síndrome do Túnel Cárpico, resultando em dor e dificuldades motoras finas (Baker, Moehling, Desai, Gustafson 2013).

Na maioria dos casos ocorre uma sensação de dormência e formigueiro que é acompanhada pela fraqueza e perda de sensibilidade nos dedos inervados pelo nervo mediano (indicador, polegar, dedo médio e metade do dedo anelar). Nos casos mais severos, a correção desta patologia pode requerer uma intervenção cirúrgica.

### 9.3. Síndrome de Quervain

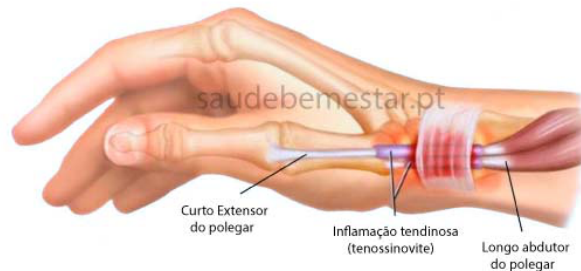


Figura 14 Possíveis pontos de inflamação nos tendões do punho

Esta forma de tenossinovite afeta os tendões na base do polegar, especificamente o extensor curto e o abdutor longo do polegar, responsáveis pela extensão e abdução deste dedo (Abreu 2017). Essa condição ocorre frequentemente em músicos que sobrecarregam o polegar durante a prática instrumental, seja por segurar o instrumento com demasiada força, tocar repertórios exigentes ou realizar mudanças de posição frequentes e tecnicamente descontroladas.

O sintoma mais comum é inchaço e dor aguda na base do polegar, particularmente na região do punho. Provoca dor ao mover o polegar ou o punho, especialmente ao fechar a mão, agarrar ou torcer algo. Quando detetado numa fase precoce, o tratamento pode envolver apenas repouso e medicação (Abreu 2017 cit Costa 2003). O Teste de Finkelstein é um dos métodos para diagnosticar tenossinovite de Quervain, uma condição frequentemente encontrada entre músicos. No teste, o paciente fecha o punho com o polegar posicionado sob os outros dedos. Em seguida, o examinador realiza um desvio ulnar passivo do punho. O teste é considerado positivo se o paciente relatar dor.

### 9.4. Síndrome do Túnel Cubital

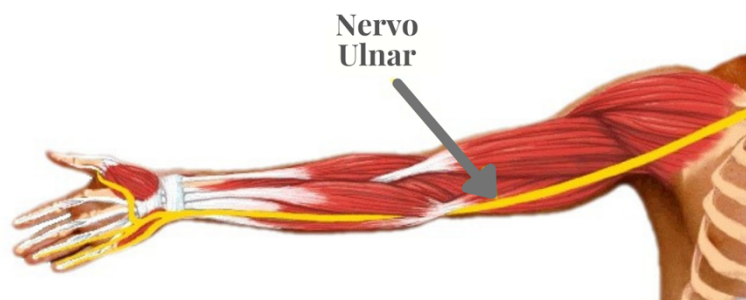


Figura 15 Localização do Nervo Ulnar

Síndrome do Túnel Cárpico e a Síndrome do Túnel Cubital são condições distintas, embora ambas envolvam a compressão de nervos que causam sintomas sensitivos na mão. Segundo Lima (2012), esta é a segunda neuropatia mais comum no membro superior, após a síndrome do túnel cárpico. A síndrome do túnel cubital (STC) refere-se a todos os sinais e sintomas causados pela compressão crónica do nervo ulnar ao nível do cotovelo.

Esta compressão prolongada provoca uma inflamação persistente no nervo. O estiramento do nervo causado pelo posicionamento prolongado do cotovelo em flexão resulta na diminuição da área do túnel cubital. O nervo cubital inerva o músculo flexor profundo do 4º e 5º dedos e muitos dos pequenos músculos intrínsecos da mão. Esta condição está frequentemente associada à atividade

profissional, especialmente em profissões onde os trabalhadores mantêm os cotovelos fletidos por longos períodos. O risco ainda é maior se os cotovelos estiverem apoiados numa superfície dura. A STC é mais recorrente entre músicos que tocam instrumentos de corda devido à sua posição superficial. Entre os sintomas mais frequentes, os doentes referem parestesias do 4º e 5º dedos da mão, dor na parte interna do antebraço, e cotovelo assim como fraqueza ou atrofia dos músculos intrínsecos da mão. Conforme descrito por Lima, Correia, Martins, Alves, Palheiras e Sousa (2012), a disfunção do nervo cubital foi classificada por McGowan em três graus: grau I - caracterizado por alterações sensitivas; grau II - envolvendo fraqueza muscular; e grau III - com paresia e atrofia muscular.

## **9.5. Artrite do polegar (Artrite Carpometacarpiana)**

Artrite da base do polegar ocorre quando a cartilagem que protege as extremidades dos ossos desgasta. Devido a falta de proteção da camada de cartilagem, os ossos passam a mover-se um contra o outro, tornando a articulação inflamada e dolorosa. A ocorrência deste problema em idades mais jovens está frequentemente associada a traumatismos, como lesões de ligamentos ou fraturas no polegar. Movimentos repetitivos, como o gesto de pinça, torção, ou rolar objetos entre o polegar e os dedos, podem agravar a artrose. Esta condição é comum entre músicos devido ao uso repetitivo e prolongado do polegar. Os sintomas mais comuns incluem dor na base do polegar, especialmente ao segurar ou agarrar objetos, além de inchaço, sensibilidade nessa região, e perda de força e amplitude de movimento.

## 10. Possíveis Recursos e Sugestão de Material Didático

### 10.1. Responsabilidade do Professor

A prática de um instrumento musical, independente qual seja, requer uma prática contínua e repetitiva. No entanto, conforme mencionado por Sazer o principal causa desses problemas está no uso inadequado do corpo, mais do que na repetição de movimentos. Tendo em conta que numa fase inicial da aprendizagem a preocupação de formar indivíduos com hábitos de estudo e de performance saudáveis deve sempre partir do professor.

Dentro da atividade humana, os movimentos de execução instrumental são considerados os que requerem maior habilidade de motricidade fina. Estudar e compreendê-las é complexo, mas é extremamente necessário principalmente quando falamos dos movimentos relacionados à aprendizagem e ao ensino de um instrumento com uma tessitura tão extensa como o violoncelo. Na maioria das vezes, os próprios professores percebem as posições superiores como áreas perigosas e inseguras para tocar. “a clave de sol é frequentemente vista como a *clave problemática*, em vez de ser o meio pelo qual se alcança o registo *cantabile*<sup>15</sup> do violoncelo” (Chamber e Solow, 1990, p. 49, tradução própria com revisão de IA).

Costa (2003) afirma que tocar um instrumento musical requer um elevado nível de condicionamento físico por parte do músico. Dessa forma, segundo Abreu (2017), a prática regular de exercícios físicos, aliada a alongamentos específicos adaptados às necessidades do instrumentista e à implementação de pausas programadas no plano de estudo, é essencial para garantir o bem-estar físico e melhorar o desempenho musical. Além de fatores evidentes que influenciam diretamente o desempenho dos músicos, como uma sala bem iluminada e arejada, e a importância de um descanso adequado, nos tópicos a seguir selecionei alguns aspetos que considero essenciais para uma instrução de instrumentistas com mente e corpo alinhados e em plena sintonia. Muitas questões importantes-incluindo uma análise detalhada do processo de aprendizagem, entre outras coisas-ainda requerem estudos mais aprofundados para obter respostas claras. Todo esse processo exige anos de mais trabalho de observação e análise.

---

<sup>15</sup> Registo agudo, lírico do instrumento.

## 10.2. Importância de uma Exposição Clara

Uma definição precisa resulta numa execução precisa. Explicações como *pressionar a corda* ou *encurtar a corda*, etc., tendem a resultar em execuções imprecisas e pode levar a uma aplicação excessiva de força. Parece mais apropriado dizer que ‘deixando o peso do nosso braço pousado sobre o dedo’. Esta descrição inclui uma sensação de estabilidade, mas também certa prontidão para começar.

“Da mesma forma, se dissermos *pratica esta parte devagar para a próxima aula*, não devemos ficar surpresos se recebermos uma reprodução musicalmente irreconhecível, que não se assemelha à parte em questão, nem em termos de ritmo nem de fraseado, mas apenas uma sequência de sons sem sentido, embora possam ser puramente entoados, pois ‘devagar’ é um conceito relativo, e o aluno pode ter repetido a parte em questão mais rapidamente do que o tempo necessário para uma prática eficaz” (Szende e Nemessúri, 1965, p. 187, tradução própria). Portanto as indicações do que os alunos precisam de alcançar ao praticar a parte em questão, devem sempre ser muito claras.

Criando denominações evocativas, como por exemplo *som brilhante* ou *som das gaivotas*, pode ser uma ferramenta para envolver e estimular os alunos, ajudando-os a relacionar conceitos técnicos (neste caso dos harmônicos) a imagens sonoras ou visuais. Essa abordagem pode levar o aluno a procurar uma projeção sonora mais aprimorada e ajustar a pressão na corda. Além disso, a conexão emocional gerada por essas expressões mágicas torna mais fácil compreender e assimilar os conceitos técnicos mesmo que sejam desafiantes. Para aplicar esta ideia na posição de polegar, o método *Fun in Thumb Position* de Hans Jorgen Jansen (1998) contém propostas altamente criativas, utilizando objetos do cotidiano como ferramentas auxiliares. Exemplos incluem a bola de tênis, denominada *The Sliding Tennis Ball*, e o guardanapo, chamado *The Magic Carpet (Sliding Napkin)*, ambos projetados para incentivar movimentos fluidos e deslizantes em cima das cordas em todo comprimento do ponto.

## 10.3. Como evitar efeito “pinça”?

A problemática de pressionar o polegar contra os outros dedos, formando uma “pinça” da mão que leva ao bloqueamento de toda mão é recorrente tanto na

esquerda como na mão direita. Para evitar esta tendência é fundamental incentivar desde do início da aprendizagem uma boa sensação de posicionamento.

Uma estratégia que favorece nesse posicionamento consiste em imaginar que o peso vem de cima, permitindo que os dedos caiam do ar para o braço do violoncelo e para o arco, com a sensação de "mão morta"<sup>16</sup>.

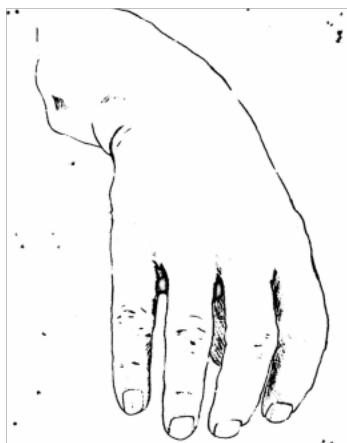


Figura 16 Forma da mão inerte para posicionar na vara do arco

Aproveitando a força da gravidade, para uma mão mais relaxada que tem peso natural. E por fim, posicionar o polegar, enfatizando que o lugar dos outros dedos seja estabelecido primeiro. Esta técnica ajuda a prevenir que o polegar fique demasiado esticado. Assim como também refere Tortelier, iniciando o capítulo sobre o posicionamento da mão direita no arco referindo que “geralmente o erro se comete em ensinar o iniciante a *agarrar* o arco para o segurar, quando, na realidade, basta *deixar cair* a mão sobre ele na forma desejada.” (Tortelier, *How I Play, How I Teach*, 1975, p.17, tradução própria com revisão de IA). Para que o exercício seja viável, o punho tem de estar mais elevado que o cotovelo, com o antebraço formando uma unidade integrada.

Na minha opinião a utilização de fitas adesivas ou autocolantes para estabelecer a posição do polegar do braço do violoncelo ou os pontos de contacto dos dedos da mão direita são mais benéficos do que para marcar as posições dos dedos, como defendido pelo Método Suzuki<sup>17</sup>. O exercício denominado *O fósforo*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Segundo Pinheiro (2016), esta expressão era utilizada por André Navarra também para descrever a mão numa posição de inércia.

<sup>17</sup> É um método que foi desenvolvido no Japão após a Segunda Guerra Mundial. O grande objetivo deste método é uma aprendizagem sem partitura à base da audição ativa e imitação. Inicialmente foi publicado em dez volumes dedicado ao ensino do violino, mas posteriormente foi adaptado como para viola, violoncelo, agrupamentos de cordas, flauta, harpa e guitarra.

<sup>18</sup> “Descrição: o professor cola um fósforo em posição vertical por detrás do braço do instrumento de forma a travar a passagem do polegar. Em vez do fósforo pode usar uma marca autocolante redonda no sítio do polegar embora esta sej

sugerido por Pinheiro (2016), pode ser utilizado quando os alunos esticam a falange do polegar esquerdo para trás, comprometendo a destreza da mão. A mesma ideia pode ser aplicada com uma palhinha ou com um penso para calos que traz uma pequena almofada, permitindo uma melhor fixação do polegar esquerdo.

Além dos impactos negativos evidentes de uma mão disfuncional no desempenho instrumental, essa prática pode levar a possíveis causas de inflamação entre outros problemas músculo-esqueléticos. Segundo Silva (2014), uso do polegar em pinça com movimento de flexão e extensão do punho potencia o desencadeamento de Síndrome Queravin. Este efeito pinça é frequente em vários instrumentistas, não se restringindo aos de cordas friccionadas, mas também observável por exemplo em oboístas ou fagotistas.

---

mais limitativa da liberdade de movimento ascendente e descendente do polegar. Com este novo acessório no seu violoncelo, o aluno deve tocar o excerto musical em questão mantendo o polegar mais perto do lado esquerdo do braço do violoncelo” (Pinheiro, 2016, p.187).

#### **10.4. Definição da Exigência e da Tensão**

O nível de qualidade da reprodução é significativamente influenciado pela exigência pessoal do executante, com que nível de satisfação ele se contenta. Por isso, uma das tarefas mais importantes do professor é elevar o nível de exigência dos alunos - juntamente com sua diligência. Por mais que queiramos extrair o 'máximo' dos alunos, devemos de nos lembrar que o 'nosso máximo' geralmente não é igual ao 'máximo' deles, e na maioria dos casos o deles é significativamente mais baixo. Segundo os autores Szende & Nemessúri (1965), isso na prática manifesta-se na quantidade e intensidade de trabalho investido pelo aluno e está numa relação próxima com o estudo do instrumento. Sem ter este caráter em consideração, corremos o risco de um estudo sobrecarregado que pode piorar o desempenho alcançável dos alunos. A classificação da tensão, uma estratégia que utilizo frequentemente nas minhas aulas, e foi me introduzida pelo meu professor de violoncelo Miguel Rocha, tem sido uma ferramenta proporcionando uma linguagem sensorial eficaz para melhorar o desempenho da mão esquerda tanto nas posições de braço como as de pestana. Esta abordagem poderá ser usada sempre que o violoncelista colocar demasiada pressão e a energia não estiver concentrada no ponto necessário da mão. Ao apontar que a tensão exercida pelo aluno excede a aplicada pelo professor, facilita a compreensão e o aperfeiçoamento da distribuição do peso entre os dedos. Para esse fim, pode-se utilizar uma escala de 1 a 10, por exemplo referir ao aluno que a sua mão está a exercer força equivalente a um nível 8, quando o ideal seria o nível 4. Esta abordagem tangível facilita o relaxamento da posição dos dedos e da mão. Neste contexto, e em diversas situações da mão direita também, em que o aluno não consegue reproduzir fisicamente uma determinada arcada, é extremamente benéfico, segundo a minha experiência, pedir ao aluno que coloque a mão sobre a do professor, para obter uma sensação mais real possível do resultado pretendido. Embora sejamos todos diferentes tanto cognitivamente como fisicamente, na minha opinião esta estratégia acelera o processo de aprendizagem.

#### **10.5. Ensino antecipado da posição de polegar utilizando como recurso didático canções tradicionais**

Os compositores Kodály e Bartók, tiveram uma influência enorme quando começaram por recolher tradições folclóricas, utilizando-as como ponto de partida para a educação musical infantil. Esse trabalho de recolha não apenas enriqueceu a música erudita, mas também impactou profundamente as escolas húngaras, projetando essas tradições para as salas de concerto, teatros e ao mundo. O método Kodály enfatiza o uso de canções folclóricas, possibilitando o ensino de música e a exploração da intuitiva da voz desde tenra idade. "(...) não esquecer a

ligação entre linguagem-música-tradições folclóricas; através delas introduzir a música e todas as artes, começando pelas crianças” (Cruz 1988, p.11). As tradições, definidas como modelos do passado, são, na verdade, inseparáveis da sua interpretação no presente. Associadas a danças de roda e outras atividades, muitas destas canções promovem a sociabilidade, enquanto permitem às crianças expressar a sua necessidade de movimento. (Ferrão 2002) A utilização de melodias curtas, dedilhação simples e fáceis de memorizar tanto para a mão esquerda como para a mão direita pode ser eficaz para superar a barreira inicial da aprendizagem de uma nova competência, como por exemplo a posição de polegar. Desta forma, ao isolar-se da partitura, com atenção direcionada à postura e uma escuta ativa, a aprendizagem torna-se mais sólida, prazerosa e leve para quem a absorve. Canções como por exemplo *Ao passar a ribeirinha* na tonalidade de Ré Maior, com o polegar posicionado no harmônico do meio da corda (nas cordas Lá e Ré), mantendo a configuração dos tons e semitons já aprendidas na primeira posição do braço, é uma ferramenta eficaz. Pode ser executado na mesma posição da pestana, portanto uma oitava acima da distância da primeira posição, *Parabéns a você* em Sol Maior, começando na nota Ré. Seguindo essa lógica, o primeiro volume do método Suzuki é um exemplo de fácil acesso. Como este método propõe que a aprendizagem musical se dê de forma semelhante a aquisição da língua materna, contém várias canções conhecidas mundialmente como por exemplo o *Brilha, brilha lá no céu*. O primeiro volume, desde o início até ao nº 9, pode ser adaptado para ser tocado na posição de pestana. Os exercícios destinados à postura correta, conhecidos como *Exercises for Changing Strings* e *Exercises for Quick Placement of Fingers* são muito úteis, pois foram escritos com pausas de semínima, o que obriga os alunos a manterem o dedo na posição de tocar sem a tensão de tocar. *Thumb Position for Cello*, de Rick Mooney (1998), embora inclua algumas das mesmas canções presentes no método Suzuki, oferece exercícios de aquecimento diário, acompanhamento para o professor tocar junto com os alunos, explora as quatro posições básicas e as combinações possíveis dos outros dedos.

## 10.6. Transferência de Peso

Assim como os resultados das questões realizadas aos docentes revelaram este foi o único conceito mencionado por todos os participantes como parte integrante das suas aulas, o que não é surpreendente, dado que sustenta o domínio de outros aspetos técnicos, como a execução fluida das mudanças de posição, enquanto permite uma vibração mais ampla das cordas, o que resulta num som mais ressonante. Para todos estes processos é fundamental que a mão seja flexível, permitindo a liberdade de movimentos dos dedos.

“Os professores de violoncelo começam por ensinar uma posição fixa da mão esquerda com todos os dedos na corda para que os alunos tenham consciência das distâncias entre dedos e uma ideia da posição base, mas, depois, por vezes esquecem-se de ensinar ao aluno quando é que ele deve parar de manter os dedos todos na corda.” (Pinheiro, 2016, p.68)

Numa aula gravada, Paul Katz, aborda a tensão acumulada na mão esquerda através dos exercícios de Bernhard Cossman (1920)<sup>19</sup> com uma aluna já mais avançada. Como o próprio subtítulo indica, este exercício tem como objetivo melhorar a agilidade, a força dos dedos e a pureza da afinação dos violoncelistas. O professor indica que quando se lança o quarto dedo para a frente (baixa a corda), os outros devem estar “como esparguete.” Alguns dos exercícios propostos na *A primeira abordagem no ensino da técnica do violoncelo no século XXI* (1982) são altamente eficazes para o desenvolvimento da transferência de peso no violoncelo. *O baloiço pendurado (2)* poderá ser posto em prática para o aluno ter uma sensação da flexibilidade dos dedos, podendo também ser adaptado para o aperfeiçoamento da técnica de vibrato. Para executar este jogo o aluno deve se posicionar do lado esquerdo para uma superfície plana e pendurar a ponta dos dedos sem o polegar, de forma redonda com a ponta dos dedos curvados e imitar o movimento de um baloiço com a ajuda do cotovelo/braço sem deixar deslizar os dedos sobre a mesa. É crucial que o aluno esteja sentado no chão durante este exercício, utilizando a força da gravidade. O jogo *O que sente o braço do violoncelo* pode ser uma ferramenta eficaz para corrigir situações em que o aluno apresenta “uma mão esquerda tensa e movimentos antinaturais durante as mudanças de posição exercendo demasiada pressão sobre as cordas” (Pinheiro, 2016, p.190).

---

<sup>19</sup> *Studies for Developing Agility for Cello*



## 11. Análise dos dados do Questionário

O questionário realizado com nove professores de violoncelo teve como objetivo compreender as razões que podem levar à tensão acumulada na zona dos polegares e a abordagem pedagógica adotada para resolver esse problema. Para garantir o anonimato dos participantes, cada um será identificado como Professor 1 a 9. Dos nove participantes, cinco lecionam no ensino superior, enquanto os restantes trabalham em conservatórios ao nível nacional. O questionário realizado foi enviado, via correio eletrónico, a cada participante e encontra-se disponível para consulta na última seção do trabalho (Anexos).

Na primeira pergunta, que questionava se os docentes verificam a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de iniciar o estudo da posição do polegar, todos os participantes responderam afirmativamente. Isto demonstra uma preocupação unânime dos professores em garantir que o instrumento está tecnicamente preparado para os alunos.

Relativamente à segunda pergunta, que explorava como os docentes abordam a tensão acumulada na mão esquerda dos alunos, observam-se algumas tendências comuns entre as respostas: Professor 1, 2 e 3 destacam a importância de desenvolver a noção do peso do braço e de transmitir esse peso para a corda de forma eficiente. O Professor 1 refere a utilização de movimentos verticais e o desenvolvimento da sensação de *canal de transmissão do peso*, em que apenas o dedo que está a tocar exerce pressão, enquanto os outros se mantêm relaxados. Esta abordagem é vista como uma forma de aliviar a tensão ao garantir que o aluno está a aproveitar a gravidade, em vez de aplicar força excessiva. Professor 3 reforça a ideia de que a tensão acumulada muitas vezes advém da utilização inadequada dos dedos, sendo necessário lembrar o aluno que o peso deve vir do braço e não dos dedos. Isto indica que, frequentemente, os alunos aplicam força nos dedos em vez de aproveitarem o peso natural do braço. Professor 1, 3 e 5 propõem uma abordagem comum de evitar o uso do polegar para aliviar a tensão. O Professor 5 descreve essa abordagem como *como estivesse pendurado*, referindo-se à sensação de liberdade nos dedos sem a sensação de *pinça*, quando recorremos ao polegar e apertamos a mão. Professor 4 apresenta uma abordagem mais envolvente, ao sugerir exercícios de relaxamento que vão desde os ombros até à mandíbula. Esta abordagem sugere de que a tensão no polegar está diretamente relacionada com a tensão em outras partes do corpo, o sugere de que a tensão acumulada não se limita à mão esquerda.

Em comparação com a abordagem utilizada para aliviar a tensão acumulada na posição do braço, quando questionados sobre a tensão na posição da pestana na mão esquerda, os docentes apresentaram respostas semelhantes. O Professor 1 destacou que a abordagem para a pestana deve ser idêntica à do braço, sublinhando que, em geral, há uma pressão excessiva do polegar, uma vez que este se apoia em duas cordas. O docente recomendou que se evite sentir o ponto.

Já os Professores 2, 3, 5 e 7 sugerem realizar exercícios de relaxamento de todo braço assim como fortalecimento dos dedos na posição da pestana.

Na terceira pergunta, foi solicitado aos professores que indicassem o grau de concordância com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno tem a tendência de apertar a mão." Para avaliar a frequência com que os professores observam este fenómeno nos seus alunos, foi utilizada uma escala de 1 a 5, em que 1 corresponde a "Discordo completamente" e 5 a "Concordo completamente". Entre os nove docentes que responderam ao formulário, sete indicaram "Concordo completamente", enquanto apenas um selecionou "Discordo completamente". Esta tendência indica que a maioria dos docentes reconhece uma ligação significativa entre os polegares da mão esquerda e da mão direita.

A próxima questão teve como objetivo saber se os professores acham vantajoso o uso de vibrato e/ou harmónicos para libertar a tensão da mão esquerda nas posições agudas. Oito dos participantes indicaram que sim, enquanto apenas um respondeu que não. Após questionar os participantes sobre a eficácia do vibrato e dos harmónicos, foi solicitado que justificassem as suas respostas. O Professor 1 identificou o vibrato como uma ferramenta de diagnóstico essencial. De acordo com este docente, *se o vibrato estiver muito rápido e/ou sem amplitude, é um sinal claro de tensão, bem como de falta de noção de peso e da sua transmissão correta para a corda.* O Professor 4 destacou o uso dos harmónicos como uma estratégia gratificante para o aluno, dado que permite produzir som sem exercer demasiada pressão. Este docente sublinha também que *nunca devemos usar a palavra força* durante o processo de ensino. Vários docentes concordam com a utilidade do vibrato para aliviar a tensão acumulada. Professores 1, 3, 4 e 8 consideram que o movimento envolvido na execução do vibrato ajuda significativamente a libertar a tensão, uma vez que introduz um dinamismo que quebra a rigidez na mão esquerda. No entanto, o Professor 7 adverte que o uso de vibrato pode não ser benéfico em todas as situações. Este docente afirmou que nas posições do braço o vibrato pode ser útil para libertar a tensão, mas alertou para o facto de que *na posição da pestana, o vibrato poderia desestabilizar.*

Quanto à questão sobre a utilização de canções tradicionais na fase inicial da introdução da posição de polegar, cinco docentes afirmaram que utilizavam, enquanto quatro docentes indicaram que não utilizam esse recurso. Posteriormente, foi solicitado aos participantes que responderam afirmativamente à utilização de canções tradicionais que indicassem quais músicas utilizavam. Entre as respostas, destacaram-se obras como o *Hino da Alegria de L. v. Beethoven*, o tema *Júpiter da Suíte de G. Holst*, além dos temas natalícios e arranjos do método *Suzuki, que de certa maneira são populares no sentido de conhecidas*, conforme mencionado pelo Professor 4. O Professor 7 acrescentou que qualquer canção poderia ser utilizada, desde que favorecesse *a fluidez de uma articulação o mais natural possível.*

A maioria dos professores, oito dos participantes, respondeu afirmativamente à questão sobre o planeamento das respirações de fraseado em conjunto com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado com os alunos. Apenas um professor indicou que não adota essa prática. Esta consequência demonstra que os docentes procuram abordagens mais holísticas durante a preparação técnica e interpretativa dos alunos.

Todos os participantes responderam afirmativamente à pergunta: "Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?".

Os resultados do questionário relativo à afirmação "O uso do polegar na pestana deve ser introduzido apenas após o domínio das outras cinco ou seis posições" mostram opiniões variadas entre os professores. Três docentes escolheram a opção 3, numa escala de 1 a 5, refletindo uma posição intermediária. Por outro lado, os professores 1, 4 e 7 discordaram totalmente da afirmação. Apenas um docente concordou plenamente, selecionando a opção 5. Os professores 2 e 5 demonstraram uma discordância moderada, optando pela opção 2. As respostas indicam que a maioria dos docentes considera viável antecipar a introdução da posição do polegar na pestana.

Para aprofundar esta questão, foi solicitado aos professores que justificassem as suas escolhas. Os professores 1, 5 e 6 destacaram que a abordagem depende significativamente do tipo de aluno. O Professor 1 explicou: *Tenho sempre em mente que, quanto mais tarde se introduzirem as posições agudas, maior será o desfasamento em relação às outras posições. Isso pode aumentar a insegurança do aluno ao lidar com os agudos, criando traumas e a percepção errada de que essas posições são mais difíceis, o que é objetivamente incorreto.* O Professor 4 argumentou que introduzir o polegar mais cedo pode ajudar o aluno a familiarizar-se mais rapidamente, enquanto o Professor 5 defendeu que é possível trabalhar simultaneamente o mesmo repertório na 1ª posição e na pestana. Em contrapartida, o Professor 6 salientou que é fundamental assegurar que o aluno possui uma preparação física e mental adequada antes de avançar para posições que envolvem o uso do polegar.

## Conclusão

Partindo da experiência adquirida no sentido pedagógico durante o estágio, assim como no desenvolvimento das metodologias e na reflexão resultante da análise das entrevistas realizadas, concluímos que uma abordagem com foco especial no ensino do polegar é essencial para o desenvolvimento profissional e para o bem-estar físico dos alunos.

Considerando as questões iniciais que conduziram esta investigação, embora não tenha tido oportunidade de trabalhar com alunos em fase inicial da aprendizagem, é possível afirmar que os conteúdos técnicos devem ser introduzidos de maneira fundamentada e em consonância com o corpo do violoncelista. Enquanto professor, é fundamental orientar o aluno desde os primeiros momentos, ajudando-o a desenvolver uma percepção física consciente da prática instrumental e a cultivar um sentido crítico individual. Durante o estágio ficou evidente que resolver questões relacionadas com a posição base numa fase mais avançada torna-se significativamente complexo, tanto para o aluno como para o professor.

A principal dificuldade encontrada ao longo desta pesquisa foi a necessidade de respeitar as particularidades de cada aluno, ajustando a abordagem de forma diferenciada.

Este projeto de investigação representa o início de um percurso que reforça a minha motivação e compromisso com a minha vocação enquanto professora.

## Referências Bibliográficas

- Chambers, M., & Solow, J. (1990). The Monochord Approach To Thumb Position On The Cello. *American String Teacher*, 40(4), 49–51. <https://doi.org/10.1177/000313139004000422>
- Szende, O. & Nemessúri, M. (1965). *A hegedűjáték élettani alapjai*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Santos, J. (2022). *Técnica de Polegar no Violoncelo: uma aprendizagem que pode ser antecipada?* [Dissertação de Mestrado, Instituto Piaget - Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares]. Repositório Comum. <http://hdl.handle.net/10400.26/39365>
- Fruchtman, E. (1963). Transition from the Viola da Gamba to the Violoncello in the 18th Century. *American String Teacher*, 13(1), 10–15. <https://doi.org/10.1177/000313136301300105>
- Manuela, M., Petronilho, F., Manuela, M., & Gago, E. (2012). *Prevenção de lesões musculoesqueléticas relacionadas com a performance instrumental*.
- Graves, C. G. (1971). *The theoretical and practical method for cello by Michel Corrette: translation, commentary, and comparison with seven other eighteenth century cello methods* [Tese de Doutoramento, Michigan State University]. MSU Libraries Digital Collections-Electronic Theses & Dissertations. <https://d.lib.msu.edu/etd/46883>
- Venturini, A. (2009). *The Dresden School Of Violoncello In The Nineteenth Century*.
- Sanches, C. M. A. (2020). *Recurso à fisioterapia e tempo de afastamento da atividade desportiva na entorse do polegar: uma série de casos* [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/17194>
- Lima, S. (2022a, setembro 9). *Síndrome do túnel do carpo*. Saúde e bem-estar. <https://www.saudebemestar.pt/pt/clinica/ortopedia/sindrome-do-tunel-do-carpo/>
- Chenoa Orme-Stone. (2020). *Cello Teaching Methods: An Analysis and Application of Pedagogical Literature*.
- Lima, S. (2022b, setembro 9). *Síndrome do Túnel Cubital*. Saúde e bem-estar. <https://www.saudebemestar.pt/pt/clinica/ortopedia/sindrome-do-tunel-cubital>
- Robertson, C., & Saratsiotis, J. (2005). A Review of Compressive Ulnar Neuropathy at the Elbow. *Journal of Manipulative and Physiological Therapeutics*, 28(5), 345, <https://doi.org/10.1016/j.jmpt.2005.04.005>
- Lima, S., Correia, J. F. Martins, R. M., Alves, J. M., Palheiras, J., & Sousa, C. de. (2012). Tratamento da síndrome do túnel cubital pela técnica de transposição anterior subcutânea: será este método seguro e eficaz? *Revista Brasileira de Ortopedia*, 47(6), 748–753. <https://doi.org/10.1590/s0102-36162012000600013>
- McGowan, A. J. (1950). The results of transposition of the ulnar nerve for traumatic ulnar neuritis. *The Journal of Bone and Joint Surgery. British Volume*, 32-B(3), 293–301. <https://doi.org/10.1302/0301-620X.32B3.293>
- Robertson, C., & Saratsiotis, J. (2005). A Review of Compressive Ulnar Neuropathy at the Elbow. *Journal of Manipulative and Physiological Therapeutics*, 28(5), 345. <https://doi.org/10.1016/j.jmpt.2005.04.005>
- Mozart, L. B. F., & Knocker, E. (1948). A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. *The Musical Times*, 89(1266), 237. <https://doi.org/10.2307/933830>
- Fallowfield, E. (2009). *Cello map: a handbook of Cello technique for performers and composers* [Tese de Doutoramento, University of Birmingham]. University of Birmingham Research Archive e-theses repository. [http://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/960/2/Fallowfield\\_10\\_PhD.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/960/2/Fallowfield_10_PhD.pdf)

Szabó, Z. (2014). Precarious Presumptions and the Minority Report": revisitando as fontes primárias das suítes para violoncelo de Bach. *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 45 (2), 1-33. <https://dx.doi.org/10.1353/bach.2014.a808483>

Markevitch, D. (1999). Bach's Cello Suites Revisited. *Bach*, 30(1), 65–69. <http://www.jstor.org/stable/41640475>

Cólon, E. (n.d.). *Janos Starker • Artist Teacher*. CelloBello. <https://www.cellobello.org/legacy-cellists/janos-starker-artist-teacher/>

Holmes, D. (2021). Attention to Tension: Helping Students Play with Ease. *American String Teacher*, 71(4), 62–64. <https://doi.org/10.1177/00031313211046151>

Kodama, I. (2022). Healthy Cello Playing: Teaching Cello to Promote Injury Prevention. *Musicology and Ethnomusicology: Student Scholarship*, 120. [https://digitalcommons.du.edu/musicology\\_student/120](https://digitalcommons.du.edu/musicology_student/120)

Magda, N. (2022). *Melyik vagyok én?* novum pro Verlag. ISBN - 9783991313311

Sazer, V. (2003). *New directions in cello playing: how to make cello playing easier-- and play without pain*. Ofnote. ISBN- 9780944810033

Corredor, J.MA. (1960). Beszélgetések Pablo Casalsszal. Gondolat

Choe, M. (2014). *Pedagogy and performance practice of David Popper (1843-1913): An analysis of influence and legacy of Popper's compositions in studio teaching* [Tese de doutoramento, Sydney Conservatorium of Music

University of Sydney. Sydney eScholarship. <https://core.ac.uk/reader/41241830>.

Teixeira, W. (2021). Violoncelo: um compêndio brasileiro. In *repositorio.ufms.br*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/3603>

Badley, A. (2012). Two Composers and a Cellist: Haydn, Hofmann, and Joseph Weigl. *HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America*, 2(1). <https://remix.berklee.edu/haydn-journal/vol2/iss1/7>

None F. W. S. (1963). CELLO AND ORCHESTRA. *Music and Letters*, 44(1), 85–88. <https://doi.org/10.1093/ml/44.1.85>

Whitcomb, B. (2018). *A Guide to Practicing David Popper's "Hohe Schule" Etudes*. AuthorHouse.

*FROM 1867 TO 2000*. (n.d.). Retrieved August 5, 2024, from [https://real.mtak.hu/186096/1/GombosLMusicSceneafterAustro-HungCompromiseinPsalmus\\_Hung\\_III.pdf](https://real.mtak.hu/186096/1/GombosLMusicSceneafterAustro-HungCompromiseinPsalmus_Hung_III.pdf)

Vera, D., Banda, É., Életműve, E., Popper, A., Tükrében, I., & György, É. (2011). Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28. számú művészet-és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola MAGYAR GORDONKÁSOK A 20. SZÁZADBAN. [https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/eder\\_gyorgy/disszertacio.pdf](https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/eder_gyorgy/disszertacio.pdf)

Costa (2017). A aprendizagem inicial do violoncelo segundo as abordagens pedagógicas de Andre Navarra : 1911-1988 e Paul Tortelier : 1914-1990. Handle.net. <http://hdl.handle.net/10400.14/26407>

Fittz, J. (1983). Thumb Position: Advanced Technique or Fundamental? *American String Teacher*, 33(4), 56–60. <https://doi.org/10.1177/000313138303300421>

Janof, T., & Janof, T. (2021, September 13). Conversation with Victor Sazer (1997). CelloBello. <https://www.cellobello.org/cello-blog/internet-cello-society-archive/conversation-with-victor-sazer-1997/>

- Choksy, L. (1999). *The Kodály Method I*. Pearson. ISBN-0139491651
- Freitas, J. (2019). A destruição de forma: Exercícios para a mão esquerda do violoncelo. DOI: 10.13140/RG.2.2.13452.23682.
- Abreu, S. I. C. (2017, August 1). Quando a dor limita a arte: postura, dor e percepção de esforço na aprendizagem do violoncelo. Repositorio.ipl.pt. <http://hdl.handle.net/10400.21/7962>
- Baker, N. A., Moehling, K. K., Desai, A. R., & Gustafson, N. P. (2013). Effect of Carpal Tunnel Syndrome on Grip and Pinch Strength Compared With Sex- and Age-Matched Normative Data. *Arthritis Care & Research*, 65(12), 2041–2045. <https://doi.org/10.1002/acr.22089>
- Doenças nas mãos em músicos – Dr. Gustavo Figueiredo. (2021). [Drgustavofigueiredo.com.br](https://drgustavofigueiredo.com.br/doencas-nas-maos-em-musicos/). <https://drgustavofigueiredo.com.br/doencas-nas-maos-em-musicos/>
- Esteves, C. A. G. (2013). lesões músculo-esqueléticas relacionadas com o trabalho - uma análise estatística. Repositorio-Aberto.up.pt. <https://hdl.handle.net/10216/69451>
- Cruz, C. B. D. (1988). Zoltan Kodály: um novo conceito de formação musical e a sua aplicação nas escolas húngaras. *Revista de Educação Musical*, 10–14. <http://hdl.handle.net/10400.21/1451>
- dos, C. (2008, March 24). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Wikipedia.org; Fundação Wikimedia, Inc. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Grove\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians](https://pt.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians)
- The Cello Artistry of F. W. Grutzmacher, Cellist. (s.d.). INTERNET CELLO SOCIETY. <https://www.cello.org/cnc/grutz.htm>
- Contributors to Wikimedia projects. (2007, 8 de abril). Friedrich Grützmacher - Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Grützmacher](https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Grützmacher)
- Ferrão, A. F. (2001). Cantar-Espaço de prazer, arte e educação. *Apem-associação Portuguesa De Educação Musical, Cadernos de educação de infância–Abril-Maio-Junho 2001,58/01*. <https://www.cantarmais.pt/contents/investigacao/art-revista112-jan-mar-2002-ferrao-ana.pdf>
- De Sousa Rocha, L. a. V. (2016, June 17). A primeira abordagem no ensino da técnica do violoncelo no século XXI. <http://hdl.handle.net/11067/2475>
- CelloBello. (2017, September 28). *Eliminate left hand tension (Part 1)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OINlplcoZag>
- CelloBello. (2017, September 28). *Eliminate left hand tension (Part 2)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ld-T50wZPVQ>
- Coelho, M. C. V. V. (n.d.). *Suites para Violoncelo Solo. Título De Especialista* [Dissertação de Mestrado].
- Zeller, M. (n.d.). *Deconstructing the Andrea Amati 'King' cello*. The Strad. <https://www.thestrad.com/lutherie/deconstructing-the-andrea-amati-king-cello/10386.article>
- Contribuidores dos projetos da Wikimedia. (2004, June 14). *compositor e músico alemão*. Wikipedia.org; Fundação Wikimedia, Inc. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)
- Coelho, MC. (2014). *Suites para violoncelo solo* [dissertation]. Lisboa <http://hdl.handle.net/10400.21/4326>
- Fernandes, J. C. (2018, November 2). *J.C. Bach e Mozart | Música in Lisboa*. Time out Lisboa; Time Out. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/musica/j-c-bach-e-mozart>
- “We learnt from her a love and respect for music” - cellist Natalia Shakhovskaya. (2023). The Strad. <https://www.thestrad.com/for-subscribers/we-learnt-from-her-a-love-and-respect-for-music-cellist-natalia-shakhovskaya/16087.article>

*Bach Cello Suites: What do we really know about Bach's Cello Suites?* (n.d.). The Strad. <https://www.thestrad.com/for-subscribers/bach-cello-suites-what-do-we-really-know-about-bachs-cello-suites/15031.article>

*Boccherini e o Rei da Prússia - Metropolitana.* (2023, October 12). Metropolitana. <https://www.metropolitana.pt/musicalia/boccherini-e-o-rei-da-prussia/>

Mooney, R. (1998). *Thumb position for cello book 1*. Miami: Summy-Birchard Music.

Mooney, R. (1999). *Thumb position for cello book 2 "Thumbs of steel"*. Summy-Birchard Music

Jensen H. J (1998). *Fun in thumb position*. M & M ISBN - 10249134

Tortelier P. (1976). *How I Play, How I Teach*. Chester Music. ISBN – 0950276723

Mstislav Rostropovich | Warner Classics. (2025). Warnerclassics.com.  
<https://www.warnerclassics.com/br/artist/mstislav-rostropovich>

AME (2021). Informações - Escola Profissional de Música de Espinho. <https://www.musica-esp.pt/escola-profissional-de-musica-de-espinho/sistema-da-qualidade>

Suzuki Method. (2014). Thecanadianencyclopedia.ca.  
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/suzuki-method-emc>

Seara.com. (n.d.). Município de Espinho. Município de Espinho. <https://portal.cm-espinho.pt/pt/>

Espinho (Portugal). (2023, March 23). Wikipedia. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Espinho\\_\(Portugal\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Espinho_(Portugal))

Acerca desta imagem. (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUImJvkvdyr2 BbEODuplyz3PbV7wE-MSB1FwAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.facebook.com%2Facademiademusicadeespinho%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwjwtenZ84KLaxUAAAAAHQAAAAAQBA>

Acerca desta imagem. (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUlrKaFmv3T6fJ0EMje17f-3uLEzgHn83eIFwAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.facebook.com%2Fesart.ipcb%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwiQwva49IKLaxUAAAAAHQAAAAAQBA>

Acerca desta imagem. (n.d.). <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUlouCzqMiv8NXwARDn19LNxN-Oj0KscCvVfWAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fdspace.uevora.pt%2Frdpc%2Fbitstream%2F10174%2F11795%2F1%2FDisserta%25C3%25A7%25C3%25A3o%2520-%2520Correte%2520-%2520Recomenda%25C3%25A7%25C3%25B5es%252044.pdf&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwilzphR9YKLaxUAAAAAHQAAAAAQBA>

Acerca desta imagem. (n.d.-b). <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUI9cvHoo09uuXXARC07tXMneCutGYCfcCHFwAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.openculture.com%2F2021%2F06%2Fhear-the-amati-king-cello-the-oldest-known-cello-in-existence-c-1560.html&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwi4sd6a9oKLaxUAAAAAHQAAAAAQBA>

Amati five-string cello bought by New York museum. (2019). The Strad.  
<https://www.thestrad.com/news/amati-five-string-cello-bought-by-new-york-museum/16727.article>

Acerca desta imagem. (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUIjJW-rdTA1ph EPvlwpm-sfvRyQHrMHYgFwAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.dramarinapisani.com.br%2Fsindrome-tunel-cubital%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwjw-rSVjYOLaxUAAAAAHQAAAAAQBA>

Acerca desta imagem. (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEYAOj ChYI5JDHIMrJhbnhARDKxMbaupWlrPkBvuYjNRgAAAA%3D&q=https:%2F%2Fwww.saudebemestar.pt%2Fpt%2Fclinica%2Fortopedia%2Ftendinite-de-quervain%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwil-qOGj4OLaxUAAAAAHQAAAAAQBA>

Acerca desta imagem. (n.d.-c). <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEWAOn ChQly7zA2e7ntc19EOyi4a Azs7ECqk59NYWAAAA&q=https:%2F%2Fpt.weatherspark.com%2Fs%2F32455%2F3%2FCondi%25C3%25A7%25C3%25B5es-meteorol%25C3%25B3gicas-m%25C3%25A9dias-no-inverno-em-Espinho-Portugal&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwiAy4XrkiWLAxUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Violin 101: What Is Spiccato? Learn About Spiccato Bowing Technique and the Difference Between Spiccato and Other Violin Techniques - 2025 - MasterClass.* (2020). MasterClass. <https://www.masterclass.com/articles/violin-101-what-is-spiccato>

*Acerca desta imagem.* (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUImMK9wrTypopvEKv8t8rnrc YygGKELxMFwAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fvisit.espinho.pt%2Fpt%2Fturismo%2Fauditorio-de-espinho%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwjYhZfRkoWLAXUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Acerca desta imagem.* (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA -MS4Xj 9ebqq1-XX-AWONhz6uaR1riPwwDWTu0GFgAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.raddaconnect.com%2Frad-da-blog%2Fzoltan-csikos-expanding-modern-cello-technique&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwjw7NaAIiWLAXUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Acerca desta imagem.* (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA -MS4Xj 9ebqq1-XX-AW6Frece y4XInogAO2K4TFgAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.raddaconnect.com%2Frad-da-blog%2Fzoltan-csikos-expanding-modern-cello-technique&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwiw-8S1IiWLAXUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Acerca desta imagem.* (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEYAOj ChYIneqq8sH0obCYARDIiYDO1aHSj-QBQs3lzRgAAAA%3D&q=https:%2F%2Fcellomuseum.org%2F7-ways-bernhard-romberg-influences-the-cello-world-today%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwi4t-4IiWLAXUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Acerca desta imagem.* (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEYAOj ChYIneqq8sH0obCYARDIiYDO1aHSj-QBQs3lzRgAAAA%3D&q=https:%2F%2Fcellomuseum.org%2F7-ways-bernhard-romberg-influences-the-cello-world-today%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwi4t-4IiWLAXUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Acerca desta imagem.* (2024). Google.com. <https://www.google.com/search/about-this-image?img=H4sIAAAAAAAAA wEXAOj ChUIz62npjit--ArEP-d4dvOoYPs2QF7tJ1FwAAAA%3D%3D&q=https:%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F381187555961266298%2F&cs=1&ctx=iv&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CA0Qg4ILahcKEwjYyPHoYWLAXUAAAAAHQAAAAAQBA>

*Reddit - Dive into anything.* (2025). Reddit.com. [https://www.reddit.com/r/Cello/comments/13bjaun/cello\\_left\\_hand\\_position\\_help/?tl=pt-br#lightbox](https://www.reddit.com/r/Cello/comments/13bjaun/cello_left_hand_position_help/?tl=pt-br#lightbox)

Cello. (2024). *100 Cello Warm-Ups and Exercises Blog 18: Cello Geography Part 4 ...* <https://images.app.goo.gl/iXD5cap3PwXDn3YR8>

Csikós, Z. (2021). *Expanding Modern Cello Technique: A Survey of the Technical Innovations in Paul Tortelier's How I Play, How I Teach and Their Application within the Repertoire* [Thesis]. UNIVERSITY OF NORTH TEXAS. [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1833501/m2/1/high\\_res\\_d/CSIKOS-DISSERTATION-2021.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1833501/m2/1/high_res_d/CSIKOS-DISSERTATION-2021.pdf)

OpenAI. (2024). *ChatGPT*. Chat.openai.com; OpenAI. <https://chat.openai.com/chat>



16/12/2022	Alunos Trompa	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Trompa	Workshop Trompa	01.2. Materíase	x	x	x	x	
16/12/2022	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Ensaio aberto OCE OIE	03.2. Assistir a programas artísticos	x	x	x	x	Ensaio OCE com Isabelia Lundgren
21/12/2022	Comunidade Escolar	Direção/Coordenação pedagógica	Enrega de diplomas	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				
21/12/2022	Comunidade Escolar	Direção/Coordenação pedagógica	Colaboração com a3a solidária animadas pela AFCE	06.1. Atividade no âmbito de Cidadania e Desenvolvimento					Colaboração com Associação de Fuzos Popular do Concelho de Espinho e Paróquia de Espinho
14/01/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica/Professor	Coleção Biblioteca de Espinho	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				x Pedro Ferreira, Valéria Gomez e Pedro Carvalho
25/01/2023	Alunos Cantábalo	Direção/Coordenação pedagógica/Professor	Materíase Cantábalo	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor João Seana
26 e 27/01/2023	Alunos Trompa	Direção/Coordenação pedagógica/professor Trompa	Materíase Trompa	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Luis Duarte
27/01/2023	Alunos Jaz	Direção/Coordenação pedagógica/professor Jaz	Materíase Jaz	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Frederico Heliodoro
31/01/2023	Alunos Trompete	Direção/Coordenação pedagógica/professor Trompete	Materíase Trompete	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Luis Ganjo
07/02/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão de Estudo	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Bárbara Macedo e Pedro Simões; Sessão Estudo Rangar, Pedro
08/02/2023	7/8 e 9/8	Inglês	Teatro em Inglês	02.3. Aplicação/Desenv. competências – Comp. Sociocult./Cent.					Necessidade de autocorro
11/02/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Coleção Biblioteca de Espinho	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Pedro Simões e Bárbara Macedo
15/02/2023 a 19/9/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	OCE	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x	x	x	x	OCE e Pedro Neves
14/02/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão de Estudo	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Valéria Gomez, Pedro Ferreira, Pedro Carvalho - Estudo Gnome, Gala
29/02/2023	12º	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão sobre igualdade de género	06.1. Atividade no âmbito de Cidadania e Desenvolvimento					Inserido em projeto da CME em colaboração da AMRDS
04/03/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	MC fora de portas	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Apresentação de MC na escola de Música Oscar da Silva
06/03/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão de Estudo	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Pedro Simões, Alexandre Andrade, Gonçalo Brandão, Manuel Das, Estudo Boom, Carélas
07/03/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão de Estudo	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Diogo Santos, Ana João Andrade, Tereza Silveira - Estudo Boom, Carélas
6/3/2023 a 10/9/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	OIE	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x	x	x	x	OIE e Diogo Beas
11/03/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Coleção Biblioteca de Espinho	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x				Márcia Marinho
17/03/2023	todos os alunos	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Percussão	Audição Quartel Thomas	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x	x	x	x	Professora Mirandas Sinal
20/03/2023	Alunos Voz	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Percussão	Materíase Voz	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Philippe Sliesser
20.21 e 22/03/2023	Alunos Percussão	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Percussão	Materíase Percussão	01.2. Materíase	x	x	x	x	Articulação com os Bombeiros Voluntários Concelho de Espinho - BVCE
22/03/2023	9º	CN	Sessão sobre suporte básico de vida	02.3. Aplicação/Desenv. competências – Comp. Sociocult./Cent.					
22/03/2023	9º	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão cinematográfica - Amato	06.1. Atividade no âmbito de Cidadania e Desenvolvimento					Comite por parte da CME
27 e 28/03/2023	Alunos Violoncelo	Direção/Coordenação pedagógica / Professores	Materíase Violoncelo	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Mikhail Mifman
29/03/2023	Alunos Saxofone	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Saxofone	Materíase Saxofone	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Sebastian Saraia
3, 4 e 5/04	Alunos Tuba	Direção/Coordenação pedagógica / Professor de Tuba	Materíase Tuba	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Dirk Herth
3/4/2023 a 7/4/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Guitarra	OCE	01.1. Programa artístico/Apresentação pública/Audição	x	x	x	x	OCE e Rita Branco
12 e 13/04/2023	Alunos Guitarra	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Guitarra	Materíase Guitarra	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Pedro Aguiar
14/04/2023	Alunos Tuba	Direção/Coordenação pedagógica / Professor de Tuba	Materíase Tuba	01.2. Materíase	x	x	x	x	Professor Ricardo Carvalho

Anexo 2 Plano Anual de Atividades EPME - 2022/2023 (Dezembro a Abril)

O polegar esquerdo e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

15/04/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Coleção Biblioteca de Espinho	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Bárbara Macedo, Miguel Damas, Maria João Pereira
18/04/2023	7.º/8.º/9.º	Geografia/História/Inglês	Visita de estudo (Museu WWO e do Centro Etário)	02.2 Visita de estudo	X			X	Autocano
19.20 e 21.04/2023	Alunos Violino	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Violino	Masterclass Violino	01.2 Masterclass	X			X	Professor Michael Boyle
20/04/2023	Alunos secundário	Área de Iniciação Pedagógica	Progging Total	06.1 Atividade no âmbito de cidadania e Desenvolvimento	X			X	Equadador no Progging Challenge Portugal
22.23.24 e 25/4/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Sessão sobre Igualdade de Género	01.4 Palestra/Seminário – Comp. técnica e artística	X			X	Instituição Tonali
26/04/2023	7.º/8.º/9.º/10.º/11.º	Direção/Coordenação pedagógica	Masterclass Clarinete	06.1 Atividade no âmbito de cidadania e Desenvolvimento	X			X	Inserido em projeto da CITE coma colaboração da AMFROS
27 e 28/04/2023	Alunos Clarinete	Direção/Coordenação pedagógica / Professor de Clarinete	Masterclass Clarinete	01.2 Masterclass	X			X	Professor Nuno Pinho
29/04/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Concerto Solitário Camelo de Espinho	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Grupos de MC
06/05/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Concerto Solitário Camelo de Espinho	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Grupos de MC
07/05/2023	Alunos Percussão	Direção/Coordenação pedagógica e professores de Percussão	Concerto Promenade Familiar	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Grupo de Percussão
08/05/2023	Alunos Trombone	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Trombone	Masterclass Trombone	01.2 Masterclass	X			X	Professor Ricardo Pereira
11/05/2023	9.º e comunidade educativa	Geografia e Coordenação pedagógica	EPME solidária	06.1 Atividade no âmbito de cidadania e Desenvolvimento	X			X	Reverteu a favor da Organização Crafojo na Bial (apoio aos sem-abrigo no Porto)
15/5/2023 a 21/5/2023	Alunos Secundário	Coordenação pedagógica	OCE	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	OCE Pedro Neves, programas solistas EPME
02 e 03/06/2023	Alunos Piano	Direção/Coordenação pedagógica / Professores de Piano	Masterclass Piano	01.2 Masterclass	X			X	Professor Paulo Oliveira
03/06/2023	Alunos Percussão e Bateria EPME	Direção/Coordenação pedagógica	Serataes em Festa	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Grupo de Percussão e Conjunto EPME
04/06/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	Serataes em Festa	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Colaboração com Coro Ura
05/06/2023	Alunos de Trompete	Direção/Coordenação pedagógica	Masterclass Trompete	01.2 Masterclass	X			X	Professor Luis Gampo
14/06/2023	Alunos 7.º	Direção/Coordenação pedagógica	Masterclass	02.3 Aplicação/Desenv. competências – Comp. Sociocult./Gent.	X			X	Grupo de Percussão/Camarão/Combo/Conjunto
18/06/2023	Alunos Secundário e Básico EPME	Direção/Coordenação pedagógica	Periplo EPME	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Harpista Einar Casarada
26/6/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	OJE e Etnar Casarada	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Apresentação MC Mossero Giljo
08/07/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica / Treino MC/AR	Concerto Música de Câmara	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Apresentação Junta Freguesia Sivalde
08/07/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica / Treino MC/AR	Concerto Música de Câmara	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	Apresentação Junta Freguesia Sivalde
17/7/2023 a 27/7/2023	Alunos Secundário	Direção/Coordenação pedagógica	OCE	01.1 Programa artístico/Apresentação pública/Audição	X			X	OCE Wayne Marshall

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido (██) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Realizar exercícios que ajudem na compreensão da boa utilização.

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

Discordo completamente    1    2    3    4    5    Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

O vibrato pode ajudar no relaxamento por ter movimento associado .

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Encontrar as boas sensações e utilizar exercícios que ajudem a fortalecer a posição da mão nas posições agudas .

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

- Sim
- Não

Se na resposta anterior seleccionou sim, descreva quais:

.....

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

- Sim
- Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

- Sim
- Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

	1	2	3	4	5	
Discordo completamente	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Na minha opinião As posições de polegar deveriam ser ensinadas a par das primeiras posições .

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido ([REDACTED]) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

1º desenvolver a noção de peso do braço

2º transmitir esse peso para a corda ( a partir de movimentos verticais, baixando a corda sem necessitar o uso do polegar)

3º noção de canal de transmissão do peso; só o dedo que está a ser tocado é que tem peso, os outros estão relaxados

3º desenvolver a passagem desse peso de um dedo para outro ( noção de mudança de canal de um dedo para outro)

4º evitar a necessidade de utilização do polegar como efeito de pinça. É necessário que a palma da mão esteja próxima do braço do violoncelo e os dedos bem redondos

5º ter o mínimo atrito nas mudanças de posição

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

Discordo completamente    1    2    3    4    5    Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

Acho que é crucial como diagnóstico, se o vibrato estiver muito rápido e/ou sem amplitude é sinal de tensão, de falta de noção de peso e respectiva transmissão para a corda.  
O vibrato é importante para ganhar consciência que a quantidade de peso varia constantemente.  
Para ter a noção do peso necessário dos dedos, faço exercícios com o vibrato muito amplo e sem peso ("limpando a corda") e depois vou diminuindo progressivamente a amplitude à medida que acrescento peso. É importante ter a noção do peso mínimo necessário e que vai variando à medida que vai para os agudos e também consoante varia a velocidade do vibrato desejado (quanto mais rápido, mais peso).

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

A abordagem é igual à do braço.  
Ter consciência que, em geral, há um excesso de pressão do polegar, por estar em 2 cordas (evitar sentir o ponto).

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior selecionou sim, descreva quais:

Introduzo as canções que o aluno conhece

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente

Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

A introdução da posições do polegar é muito flexível, depende muito do tipo de aluno. Começo muito cedo: se iniciou o violoncelo muito tarde e estiver muito focado, começo de imediato em paralelo com a 1ª posição; se o aluno se sentir muito motivado para abordar os agudos ...

Tenho sempre em mente que quanto mais tarde abordar as posições agudas maior será o desfasamento do nível em relação às outras posições, agravando o sentimento real de insegurança do aluno quando aborda os agudos e inculcando nele traumas e a percepção de que as posições agudas são mais difíceis ( o que é objectivamente errado).

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido (██████████) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Harmónicos, cobrir o polegar para objetos

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

1 2 3 4 5

Discordo completamente      Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim

Não

Justifique a resposta anterior \*

Nas posições do braço sim, na posição da pestana podia destabilizar

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Gestão do peso. Pousar o braço

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior seleccionou sim, descreva quais:

As vezes

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente                  Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Depende dos alunos. Pode ser o mesmo repertório na 1a posição e na pestana

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido [REDACTED] foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Introdução de exercícios ou jogos que possam ajudar como por exemplo tocar sem polegar etc

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente                        Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

os harmónicos ajudam pois não implicam pressionar a corda; os exercícios introdutórios ao vibrato que impliquem movimento tais como "pistas de ski" sem pisar a corda ajudam a desbloquear tensões

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Exercícios simples recorrendo a movimentos de desbloqueio

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior selecionou sim, descreva quais:

Muito variável, do cancionero ou outras que eles gostem e saibam cantar

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

	1	2	3	4	5	
Discordo completamente	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Quanto mais cedo maior a familiarização

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido (██████████) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Mostro a posição correta ou uma técnica alternativa, enfatizando a importância da fluidez e do relaxamento. Importante sentir sempre gravitação natural durante de execução e Isso pode ajudar o aluno a visualizar e entender a execução ideal.

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

Discordo completamente    1    2    3    4    5    Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

exercícios para polegar sempre melhor começar de nota harmónica assim evitar tensões de mão.

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Primeiro, faço uma observação cuidadosa da posição da mão e dos dedos do aluno. Identifico onde a tensão está se manifestando e tento dar exercícios apropriados para a fortalecer dedos e os músculos ligados a execução.

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior selecionou sim, descreva quais:

.....

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*  
O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.  
Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente                        Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

É necessário ter preparação suficiente físico e mental para passar a faz uso de posições uso de polegar.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido (████████████████████) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Não o consigo explicar em poucas palavras, mas resumindo é apenas peso do braço, tensão necessária no músculo do polegar e o mínimo força possível.

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente                        Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

Com harmónico temos a experiência de ter um bom som sem ter de baixar a corda, não harmónico é um pouco mais de pressão, não força. Na verdade nunca devemos usar a palavra força.

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Já respondi.

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior seleccionou sim, descreva quais:

Tenho várias peças do Suzuki que de certa maneira são populares no sentido de conhecidas.

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente                  Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Depende muito do aluno, mas as posições de polegar são a prova que não necessitamos do polegar para baixar a corda, por isso introduzo o mais cedo possível. O aluno assim pode entender melhor que trata de peso e articulação seguido de relaxamento e não força permanente com as consequências de não vibrato, dor etc.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido ( [REDACTED] ) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Explicar e ser quidado

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

1 2 3 4 5  
Discordo completamente      Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

Tudo que o aluno preciso

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Explicar e ser quidado

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

- Sim
- Não

Se na resposta anterior seleccionou sim, descreva quais:

.....

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

- Sim
- Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

- Sim
- Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

	1	2	3	4	5	
Discordo completamente	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Paso o paso

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido ( [REDACTED] ) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Verificar altura das cordas, executar exercícios mão esquerda sem o polegar .como estivesse pendurado.

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

Discordo completamente    1    2    3    4    5    Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

Todo e qualquer movimento feito de forma relaxada.com vibrato e com o polegar solto alivia tensão muscular.

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Exercicios de relaxamento de todo o braço...e exercicios de articulação de dedos sem polegar.

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior seleccionou sim, descreva quais:

Todos os Temas clássicos clichés...Hino da Alegria-Beethoven .jupiter...tema Holst  
Temas Natalícios entre outros....todos aqueles que favorecerem a fluidez de uma articulação mais natural possível.

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

1      2      3      4      5

Discordo completamente                  Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Cada aluno é um caso específico a analisar...

Eu começaria o polegar em posições de harmónico sem pressão...e depois na posição da pestana com pressão gradual e ia descendo gradualmente na corda ....até aumentar a tensão ao polegar sempre gradualmente

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Os polegares e a sua influência na iniciação à aprendizagem do violoncelo

O presente formulário serve como complemento ao Relatório de Estágio do Curso Mestrado em Ensino de Música da ESART de Castelo Branco. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins de investigação académica. Objetivo principal do presente questionário é conhecer os métodos atuais de ensino do violoncelo utilizados em Portugal que contribuem para uma melhor aprendizagem do instrumento, prevenindo a tensão do polegar. Este questionário é completamente anónimo. Nenhuma informação pessoal que possa identificar individualmente os participantes será recolhida durante a sua participação. Agradeço desde já a sua colaboração!

O email do inquirido (██████████) foi gravado ao enviar este formulário.

Tem por hábito verificar a altura das cordas do instrumento na pestana e no cavalete antes de dar início ao estudo da posição do polegar aos seus alunos? \*

Sim

Não

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições do braço na mão esquerda? \*

Como está tudo interligado, realizamos exercícios de relaxamento dos ombros, braços, pescoço e até à mandíbula.

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: "Há ligação entre os polegares da mão esquerda e direita quando o aluno têm a tendência de apertar a mão". \*

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 - Discordo completamente e 5 - Concordo completamente

Discordo completamente    1    2    3    4    5    Concordo completamente

Na sua opinião introduzir o uso de vibrato e/ou harmónicos podem ser úteis para libertar tensão da mão esquerda nas posições agudas? \*

Sim  
 Não

Justifique a resposta anterior \*

No início da introdução do vibrato o movimento giratório da mão/braço esquerdo é mais lento e pode ajudar o relaxamento e libertação da tensão. (A intensificação do vibrato pode ter um efeito contrário.) No uso dos harmónicos (p.ex. harmónico da oitava) a mão fica com maior abertura o que também pode ajudar aliviar a tensão.

Qual é a sua abordagem quando sente que o aluno tem tensão acumulada nas posições da pestana na mão esquerda? \*

Realizo exercícios de relaxamento dos braços, ombros, cotovelo, pulso. (pescoço e mandíbula também.) O aluno tem de sentir o instrumento como se fizesse parte do seu próprio corpo, abraça-lo e usar o peso do seu braço o que irá facilitar a realização da posição referida. Realizar exercícios preparatórios: tirar e colocar o braço na posição de pestana com atenção especial ao relaxamento e ao peso do braço.

Utiliza canções tradicionais numa fase inicial da introdução da posição de polegar? \*

Sim

Não

Se na resposta anterior selecionou sim, descreva quais:

Alguma vez planeou juntamente com o aluno respirações de fraseado com o relaxamento físico da mão esquerda no repertório trabalhado? \*

Sim

Não

Trabalha a transferência do peso do braço nas mudanças de posição?

Sim

Não

Em que medida concorda ou discorda com a seguinte afirmação: \*

O uso do polegar na pestana deverá ser introduzido somente após o domínio das outras cinco ou seis posições.

Classifique numa escala de 1 a 5, em que 1 Discordo completamente e 5 Concordo completamente

1 2 3 4 5

Discordo completamente

Concordo completamente

Justifique a resposta anterior \*

Penso que a partir do momento em que o aluno domina a 4ª posição, e a mudança de posição entre o 1ª e 4ª posição está firme, pode ser também uma boa altura para a introdução da posição de polegar (primeiro só na oitava a partir da corda solta para ser mais fácil) e deixar a 5ª e 6ª posição para depois. Variando a dedilhação em escalas a 3 oitavas também pode se fazer estas posições paralelamente. ( escalas de Dó Maior e Ré Maior)

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários