



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Adaptação e criação de exercícios técnicos para violino direcionados a alunos em iniciação ao instrumento

Tiago José Oliveira Afonso

Orientador

Professor Augusto Daniel de Oliveira Trindade

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 Mestre em Ensino de Música - Instrumento e Classe de Conjunto, realizada sob a orientação científica do Professor Adjunto Especialista Augusto Daniel de Oliveira Trindade, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Setembro 2015

Dedicatória

Dedico este trabalho, primeiramente, aos meus pais e ao meu irmão que sempre me acompanharam ao longo do meu percurso e, posteriormente, à Cláudia Sousa pelo seu incansável apoio e dedicação.

Agradecimentos

Gostaria de deixar uma palavra de gratidão a todos os que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste projeto.

Ao Professor Adjunto Especialista Augusto Trindade e à Professora Adjunta Especialista Alexandra Trindade pela sua orientação, apoio e dedicação.

À aluna que foi parte integrante deste projeto.

Aos meus restantes alunos a quem pude aplicar os exercícios.

À professora Susana Senos pela tradução do resumo em língua inglesa.

À Dina Sachse pela ilustração dos desenhos originais presentes neste projeto.

Ao professor Daniel Leão pelo fornecimento de material indispensável à escrita da presente revisão da literatura.

Aos meus amigos e colegas que, direta ou indiretamente tornaram este projeto exequível e me apoiaram durante este percurso.

Resumo

O presente trabalho, inserido nas unidades curriculares de Prática de Ensino Supervisionada e Projeto do Ensino Artístico do Mestrado em Ensino de Música – instrumento e classe de conjunto, está dividido em duas partes. Inicialmente, será apresentada a investigação do Projeto de Ensino Artístico e, seguidamente, será apresentado o *dossier* sucinto da prática de ensino supervisionada realizada ao longo do ano letivo de 2013/2014.

Parte I

Foi feita uma reflexão sobre o estado da arte: O violino é um instrumento que requer a adoção de posturas um pouco antinaturais exigindo níveis de ativação muscular constantes e a otimização da coordenação e da motricidade fina. Para que seja possível exprimir sentimentos através da música, é fundamental o domínio da técnica violinística. Devido à elevada plasticidade neuronal, a infância é a melhor idade para desenvolver a coordenação e a motricidade fina, essenciais para a aquisição de uma técnica violinística que permita a exploração da expressão musical. Existem, na literatura dedicada ao violino, diversos exercícios para trabalho técnico. No entanto, trata-se de bibliografia maioritariamente escrita em inglês e de difícil compreensão por parte das crianças entre os 6 e os 10 anos.

Parte II

A Prática de Ensino Supervisionada foi realizada na Academia de Música de Paços de Brandão sob a orientação da professora Alexandra Trindade. Ao longo das aulas individuais de instrumento de uma aluna do segundo grau foram trabalhadas várias obras, escalas e vários estudos de acordo com o grau de ensino em questão, foram incutidos hábitos de estudo, foram fornecidas ferramentas para alcançar o sucesso nas dificuldades e otimizar o seu estudo e, para além de outros aspetos, foram realizados exercícios técnicos de forma a melhorar as suas características técnicas. A aluna cumpriu de forma satisfatória os objetivos das aulas e adquiriu as competências exigidas para concluir o segundo grau de instrumento.

Na disciplina de classe de conjunto, os objetivos propostos no início do ano letivo foram cumpridos e superados e o trabalho, não só de conjunto, mas também de naipes, teve os seus resultados na excelência do trabalho final apresentado.

O principal objetivo deste Projeto de Ensino Artístico é a compilação e a adaptação de exercícios da técnica violinística para crianças entre os 6 e os 10 anos de idade. Trata-se de uma revisão da literatura e, portanto, de um estudo exploratório de caráter qualitativo.

Para cada exercício sugerido são apresentadas as compilações de diferentes pedagogos, seguindo-se a descrição detalhada do exercício para professores e pais e, por último, para as crianças entre os 6 e os 10 anos.

Muito embora este trabalho contribua para a revisão e exploração da literatura existente, são necessários trabalhos experimentais futuros sobre a adaptação dos exercícios à faixa etária em questão, de modo a complementar este projeto.

Palavras-chave: técnica violinística, exercícios para violino, Suzuki, Havas, Rolland.

Abstract

This work, inserted in the course of Supervised Teaching Practice of the Masters and the Arts Education Project in Music Education - instrument and ensemble lessons - is divided into two parts. Initially, it will be presented the investigation of Arts Education Project and then the summary dossier of supervised teaching practice held throughout the school year 2013/2014 will be presented.

Part I

A reflection on the state of the art was done: the violin is an instrument that requires the adoption of unnatural postures, with high demanding levels of muscle activation and constant optimization of coordination and fine motor skills. To be able to express feelings through music, it is fundamental to command the violin technique. Due to the high neural plasticity, childhood is the best period to develop coordination and fine motor skills, essential to the acquisition of a violin technique that allows the exploration of musical expression. There are in the literature devoted to violin, various exercises for technical work. However, they are mostly written in English and hence difficult to be understood by children ranging 6 to 10 years old.

Part II

The Supervised Teaching Practice was held in Paços de Brandão Music Academy under the guidance of the teacher Alexandra Trindade. Over the individual classes of a second grade instrument student several works, scales and studies were worked according to the level of education in question, study habits were instilled, skills were provided to achieve success on the difficulties and optimize her study and, in addition to other aspects, technical exercises were carried out in order to improve her technical skills. The student has satisfactorily fulfilled the objectives of the lessons and has acquired the skills required to complete the second grade of the instrument lessons.

In the ensemble lessons the goals defined at the beginning of the school year have been met and overcome and the work, not only tutti ensembles but also the section rehearsals, contributed to the excellence of the final work presented.

The aim of this Arts Education Project is the compilation and adaptation of violin technical exercises for children aged 6 to 10 years old. This is a literature review and therefore an exploratory qualitative study.

For each suggested exercise compilations of different teachers are presented, followed by a detailed description of the exercise for teachers and parents and, finally, for children between the ages of 6 and 10 years old.

Despite its contributes to the review and exploration of the existing literature, this work still needs future experimental work on the adaptation of the exercises to the age group in question, so as to complement this project.

Keywords: violin technique, exercises for violin, Suzuki, Havas, Rolland

Índice geral

| | |
|--|----|
| Introdução | 1 |
| Parte I | 3 |
| Projeto de Ensino Artístico..... | 3 |
| 1.Descrição do Projeto de Ensino Artístico..... | 5 |
| 1.1 Caracterização do estudo | 5 |
| 1.2 Problemática | 5 |
| 1.3 Objetivos | 6 |
| 1.4 Metodologia..... | 7 |
| 1.5 Ilustração | 7 |
| 1.6 Financiamento | 8 |
| 2.Revisão da Literatura..... | 9 |
| 2.1 A pedagogia no ensino do violino | 9 |
| 2.2 Evolução do violino e sua técnica..... | 11 |
| 2.3 Motivação e orientação no estudo do violino..... | 14 |
| 2.4 Pedagogos do século XX..... | 19 |
| 2.4.1 Kato Havas | 19 |
| 2.4.2 Paul Rolland..... | 23 |
| 2.4.3 Shinichi Suzuki | 28 |
| 3.Resultados - Exercícios..... | 35 |
| 3.1 Exercícios de postura..... | 36 |
| 3.1.1 Posição de descanso | 36 |
| 3.1.2 Click-clack..... | 39 |
| 3.1.3 Estátua da Liberdade | 41 |
| 3.1.4 Levanta a tocha..... | 45 |
| 3.1.5 Aguenta se pudeses | 46 |
| 3.2 Exercícios de mão esquerda..... | 50 |
| 3.2.1 Esfrega o braço | 50 |
| 3.2.2 Baloíço | 52 |
| 3.2.3 Segura a escala..... | 54 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.4 Segura o cotovelo | 56 |
| 3.2.5 Sobe e desce..... | 58 |
| 3.2.6 Belisca as cordas | 61 |
| 3.2.7 X mágico | 64 |
| 3.2.8 Pousa os dedos | 67 |
| 3.2.9 Elevador | 71 |
| 3.2.10 Escorrega | 74 |
| 3.2.11 Tambor no tampo e na escala do violino..... | 76 |
| Tambor na escala | 77 |
| Tambor no tampo do violino | 78 |
| 3.3 Exercícios de mão direita | 80 |
| 3.3.1 Aperto de mão violinístico..... | 80 |
| 3.3.2 Foguetão..... | 83 |
| 3.3.3 Segura a vara | 85 |
| 3.3.4 Pêndulo do relógio | 87 |
| 3.3.5 Leme | 90 |
| 3.3.6 Aranha..... | 92 |
| 3.3.7 Carris do comboio | 94 |
| 3.3.8 Travão..... | 96 |
| 3.3.9 Cabra cega | 99 |
| 3.3.10 Exercícios com o argolar do 4º dedo..... | 102 |
| Limpa-para-brisas (argolar o 4º dedo) | 102 |
| Estica e encolhe (argolar o 4º dedo)..... | 105 |
| Acelera a mota (argolar o 4º dedo)..... | 106 |
| Estica os dedos (argolar o 4º dedo) | 107 |
| 3.3.11 Arco pinhão 1 e 2 | 109 |
| Arco pinhão 1 | 109 |
| Arco pinhão 2 | 111 |
| 4.Discussão | 113 |
| 4.1 Comparação das diferentes perspetivas de realização dos exercícios | 113 |
| 4.2 Reflexão crítica | 136 |

| | |
|--|-----|
| 5.Conclusão..... | 139 |
| Parte II..... | 143 |
| Prática de Ensino Supervisionada..... | 143 |
| 6.Contextualização Escolar..... | 145 |
| 6.1 Caracterização geográfica e histórica de Paços de Brandão | 145 |
| 6.2 História da Academia de Música de Paços de Brandão | 146 |
| 6.3 Património | 146 |
| 6.4 População Escolar..... | 147 |
| 6.5 Modelo de organização e gestão pedagógica..... | 148 |
| 6.6 Atividades da Academia de Música de Paços de Brandão..... | 148 |
| 6.7 Oferta formativa | 149 |
| 7.Caracterização da classe de instrumento - violino | 151 |
| 7.1 Caracterização da classe de violino..... | 151 |
| 7.2 <i>Dossier</i> pedagógico de cordas da Academia de Música de Paços de Brandão | 151 |
| 7.2.1 Competências para o segundo grau | 152 |
| 7.2.2 Conteúdos programáticos para o segundo grau | 153 |
| 7.2.3 Avaliações – provas e critérios de Avaliação..... | 153 |
| 7.2.4 Conteúdo das provas internas semestrais de violino | 154 |
| 8.Caracterização da classe de Conjunto | 157 |
| 8.1 Sinopse da Orquestra Juvenil | 157 |
| 8.2 Avaliações – provas e critérios de avaliação da classe de conjunto | 158 |
| 9.Caracterização da aluna de instrumento..... | 162 |
| 9.1 Caracterização da aluna na classe de instrumento | 162 |
| 10.Desenvolvimento da prática supervisionada – disciplina de instrumento – violino..... | 164 |
| 10.1 Planificação e reflexão | 164 |
| 10.2 Avaliações internas semestrais..... | 189 |
| 11.Desenvolvimento da prática supervisionada disciplina de classe de conjunto – Orquestra Juvenil..... | 192 |
| 11.1 Planificação e reflexão | 192 |
| 12.Reflexão Final da Prática de Ensino Supervisionada | 214 |

| | |
|--|-----|
| 13.Referências bibliográficas | 216 |
| Sites Consultados | 218 |
| Anexo A: Pedido de financiamento | 220 |
| Anexo B: Estudo nº 2 de Sitt op.32 | 224 |
| Anexo C: Estudo nº 3 de Sitt op.32 | 228 |
| Anexo D: Estudo nº 1 de Kayser op. 20 | 232 |
| Anexo E: Concertino de Rieding op. 43 – 1º andamento | 236 |
| Anexo F: Estudo nº 3 de Kayser op. 20 | 242 |
| Anexo G: Estudo nº 5 de Kayser op. 20..... | 246 |
| Anexo H: Concertino de F. Kuchler op. 15 – 3º andamento..... | 250 |
| Anexo J: Elfentanz (Danse des Sylphes) de E. Jenkinson | 254 |
| Anexo K: Concertino de Seitz nº 5 op. 22 – 1ºandamento..... | 258 |
| Anexo L: S. Paul Suite de Holst op. 29 nº 2 (violino I e II) | 262 |
| Anexo M: A Thrill of Hope de Joel Raney (violino I e II)..... | 284 |
| Anexo N: Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler op. 35 (violino I e II).... | 290 |
| Anexo O: “O Pedro e o Lobo” de S. Prokofiev op. 67 (violino I e II) | 300 |
| Anexo P: Notas da aluna de Instrumento – violino..... | 318 |

Índice de Ilustrações

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Exercício "Posição de descanso" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 52) | 36 |
| Figura 2 - Exercício "Posição de descanso" segundo Suzuki (Pekins, 1995, pág. 138) | 36 |
| Figura 3 - Exercício "Posição de descanso" segundo Rolland (1974, pág. 2) | 37 |
| Figura 4 - Exercício "Posição de descanso" segundo Pernecky (1998, pág.17) | 37 |
| Figura 5 - "Terceira perna" de Havas (Perkins, 1995, pág. 66)..... | 37 |
| Figura 6 - Exercício "Posição de descanso" segundo o projeto..... | 38 |
| Figura 7 - Exercício "Click-clack" segundo Suzuki (Perkins, 1995, pág. 139) | 39 |
| Figura 8 - Exercício "Click-clack segundo Rolland (1974, pág. 2)..... | 39 |
| Figura 9 - Exercício "Click-clack" segundo Pernecky (1998, pág. 17)..... | 40 |
| Figura 10 - Exercício "Click-clack" segundo o projeto | 41 |
| Figura 11 - Exercício "Apontar para o céu" de Pernecky (1998, pág. 20) | 42 |
| Figura 12 - Exercício "Estátua da liberdade" segundo Rolland (1974, pág. 3)..... | 42 |
| Figura 13 - Sequência da "Estátua da liberdade" segundo o projeto | 44 |
| Figura 14 - Exercício do "Levanta a tocha" segundo Rolland (1974, pág. 3)..... | 45 |
| Figura 15 - Sequência do exercício "Levanta a tocha" segundo o projeto..... | 46 |
| Figura 16 - Exercício do "Aguenta se poderes" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 60)..... | 47 |
| Figura 17 - "Aguenta se poderes" com os membros superiores em baixo (Rolland, 1974, pág. 3) | 47 |
| Figura 18 - "Aguenta se poderes" com a mão no ombro (Rolland, 1974, pág.3) ... | 47 |
| Figura 19 - Exercício "Aguenta se poderes" segundo Pernecky (1998, pág. 19) ... | 48 |
| Figura 20 - Exercício "Aguenta se poderes" segundo o projeto | 49 |
| Figura 21 - Exercício "Esfrega o braço" segundo Pernecky (1998, pág. 11) | 50 |
| Figura 22 - Suzuki auxilia o cotovelo do aluno para dentro (Starr, 2000, pág. 78) | 50 |
| Figura 23 - Sequência do exercício "Esfrega o braço" segundo o projeto | 51 |
| Figura 24 - Exercício "Baloíço" segundo Rolland (1974, pág. 2)..... | 53 |
| Figura 25 - Exercício do "Baloíço" segundo o projeto | 53 |
| Figura 26 - Exercício "Cuddle" de Havas (Perkins, 1995, pág. 80 e 81) | 54 |

| | |
|--|----|
| Figura 27 - Exercício "Segura a escala" segundo o projeto | 55 |
| Figura 28 - Exercício "Segura o cotovelo" segundo Pernecky (1998, pág. 19) | 56 |
| Figura 29 - Exercício "Segura o cotovelo" segundo o projeto | 57 |
| Figura 30 - Exercício "Sobe e desce" segundo Rolland (1974, pág. 3) | 59 |
| Figura 31 - Exercício "Sobe e desce" segundo o projeto..... | 60 |
| Figura 32 "Nariz, corda, cotovelo e pé" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 77) | 61 |
| Figura 33 - Exercício "Belisca as cordas" enquanto acompanha a gravação (Rolland, 1974, pág. 2) | 62 |
| Figura 34 - Exercício "Belisca as cordas" segundo o projeto..... | 63 |
| Figura 35 - Colocação do "X mágico" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 79)..... | 64 |
| Figura 36 - Colocação do "X mágico segundo Pernecky (1998, pág. 21) | 65 |
| Figura 37 - Colocação do "X mágico segundo Rolland (1974, pág. 6) | 65 |
| Figura 38 - Exercício "X mágico" segundo o projeto..... | 67 |
| Figura 39 - Exercício "Pousa os dedos" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 82)..... | 68 |
| Figura 40 - Exercício "Pousa os dedos" segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 10) | 70 |
| Figura 41 - Sequência do exercício "Pousa os dedos" segundo o projeto..... | 71 |
| Figura 42 - Exercício "Lift-drop" de Rolland (1974, pág. 6)..... | 72 |
| Figura 43 - Sequência do exercício "Elevador" segundo o projeto..... | 73 |
| Figura 44 - Exercício "Escorrega" segundo Rolland (1974, pág. 13)..... | 74 |
| Figura 45 - Sequência do exercício "Escorrega" segundo o projeto | 75 |
| Figura 46 - Exercício "Tambor no tampo" segundo Rolland (1974, pág. 18) | 76 |
| Figura 47 - Exercício "Tambor na escala" segundo Rolland (1974, pág. 18) | 77 |
| Figura 48 - Sequência do exercício "Tambor na escala" segundo o projeto | 78 |
| Figura 49 - Sequência do exercício "Tambor no tampo" segundo o projeto | 79 |
| Figura 50 - Exercício "Aperto de mão violinístico" segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 24) | 81 |
| Figura 51 - Exercício "Aperto de mão violinístico" segundo o projeto..... | 82 |
| Figura 52 - Exercício "Foguetão" segundo Pernecky (1998, pág. 42) | 83 |
| Figura 53 - Exercício "Rocket ship" de Rolland (Johnson, 1985, pág. 25) | 83 |
| Figura 54 - Sequência do exercício "Foguetão" segundo o projeto..... | 84 |
| Figura 55 - Exercício "Press Release" | 85 |

| | |
|--|-----|
| Figura 56 - Exercício "Segura a vara" segundo o projeto..... | 86 |
| Figura 57 - Exercício "Teeter-Totter" de Rolland (1974, pág. 17) | 88 |
| Figura 58 - Exercício "Pêndulo do relógio com arco, segundo Pernecky (1998, pág. 43)..... | 88 |
| Figura 59 - Sequência do exercício "Pêndulo do relógio" segundo o projeto | 89 |
| Figura 60 - Exercício "Leme" segundo o projeto | 91 |
| Figura 61 - Exercício "Spider Crawl" de Rolland (1974, pág. 17)..... | 92 |
| Figura 62 - Exercício "Aranha" segundo o projeto | 93 |
| Figura 63 - Exercício "Carris do comboio" na horizontal (Pernecky, 1998, pág. 13) | 94 |
| Figura 64 - Exercício "Carris do comboio" na vertical (Pernecky, 1998, pág. 16) | 94 |
| Figura 65 - Exercício "Shadow bowing" na vertical segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 27)..... | 95 |
| Figura 66 - Exercício "Shadow bowing" na horizontal segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 27)..... | 95 |
| Figura 67 - Exercício "Carris do comboio" segundo o projeto | 96 |
| Figura 68 - Exercício "Travão" segundo o projeto..... | 98 |
| Figura 69 - Exercício "Cabra cega" segundo o projeto | 100 |
| Figura 70 - Plano das quatro cordas, segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 74)..... | 102 |
| Figura 71 - Exercício "Roll the arm" de Rolland (1974, pág. 4)..... | 103 |
| Figura 72 - Exercício "Limpa-para-brisas" segundo o projeto..... | 104 |
| Figura 73 - Sequência do exercício "Estica e encolhe" segundo o projeto | 106 |
| Figura 74 - Sequência do exercício "Acelera a moto" segundo o projeto | 107 |
| Figura 75 - Sequência do exercício "Estica os dedos" segundo o projeto..... | 108 |
| Figura 76 - Exercício "Roll the arm" de Rolland (1974, pág. 5)..... | 109 |
| Figura 77 - Exercício "Arco pinchão 1" segundo o projeto..... | 111 |
| Figura 78 - Exercício "Arco pinchão 2" segundo o projeto..... | 112 |
| Figura 79 - Instalações da AMPB..... | 145 |
| Figura 80 - Excerto do "Concertino" op. 34 de Rieding, 1º andamento..... | 177 |
| Figura 81 - Excerto do estudo nº 2 de Sitt op. 32 | 180 |
| Figura 82 - Excerto do início do estudo nº 3 de Sitt op. 32 | 184 |
| Figura 83 - Excerto do "Concertino" op. 15 de Kuchler | 188 |

| | |
|---|-----|
| Figura 84 - Excerto orquestral da obra "A Thrill of Hope"de Joel Raney - 3º andamento..... | 204 |
| Figura 85 - Excerto da obra "O Pastor" da Tuna TAFEUP..... | 207 |
| Figura 86 - Tema do "Pedro" da obra "Pedro e o Lobo" de Prokofiev op. 67..... | 210 |
| Figura 87 - Excerto da parte de violoncelo do <i>stringendo</i> final da obra "O Pedro e o Lobo" op. 67 de Prokofiev | 213 |

Índice de tabelas

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 - Resumo dos exercícios | 35 |
| Tabela 2 - Exercício "Beliscar as cordas" | 63 |
| Tabela 3 - Exercício "Escorrega" | 75 |
| Tabela 4 - Exercício "Arco pinhão " | 110 |
| Tabela 5 - Comparação das diferentes perspectivas de realização dos exercícios segundo o autor e Perkins (1995)..... | 113 |
| Tabela 6 - Posição de descanso | 114 |
| Tabela 7 - Click-clack..... | 114 |
| Tabela 8 - Estátua da liberdade..... | 115 |
| Tabela 9 - Levanta a tocha..... | 116 |
| Tabela 10 - Aguenta se puderes..... | 116 |
| Tabela 11 - Esfrega o braço | 117 |
| Tabela 12 - Baloíço..... | 117 |
| Tabela 13 - Segura a escala..... | 118 |
| Tabela 14 - Segura o cotovelo..... | 118 |
| Tabela 15 - Sobe e desce | 119 |
| Tabela 16 - Belisca as cordas | 120 |
| Tabela 17 - X mágico | 121 |
| Tabela 18 - Pousa os dedos..... | 122 |
| Tabela 19 - Elevador | 123 |
| Tabela 20 - Escorrega..... | 124 |
| Tabela 21 - Tambor na escala e no tampo | 125 |
| Tabela 22 - Aperto de mão violinístico | 126 |
| Tabela 23 - Foguetão | 127 |
| Tabela 24 - Segura a vara | 128 |
| Tabela 25 - Pêndulo do relógio | 129 |
| Tabela 26 - Leme..... | 130 |
| Tabela 27 - Aranha..... | 131 |
| Tabela 28 - Carris do comboio..... | 132 |
| Tabela 29 - Travão | 133 |

| | |
|--|-----|
| Tabela 30 - Cabra cega..... | 133 |
| Tabela 31 - Argolar o 4º dedo..... | 134 |
| Tabela 32 - Arco Pinchão 1 e 2..... | 135 |
| Tabela 33 - Número de alunos de violino por nível de ensino..... | 151 |
| Tabela 34 - Programa a apresentar nas provas semestrais..... | 154 |
| Tabela 35 - Avaliação do departamento curricular de cordas..... | 154 |
| Tabela 36 - Distribuição de alunos por naipe segundo o professor de Classe de Conjunto..... | 158 |
| Tabela 37 - Critérios de avaliação da Orquestra Juvenil segundo o departamento de Classe de Conjunto da AMPB..... | 159 |
| Tabela 38 - Quadro síntese da prática supervisionada das aulas de instrumento segundo o autor..... | 164 |
| Tabela 39 - Planificação semestral - 1º semestre..... | 169 |
| Tabela 40 - Planificação semestral - 2º semestre..... | 171 |
| Tabela 41 - Planificação de aula (primeiro período)..... | 174 |
| Tabela 42 - Planificação de aula (segundo período) A..... | 178 |
| Tabela 43 - Planificação de aula (segundo período) B..... | 182 |
| Tabela 44 - Planificação de aula (terceiro período)..... | 186 |
| Tabela 45 - Repertório apresentado na primeira prova..... | 189 |
| Tabela 46 - Repertório apresentado na segunda prova..... | 190 |
| Tabela 47 - Planificação geral das aulas de classe de conjunto..... | 192 |
| Tabela 48 - Planificação das aulas de classe de conjunto do primeiro semestre..... | 196 |
| Tabela 49 - Planificação do segundo semestre..... | 198 |
| Tabela 50 - Planificação de aula de classe de conjunto (primeiro período) A..... | 199 |
| Tabela 51 - Planificação de aula de classe de conjunto (primeiro período) B..... | 202 |
| Tabela 52 - Planificação de aula de classe de conjunto (primeiro período) C..... | 205 |

Introdução

O violino é um instrumento de difícil adaptação à anatomia humana (Nyman et al, 2007; Ramella, Fronte e Rainero, 2014) uma vez que requer a manutenção de posturas assimétricas e a elevação constante dos membros superiores. O problema do professor recai constantemente na adaptação física do aluno ao seu instrumento e na coordenação dos movimentos violinísticos com a coordenação motora do indivíduo.

Quase toda a técnica está seccionada entre mãos e a não compreensão de certos detalhes cria estagnação na evolução do aluno. O aluno (faixa etária dos 6 aos 10 anos de idade) além de perceber a teoria da execução dos exercícios, tem de compreender fisicamente a sua execução.

Vários pedagogos como Flesch, Galamian, Ševčík, Auer, Schradieck, Dancla, Sitt, Kreutzer, Dont, Bériot, Suzuki, Rowland, Havas, Pernecky, entre outros, elaboraram métodos violinísticos muito detalhados e completos, que nos deram a conhecer a sua forma de pensar e de executar o instrumento. Todos eles têm semelhanças e diferenças, mas utilizam linguagem muito específica e técnica para a elaboração dos seus livros, o que os torna de difícil compreensão quando interpretados por um aluno que inicia a aprendizagem do violino. A linguagem técnica e musical não é acessível, numa fase inicial, e a sua execução pode ser incorreta.

O presente trabalho, realizado no âmbito do mestrado em ensino de música lecionado na Escola Superior de Artes de Castelo Branco, tem como principal objetivo adaptar exercícios da técnica violinística de mais complexa compreensão e torná-los mais acessíveis, interessantes e apelativos para crianças com idades compreendidas entre os 6 e os 10 anos, e também para alunos mais velhos que possam ter posturas menos corretas e/ou problemas técnicos de base. O resultado final deste trabalho de investigação será a edição futura de um livro que contemple os referidos exercícios.

O trabalho encontra-se dividido em duas partes. Primeiramente, é apresentado o Projeto de Ensino Artístico com o título “Adaptação e criação de exercícios técnicos para violino direcionados a alunos em iniciação ao instrumento”, seguindo-se a prática de ensino supervisionada. No primeiro capítulo são apresentados os objetivos gerais e específicos da investigação e a metodologia. No segundo capítulo fez-se um pequeno enquadramento teórico onde são abordadas questões como a adaptação da pedagogia do violino à atualidade, a evolução do violino e do ensino deste instrumento desde o séc. XVI até ao presente, a problemática da motivação na orientação no estudo do violino e as correntes seguidas por Suzuki, Rolland e Havas. No terceiro capítulo são apresentados os trinta e dois exercícios que constituem este projeto e a sua forma de execução de acordo com os diferentes autores (Suzuki, Rolland e Havas). Nos últimos capítulos é apresentada uma pequena reflexão crítica

onde são comparados os diferentes exercícios assim como as conclusões e os conhecimentos adquiridos que advêm da realização deste trabalho.

Relativamente à segunda parte, o objetivo é apresentar um relato circunstanciado da prática supervisionada, dividido em sete capítulos. O primeiro capítulo destina-se ao enquadramento escolar da prática pedagógica, com a contextualização histórica e geográfica do local onde a escola se insere, bem como à identificação e descrição da Academia de Música de Paços de Brandão, do seu modelo de organização e gestão pedagógico, da oferta formativa e suas atividades. O segundo capítulo consiste na caracterização da classe de instrumento - violino - e do *dossier* pedagógico de cordas da Academia. A terceira secção destina-se à caracterização da classe de conjunto, onde se destacam as normas de funcionamento da Orquestra Juvenil e as suas avaliações – provas e critérios. O quarto capítulo baseia-se apenas na caracterização da aluna de violino na classe de instrumento. O quinto capítulo consiste na apresentação e descrição sucinta da prática supervisionada da disciplina de violino desenvolvida, na esquematização do plano de estágio, nas planificações semestrais, na apresentação das planificações e reflexões de aula e na descrição da metodologia de avaliação. O sexto capítulo consiste na apresentação e descrição sucinta da prática supervisionada da disciplina de classe de conjunto desenvolvida, na esquematização do plano de estágio, nas planificações semestrais e na apresentação das planificações e reflexões de aula. O sétimo e último capítulo consta de uma reflexão crítica pessoal à prática pedagógica realizada.

Parte I

Projeto de Ensino Artístico

1. Descrição do Projeto de Ensino Artístico

1.1 Caracterização do estudo

A presente investigação é essencialmente uma revisão da literatura sendo, portanto, um estudo de caráter qualitativo, de nível I de conhecimento (Fortin, 1999). Foram utilizados maioritariamente obras de diferentes autores.

1.2 Problemática

Para que o processo de ensino-aprendizagem se processe de uma forma rápida e eficaz, é essencial que aluno-pais-professor trabalhem em consonância. Em Portugal o acompanhamento pelo professor reduz-se a 45 minutos semanais (dentro da faixa etária entre os 6 e os 10 anos de idade), o que é obviamente insuficiente (Santos, 2015). É essencial a utilização de métodos didáticos apelativos para que a criança possa estudar corretamente em casa. Como também foi referido, é fundamental que as aptidões motoras que permitem o desenvolvimento da técnica violinística do aluno sejam desenvolvidas e trabalhadas em tenra idade. Assim, o estudo e trabalho diários são imprescindíveis para o sucesso escolar do aluno.

Existe no mercado muita informação meramente teórica sobre “como praticar violino” destinada a vários níveis de conhecimento distintos; no entanto a grande maioria adota uma linguagem complexa e de difícil compreensão. As crianças pequenas, quando deparadas com um livro técnico de violino, demonstram grandes dificuldades de compreensão e execução dos exercícios descritos. Para além da linguagem técnica utilizada, o recurso a imagens adaptadas a faixas etárias mais jovens é desadequado e, nalguns casos, inexistente. Como agravante, a maioria da bibliografia está escrita em inglês, o que torna ainda mais difícil o uso destes materiais didáticos pelas crianças portuguesas.

Vários pedagogos como Flesch, Galamian, Sevcik, Auer, Schradieck, Dancla, Sitt, Kreutzer Dont, Bériot, Kato Havas, Paul Rolland, Shinichi Suzuki, entre outros, elaboraram métodos violinísticos muito detalhados e completos que nos deram a conhecer a sua forma de pensar e de executar o instrumento. A prática destes métodos no processo ensino-aprendizagem de violino para uma criança pequena, seus pais e, especulando, para os seus professores, torna-se quase nula já que os tratados são extensos e de difícil compreensão.

O meu problema como professor recai na dificuldade de conseguir que o aluno execute corretamente no seu estudo individual, os exercícios que são ensinados na

sala da aula. Não tendo um compêndio de ajuda, ou o aluno não realizava os exercícios ou realizava-os incorretamente. Uma das minhas maiores dificuldades enquanto professor é conseguir que o aluno tenha uma continuidade daquilo que lhe foi ensinado na sala de aula. Muitas vezes constatei que os alunos em casa baixavam o seu rendimento e chegavam à aula seguinte pior tecnicamente que na semana anterior. O meu problema recaía sobre a procura de uma forma que possibilitasse que os exercícios técnicos executados dentro da sala de aula corretamente acompanhados pelo professor fossem também bem executados em casa sem que o aluno necessitasse do constante acompanhamento do professor. A execução incorreta dos exercícios pode dar origem a problemas técnicos e/ou posturais.

1.3 Objetivos

Objetivo geral:

Compilar exercícios da técnica violinística pré-existentes e adaptá-los de forma clara, apelativa e motivadora para crianças entre os 6 e os 10 anos de idade.

Objetivos específicos:

- Compilar exercícios de diferentes pedagogos do violino;
- Adaptar a linguagem técnica utilizada pelos pedagogos e facilitar a sua compreensão por crianças dos 6 aos 10 anos de idade;
- Adaptar os exercícios já existentes em jogos didáticos apelativos e motivadores a crianças na faixa etária referida;
- Justificar de forma coerente a escolha dos exercícios assim como as pequenas alterações propostas;
- Organizar os exercícios para que os alunos possam trabalhar, com orientação, os seguintes aspetos:
 - 1- Utilização do arco em toda a sua extensão (talão, meio e ponta);
 - 2- Maleabilidade de dedos;
 - 3- Flexibilidade de pulso;
 - 4- Utilização e independência dos quatro dedos da mão esquerda na extensão da primeira posição do violino;
 - 5- Mudanças de posição;
 - 6- Extensão de dedos da mão esquerda;
 - 7- Colocação correta do violino e dos pés;
 - 8- Execução violinística sem forças ou tensões.

- Ilustrar os exercícios com imagens adaptadas à faixa etária em questão, de forma a torná-los mais perceptíveis e a estimular a memória visual dos alunos;
- Auxiliar os pais e professores na compreensão detalhada dos exercícios propostos para que estes possam orientar a criança no seu estudo diário
- Elaborar e publicar, a longo prazo, um livro didático onde conste o resultado final do presente Projeto Educativo.

1.4 Metodologia

A realização deste Projeto Educativo compreende a conceção de um livro didático destinado a crianças entre os 6 e os 10 anos de idade. Foi realizada uma revisão da Literatura e uma adaptação de exercícios de vários pedagogos (Paul Rolland, Shinichi Suzuki e Kato Havas) de forma a abranger vários métodos e também uma maior uniformização no que respeita a aspetos técnicos e pedagógicos. Este livro conterà imagens apelativas e uma linguagem acessível, não só às crianças como aos seus pais e professores, uma pequena tabela com lembranças de pequenos detalhes e com o número de repetições do exercício e também uma descrição mais técnica do mesmo para que os pais e professores tenham conhecimento dos aspetos técnicos e dos objetivos propostos para cada exercício. Não se trata de um novo método mas sim de um auxiliar ao estudo da criança.

Estes exercícios são apresentados sempre sob a forma de desenhos apelativos feitos em conformidade com a ilustradora. É necessário que os desenhos apresentem rigor técnico e pedagógico para que a criança, apenas com a visualização do desenho, consiga perceber imediatamente a realização correta do exercício.

Neste Projeto Educativo serão apresentados todos os exercícios com a apresentação da versão proposta pelos pedagogos como também a versão deste projeto. O objetivo deste livro é ajudar a criança a superar aspetos técnicos da prática violínica e fortalecer a motivação da mesma através de jogos didáticos.

1.5 Ilustração

Como referido anteriormente, um dos objetivos do presente trabalho é ilustrar os exercícios de forma perceptível e adaptada à faixa etária dos 6 aos 10 anos. Desta forma, tornou-se fundamental o trabalho conjunto com alguém especializado em Design e Ilustração. De forma a cumprir o rigor e cuidado técnico exigidos num

trabalho desta natureza, o ilustrador deveria ter não só aptidões gráficas, mas também conhecimentos de violino que lhe permitissem realizar imagens cuidadas tendo sempre em consideração todos os pormenores anatómicos que o exercício técnico exige.

Assim, as ilustrações presentes neste trabalho pertencem a uma ilustradora licenciada em Designer Gráfico e Ilustração pela Escola Superior de Artes e Design do Porto e que estudou música até completar o oitavo grau de violino.

1.6 Financiamento

Foi realizado, via correio eletrónico (anexo A), um pedido de financiamento à Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, dirigido ao seu diretor. A resposta foi dada por via telefónica, sendo que o mesmo afirmou não existirem verbas disponíveis para trabalhos desta natureza.

Embora possam existir apoios e bolsas de investigação para este tipo de iniciativas os honorários de ilustração foram totalmente suportados pelo autor do projeto.

De seguida será feita uma pequena revisão da literatura com a abordagem à pedagogia do violino e a sua evolução, a motivação e a orientação no estudo dos alunos e as biografias e metodologias nas quais o autor se baseou para a elaboração deste projeto.

2. Revisão da Literatura

2.1 A pedagogia no ensino do violino

A técnica violinística na pedagogia atual é claramente definida como um conjunto independente de posições, movimentos sequenciais e funcionais (Perkins, 1995). Existem muitos métodos de ensino de violino sendo, no entanto, extremamente complicado escrever um livro que englobe tudo o que consideramos correto e prático para ensinar a uma criança. Nada substitui o professor, a aula particular e o contato individual entre professor e aluno. Não é possível estudar, aprender ou ensinar utilizando apenas livros (Galamian, 1977).

Aprender a tocar um instrumento pressupõe a aquisição de uma determinada destreza técnica, que permite ao intérprete expressar emoções através da música. Esta destreza não deixa de ser, no entanto, habilidades motoras altamente especializadas, e a sua aquisição rege-se pelos princípios, conceitos e métodos incluídos na área da aprendizagem motora.

“É impossível estimar a importância dos primeiros passos elementares no longo processo de aprendizagem do violino. Para o melhor ou para o pior, os hábitos adquiridos na primeira fase de aprendizagem influenciam todo o desenvolvimento do aluno” (Auer, 1980, pág. 10)¹.

O conhecimento profundo destes princípios de motricidade humana, e de como o ser humano utiliza as experiências para gerar aprendizagem, leva a que a intervenção pedagógica deva ser direcionada para o correto uso dos diferentes movimentos e para a otimização do esforço na obtenção dos melhores resultados. Segundo Gallahue, “o desenvolvimento é um processo contínuo que se inicia na concepção e cessa com a morte” (Gallahue, 2003, pág. 6). Apesar das mudanças mais acentuadas no desenvolvimento motor ocorrerem nos primeiros anos de vida, deve-se considerar que este é um processo de desenvolvimento permanente. Desta forma, é importante o estudo do movimento nas diversas fases do desenvolvimento motor, como o período natal e a infância, assim como é importante o estudo na adolescência e na vida adulta. Mesmo na vida adulta existem desenvolvimentos físicos que exigem dos músicos uma constante adaptação.

Os primeiros anos de vida, do nascimento até aos seis anos, são essenciais para o indivíduo, porém devemos considerar que são necessários cerca de vinte anos para que o organismo se torne maduro (Gordon, 2000).

¹ Tradução do autor a partir do original: “It is impossible to overestimate the importance of the first elementary practical steps in the long process of mastering the violin. For better or for worse, the habits formed in the early period of training directly influence the whole later development of the student.”

“Desde o momento da concepção, o organismo humano tem uma lógica biológica uma organização, um calendário maturativo e evolutivo, uma porta aberta à interação e à estimulação. As possibilidades motoras da criança evoluem amplamente com a sua idade, sendo cada vez mais variadas e complexas. Durante a gestação, o feto começa a dar sinais de vida ao mundo exterior fundamentalmente através de uma atividade motora” (Neto, 2002, pág. 11).

A técnica violinística é a habilidade para executar mental e fisicamente todos os movimentos necessários da mão esquerda e mão direita (braços e mãos) para a execução musical do violino. Uma técnica completa significa o desenvolvimento de todos estes elementos ao mais alto nível. Todos estes movimentos devem estar completamente coordenados entre si para possibilitar uma técnica interpretativa. A correlação entre a mente e os músculos é essencial para o alcance de uma maior facilidade e clareza técnica que possibilite ao executante exprimir-se e interpretar a música sem quaisquer limitações (Galamian, 1977).

No plano da motricidade, a atividade de tocar violino engloba movimentos motores finos normalmente relacionados com a mão esquerda, e movimentos motores grossos (amplos) que envolvem o membro superior direito. A motricidade grossa refere-se aos movimentos que envolvem aplicar força a objetos. Ações como arremessar, receber, chutar, agarrar e rebater são consideradas habilidades motoras fundamentais manipulativas grossas. As habilidades manipulativas do desporto são uma elaboração com um aprofundado refinamento destas habilidades básicas (Gallahue, 2008). A motricidade grossa requer a participação de grandes massas musculares uma vez que o corpo se movimenta no espaço (Barbanti, 2003). A motricidade fina refere-se às atividades de segurar objetos que enfatizam o controlo motor, a precisão e a exatidão do movimento. Amarrar os sapatos, colorir, cortar com tesoura são exemplos de habilidades motoras fundamentais manipulativas finas. A motricidade fina exige a solicitação de pequenos grupos musculares particularmente das mãos e dos dedos (Barbanti, 2003). Tocar violino, à semelhança de lançar uma flecha com arco, englobam pequenos grupos musculares e, portanto, são atividades que requerem habilidades motoras finas especializadas (Gallahue, 2008).

O primeiro ano de estudo de um instrumento de cordas (iniciando o seu estudo entre os 6 e os 10 anos) é um período crucial no desenvolvimento das habilidades motoras dos estudantes. É importante que o aluno desenvolva competências de manipulação do seu instrumento e de execução de movimentos coordenados para se produzir corretamente o som. O ensino do uso do corpo e dos seus movimentos deve ser integrado nas aulas de técnica do instrumento. É de especial importância que os alunos tenham um bom conhecimento do uso dos movimentos e dos diversos componentes do seu corpo, aplicados ao instrumento, antes de iniciarem a fase da pré-adolescência que é uma altura em que os maus hábitos se tornam mais enraizados (Medoff, 1999). Cabe aos pedagogos a árdua tarefa de transmitir e ensinar aos alunos a forma correta de executar estes movimentos, levando-os a desenvolverem as competências motoras necessárias para obterem um bom som e

uma boa afinação a partir dos seus instrumentos. Determinados movimentos podem ser óbvios e fáceis de aprender enquanto outros podem ser mais subtis e de difícil compreensão, cabendo ao pedagogo, tendo em conta todas as características individuais do aluno (no que diz respeito a estilos de aprendizagem, temperamento emocional e psicológico, fisiologia, habilidades e limitações físicas) adaptar manuais, metodologias e estratégias para que cada aluno consiga dominar estes movimentos de uma forma natural e livre de tensões (Galamian, 1977).

O principal objetivo é que os alunos sintam liberdade nos movimentos empregues na execução das técnicas do instrumento. O grande desafio é conhecer as ferramentas pedagógicas que nos ajudam a lidar com as ações psicomotoras da aprendizagem do instrumento. Os esforços do professor devem estar direcionados para tornar cada aluno o mais confortável possível com o seu instrumento. Existem muitos métodos com regras rígidas que forçam os alunos para uma luta contra a abordagem natural do instrumento (Galamian, 1977). Claro que as posições inerentes à prática do violino são pouco naturais, mas compete ao professor saber orientar cada aluno para um máximo de performance com o mínimo de tensões, adaptando as suas técnicas e conhecimentos de forma individualizada (Perkins, 1995).

Um dos erros mais comuns é o uso excessivo da força muscular. O ato de tocar engloba alguma tensão e força muscular para realizar os movimentos, no entanto essa tensão e força não deve ser excessiva ou proveniente de tensões estáticas. Para a realização dos movimentos deve-se fomentar o uso dos músculos maiores localizados nas costas (trapézios). Cada aluno possui características anatómicas próprias dos dedos, mãos e braços, assim como apresenta a sua própria flexibilidade, a sua capacidade mental para preparar o corpo e músculos e a sua capacidade para perceber e sentir a música. Com estas características, o professor tem de escolher as técnicas e métodos adequados para que o aluno atinja o maior grau de performance (Galamian, 1977).

2.2 Evolução do violino e sua técnica

Para compreender a técnica atual do violino é essencial percebermos a sua evolução ao longo dos séculos até aos dias de hoje. Segundo alguns livros e obras de arte, o violino apareceu no séc. XVI (Boyden, 1965). Aprender violino era uma tradição que passava de pais para filhos usando a imitação. O violino era apenas utilizado para acompanhar a voz ou para servir a dança.

A técnica violinística foi solidificada pelo violinista e compositor Archangelo Corelli (1653-1714) na segunda metade do séc. XVII. Até ao final do séc. XVIII,

aprender violino era realizado exclusivamente através do contacto direto entre aluno e professor.

No Barroco, com o aparecimento de várias formas musicais, as capacidades do violino expandiram exponencialmente. As dificuldades técnicas do repertório exigiram uma mudança na estrutura do violino. Tais mudanças ficaram a cargo dos *luthiers* Italianos da Escola de Cremona e Brescia, bem demonstradas pelas famílias *Stradivari*, *Guarnieri* e *Amati*. As mudanças ao nível do arco (passagem do arco barroco para o arco moderno) foram realizadas em França por Louis Tourte e pelo seu filho, François Tourte, em 1780. Os seus arcos mais longos e resistentes permitiram não só uma melhor sustentação do som, mas também o aumento da sua potência sonora, possibilitando maiores capacidades para o violinista se exprimir musicalmente.

No séc. XIX, a pedagogia violinística evolui exponencialmente (Stowell, 1985). Essas mudanças devem-se a fatores históricos tais como:

Mudanças sociais - em toda a Europa, o aumento do interesse da classe média pela Música e Educação levou a uma maior procura por concertos. Os músicos deixaram de ser criados do seu senhorio e passaram a ser músicos profissionais. A posição social do violinista melhorou neste período;

Investimentos comerciais - com o aumento da procura de música ao vivo houve um investimento na construção de maiores e melhores salas de concerto para acomodar grandes audiências;

Mudanças estruturais no violino - muitos instrumentos, mas em particular o violino, tiveram de ser alterados com o objetivo de alcançarem maior projeção sonora nas novas salas de concerto. Os novos violinos eram mais achatados e compridos, capazes de produzir mais som. Em 1832, Louis Spohr's (1785-1859) inventou a queixeira. Tal invenção libertou a mão esquerda e possibilitou a sua rápida evolução;

Exigências de repertório - com a procura de maior poder sonoro, o artista teve de se adaptar ao aumento de novas composições tais como obras para violino solo acompanhadas por orquestra. Essas composições exigiam um estilo mais brilhante que era do agrado do público;

Virtuosismo técnico - as capacidades técnicas do violinista Nicoló Paganini (1782-1840), considerado o pai da técnica violinística moderna, ajudaram a expandir as possibilidades do violino. Outros violinistas contribuíram também com os seus estilos musicais e técnicos bem como com as suas composições como por exemplo Jean-Baptiste Accolay, Rodolphe Kreutzer, Ferdinand Kuchler, Jacques-Fereol Mazas, entre outros. Os violinistas profissionais tentaram ansiosamente alcançar e imitar estes virtuosos;

Compositores - durante o séc. XVIII e início do séc. XIX era esperado que os virtuosos fossem capazes de compor, improvisar e tocar apenas as suas composições, como por exemplo Vieuxtemps, Spohr, entre outros. Mais tarde, essas mesmas composições começaram a ser impressas para poderem ser tocadas por outros violinistas. Com a procura de obras orquestrais, mais do que música de câmara, muitos violinistas procuraram compositores que compusessem concertos para violino solo e orquestra, de forma a exporem todas as suas capacidades técnicas. Muitas das contribuições entre violinista e compositor começaram neste período. Como consequência, as obras ficaram mais exigentes, mais longas e os violinistas tiveram de despendir todo o seu tempo a preparar-se tecnicamente para a execução destas obras, não tendo tempo para a composição;

Impressão gráfica - a impressão teve um duplo impacto no desenvolvimento do violino entre o séc. XVII e séc. XIX. Em primeiro lugar, em França, Alemanha, Itália e Inglaterra, a publicação de importantes tratados do violino levaram a um sistema mais organizado de instrução musical. Em segundo, o aumento das publicações impressas na Europa possibilitou uma fusão de várias características e estilos nacionais e também uniformizou as bases da técnica violinística;

Pedagogia violinística - com a publicação de importantes tratados, tais como: "The Art of Violin Playing" de Francesco Geminiani (1751), "Fundamental Principles of Violin Playing" de Leopold Mozart (1756), "Principes du Violon" de L'Abbé le Fils (1761) e, mais tarde, "L'Art du Violon" de Pierre Baillot (1834) - obras que contribuíram para o desenvolvimento do ensino violinístico - a pedagogia violinística tornou-se, ao longo do tempo, uma metodologia formal e regulamentada. Era esperado dos professores que, para além de possuírem capacidades técnicas e experiência, possuíssem também conhecimentos destes tratados violinísticos e fossem capazes de transmitir estes ensinamentos aos seus alunos para que estes evoluíssem técnica e musicalmente (Mozart L., 1951). Estes tratados eram utilizados apenas como auxiliares ao estudo, nunca substituindo o contato direto entre professor e aluno;

Conservatórios de música - como resultado da Revolução Francesa, o *Conservatório de Paris* foi fundado em 1795. O seu propósito foi estabelecer a nova pedagogia musical e colocá-la ao dispor de todos. Ao longo da segunda metade do séc. XIX muitas instituições em toda a Europa seguiram os seus ideais pedagógicos. Embora os vários Conservatórios tenham desenvolvido um distinto estilo nacionalista, a troca de professores e alunos entre essas instituições uniformizou e internacionalizou a forma de ensinar e tocar violino (Perkins, 1995).

Entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX deu-se início a uma nova era inaugurada por Joseph Joachim (1831-1907) e intitulada de Arte de interpretação. (Schwarz, 1985). Esta consta da separação assumida entre o compositor virtuoso e o músico virtuoso.

A moderna técnica violinística tornou-se uniformizada na primeira metade do séc. XX e foi influenciada por Carl Flesch e o seu livro “The Art of Violin Playing” (1924). O pedagogo Húngaro ajudou a estabelecer um método sistemático de ensino da Técnica Violinística. Além de importantes contribuições, ele promoveu o princípio que o movimento do membro superior direito era necessário para uma boa técnica de arco. Alguns pedagogos acreditam que este princípio tornou o uso do arco mais natural e livre de tensões.

Até ao final da II Guerra Mundial havia muita diversidade de estilos e técnicas violinísticas. Muitos foram os violinistas que contribuíram com as suas pedagogias e estilos únicos de execução violinística. As ideias de Flesch sobre a técnica de arco tiveram um grande impacto na maioria das escolas violinísticas atuais.

Na segunda metade do séc. XX, após a II Guerra Mundial, o Japão, Coreia, Taiwan e China emergiram como grandes influências da pedagogia e performance violinística e o crescente interesse dos países Orientais levou a uma universalização da pedagogia violinística. A aplicação de conhecimentos de outras áreas da ciência, como a psicologia e fisiologia, tiveram influências no desenvolvimento da pedagogia atual de instrumentos de corda e o grande impacto, na forma atual de ensinar violino, veio da criação de novas metodologias. Graças a elas houve uma abertura do ensino musical ao público em geral. Até à altura, ter aulas com grandes pedagogos e performers estava apenas acessível aos “talentosos” (Perkins, 1995).

O ensino profissional de música melhorou imenso com as inovações implementadas por estes métodos e pela forma de abordar o violino. Entre as evoluções ocorridas encontra-se a descoberta dos benefícios da aprendizagem musical em crianças, as melhorias e a otimização de algumas técnicas tradicionais e a preferência por movimentos técnicos naturais. Sem dúvida, a maior mudança desta nova era, segundo Suzuki, a implementação da crença de que qualquer pessoa pode aprender a tocar violino desde que seja bem orientada a partir de tenra idade (Perkins, 1995).

2.3 Motivação e orientação no estudo do violino

Atribuir o sucesso ou insucesso musical ao fator ‘sorte’ e/ou ‘talento’ como muitas vezes os vários agentes da educação fazem, remete para um conformismo que, respeitado a rigor, faria com que alunos, professores e demais agentes se demitissem dos seus papéis. Pelo contrário, a identificação e maximização das potencialidades de cada aluno podem representar um papel chave no desenvolvimento musical (Lehmann, 2007).

Quem ambiciona ser violinista profissional, mesmo que possua muito talento, não tem ideia das dificuldades que vai encontrar pelo caminho, das “torturas” morais e das desilusões que vai experienciar antes de alcançar reconhecimento.

Habitualmente, os jovens músicos ambiciosos demoram a aperceber-se que necessitam de muitos anos até adquirir as competências necessárias para serem violinistas profissionais, que devem ser bem orientados por professores qualificados, que devem ter uma boa condição física e muita paciência para ultrapassarem todos os obstáculos e poderem atingir o grau que tanto anseiam (Auer, 1980).

Hoje em dia deparamo-nos com uma falta de tempo enorme para nos podermos dedicar por completo ao estudo de um instrumento. Com a expansão dos meios de comunicação após a II Guerra Mundial em 1945, houve um aumento exponencial de possibilidades de ocupação de tempo livres. A falta de apoio e suporte dos pais é também notória nas crianças de hoje. Como têm uma vida demasiado preenchida deixam de ter tempo e paciência para acompanhar os seus filhos no seu percurso estudantil. Nas crianças de tenra idade, esse apoio é crucial e claramente notório no seu desenvolvimento (Gerle, 1991).

Com todos estes fatores é essencial encontrar formas eficazes e rápidas de conseguir bons resultados, tais como:

- Desenvolver uma forma eficaz de aprender;
- Estabelecer um plano diário de estudo;
- Preparar os objetivos a curto e longo prazo;
- Encontrar ferramentas que ajudem a criança a desenvolver-se melhor, mais rapidamente e com maior segurança.

Os métodos e exercícios no início do século XX eram projetados completa e exaustivamente para que apenas os estudantes avançados, ou os solistas que estivessem em posição para dedicar muitas horas de estudo à prática diária, pudessem chegar a algum patamar com resultados satisfatórios. Por outro lado, a maioria dos violinistas, compositores, músicos de orquestras, professores e amadores, raramente têm mais de uma hora diária para estudar técnica. Considerando que metade deste tempo seria certamente utilizado para suprimir as necessidades imediatas do repertório do violinista, somente meia hora resta para o trabalho puramente técnico (Flesch, 1911).

Mesmo aquelas pessoas que têm muito tempo livre e que o dedicam ao seu estudo, devem saber organizá-lo da melhor forma para não correrem o risco de ser tempo desperdiçado e sem qualidade (Gerle, 1991).

A fase inicial da aprendizagem de violino deve ser bastante precisa, com atenção aos detalhes de posição, postura e total compreensão, por parte dos alunos, de toda a técnica ensinada. É essencial que não haja lacunas na progressão técnica nem incompreensão das técnicas essenciais o que poderá originar várias falhas no seguimento da aprendizagem do violino (Rowland, 1965).

“(…) A naturalidade deve ser o seu princípio condutor. O “correto” é só o que é natural para o aluno, porque só o que é natural é confortável e eficiente. Os esforços do professor devem ser encaminhados para tornar cada aluno o mais confortável possível com o seu instrumento” (Galamian, 1977, pág. 1)².

Existem várias razões para a criança querer aprender um instrumento (curiosidade, encorajamento dos pais ou outro familiar, fascínio, socialização, etc.). Cabe ao professor manter o aluno o mais tempo possível concentrado e empenhado na aula e na aprendizagem. Para isso deve manter o aluno com a motivação ao mais alto nível, optando por repertório agradável, adequado e de fácil execução (Pernecky, 1998). Os exercícios técnicos devem ser também cativantes e dados sob a forma de atividades divertidas.

Apesar da dificuldade, o processo de ensino-aprendizagem é muito interessante tanto para o aluno como para o professor. Na perspetiva do aluno tudo é percebido como uma novidade e, se o professor for perspicaz e adotar uma postura que promova o desenvolvimento da criatividade, gera-se naturalmente desejo de dominar os conceitos apresentados durante a aula e o aluno mantém a vontade e motivação de aprender e de assimilar cada vez mais competências. Por sua vez o professor, quando constata toda a evolução do aluno num curto espaço de tempo, apercebe-se de como é gratificante ter o poder de transmitir os seus conhecimentos.

Particularmente no processo ensino-aprendizagem do violino há necessidade de, como referido anteriormente, trabalhar arduamente o controlo motor dos membros superiores direito e esquerdo. Tanto a mão esquerda como a mão direita devem ser trabalhadas individualmente antes de serem utilizadas em conjunto. Cada mão funciona de forma diferente e deve ser trabalhada corretamente, bem controlada e livre de qualquer tensão e/ou bloqueio muscular. Este controlo pode levar várias semanas mas sugere-se que só quando o aluno for capaz de controlar cada mão individualmente, é que o professor pode introduzir a combinação de ambas. Cada etapa deve ser preparada pelo professor e bem compreendida física e psicologicamente pelo aluno (Starr, 2000). O uso de músicas simples e conhecidas, o treino rítmico e auditivo são também ferramentas que poderão ajudar o aluno a alcançar bons e rápidos resultados. O uso do *pizzicato* é essencial para poder focar toda a atenção no estudo de mão esquerda e poder controlar a afinação e a correta colocação dos dedos. O uso de fitas, numa fase inicial, é também uma boa ferramenta

² Tradução do autor a partir do Original: (...) Naturalness should be his first guiding principle. “Right” is only what is natural for the particular student, for only what is natural is comfortable and efficient. The efforts of the teacher, therefore, must be devoted to making every student as comfortable as possible with the instrument.”

para os alunos poderem assimilar toda a conjuntura da mão esquerda (Pernecky, 1998).

Havas (1973) defende que, baseando-se no Método de Kodály, o aluno deve organizar a aprendizagem de uma peça em quatro momentos:

- Percutir o ritmo da peça;
- Cantar as notas da peça;
- Utilizar a mímica com os movimentos do braço esquerdo e do braço direito separadamente;
- Começar a estudar a peça, com o uso do violino e do arco.

Segundo a autora, todos estes momentos são sequenciais e os alunos são aconselhados a nunca ouvirem gravações das obras antes de as estudarem para que não ganhem vícios. O facto de o aluno percutir o ritmo, cantar as notas e imitar os movimentos do arco e do violino faz com que este assimile a pulsação e o carácter da peça e esteja apto para a estudar com o seu instrumento. Pode complementar também com um estudo sobre o carácter do compositor, o período musical da obra e o seu estilo de forma a sentir o seu *swing*. Todos os exercícios técnicos de Havas servem para ajudar os executantes a terem uma resposta mais positiva, a eliminar o medo de palco e para que, tanto os executantes como os ouvintes, tenham uma experiência agradável (Perkins, 1995).

Uma das maiores dificuldades inerentes a todas estas preocupações baseia-se na constante motivação do aluno. O professor tem de estar constantemente alerta para esta condicionante. A sua mente deve estar aberta e recetiva a novas ideias e abordagens ao ensino do violino. A fase inicial da aprendizagem do violino não é fácil e pode ser desmotivante para o aluno. O professor pode não saber equilibrar adequadamente a precisão do ensino e o lado lúdico da sua aprendizagem (referente a crianças entre os 6 e os 10 anos de idade). O aluno deve estar relaxado e deve desfrutar das aulas sem a sensação de obrigatoriedade. Deve sentir paixão por ensinar e o aluno deve sentir que o professor fica feliz quando este atinge bons resultados (Pernecky, 1998).

Suzuki (Starr, 2000) defende que os professores e os pais devem fazer todos os possíveis para tornar a prática instrumental divertida. Tal como na língua materna, a criança sente vontade de querer falar e comunicar porque ouve diariamente os seus pais a falarem. Na música, o facto de os alunos ouvirem a música que irão estudar várias vezes, aguça-lhes o apetite musical. Também o facto de ouvirem crianças mais avançadas a executar obras que ainda não foram estudadas por eles, motiva-os para quererem alcançar aquele novo patamar (Perkins 1995).

A repreensão e o negativismo são hábitos a evitar aquando da aprendizagem de um instrumento em idades prematuras. Frases como: “Não está bem”, “Não!”, “Isso está mal” são de evitar. O professor e os pais devem utilizar frases de encorajamento

e de motivação tais como: “Muito bem”, “Consegues fazer melhor?”, “Vamos tentar outra vez?”, “Está bem, mas acho que consegues melhor”, para a criança sentir que tem o seu total apoio. O segredo consiste em motivar constantemente a criança e fazê-la querer alcançar cada vez melhores resultados (Starr, 2000). A criança não pode ficar satisfeita com o mínimo, tem de querer atingir os máximos resultados em cada etapa da sua aprendizagem. O segredo do sucesso não é forçar a criança a praticar violino todos os dias mas fazê-la sentir vontade e necessidade de querer estudar diariamente.

Não é necessária paciência para ensinar as crianças. Tal como quando se ensina a língua materna, os pais não sentem necessidade de ter paciência para usufruírem da aprendizagem do seu educando. Na aprendizagem do violino, tanto o professor como os pais devem usufruir deste tempo prazeroso para eles e para a criança. A cooperação e contacto constante entre pais e professor são essenciais para o sucesso da aprendizagem da criança (Starr, 2000).

Para Suzuki existem dez pontos cruciais pelos quais os professores devem prestar especial atenção na sua prática pedagógica:

- 1- Os pais e a criança têm de compreender a importância de ouvir as gravações em casa. Ouvir é essencial para o desenvolvimento da sensibilidade musical;
- 2- O professor deve ser capaz de produzir um som perfeitamente afinado porque é aquele que a criança assimila como a afinação correta;
- 3- Deve ser ensinado e encorajado o uso de *vibrato* mas só após a criança assimilar e utilizar a afinação correta;
- 4- O sentido rítmico deve ser constantemente trabalhado. Não interessa tocar demasiado rápido sem qualquer noção de metrónomo;
- 5- A afinação deve ser trabalhada ao pormenor na primeira posição. É necessário tempo para afinar cada nota individualmente;
- 6- Desenvolver na criança um trilo brilhante e claro. Começar devagar e depois acelerar o processo;
- 7- Desde as peças iniciais, devem ser ensinados a expressão e o temperamento. Para alcançar estes resultados é melhor exemplificar do que tentar explicar;
- 8- Dar relevo à postura correta do braço direito, inicialmente, na corda mi e adaptar a postura às restantes cordas;
- 9- Dar importância ao estudo em casa. Dialogar constantemente com os pais e demonstrar aquilo que o professor pretende é essencial para a criança alcançar os resultados que esperamos;
- 10- O professor deve estar preparado para ensinar qualquer criança. É da responsabilidade do professor motivar suficientemente os seus alunos para não ter a desculpa de que a culpa reside unicamente no aluno que não estuda e não evolui.

A pedagogia de Suzuki baseia-se na tríade: Pais – Professor – Aluno, mas o objetivo final é tornar a criança autónoma e quase autodidata. Para isso os pais e

professor devem fornecer-lhe as ferramentas necessárias para que esta se torne independente e seja capaz de começar a resolver os seus problemas sem precisar do apoio constante dos pais e professor. Nesta tríade, a peça mais importante é, sem dúvida, a criança e esta deve compreender que toda a execução e coordenação motora resumem-se exclusivamente a ela. O professor e os pais orientam a criança mas, no final, é a criança que utiliza o seu corpo e mente para produzir o som que pretende (Perkins, 1995).

2.4 Pedagogos do século XX

2.4.1 Kato Havas

Kato Havas (1920) é natural da Transilvânia, Hungria e o seu primeiro contacto com o violino começou aos cinco anos de idade. Estudou nove anos com Imre Waldbauer (discípulo de Joachim) na Royal Hungarian Franz Liszt Academy em Budapeste e foi influenciada pelas suas ideias inovadoras de ensino. Havas começou, em 1960, a sua carreira como docente aceitando alunos com algumas limitações visto ter estado dezoito anos sem tocar violino. Após ter vindo para Nova Iorque, com dezanove anos, conheceu um escritor de New Hampshire e casou. Antes do nascimento do primeiro de três filhos, decidiu retirar-se completamente da sua vida como performer e dedicar-se por completo à sua família. Porém, neste período de paragem, Havas foi observando e analisando atentamente as modificações físicas e psicológicas associadas à prática tradicional de violino. Em Bruxelas apercebeu-se que a maioria dos seus alunos sofria de problemas físicos e tensões associadas à prática de violino. Cedo, começou a experimentar diferentes técnicas de forma a aliviar os seus problemas (Perkins, 1995).

Kato Havas delineou um caminho de ensino instrumental que, por meio do equilíbrio coordenação de movimentos e relaxamento, procura a eliminação de obstáculos físicos e psicológicos para permitir a livre expressão da sua imaginação musical. Havas adaptou a Técnica Alexander à sua prática pedagógica. Ela transpôs o raciocínio filosófico e psicológico de Alexander para princípios de ensino específicos de mão esquerda e movimentos do arco (Pernecky, 1998).

Muitas foram as suas influências para a criação deste método de ensino de violino. Serão evidenciados alguns desses violinistas e pedagogos influentes:

Imre Waldbauer (1892-1953), discípulo de Hubay e Joachim, foi o seu professor durante nove anos e teve uma profunda influência na sua forma de encarar o instrumento. Havas deu grande valor a Waldbauer e à sua exploração de conceitos fundamentais de balanço e movimentos corporais naturais e aplicou-os no seu método de Ensino;

Estudou também um ano com **David Mendoza** em Nova Iorque e este ajudou-a a corrigir alguns dos problemas técnicos de mão esquerda. Com ele tomou consciência que a fonte de todas as ações e movimentos dos dedos têm origem nos tendões e músculos da palma da mão e não nas articulações dos dedos (Havas, 2010);

Outra grande influência do seu método foi **Zoltan Kodály** (1882-1967) que desenvolveu um método musical para crianças baseado em músicas do folclore Húngaro e contemplava entoação, ditados, leitura e composição. Havas retirou algumas ideias deste método tais como o treino rítmico, a entoação e o descobrir a “pulsção interior” da música;

Fritz Kreisler (1875-1962) foi uma grande influência da sua era violinística. A sua qualidade sonora e tímbrica e o seu espírito generoso em relação à música serviram de exemplo para a “Escola Universal” de violino e consecutivamente para a Nova Abordagem de Havas;

Demetrious Dounis (1893-1954) médico, violinista e virtuoso do Bandolim foi considerado um dos mais influentes violinistas pedagogos do séc. XX. As suas perspetivas fisiológicas sobre técnica eram consideradas vanguardistas. Havas seguiu muitos dos seus princípios e refere-os várias vezes nos seus livros:

- Cultivar a liberdade de movimentos;
- Ter em mente que a elasticidade e flexibilidade das articulações do braço e dedos são tão importantes como as articulações do pulso;
- Manter sempre o balanço da pega do arco. Tentar sentir todos os ataques com a ponta dos dedos;
- Nunca esquecer de arredondar o cruzamento de cordas e a mudança do arco.

A Nova Abordagem Técnica (*The New Approach Technique*)

Havas não considera a nova abordagem violinística uma verdadeira metodologia mas sim um sistema de organização do balanço natural do corpo de forma a proporcionar facilidade e criatividade musical aos executantes de violino. A autora assume que, para criar música, é necessário pulsção interior e melodia (Havas, 1964).

Princípios e Conceitos

Movimento e Balanço: Todos os movimentos devem ser aprendidos e controlados através da mente desde o início da aprendizagem. A coordenação destes movimentos e balanços está diretamente ligado com a afinação e qualidade sonora. Todos os movimentos têm a sua origem no trapézio e são ajustados unicamente com o peso e nunca com a força, proporcionando uma sensação de suspensão e leveza;

“Movimento é vida por si só...Quando paramos de mexer, morremos...É essencial que a significância de natural, movimentos orgânicos, com os seus poderes inerentes, sejam percebidos corretamente e aplicados sistematicamente” (Havas, 1973, pág. 87) ³.

Interior – Exterior: o músico deve estar em ordem física, psicológica e espiritual para se poder expressar musicalmente. Só depois de o executante estar organizado no seu interior poderá expressar a sua música no exterior:

- Estabelecer preparação física - Havas desenvolveu uma série de ações para alcançar a preparação física que são: pulsação interior, ritmo e entoação, mímica e prática com instrumento. Estas ações estão sequenciadas e deverão ser sempre aplicadas juntamente com as ações anteriores, ou seja, é um processo gradual que vai adicionando uma ação de cada vez. Quando o aluno estiver na fase de praticar com o instrumento tem de ser capaz de realizar todas as ações anteriores ao mesmo tempo;
- Estabelecer preparação psicológica - todos os exercícios do método são pensados para que o aluno seja mais positivo, elimine o medo de palco e resultem em experiências agradáveis tanto para o executante como para o ouvinte. Quando os executantes estão mentalmente em ordem a energia flui livremente dos seus instrumentos para o ouvinte. A mente deve comandar os pontos essenciais para o balanço e estes farão o resto;
- Estabelecer preparação espiritual - Havas acredita que a essência do Homem é a sua energia ou espiritualidade. Para que esta possa ser projetada na execução musical, o corpo, a mente e o espírito devem estar completamente em sintonia.

Os segredos do violino cigano: Havas tinha um fascínio por um violinista cigano chamado *Csisco* que vira tocar durante umas férias familiares perto de Budapeste. A sua execução livre, saudável e prazerosa, a sua capacidade de

³ Tradução do autor a partir do original: Movement is life itself (...) When we stop moving we are dead (...) It is essential that the significance of the natural, organic movements, with their inherent powers, are understood correctly and applied systematically.”

entretenimento, de tocar rápido e livremente, a sua mão esquerda relaxada e a colocação do violino ligeiramente colocado para dentro fascinaram a autora que se baseou nestes aspetos e os aplicou na sua nova Abordagem Técnica;

As causas das tensões físicas na execução: a autora (Havas, 1973) identificou que algumas tensões que afetam a musicalidade são resultantes de ansiedades que impedem o livre movimento físico.

- A madeira - a sensação de dureza do nosso instrumento leva-nos a pensar que é necessário a aplicação de uma força igualmente “dura” para conseguir tirar som. É o contrário, o aluno deve acarinhar o seu violino e ser gentil no meu manejo;
- Os olhos - Havas afirma que, devido ao facto de o Homem estar habituado a utilizar os olhos para tudo, por vezes sofre ilusões óticas que afetam o seu comportamento. A direção do arco, o uso completo do arco e as posições mais agudas da escala são alguns exemplos de ações que sofrem ilusão ótica. Na ponta e talão do arco muitas vezes a nossa sensação de correto é mal influenciada pelos olhos, levando a que este tome direções erradas, pelo que a utilização de um espelho é essencial para a sua correta correção. A sensação de distância dos dedos ao longo da escala também é muitas vezes perturbada pela ilusão ótica. O espaçamento dos dedos nas posições mais agudas é sempre menor do que aquela que os nossos olhos percecionam. Uma boa solução é estudar algumas vezes com o violino debaixo do membro superior direito para nos apercebermos do espaçamento correto de nota para nota. As sensações de distância e tamanho do instrumento levam a tensões e ansiedades;
- Pega do arco e do violino - na abordagem de Havas o aluno não pega no arco nem no violino. Estes devem ser vistos como partes integrais do seu corpo e devem estar corretamente colocados para prevenir tensões físicas.

As causas das tensões psicológicas na execução: Kato Havas (1973) acredita que existem certos conceitos sobre a prática violinística que contribuem para as tensões psicológicas:

- Movimentos verticais - muitas das escolas da atualidade continuam a transmitir aos seus alunos que todos os movimentos violinísticos são executados na vertical. Como muitos violinistas estudaram sempre com estes conceitos não se apercebem que o movimento vertical repetido causa tensões físicas e psicológicas. Estes movimentos verticais estão presentes, por exemplo, na colocação do violino (queixo) e na colocação dos dedos da mão esquerda na corda. Estas tensões afetam especialmente a velocidade de dedos da mão esquerda e da sua flexibilidade. A capacidade de movimentos

completamente livres e naturais é a base de uma boa prática violinística. A autora utiliza a força de gravidade como aliada para os movimentos verticais e transmite-os aos seus alunos como sendo movimentos naturais e horizontais, deixando a força da gravidade fazer o resto;

- O arco interpreta a música - Havas é completamente contra o conceito que o braço direito é o responsável pela interpretação musical. Este conceito aplica demasiada pressão num único aspeto da produção musical do violinista levando a tensões psicológicas como o medo de palco e a tensões físicas como o pinchar do arco (perda de controlo do arco);
- Tocar violino é difícil – este mito, como ela lhe chama, é causado por fatores sociais. A alta competição leva a que a sociedade e o próprio violinista excedam as suas capacidades e ambições. A falta de autoestima e a reputação estão diretamente relacionados com as tensões psicológicas levando alguns violinistas a desistirem das suas carreiras. A prática violinística deve ser encarada como um gosto e uma satisfação em fazer música.

Uma das chaves principais do método de Kato Havas é a conjugação mente/corpo, em que para tocar é a mente que comanda os movimentos corporais e, para que isso resulte, o executante tem que estar bem fisicamente, espiritualmente e mentalmente, então assim a música fluirá de dentro para fora (Perkins, 1995).

O “New Approach” não está dirigido para o ensino na iniciação ao instrumento mas sim para a deteção e cura de tensões; no entanto, foram produzidos posteriormente por colaboradores, e sobe a orientação de Kato Havas, os seguintes métodos “Flying Fiddles” de Chet Porcino em 1985, “Dancing Bows e Ringing Strings” de Gloria Bakhshayesh em 1985 e 1991. Em 1991 Havas publicou ainda um vídeo, em que ensina as suas técnicas, intitulado “Kato Havas Teaching Vídeo A New Approach on the causes and Cure of Fisical Injuries in Violin And Viola”.

2.4.2 Paul Rolland

Nasceu em Budapeste (Hungria) em 1911. Começou os seus estudos aos onze anos de idade com o professor Dezsó Rados e aí esteve exposto aos princípios físicos de relaxamento e mecânica corporal. Graduou-se em violino e viola d’arco na *Royal Hungarian Franz Lizst Academy of Music* em Budapeste com o professor Imre Waldbauer. Com ele teve contacto com as ideias de “Balanço Natural” e aplicou-as na sua forma de tocar e, mais tarde, nos seus princípios pedagógicos. Foi primeiro violino e solista na *Budapest Symphony* e violetista do *Ideale String Quartet*. Com a dissolvência do quarteto, Rolland decidiu seguir a carreira de professor, abdicando da carreira de músico instrumentista (Perkins, 1995).

Em 1943, aceitou o cargo de professor de cordas no *Simpson College* em Indianola (Iowa). Lá constatou que o nível de cordas era muito baixo e decidiu introduzir um programa preparatório experimental. Durante esta altura Rolland formulou e testou muitos dos seus princípios que viriam a fundamentar o seu método de ensino. O seu sucesso foi grande e este dedicou toda a sua vida para melhorar a forma de ensinar e de aprender um instrumento de corda. Muitas das suas ideias, que eram consideradas revolucionárias, são hoje bem aceites e o seu método e princípios continuam a influenciar o ensino de violino em todo o mundo (Perkins, 1995).

Muitas foram as suas influências para a criação deste método de ensino de violino. Serão evidenciados alguns desses violinistas e pedagogos influentes:

Dezső Rados (1891-1974), violinista e professor em Budapeste, alterou completamente a forma de tocar de Rolland quando este tinha dezoito anos. Este ensinou-lhe a mecânica corporal e formas de relaxamento e possibilitou-lhe a entrada na prestigiada *Franz Listz Academy of Music* em Budapeste;

Imre Waldbauer (1892-1953) foi o principal pedagogo de Rolland na anteriormente referenciada Academia de Budapeste. Este transmitiu-lhe especial ênfase para o relaxamento, padrões de movimento, conforto e bem-estar aquando da performance;

Schinichi Suzuki (1898-1998). Rolland e Suzuki conheceram-se em Filadélfia, na convenção de MENC/ASTA em 1964. Ambos já possuíam grande reputação como pedagogos e Rolland convidou Suzuki para ser filmado a ensinar alunos americanos e os seus respetivos pais com as suas pedagogias. Nesta altura ambos trocaram ideias e perceberam que havia muitas coincidências nas suas pedagogias e métodos violinísticos;

Kato Havas (1920) e Rolland não se referenciam diretamente nos seus livros pedagógicos mas Rolland tinha imensa curiosidade pela pedagogia de Havas visto ambos terem estudado com o mesmo professor, Imre Waldbauer, na mesma academia em Budapeste. Tal como Suzuki, Rolland convidou Havas para gravar as suas aulas no âmbito do projeto “University of Illinois String Research Project”. Em contacto direto com o seu trabalho Rolland apercebeu-se que grande parte dos seus resultados se devia à sua personalidade, entusiasmo e habilidade;

Carl Flesch (1873-1944) é conhecido como sendo um dos melhores violinistas e pedagogos do séc. XX. Depois de Joachim, Flesch era procurado por todos os alunos na possibilidade de poderem estudar com ele em Berlim. O seu livro *The Art of Violin Playing*, com estudo de escalas e técnica violinística, constitui a maioria dos fundamentos da pedagogia moderna do violino. Rolland foi muito influenciado pelas ideias de “movimento natural” de Flesch;

Dr. F. A. Steinhausen (1859-1910) foi autor do Livro *Die Physiologie der Bogenführung* e influenciou Rolland a definir as suas ideias de movimento corporal na performance. Segundo Rolland (Johnson, 1985) Steinhausen foi o primeiro pedagogo a aplicar o movimento rotativo do braço para produção sonora;

Ivan Galamian (1903-1981) e **Roman Totenberg** (1911-2012), aluno de Flesch, foram também influências da pedagogia de Rolland. Apesar de este não os mencionar nos seus livros, houve vários contactos entre Rolland e estes dois pedagogos na Universidade de Illinois.

Método técnico de Rolland

O método de Rolland resume-se apenas a uma palavra: naturalidade. O seu objetivo quando começou a lecionar era descobrir os fundamentos essenciais da performance que possibilitasse a aprendizagem fácil e acessível para todos os alunos. Influenciado por Rados e Waldbauer, seus professores, percebeu que todos os movimentos necessários para produzir um bom som tinham de se basear no balanço e na ausência de tensões. A técnica violinística serve apenas como mais uma ferramenta (não é a fundamental e única ferramenta) para o violinista se exprimir musicalmente. A sua técnica baseia-se em dois princípios: utilização natural do corpo e estímulo sensorial aplicado ao ensino da música (Rolland, 1960).

“Deixem-nos (os alunos) começar da melhor forma e orientem-nos na melhor direção que eles chegarão ao topo...Os professores de Música devem esforçar-se para desenvolverem alunos que, não só toquem afinado e com um bom som, mas que se sintam confortáveis e contentes e que sejam bem coordenados e sem tensões quando executam o seu instrumento...Naturalidade, naturalidade, naturalidade...” (Johnson, 1971, pág. IV).⁴

Rolland analisou todos os possíveis movimentos associados à prática violinística. Todos eles foram analisados da perspetiva física e psicológica e foram aplicados na sua forma de ensino. O seu método engloba uma sequência lógica de ações para a construção de uma boa base técnica para os alunos. Para uma maior consistência no estudo todas as técnicas foram condensadas em várias categorias (Rolland, 1974):

- Postura;
- Colocação do violino;
- Movimentos de braço e mão direita;
- Mudanças de posição (mão esquerda);
- Forma de agarrar o arco;
- Movimentos de braço e mão esquerda;
- Desenvolvimento da flexibilidade;
- Produção sonora;

⁴ Tradução do autor a partir do original: “Get them (string students) started right and aim them in the right direction and they will reach the top...Music educators should strive to develop players who not only play in tune with a good sound but who also feel comfortable and happy in so doing, and who use well-coordinated movements without excessive tension as they play...naturalness, naturalness, naturalness...”

- Exercícios de reparação técnica.

Princípios e Conceitos

Movimento – a produção de som num instrumento de corda só se consegue com movimentos. Para uma melhor qualidade tímbrica e sonora estes movimentos devem estar livres de tensões. Rolland divide estes movimentos em duas categorias:

- Movimentos fisiológicos: são as funções do corpo em performance. Estes movimentos englobam o balanço, a sinergia de movimentos, as tensões, o relaxamento, etc.
- Movimentos físicos: estão associados à velocidade de dedos, peso do braço, pega do arco, ataques na corda, aceleração, mudança de arco, etc. (Rolland, 1960).

Os exercícios de Rolland intitulados de *Estudos ativos* foram criados para ajudar a transferir o peso do instrumento para os grandes músculos do corpo deixando libertos os membros e apêndices. Todas as tensões estáticas podem ser dissipadas com o movimento e Rolland explorou este conceito para todas as técnicas do violino;

Balanços fundamentais e mecânica do corpo – para a máxima eficiência, todos os movimentos inerentes à prática violinística devem estar sincronizados com o balanço do corpo;

Controlo e regulação do movimento voluntário – Rolland afirma que as atividades fisiológicas estão diretamente relacionadas com o desenvolvimento neurológico. É vital, tal como nas atividades desportivas, compreender o papel do corpo na atividade violinística. A pedagogia tradicional do violino foca-se essencialmente no desenvolvimento motricional dos dedos, das mãos e dos braços e esquecem-se do mais importante que é perceber o básico das respostas naturais do corpo. Só através da coordenação de todos os elementos do nosso corpo é que conseguimos fazer com que o músico seja capaz de executar o instrumento;

Estrutura do programa – a escolha de programa e a forma de atingir resultados com a maior eficiência é um dos principais objetivos de Rolland, por isso este organizou a aprendizagem em várias categorias:

- Treino Rítmico: segundo Rolland, todos os alunos de música deveriam ser capazes de encontrar a pulsação rítmica e fazer a sua subdivisão antes de começar a aprender qualquer instrumento. O estudo rítmico deve continuar

através do primeiro ano de ensino de um instrumento e aplicado em todas as aulas. As suas ideias de estudo rítmico são baseadas nas teorias de Dalcroze e Kodály;

- Aulas em conjunto: Rolland acredita que a aprendizagem de violino através de aulas de conjunto em turmas homogêneas (só violino) e heterogêneas (mistura de instrumentos de cordas) podem ter os mesmos benefícios que as aulas individuais;
- Ensino sequenciado: no método de Rolland, todas as técnicas inerentes à prática violinística estão sequenciadas e são aplicadas sob a forma de exercícios/jogos tanto nas aulas individuais como nas aulas em conjunto;
- Aprendizagem mecânica e desenvolvimento da leitura: nos primeiros meses em que a criança se está a habituar ao domínio do arco e do violino, o aluno apenas aprende por imitação. No início o aluno apenas imita algumas notas e padrões rítmicos. A notação musical é introduzida posteriormente com a aplicação do repertório adequado ao seu desenvolvimento.

Os princípios básicos formulados por Paul Rolland fundamentam-se no conceito que os movimentos próprios para tocar violino devem resultar de um natural e coordenado uso de todo o corpo e dos seus componentes. (Rolland, 1971). Assim, Rolland introduz o conceito de *gestalt* no processo de tocar violino, em que cada elemento e componentes do corpo têm uma relação estrutural como um todo. Só através da coordenação de todos estes elementos é que se consegue obter uma boa qualidade na prática violinística. Os diferentes mecanismos utilizados para tocar são tratados como uma única unidade orgânica. Outra das inovações introduzidas foi a utilização dos princípios da Técnica Alexander aplicados aos movimentos de tocar um instrumento (Rolland, 1974).

2.4.3 Shinichi Suzuki

Shinichi Suzuki nasceu em Nagoya, Japão em 1898. É proveniente de uma família abastada e o seu pai possuía uma fábrica de construção de instrumentos como violinos, bandolins e guitarras. Esta fábrica foi capaz de, nos anos cinquenta, poder construir todos os tamanhos de violino para os alunos de Suzuki (Suzuki Association of the Americas, 1998).

Suzuki começou os seus estudos violinísticos com o professor Ko Ando em Tóquio. O nível de ensino não era nada motivador e Suzuki, com a aprovação do pai, decidiu vir estudar para a Europa. Nos primeiros meses em Berlim assistiu a recitais e concertos de forma a escolher qual o professor com o qual queria estudar. Num desses concertos ouviu Karl Klingler, aluno de Joachim e, no final do concerto com o Klingler Quartet, perguntou-lhe se estaria interessado em ser seu professor privado. Klingler era professor na prestigiada *Berlim Hochschule fur Musik* e não podia aceitar alunos privados mas, graças à simpatia e sinceridade de Suzuki, aceitou-o como seu aluno privado durante oito anos. Além do repertório normal de violino e música de câmara, Klingler e Suzuki falavam muito sobre filosofia, música e arte (S. A. A, 1998).

Em 1929 voltou para o Japão e formou um quarteto de cordas com três dos seus seis irmãos. Com a queda da bolsa a nível mundial, a sua família perdeu todas as suas posses e Suzuki começou a lecionar violino nas escolas *Kunitachi Music School* e *Imperial Music School* em Tóquio para poder sustentar a sua família. Aí realizou várias experiências e começou a dar preferência a crianças que comessem em tenra idade. As suas convicções que o talento não nasce com a criança e que pode ser desenvolvida em todas as crianças, remetem a este período de lecionação (S. A. A, 1998).

Muitas foram as suas influências para a criação deste método de ensino de violino. Serão evidenciados alguns desses violinistas e pedagogos influentes:

Karl Klingler (1879-1971) foi professor de Suzuki durante 8 anos e o seu método de ensino baseou-se em estudos e escalas para aperfeiçoamento técnico. Suzuki nunca o referenciou diretamente nos seus trabalhos mas refere que o que aprendeu com ele não foram somente estudos e escalas, mas sim a essência da música. Além das aulas de violino, Suzuki e Klingler tinham várias discussões sobre música, arte, diferenças culturais, filosofia e religião. Muitas das ideias de Klingler advém de Joachim e foram posteriormente aperfeiçoadas para melhores resultados. Suzuki pegou nas suas ideias e ajustou-as à sua realidade com fundamentos científicos;

Jacques Thibaud (1880-1953), **Pablo Casals** (1876-1973), **Fritz Kreisler** (1875-1962) e **Mischa Elman** (1891-1967) foram grandes influências para a técnica de arco utilizada por Suzuki. Apesar de todas serem diferentes, Suzuki pegou naquilo que considerava ser o correto para si e conjugou todas estas ideias numa só.

Todos estes grandes violinistas foram uma grande influência para alguns dos fundamentos técnicos de Suzuki (Perkins, 1995).

Método Suzuki - Filosofia e Princípios

Em 1931 Suzuki constatou que todas as crianças aprendiam a língua materna através da imitação. Com esta revelação apercebeu-se que poderia aplicar isto ao ensino do violino. Depois da segunda Guerra Mundial (que afetou grandemente o Japão, a sua família e que quase fez perder a vida de Suzuki) Suzuki começou a aplicar as suas teorias nos seus alunos. Segundo Starr, citando Suzuki, «todas as crianças podem ser ensinadas através do método da “Língua Materna” (...) As pessoas geralmente acreditam que, se a criança tira pouco proveito na escola, é porque nasceu assim (...) Se as crianças tivessem nascido com dificuldades de aprendizagem também não teriam a habilidade para falar como falam» (2000, pág. 1).⁵

Apesar do seu grande sucesso, houve muita relutância por parte dos professores japoneses na aceitação das suas teorias. Suzuki, através do apoio de alguns professores americanos como Clifford Cook e John Kendall, conseguiu algum apoio e o seu método começou a ser cada vez melhor aceite. Suzuki foi convidado pela *American Strings Teachers Association* (a convite de Paul Rolland) para fazer uma visita com alguns dos seus alunos aos Estados Unidos e realizaram várias demonstrações do seu método.

A filosofia do Método Suzuki baseia-se em quatro aspetos:

A abordagem da Língua Materna - Suzuki considera que cada criança é um produto do ambiente onde está inserido. Todas as crianças nascem com as mesmas capacidades para aprenderem música tal como aprendem a sua língua materna. As crianças adquirem estas capacidades através da exposição, repetição e imitação das suas mães. Para Suzuki todas as crianças nascem com as mesmas capacidades para aprender música e o talento musical é fruto da aprendizagem desenvolvida;

Os três dogmas – Suzuki acredita que todas as crianças aprenderão melhor se começarem em tenra idade, se aprenderem sob um bom método e se tiverem aulas com professores treinados;

⁵Tradução do autor a partir do original: “Every child can be educated by the “Mother Tongue” method (...) People generally have believed that a child that makes poor grades in school was just born that way (...) If they really had been brainless they would not have had the ability to speak as they did.”

Participação dos pais - a participação ativa dos pais é essencial na educação dos seus filhos. A tríade Pais – Aluno – Professor é uma mais-valia para o sucesso na aprendizagem da criança. O método Suzuki referencia que cada aluno deve ser acompanhado pelo menos por um encarregado de educação e que este deve estar sempre presente na aula individual. Os pais devem estar atentos a todas as indicações do professor para, posteriormente, poderem orientar os seus filhos no seu estudo individual, em casa. O professor e os pais devem frequentemente falar e discutir os vários problemas da criança. Nunca se deve optar pela insistência. A criança deve ter gosto e motivação pelo instrumento e deve estudar porque quer e não porque é obrigada. Os pais devem ser aconselhados a tirar notas durante as aulas individuais para poderem orientar melhor os seus filhos no estudo diário e também para se aperceberem da evolução dos seus educandos. O professor deve falar constantemente com os pais e perceber se estes o entendem claramente no que está a ensinar de novo à criança. Os professores devem orientar o melhor possível o estudo individual da criança. Para as crianças com idades pouco avançadas o período de tempo disponibilizado para o estudo não deve ultrapassar os cinco minutos, mas deverá ser repetido várias vezes por dia. Desta forma o aluno está mais concentrado, motivado e não se distrai. À medida que vai evoluindo na dificuldade das peças e na sua maturidade também o tempo de estudo deve aumentar de forma natural e gradual. Para um estudo fácil e eficaz, os pais devem escolher apenas um problema para resolver e não tentarem resolver vários problemas ao mesmo tempo, se não a criança sente que não consegue resolver todos os problemas e acaba por desmotivar e desistir da tarefa. (Suzuki, 1976);

Sonoridade e vida - para Suzuki, a sonoridade é a expressão da viva alma e da força interior do ser humano. Os professores e os alunos têm de ter consciência que a sonoridade é a manifestação da nossa voz interior, através da qual nos exprimimos.

O método de Suzuki (Educação de Talentos) baseia-se em vários fatores, tais como:

Meio - Suzuki acredita que as crianças são um produto do meio onde se inserem. Para desenvolver a sensibilidade e criatividade musical das crianças, o seu meio familiar deve estar exposto a boa música. As crianças devem saber qual a importância da música e devem ser expostas a atividades que envolvam o contato direto com a música. No método Suzuki é habitual as crianças iniciarem o seu processo de aprendizagem a partir dos 2, 3 anos de idade. Anteriormente, tanto o aluno como os seus pais devem passar por um período de observação e preparação para a aprendizagem musical.

Aprendizagem motora - no Método Suzuki os alunos começam por aprender através da memória dos movimentos motores associados ao violino. Por exemplo, são utilizadas fitas no violino para o aluno saber onde e como colocar cada um dos

dedos. Não precisam de saber o nome das notas. São utilizados números para cada um dos dedos (de 1 até 4). A leitura de notas é feita mais tarde, entre os 6 e 8 anos de idade, altura em que começam a aprender a notação musical nas escolas. Para os padrões rítmicos, Suzuki baseou-se nos métodos de Kodaly e Dalcroze e associou sílabas aos padrões rítmicos existentes nas músicas do método. Para a sua assimilação o aluno bate palmas, imita vocalmente os padrões, imita os movimentos do arco e caminha. Os alunos são aconselhados a, diariamente ouvirem as gravações das músicas não só para as decorarem mais facilmente, mas para desenvolverem a audição e absorverem aspetos musicais do intérprete da gravação (Starr, 2000);

Desenvolvimento da memória - o desenvolvimento da memória é muito importante no método Suzuki. As crianças aprendem de memória até ao livro III do Método Suzuki. A leitura musical só é iniciada a partir do livro IV quando as músicas aumentam a sua dificuldade e a duração das mesmas (Starr, 2000);

Aulas Coletivas - no Japão, os alunos inseridos no Método Suzuki, aprendem violino através da combinação de aulas individuais e aulas coletivas. No estúdio privado de Suzuki os alunos, professores e pais juntam-se em sessões para observação e para receberem orientações individuais. Segundo a filosofia de Suzuki os alunos devem aprender uns com os outros. As aulas individuais servem para o aluno aprender novas peças, para serem encorajados e para introduzir novos conhecimentos. As aulas coletivas fazem parte integrante do método de ensino de Suzuki. Para as crianças mais pequenas é uma alegria poder ouvir uma grande massa sonora da música que estão a aprender e das músicas que se lhe seguem. Desta forma, ficam também a conhecer sonoramente as músicas que irão aprender. As aulas devem estar em constante evolução para que a criança não sinta que semanalmente está a fazer a mesma coisa. O professor pode optar por jogos didáticos, brincadeiras, algo que estimule a criança e que a faça ter vontade de querer praticar cada vez mais o violino. O acompanhamento de piano é também muito importante porque ajuda os alunos a expressarem-se musicalmente. O facto de terem aulas em conjunto faz com que haja uma competição saudável entre as crianças. Sabendo que existem crianças mais avançadas, o aluno vai tentar alcançá-las, aplicando-se cada vez mais. As aulas em conjunto também ajudam na interação social das crianças e incute-lhes um sentido de responsabilidade pelo próximo (Suzuki, 1976);

Repertório e materiais de ensino - o método Suzuki está compilado em dez livros intitulados de *Suzuki Violin School*. Estes livros contêm músicas que, independentemente da proveniência da criança podem ser executadas em conjunto. O repertório é basicamente do período Barroco e estão sempre estruturadas do mais fácil para o mais complexo. A pedagogia do método é progressiva visto cada peça estar associada à anterior. Os aspetos trabalhados numa peça serão utilizados na seguinte e esta terá uma nova especificidade pedagógica. Algumas obras são inseridas no livro estrategicamente para servirem de “descanso”. Não trazem

nenhuma técnica nova, apenas servem para o aluno assimilar tudo o que aprendeu anteriormente. Os alunos são sempre incentivados a decorar, a rever as músicas anteriores à que se encontram e a aperfeiçoar cada peça até que lhes seja natural executar cada uma delas. Os livros contêm também algumas escalas, estudos e exercícios para melhorar as competências das crianças. No início de cada livro existe uma pequena secção que serve de orientação para os professores e existem também livros de apoio à leitura e acompanhamentos de piano e segunda voz para todos os livros. (S. A. A, 1998);

Formação de Professores e Certificação: Suzuki dá uma importância significativa a este fator. Para que os professores adquiram as competências para ensinar o método, Suzuki aconselha a que estes frequentem os seminários existentes para se inteirarem de toda a filosofia e princípios do Método Suzuki. O professor deve tocar muito bem o seu instrumento e deve saber ensinar a criança e acompanhá-la passo a passo. A sua mente deve estar aberta a novas ideias e, acima de tudo, deve ter paixão pelo que faz e pelo que representa como professor. (Suzuki, 1976) No Japão, Suzuki orientou muitos novos professores e todos os meses fazia novas sessões para renovação de competências dos professores já certificados. A formação foi oficializada no Japão e também na Europa e Austrália onde foram formados centros de formação para professores. Também nos Estados Unidos da América, através da *Suzuki Association of the Americas* (S.A.A) patrocinadores oficiais, são formados e certificados professores no Método Suzuki. Ao contrário do Japão, qualquer professor pode ensinar o método sem necessitar de formação, certificação ou ser membro da S.A.A ou I.S.A (*International Suzuki Association*), embora a S.A.A aconselhe todos os professores a formarem-se (Suzuki, 1986).

As formas de execução utilizadas por Suzuki não estão documentados em papel pelo próprio (Perkins,1995), existindo porém uma série de vídeos documentais em que este explica os movimentos a aplicar no seu Método. Existiu uma observação e troca de experiências com Paul Rolland, aquando da sua visita e apresentação do método nos Estados Unidos, sendo possível encontrar exercícios similares entre ambos os pedagogos (Perkins, 1995). Em 1991, John Kendall, um dos principais mentores da Associação Suzuki nos EUA, apresentou em vídeo os seus conceitos de postura e movimento do corpo aplicado ao Método Suzuki, com princípios muito similares aos de Paul Rolland (Medoff, 1999).

É mencionado também o pedagogo Jack Pernecky na realização dos variados exercícios. Pernecky não é discriminado como principal pedagogo porque os exercícios apresentados são baseados na pedagogia de Suzuki. Pernecky refere que o repertório de Suzuki é um exemplo de um interessante e bem organizado método usado para melhorar as competências técnicas e musicais dos executantes.

Penso que não existe um método que seja suficientemente completo para que o professor possa apenas basear-se nele para orientar os seus alunos. Este deve-se procurar e conhecer o melhor de cada método e organizar um compêndio de ideias

e de linhas orientadoras para conseguir atingir melhores e mais concretos resultados com os seus alunos. A constante procura e curiosidade são uma mais-valia na aprendizagem dos nossos alunos.

No capítulo seguinte serão apresentados os trinta e dois exercícios segundo a vertente dos pedagogos e a vertente deste projeto.

3. Resultados - Exercícios

O presente capítulo está organizado em três secções onde serão abordados exercícios de postura, membro superior esquerdo e membro superior direito. Para cada exercício são primeiramente apresentadas as compilações de diferentes autores, seguindo-se a descrição detalhada do exercício para pais/professores e, por último, para as crianças entre os 6 e os 10 anos. De notar que as crianças, principalmente as mais novas, deverão ser acompanhadas pelos pais e professores aquando da realização do exercício proposto.

A tabela 1 que se segue contém os exercícios abordados ao longo deste capítulo.

Tabela 1 - Resumo dos exercícios

| Postura | Mão Esquerda | Mão Direita |
|------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| - Posição de descanso | - Esfrega o braço | - Aperto de Mão |
| - Click-clack | - Baloíço | - Foguetão |
| - Estátua da liberdade | - Segura a escala | - Segura a vara |
| - Levanta a tocha | - Segura o cotovelo | - Pêndulo do relógio |
| - Aguenta se puderes | - Sobe e desce | - Leme |
| | - Belisca as cordas | - Aranha |
| | - X mágico | - Carris do comboio |
| | - Pousa os dedos | - Travão |
| | - Elevador | - Cabra cega |
| | - Escorrega | - Argolar o 4 ^o dedo: |
| | - Tambor na escala | 1- Limpa-para-brisas |
| | - Tambor no tampo do violino | 2- Estica e encolhe |
| | | 3- Acelera a mota |
| | | 4- Estica os dedos |
| | | - Arco pinchão 1 |
| | | - Arco pinchão 2 |

3.1 Exercícios de postura

3.1.1 Posição de descanso

Segundo os autores

Segundo Suzuki (Starr, 2000), o violino é colocado em segurança debaixo do braço direito, como se verifica na figura 1. O arco deve estar apoiado no dedo indicador, ficando em direção ao chão com as cerdas voltadas para a frente (em direção ao professor e à plateia). O braço esquerdo deve estar relaxado e encostado à anca e os pés devem estar paralelamente e encostados um ao outro. Tudo é ensinado sob a forma de rotina para que haja uniformidade e automatização no manuseamento do instrumento, como se pode constatar na figura 2.



Figura 1 - Exercício "Posição de descanso" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 52)



Figura 2- Exercício "Posição de descanso" segundo Suzuki (Pekins, 1995, pág. 138)

Para Suzuki é muito importante a aprendizagem correta destas rotinas para que a criança adquira o máximo respeito pelo seu instrumento. Na cultura japonesa a vénia é um sinal de respeito para com outra pessoa (Starr, 2000). A vénia é ensinada logo de início para que a criança desenvolva a sensibilidade que tudo o que executa perante uma audiência é um ato de oferta. No início de cada aula os alunos costumam dizer, "Oh-ne goshimas" (tradução: "Estou pronto para aprender, por favor ensine-me") e no final da aula dizem, "Arigato gozihimasshta" (tradução: "Muito obrigado"). Desta forma, o aluno concentra toda a sua atenção para a aprendizagem violinística (Perkins, 1995).

Rolland (Johnson, 1985) adota uma posição de descanso muito similar à de Suzuki. O violino é colocado sob o braço direito com as cordas afastadas do corpo e a voluta do violino deve estar a apontar ligeiramente para cima com a mão esquerda colocada na posição intermédia da escala (4ª posição). O estandarte não deve ser tapado pelo braço direito e a escala não deve ser pressionada pelos dedos da mão esquerda (figura 3).



Figura 3 - Exercício "Posição de descanso" segundo Rolland (1974, pág. 2)



Figura 4 - Exercício "Posição de descanso" segundo Pernecky (1998, pág. 17)

Segundo Pernecky (1998) a posição de descanso é idêntica às sugeridas pelos pedagogos

anteriores. Como se pode visualizar na figura 4, o violino é também colocado sob o braço direito com o cavalete à vista, a voluta ligeiramente levantada e a ponta do arco direcionada para o chão. Os pés, neste caso, não começam a par (paralelos) mas já em forma em "V", ou seja, os calcanhares estão alinhados e encostados mas a ponta dos pés estão ligeiramente orientados para fora do corpo.

Kato Havas (Perkins, 1995) faz muito uso do imaginário para explicar as suas técnicas. Aquando da posição de descanso, o peso de todo o corpo deve estar distribuído entre os calcanhares do pé direito e esquerdo com o balanço centrado numa "terceira perna" (figura 5). Esta perna extra inicia-se na base da coluna vertebral e é interpretada como uma extensão desta providenciando um contrabalanço ideal para o violinista quando este se encontra na posição de ação. Esta "terceira perna" providencia também um balanço para os joelhos. Para tocar sentado, Havas recomenda que o executante se sente bem à frente da cadeira imaginando que o seu peso está centrado na base da coluna vertebral (terceira perna) com o balanço adicional providenciado pelos dois pés bem apoiados no chão. A partir da posição de sentado, o executante deve conseguir levantar-se e estar imediatamente preparado para tocar.



Figura 5 - "Terceira perna" de Havas (Perkins, 1995, pág. 66)

Para pais e professores

A posição de descanso consiste em colocar o violino debaixo do braço direito com o arco com a ponta direcionada para o chão e os pés juntos e relaxados. O violino deve ser seguro com os dedos indicador, médio, anelar e mindinho da mão esquerda no tampo superior do violino e o polegar no ponto do tampo inferior do violino. Os dedos devem estar redondos e relaxados e a palma da mão deve estar encostada ao violino de forma a dar maior estabilidade à pega do violino. O membro superior direito deve estar pousado sobre a queixeira do violino e nunca sobre a escala de forma a não danificar o violino. A voluta do violino deve estar ligeiramente inclinada para cima, o arco deve estar seguro com a mão direita fechada e a ponta do arco deve apontar para o chão em direção ao pé direito do executante. Os pés devem compreender os calcanhares juntos e as pontas direcionadas para a frente.

Sempre que o executante não estiver a tocar deve assumir esta postura de descanso. Pequenos vícios e maus hábitos que, quando repetidos, resultam em más posições e posturas.

Para as crianças

A figura 6 vai-te ajudar a perceber a “Posição de descanso”:



Figura 6 - Exercício "Posição de descanso" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Pés juntos</p> <p>Ponta do arco aponta para o chão</p> <p>Segurar o violino no tampo</p> <p>Braço direito em cima da queixeira</p> |
| Repetição | <p>Sempre que não estiveres a tocar</p> |

3.1.2 Click-clack

Segundo os autores

Segundo Suzuki, a posição dos pés é ensinada após a parte técnica do membro superior direito e esquerdo estar orientada (Perkins, 1995). O posicionamento dos pés é ensinado através de uma série de passos (ver figura 7) para assegurar a uniformidade e consistência da sua correta colocação, tais como:

- Pés colocados paralelamente;
- Separação das pontas dos pés;
- Recuo (passo atrás) do pé direito.



Figura 7 - Exercício "Click-clack" segundo Suzuki (Perkins, 1995, pág. 139)



Figura 8 - Exercício "Click-clack" segundo Rolland (1974, pág. 2)

Suzuki (Starr, 2000) adotou mais tarde a utilização de uma cartolina para a colocação correta dos pés. O professor coloca corretamente os pés de cada aluno em cima de uma cartolina, demarcando-a com uma caneta. São feitas duas cópias. Uma para ser utilizada em casa e outra para a aula individual. Esta posição não é estática, contudo é essencial que os alunos percebam a importância de distribuir o seu peso ligeiramente para trás e para a frente aquando da performance. Suzuki (Starr, 2000) explica que o pé direito tanto pode recuar como, também, o pé esquerdo pode avançar, mas não especifica qual o processo mais utilizado.

Rolland (Johnson, 1985) menciona que o balanço é extremamente importante na aprendizagem do violino. A correta colocação dos pés é essencial para estabelecer uma distribuição natural do peso pelos dois pés. Um pequeno movimento nas pernas relaxa o corpo e ajuda na produção de uma melhor qualidade sonora. A colocação dos pés é igual à utilizada por Suzuki. Os pés, como se verifica na figura 8, devem estar separados com o pé esquerdo ligeiramente à frente do pé direito. Os joelhos devem manter-se flexíveis, podendo o peso do corpo ser alternado de um pé para o outro.

Pernecky (1998) tem um posicionamento de pés muito similar ao de Suzuki e Rolland (ver figura 9). O que altera é somente o procedimento mas o resultado final é o mesmo. Os pés não começam a par um do outro mas na forma de “V” com os calcanhares encostados e com os dedos a apontar para fora. Neste caso também é o pé direito que recua e fica ligeiramente atrás do pé esquerdo. O corpo não deve ficar rígido mas sim flexível, livre de tensões e com balanço, distribuindo o peso entre os dois pés.

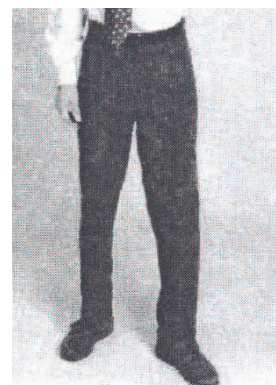


Figura 9 - Exercício “Click-clack” segundo Pernecky (1998, pág. 17)

Para pais e professores

Esta posição de postura é referente à colocação dos pés aquando o executante pretende praticar o seu instrumento. O executante deve começar por ter os pés em posição de descanso (ver a descrição no exercício “Posição de descanso”).

“click”

- Consiste em inclinar a ponta do pé direito ligeiramente para a direita num ângulo de 45º aproximadamente. O calcanhar deve manter-se sempre no mesmo sítio, movendo apenas a ponta do pé.

“clack”

- Consiste em fazer o mesmo movimento do pé direito mas desta vez com o pé esquerdo num ângulo de 45º aproximadamente nunca movendo o calcanhar. Depois deve dar um passo em frente (distância depende de cada executante).

Esta colocação dos pés não é totalmente na direção da largura dos ombros do executante mas ligeiramente inclinada para o flanco esquerdo, sustentando o peso onde o violino está colocado. O mais pesado não se trata do violino mas sim o braço esquerdo que, estando aberto, causa maior peso sobre o flanco esquerdo. Também

o peso do braço direito é passado para o flanco esquerdo do executante através da colocação do arco nas cordas do violino.

O objetivo deste exercício é tentar criar o máximo de estabilização e equilíbrio para o executante conseguir tocar violino sempre livre de tensões e desequilíbrios.

Para crianças

A figura 10 vai-te ajudar a perceber o “Click-clack”

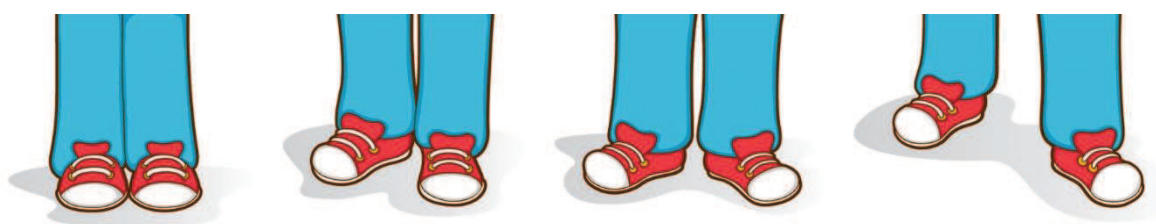


Figura 10 - Exercício "Click-clack" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Pés alinhados</p> <p>Pé direito inclina 45º para a direita</p> <p>Pé esquerdo inclina 45º para a esquerda</p> <p>Pé esquerdo dá um passo em frente</p> |
| Repetição | <p>Sempre que te preparares para tocar</p> |

3.1.3 Estátua da Liberdade

Segundo os autores

Pernecky (1998) intitula este exercício de “Apontar para o céu” (figura 11). Com o violino em posição de descanso, o executante deve segurá-lo com os dedos da mão esquerda em cima do tampo superior (lado direito do violino) e o polegar no ponto. O violino deve ser movido para a esquerda e para cima com o braço esquerdo completamente esticado. A cabeça deve virar para o lado esquerdo de forma a visualizar o tampo inferior do violino dirigindo-se de seguida para o pescoço do executante. O nariz, cotovelo, joelho e pé esquerdo devem estar alinhados e o queixo deve cair na queixeira sem levantar o ombro esquerdo para compensar o espaço que possa existir entre o violino, o queixo e a queixeira. Este espaço deve ser preenchido com o auxílio de uma almofada.

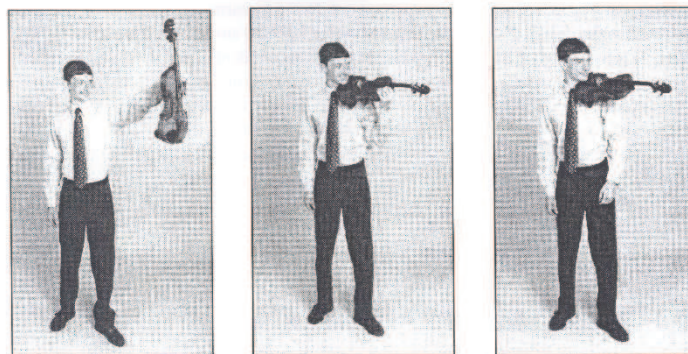


Figura 11 - Exercício "Apontar para o céu" de Pernecky (1998, pág. 20)

Rolland acredita que uma pega do violino fixa e restrita causa tensões na zona do pescoço e do ombro. O violino não deve ser seguro rigidamente mas completamente balançado entre seis pontos de contato, como se visualiza na figura 12:

- 1- Clavícula;
- 2- Queixo;
- 3- Polegar esquerdo;
- 4- Lateral do dedo indicador esquerdo;
- 5- Ponta dos dedos da mão esquerda;
- 6- Parte interior do pulso esquerdo (nas posições mais altas).

Os executantes devem segurar firmemente o braço do violino e libertar o violino da posição de descanso. O violino deve ser levantado como se de uma "tocha" se tratasse na direção do pé esquerdo (Johnson, 1971). O instrumento é virado na direção contrária à dos ponteiros do relógio e trazido para o ombro com o botão do violino a apontar para a garganta. A cabeça "cai" e o maxilar é colocado em cima da queixeira. Tanto o ombro esquerdo como o maxilar seguram o violino e o nariz do executante deve estar alinhado com a voluta do instrumento. Este exercício é realizado sem o auxílio da mão direita para que o executante ganhe confiança no manuseamento do seu instrumento. Quanto mais vezes este exercício for realizado melhor será o à-vontade bem como as suas posições e postura (Rowland, 1974).



Figura 12 - Exercício "Estátua da liberdade" segundo Rolland (1974, pág. 3)

Para colocar o violino debaixo do queixo, Havas instrói os executantes a balançarem o membro superior esquerdo e, apenas com um movimento rotativo, colocarem o violino em cima do ombro esquerdo. Este exercício é muito importante porque é o primeiro passo para que o executante assimile que o violino é uma extensão do seu braço e não um peso extra (Perkins, 1995).

Para pais e professores

Este exercício surge na continuação dos exercícios anteriores. O aluno deve começar em “posição de descanso” e colocar os pés em posição de *click-clack*. Após a correta colocação dos pés o aluno deve retirar o violino debaixo do membro superior esquerdo e realiza os seguintes passos:

- Esticar o violino em frente ao peito;
- Direcionar o violino na direção do ombro esquerdo;
- Rodar o violino para a esquerda para que a queixeira fique em direção à cabeça;
- Dobrar o cotovelo para que o violino encoste ao pescoço;
- Olhar para a voluta do instrumento e deixar cair a cabeça descontraída em cima da queixeira.

Em todo este processo o executante não deve acompanhar os primeiros quatro passos com a sua cabeça mas deve olhar em frente. Apenas no último passo deve direcionar o nariz para a voluta para que a cabeça caia corretamente sobre a queixeira e não crie tensões no pescoço.

O violino deve ser seguro no tampo de forma a proporcionar uma maior sensação de controlo e estabilidade no manuseamento do instrumento. O executante, ao início, tem receio de danificar o instrumento. O facto de segurar o instrumento no braço cria movimentos desnecessários, desconforto e dá-lhe a sensação que o violino pode escorregar dos dedos. Segurando no tampo cria as corretas colocações do violino, do membro superior e dos dedos da mão esquerda e a sensação de conforto e segurança pretendida.

Para as crianças

A figura 13 vai-te ajudar a perceber a “Estátua da liberdade”



Figura 13 - Sequência da "Estátua da liberdade" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | Esticar o violino em frente ao peito Direcionar o violino na direção do ombro esquerdo Rodar o violino ↺ Dobrar o cotovelo para que o violino encoste ao pescoço Olhar para a voluta e deixar cair a cabeça na queixeira |
| Repetição | Sempre que te prepares para tocar |

3.1.4 Levanta a tocha

Segundo os autores

Havas, como foi mencionado no exercício anterior, instrói os executantes a balançarem o braço esquerdo e, apenas com um movimento rotativo, a colocarem o violino no colarinho. Havas pede que o aluno repita várias vezes o movimento para que este se torne natural e espontâneo (Perkins, 1995).

Pernecky (1998) não faz qualquer referência à repetição de qualquer um destes passos (idêntico ao exercício “Estátua da liberdade”).

Tal como Pernecky, Rowland apenas sugere que seja executado a *Estátua da Liberdade* (ver figura 14) mas não menciona, no seu método, nada que nos corrobore a repetição de algum destes passos, apenas menciona que quantas mais vezes o executante repetir a “Estátua da liberdade” maior será o controlo no manuseamento do seu instrumento, as suas posições e postura (Johnson, 1971).



Figura 14 - Exercício do "Levanta a tocha" segundo Rolland (1974, pág. 3)

Para pais e professores

O exercício consiste na repetição da fase nº 2, 3, 4 e 5 do exercício anterior. O objetivo é repetir estes passos sequencialmente para que o executante consiga habituar-se à correta colocação do violino e o seu corpo se adapte ao violino. É essencial que o executante se sinta seguro e confiante no manuseamento do violino. É um objeto estranho e a sua adaptação não é fácil. No final das quatro fases o aluno tem de retirar a mão esquerda do tampo e apenas segurar o violino com o maxilar, pescoço e ombro. O violino deve ser encostado ao pescoço, apoiado no ombro (mesmo perto do pescoço) e, por último, o executante deve olhar para a voluta do instrumento e deixar cair a cabeça sobre a queixeira (parte inferior do maxilar cai sobre a queixeira). A repetição destes passos cria também uma maior resistência no seu membro superior esquerdo e faz com que o seu cotovelo seja colocado ligeiramente para dentro. Assim, o executante habitua-se à colocação da cabeça na queixeira e o violino fica seguro apenas com os três pontos acima mencionados nunca auxiliando-se do membro superior esquerdo para segurar o violino.

Para as crianças

A figura 15 vai-te ajudar a perceber sequência “Levanta a tocha”

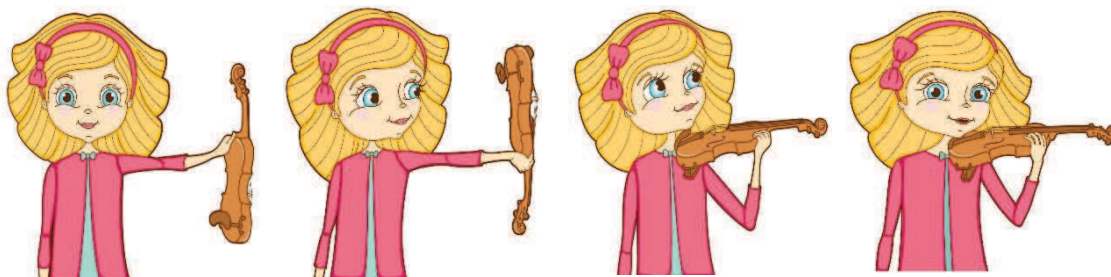


Figura 15- Sequência do exercício "Levanta a tocha" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Direcionar o violino na direção do ombro esquerdo</p> <p>Rodar o violino ↶</p> <p>Dobrar o cotovelo para que o violino encoste ao pescoço</p> <p>Olhar para a voluta e deixar cair a cabeça na queixeira</p> |
| Repetição | 10 vezes |

3.1.5 Aguenta se puderes

Segundo os autores

De acordo com a pedagogia de Suzuki (Starr, 2000) a colocação inicial do violino é realizada pelo professor e demonstrada também aos pais para que auxiliem a criança no seu estudo individual. Nesta altura também deve averiguar se o aluno necessita ou não de uma almofada para o posicionamento correto e sem esforço do violino. No início, o professor sugere ao aluno que tente aguentar o violino entre o queixo e o ombro sem o auxílio da mão esquerda. O nariz da criança deve apontar para as cordas do violino e os pés devem estar em posição de *click-clack*. O exercício de Suzuki consiste em o professor colocar o violino apenas pousado entre o queixo e o ombro do aluno e, quando sentir que este tem uma posição correta e segura, deve parar de segurar o violino.

Após soltar o violino deve contar em voz alta quantos segundos o aluno é capaz de aguentar nesta posição sem deixar o violino cair. Suzuki realiza este exercício com o movimento dos dois membros superiores relaxados e em baixo. Após o aluno conseguir ter o violino corretamente colocado em cima do ombro o pedagogo incentiva o aluno apoiar-se apenas na perna esquerda e que, com a mão esquerda

consiga agarrar a orelha direita mantendo o violino corretamente colocado sem o auxílio da mão direita, como se pode verificar na figura 16.

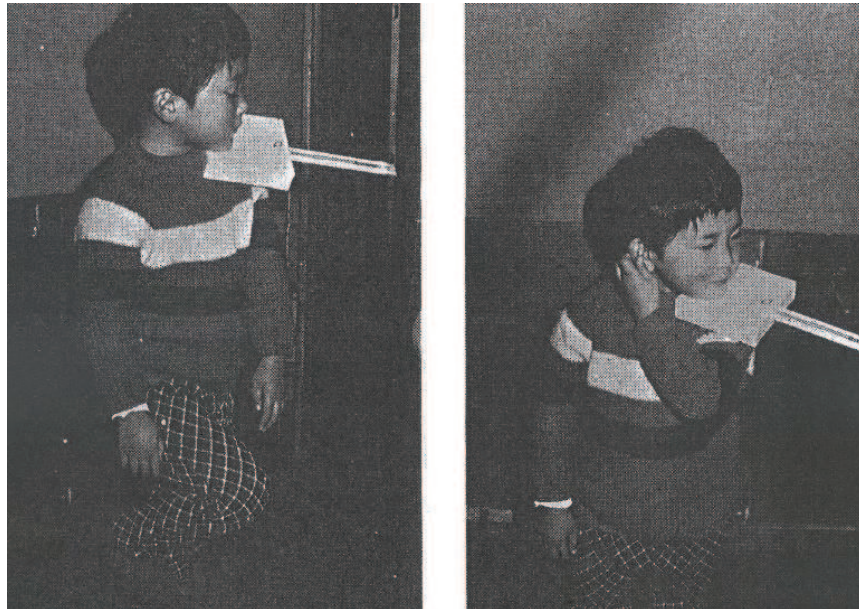


Figura 16 - Exercício do "Aguenta se poderes" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 60)

Rolland (Johnson, 1985) aprofunda um pouco mais este exercício e sugere, não só que o aluno segure o violino com o ombro, clavícula e pescoço e coloque a mão esquerda em cima do ombro direito (figura 17), como também sugere que o mesmo baloie os membros superiores em baixo, sustentando o violino corretamente colocado. O queixo deve ser deixado cair naturalmente em cima da queixeira e os alunos são encorajados a largarem o violino com a sua mão esquerda.



Figura 17 - "Aguenta se poderes" com os membros superiores em baixo (Rolland, 1974, pág. 3)



Figura 18 - "Aguenta se poderes" com a mão no ombro (Rolland, 1974, pág.3)

Rolland aconselha o executante a realizar este exercício perto de um sofá ou uma superfície mole para que não existam riscos de danificação do instrumento (figura 18) (Rolland, 1974). O mesmo realiza o exercício também sem instrumento. Este é chamado de *Shoulder flex* e consiste em colocar também a mão esquerda sobre o ombro direito e fazer um movimento circular do cotovelo esquerdo (relaxado) (Rolland, 1960).

Segundo Pernecky (1998) a colocação da mão esquerda no ombro direito é um bom procedimento para o correto posicionamento do violino (figura 19). O membro superior esquerdo, ao vir para a posição de “tocar na escala” fica com a palma da mão e o pulso direcionados para a escala. O cotovelo esquerdo é também “obrigado” a avançar e a ser colocado na direção do pé esquerdo. A cabeça deve estar virada para o violino com o nariz a apontar para a voluta do instrumento. Desta forma, é possível uma forma triangular na colocação do instrumento formada pelo braço, antebraço e pulso.

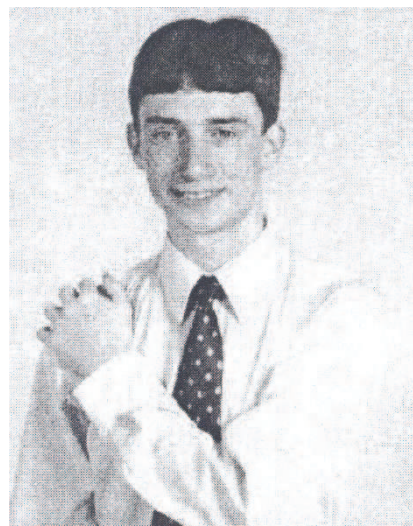


Figura 19 - Exercício “Aguenta se pudeses” segundo Pernecky (1998, pág. 19)

Para pais e professores

Todos estes exercícios são sequenciais e este pode ser realizado após a realização do anterior (“levanta a tocha”) ou ao mesmo tempo, alternando a sua execução. O exercício consiste na colocação do violino apenas apoiado no ombro, pescoço e maxilar. A mão esquerda deve estar relaxada e o executante deve levá-la até ao ombro contrário (direito), deixando-a apoiada com o cotovelo direito em baixo e relaxado. Para complementar o exercício, o professor pode pedir ao aluno que ande pela sala aleatoriamente.

Este exercício ajuda na segurança e no conforto do violino (este afinal não é tão pesado e não cai). Cria também as condições necessárias para a correta colocação do cotovelo aquando da execução do violino com os dedos na escala. O executante, numa fase inicial, pode segurar o cotovelo esquerdo com a mão direita para que este não corra o risco de levantar e criar tensões.

Para as crianças

A figura 20 vai-te ajudar a perceber o exercício “Aguenta se puderes”:



Figura 20 - Exercício "Aguenta se puderes" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Violino pousado em cima do ombro e sem auxílio das mãos Cabeça e ombros relaxados Mão esquerda no ombro direito Realizar o exercício sob uma superfície mole |
| Repetição | 5 vezes (10segundos em cada repetição) |

3.2 Exercícios de mão esquerda

3.2.1 Esfrega o braço

Segundo os autores



Figura 21 - Exercício "Esfrega o braço" segundo Pernecky (1998, pág. 11)

Pernecky (1998) utiliza este exercício para estabelecer o correto movimento do arco na corda. Segundo o autor, o meio do arco é o local onde são executadas a maioria das peças iniciais do Volume I de S. Suzuki. Este exercício, como se constata na figura 21, inicia-se com o executante sentado numa cadeira. Este deve colocar a mão esquerda em cima do joelho esquerdo, esticando o membro superior e a mão direita deve pousar em cima do cotovelo esquerdo. Todos os dedos da mão direita devem estar redondos (como se estivessem a segurar uma bola) e o polegar redondo no lado oposto, em direção ao dedo médio (2º dedo). Pernecky pede que o executante faça deslizar a mão direita ao longo do membro superior esquerdo, utilizando a extensão e flexão do cotovelo direito. Ao mesmo tempo que executa o exercício o aluno pode entoar a melodia das músicas, coordenando o ritmo

com as notas.

Kato Havas (Perkins, 1995) faz somente uma pequena alusão a este exercício. A primeira preocupação, quando o executante segura o violino, é reter a sensação de leveza sempre que toca. O membro superior esquerdo deve ter a sensação de suspensão e nunca imóvel e estático. É essencial que o membro superior esquerdo se mantenha móvel, solto e livre de tensões. Antes de iniciar a pega do instrumento Havas sugere que o executante esteja de pé com o balanço distribuído entre as "três pernas" e os braços caídos e relaxados ao longo do corpo. Após o relaxamento, o executante deve balançar os membros superiores para cima e para baixo livres de tensão (verificar a figura 5).

Para pais e professores

Para a realização deste exercício não é necessário a utilização do violino nem do arco. O executante pode assumir uma posição sentada ou de pé e, quando sentado, deve colocar a mão esquerda em cima do joelho esquerdo, mantendo o membro superior esquerdo em extensão. Com a mão direita pousada no início do membro

superior esquerdo (perto do cotovelo), os dedos devem estar redondos (como se estivessem a segurar uma bola de ténis) e o polegar deve estar redondo no lado oposto, em direção ao dedo médio (2º dedo). O executante deve fazer deslizar a mão direita sobre o membro superior esquerdo como se estivesse a tocar com o arco nas cordas. O membro superior esquerdo serve como trajetória do arco na corda e pode subir e descer de forma a simular as diferentes alturas das cordas. O facto de o exercício não necessitar do violino cria maior conforto e relaxamento ao executante.

Para crianças

A figura 22 vai-te ajudar a perceber o “Esfrega o braço”



Figura 23 - Sequência do exercício “Esfrega o braço” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Não usar instrumento</p> <p>Sentado ou de pé</p> <p>Mão esquerda em cima do joelho esquerdo (sentado)</p> <p>Mão esquerda à altura da cintura e na direção do pé esquerdo (de pé)</p> <p>Mão direita “abraça” o braço esquerdo</p> <p>Mão direita desliza ao longo do braço esquerdo</p> <p>Ombros relaxados</p> |
| Repetição | 10 vezes |

3.2.2 Baloço

Segundo os autores

Suzuki (Starr, 2000) começa a ensinar a colocação dos dedos ao mesmo tempo que o aluno aprende os seus primeiros movimentos do arco. No início, os exercícios de arco e de dedos da mão esquerda são feitos separadamente até que a criança se sinta à vontade com cada um dos movimentos. Quando esta se sente pressionada para realizar várias tarefas simultaneamente acaba por ficar stressada e desanimada com a sua progressão violinística. O professor não deve impor tabelas de tempo porque cada criança tem o seu próprio ritmo de aprendizagem. Suzuki usa pequenas fórmulas que as repete muitas vezes de forma a criar esquemas e rotinas de pensamento e de aprendizagem. Para a mão esquerda, Suzuki utiliza o esquema de alinhamento de “nariz, corda, cotovelo e pé” (figura 32). Neste processo entende-se que o aluno deve olhar para as cordas e o seu cotovelo esquerdo deve estar a apontar para o pé esquerdo criando as condições propícias para que os dedos da mão esquerda fiquem corretamente posicionados em cima das cordas. Suzuki não utiliza totalmente o exercício do *Baloço* mas auxilia, como se visualiza na figura 23, os alunos para que tenham o cotovelo para dentro e na direção do pé esquerdo.



Figura 23 - Suzuki auxilia o cotovelo do aluno para dentro (Starr, 2000, pág.78)

Rolland (Perkins, 1995) utiliza este exercício para ajudar os alunos a libertarem o seu cotovelo esquerdo. Muitos iniciam o estudo do violino com uma posição estática do cotovelo por baixo do violino, causando tensões no ombro e no membro superior esquerdo. Rolland opta então por pedir que baloicem o cotovelo enquanto o dedo mindinho da mão esquerda vai beliscando as quatro cordas por onde passa (figura 24). Este exercício auxilia os dedos a moverem-se entre as quatro cordas e melhora também as mudanças de posição.

Kato Havas referencia que, aquando do cruzamento de cordas, tal como o braço direito sobe para as cordas mais graves, também o braço esquerdo deve balançar no sentido contrário ao do ponteiro do relógio para libertar a tensão nos ombros e o contrário quando o braço direito se desloca para cordas mais agudas (Perkins, 1995).



Figura 24 - Exercício "Baloicho" segundo Rolland (1974, pág. 2)

Para pais e professores

Para a sua realização o executante necessita de colocar o violino seguro entre o pescoço, ombro e maxilar. Este deve colocar a mão esquerda na primeira posição com o polegar relaxado. O objetivo é conseguir, apenas com balanço e relaxamento, movimentar (horizontal) o cotovelo para dentro e para fora \Leftrightarrow . A ideia deste exercício é simular todos os planos inerentes às cordas e a correta colocação do cotovelo em relação a cada corda. O executante deve ganhar consciência que o cotovelo esquerdo não é estático e que deve auxiliar-se dele para mudar os dedos de corda. Quanto mais grave for a corda mais o seu cotovelo deve direcionar-se para dentro \Rightarrow (sentido contrário à corda). O balanço deve ser realizado de fora para dentro para que o impulso seja apenas um (quando o cotovelo volta para fora deve ser apenas um reflexo do movimento anterior).

Para crianças

A figura 25 vai-te ajudar a perceber o "Baloicho"

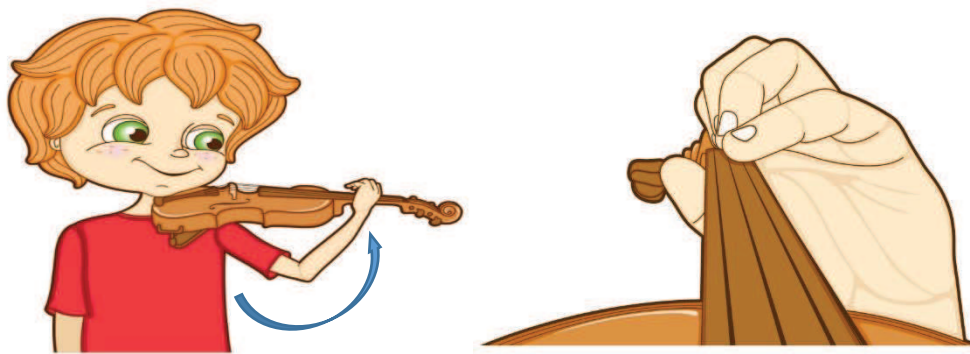


Figura 25 - Exercício do "Baloicho" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Movimento horizontal de todo o braço Mão esquerda na 1ª posição do violino Movimentar o cotovelo para dentro e para fora Braço direito relaxado e em baixo Ombros relaxados |
| Repetição | 20 vezes |

3.2.3 Segura a escala

Segundo os autores

Havas (Perkins, 1995) intitula o exercício de *Cuddle*. Este não é idêntico ao exercício descrito anteriormente, mas tem certas semelhanças. Nesta versão o executante deve colocar o polegar no sítio correto e os restantes dedos da mão esquerda devem circundar o braço do violino (figura 26). O polegar e o indicador devem tocar nas laterais do braço do violino, um dos dedos é colocado na corda e os restantes circundam-no para criar uma bolsa à volta da escala. O toque no braço do violino deve ser extremamente suave, existindo uma bolsa de ar entre o mesmo e a palma da mão para que a energia das vibrações possam ressoar livremente. As restantes cordas devem estar libertas para que possam também vibrar por simpatia com a corda que está a ser tocada.

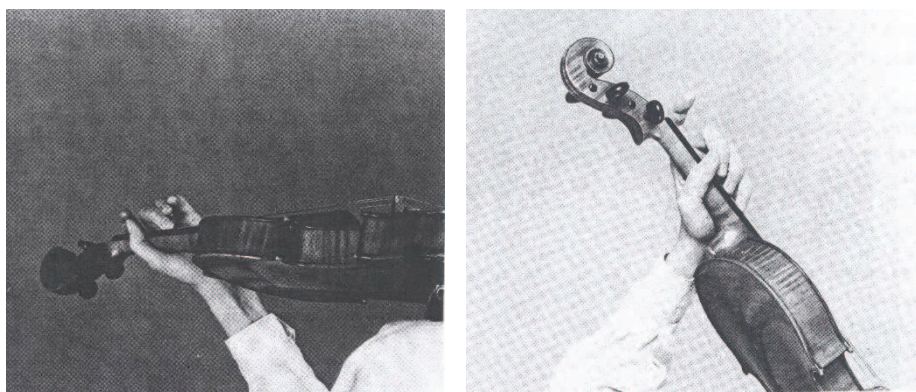


Figura 26 - Exercício “Cuddle” de Havas (Perkins, 1995, pág. 80 e 81)

Para pais e professores

Com todos os dedos da mão esquerda o executante deve agarrar o braço do violino. O objetivo é o executante ter novamente o cotovelo para dentro, a palma da mão esquerda completamente virada na direção do violino e os dedos redondos para que, quando for necessário colocar os dedos na corda, estes caiam redondos e relaxados. O executante não deve auxiliar-se da sua anca e/ou tronco para a realização do exercício. Este pressupõe uma pequena tensão do membro superior esquerdo (exagero no movimento) e a sua função é colocar o aluno numa posição de exagero para que, quando este voltar ao relaxamento, toda a estrutura do braço esquerdo esteja em ordem e preparada para a execução violinística.

Para as crianças

A figura 27 vai-te ajudar a perceber o “Segura a escala”



Figura 27 - Exercício "Segura a escala" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Agarrar a escala do violino com a mão esquerda Cotovelo para dentro Palma da mão esquerda encostada às cordas Ombro relaxado |
| Repetição | 10 vezes (10 segundos em tensão e depois relaxar) |

3.2.4 Segura o cotovelo

Segundo os autores

Pernecky (1998) não utiliza o exercício na sua totalidade. Este vem em seguimento do *Aguenta se poderes* realizado também pelo autor. Após colocar a mão esquerda no ombro direito, o executante é instruído a simular a posição para tocar com a ausência do violino (verificar a figura 28). A mão esquerda, ao direcionar-se para a posição de “tocar na escala”, deve ficar com a palma da mão e o pulso esquerdo direcionados para a escala do violino e o cotovelo esquerdo é também “obrigado” a avançar e a ser colocado na direção do pé esquerdo. A cabeça deve estar sempre virada para o violino com o nariz a apontar para a voluta. Desta forma, é possível conseguir uma forma triangular formada pelo braço, antebraço e pulso.



Figura 28 - Exercício “Segura o cotovelo” segundo Pernecky (1998, pág. 19)

Rolland tem um exercício similar, que vem após o *Aguenta se poderes*, e intitulado de *Palm-up*. A mão esquerda deve ser abanada à frente da cara, na mesma altura da face do executante, mantendo o cotovelo perto do centro do peito. O executante deve manter esta posição até estar cansado e depois deve deixar cair o braço e abanar a mão para libertar as tensões (Rolland, 1960).

Para pais e professores

A realização deste exercício vem na sequência do exercício “Aguenta se poderes”. O executante, após colocar a mão esquerda no ombro direito, deve segurar o cotovelo esquerdo com a mão direita e deve fazer chegar a mão (que estava no

ombro) ao braço do violino, nunca largando o cotovelo esquerdo e mantendo-o na direção da sua barriga.

Para as crianças

A figura 29 vai-te ajudar a perceber o “Segura o cotovelo”



Figura 29 - Exercício "Segura o cotovelo" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | No seguimento do <i>Aguenta se puderes</i> Segurar o cotovelo esquerdo com a mão direita Mão esquerda desloca-se do ombro para a escala do violino Ombros relaxados |
| Repetição | 10 vezes |

3.2.5 Sobe e desce

Segundo os autores

Rolland (1974) utiliza este exercício para trabalhar as mudanças de posição. O mesmo é realizado apenas com o violino e o membro superior esquerdo. Com o violino colocado em cima do ombro o executante deve colocar todos os dedos em cima da escala dando atenção às alterações entre as diferentes posições (ver figura 30):

Posição baixa

- A base do primeiro dedo é colocada gentilmente contra a escala do violino;
- Os dedos devem estar curvados e balançados sobre as cordas;
- O polegar deve estar curvado e relaxado.

Posição média

- O pulso deve estar levemente encostado contra as ilhargas do violino;
- Os dedos devem estar curvados e balançados sobre as cordas (similar à posição baixa) mas, neste caso os dedos devem estar mais próximos entre si;
- O polegar deve estar relaxado e curvado junto ao final do braço do instrumento.

Posição alta

- A mão está mais à direita e os dedos estão mais retos;
- O polegar é colocado do lado direito do braço do violino assumindo uma posição mais reta (nunca deve assumir uma posição enrolada à volta do braço do instrumento).

Rolland realiza este exercício de três formas diferentes:

- 1- Movimentos silenciosos com a ponta dos dedos a aflorarem a corda e a deslizarem ao longo de toda a extensão da escala;
- 2- Com *pizzicato* de mão esquerda entre as três posições (baixa, média e alta);
- 3- Com harmónicos (uso do arco) e a sua série de harmónicos naturais em cada uma das cordas (em toda a extensão da escala do violino)

Na mudança entre cada posição o executante deve pensar na mão como uma unidade (não como dedos individuais) e deve usar o braço esquerdo como “meio de transporte” da mão para cima e para baixo da escala (figura 27). Os movimentos de mudança de posição devem ser confortáveis e relaxados (Johnson, 1985). A base do primeiro dedo deve deslizar do lado direito da escala e deve tocá-la ligeiramente para dar estabilidade à mão esquerda. O pulso deve estar também relaxado. Após o exercício o executante deve colocar o braço em baixo para libertar toda a tensão (Rolland, 1960).

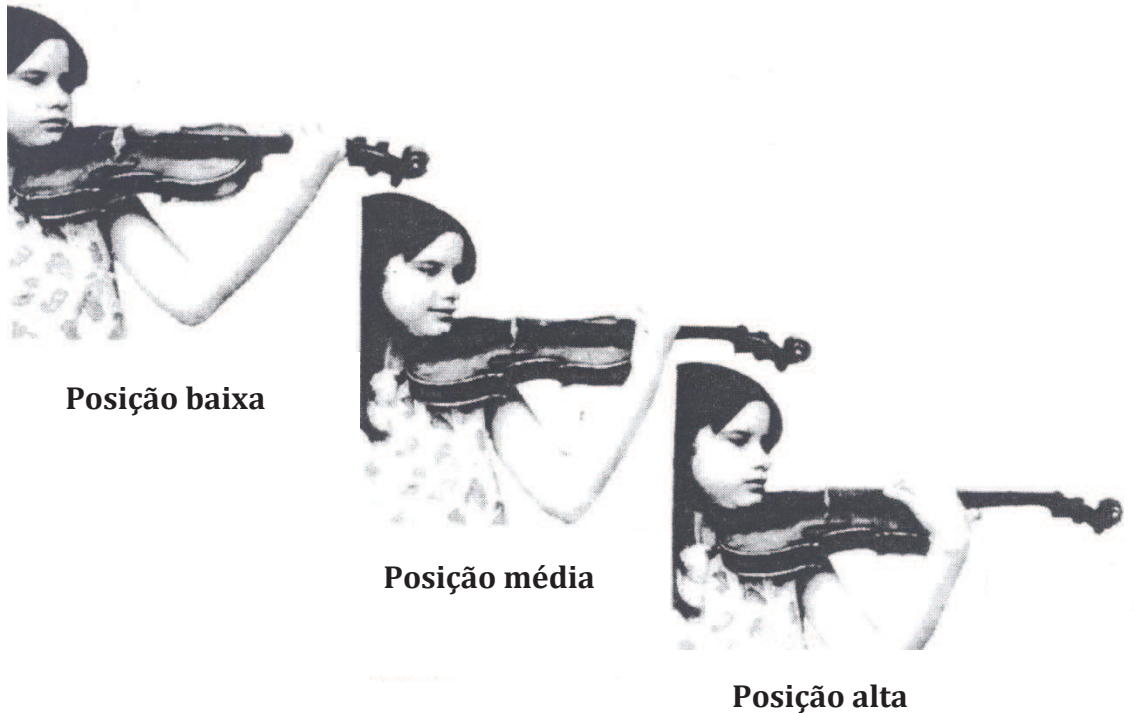


Figura 30 - Exercício "Sobe e desce" segundo Rolland (1974, pág. 3)

Para pais e professores

Este exercício consiste em fazer deslizar a mão sobre toda a extensão da escala do violino. Para a realização correta deste exercício há que compreender as três fases do mesmo:

Posição baixa – mão esquerda colocada na primeira posição (o polegar e indicador devem estar próximos do final da escala, muito próximos da primeira risca da primeira posição);

Posição média – mão esquerda posicionada entre a quarta e quinta posição (polegar encostado ao final do braço do violino);

Posição alta – mão esquerda colocada acima da sétima posição do violino (o polegar deve deslocar-se para a lateral da escala do instrumento para que a palma da mão fique totalmente em cima da escala).

Após a compreensão das três fases do exercício há que ligar estas instâncias. O aluno deve começar com a mão corretamente colocada na primeira posição na corda sol (posição baixa) e depois deve passar para as próximas fases apenas com o auxílio do cotovelo esquerdo. Em cada fase deve beliscar a corda com o 4º dedo passando imediatamente para a próxima fase. O aluno deve realizar o seguinte esquema:

Posição Baixa ⇨ Posição Média ⇨ **Posição Alta** ⇨ Posição Média ⇨ Posição Baixa

O exercício deve ser realizado com calma e especial atenção ao deslocamento do polegar (auxiliado pelo cotovelo esquerdo). O mesmo pode ser realizado nas quatro cordas do instrumento. Quanto mais a posição sobe mais o cotovelo deve deslocar-se para dentro de forma a auxiliar o correto posicionamento do polegar esquerdo. Como conforto o aluno pode segurar o violino no tampo com a mão direita no início da abordagem ao exercício.

O principal objetivo é relaxar todo o membro superior esquerdo, auxiliar a preparação nas mudanças de posição, fortalecer o 4º dedo, verificar o movimento e posicionamento do polegar no braço do violino e melhorar a colocação dos dedos na corda.

Para crianças

A figura 31 vai-te ajudar a perceber o “Sobe e desce”



Figura 31 - Exercício "Sobe e desce" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | <p><i>Pizzicato</i> mão esquerda (4º dedo)</p> <p>Baixa ⇨ Média ⇨ Alta ⇨ Média ⇨ Baixa</p> <p>Realizar o exercício nas 4 cordas (começar na corda Sol)</p> <p>Braço direito relaxado</p> |
| Repetição | 10 vezes (em cada corda) |

3.2.6 Belisca as cordas

Segundo os autores

Para a mão esquerda, Suzuki utiliza o esquema *nariz, corda, cotovelo e pé*. Neste processo entende-se que o aluno deve olhar para as cordas e que o seu cotovelo esquerdo deve estar a apontar para o pé esquerdo com os dedos bem posicionados em cima das cordas.

Estes quatro pontos devem estar corretamente alinhados. Suzuki não utiliza (tal como no exercício do *baloiço*) totalmente o exercício do *belisca as cordas* mas auxilia muitas vezes o aluno para que este tenha sempre o cotovelo para dentro apontado para o pé esquerdo (figura 32) (Starr, 2000).

Rolland (1974) utiliza este exercício para ter a certeza que o executante fica com uma boa colocação da mão esquerda. Com a ajuda da mão direita o executante coloca corretamente o violino em cima do ombro e, ao mesmo tempo, vai tocando em *pizzicato* de mão esquerda. Rolland utiliza também o *pizzicato* de mão esquerda enquanto o executante está a afinar as quatro cordas. Nesta situação o executante passa pelas quatro cordas e favorece não só a correta colocação da mão esquerda em relação à escala do violino como também trabalha o cotovelo esquerdo. Desta forma o cotovelo dirige-se para o interior do corpo à medida que o executante belisca as cordas mais graves (ré e sol) do instrumento e para fora à medida que o executante belisca as cordas mais agudas do violino (lá e mi). O mesmo exercício pode ser realizado enquanto o executante acompanha uma gravação da obra que está a executar (visualizar a figura 33). Com a

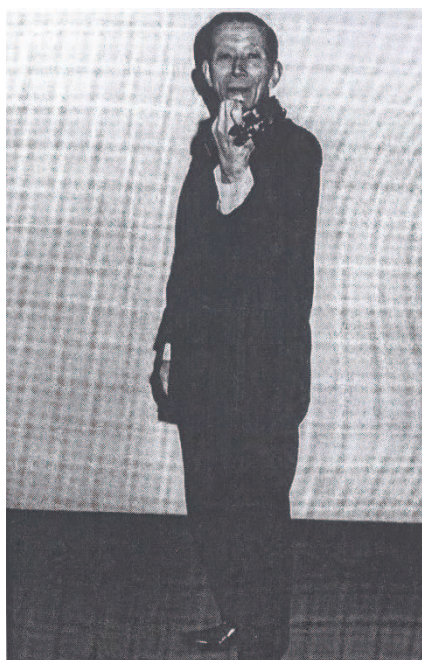


Figura 32 "Nariz, corda, cotovelo e pé" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 77)



realização destes exercícios o executante melhora a posição da mão esquerda em relação ao violino, do cotovelo em relação às mudanças de corda e fortalece o 4º dedo da mão esquerda.

Figura 33 - Exercício "Belisca as cordas" enquanto acompanha a gravação (Rolland, 1974, pág. 2)

Para pais e professores

A realização deste exercício consiste em colocar a mão esquerda na primeira posição sem pousar os dedos na corda. Com a ajuda do 4º dedo (mindinho) e do cotovelo o executante deve beliscar cada uma das cordas (*pizzicato* de mão esquerda) começando pela corda sol. É importante que o exercício seja iniciado pela corda mais grave para que o aluno comece numa posição de tensão e as cordas seguintes sejam realizadas quase como por reflexo do movimento inicial. Se for realizado ao contrário o aluno termina sempre numa posição de tensão. Novamente este é um exercício que é baseado no exagero dos movimentos.

Na prática violinística, salvo algumas exceções, não é necessária tanta extensão e articulação do 4º dedo e do cotovelo, mas, após a realização do exercício, a posição de relaxamento está mais preparada para a correta prática violinística. O objetivo deste exercício é formar a mão esquerda para que fique bem posicionada para a escala do violino, aumentar a articulação e resistência do 4º dedo e auxiliar as mudanças de corda.

Este exercício pode ser realizado de variadas formas:

- Passar por todas as cordas (Sol ⇒ Ré ⇒ Lá ⇒ Mi ⇒ Lá ⇒ Ré ⇒ Sol);
- Passar por todas as cordas aleatoriamente (sem ordem obrigatória);
- Beliscar apenas uma corda de cada vez;
- Beliscar duas cordas consecutivas, com uma corda de intervalo ou duas de intervalo, como descrito na tabela seguinte (Tabela 2):

Tabela 2 - Exercício “Beliscar as cordas”

| | | | |
|--|----------|---------|---------|
| Cruzamento de 1 corda de intervalo | Sol ⇔ Ré | Ré ⇔ Lá | Lá ⇔ Mi |
| Cruzamento de 2 cordas de intervalo | Sol ⇔ Lá | Ré ⇔ Mi | |
| Cruzamento de 3 cordas de intervalo | Sol ⇔ Mi | | |

Para as crianças

A figura 34 vai-te ajudar a perceber o “Belisca as cordas”

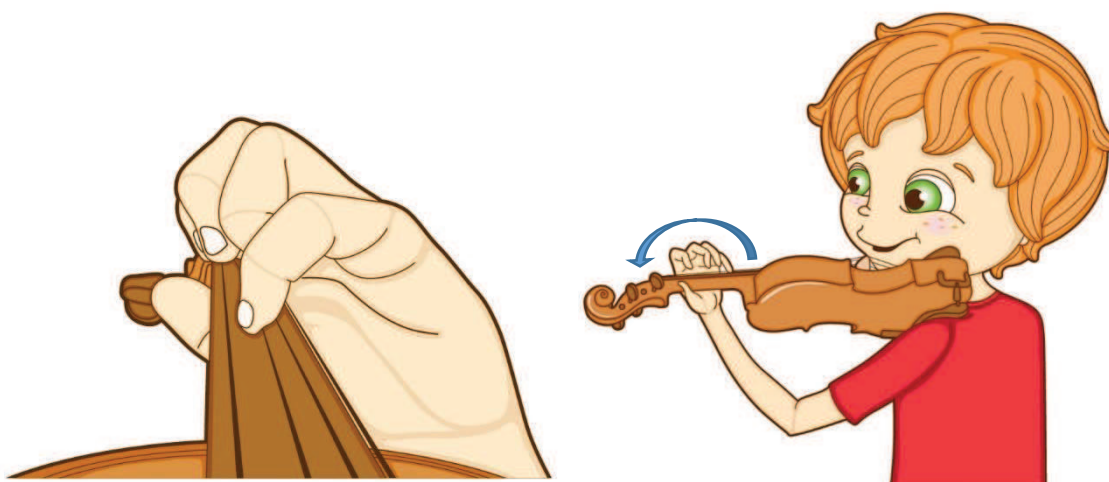


Figura 34 - Exercício "Belisca as cordas" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | <p><i>Pizzicato</i> de mão esquerda (4^o dedo)</p> <p>No seguimento do <i>Baloço</i></p> <p>Beliscar as 4 cordas começando na corda Sol</p> <p>Beliscar as cordas aleatoriamente</p> <p>Beliscar apenas uma corda de cada vez</p> <p>Beliscar duas cordas consecutivas, com uma corda de intervalo ou duas de intervalo</p> <p>Braço direito suspenso e relaxado</p> |
| Repetição | <p>10 vezes</p> <p>(4 possibilidades de execução)</p> |

3.2.7 X mágico

Segundo os autores

Suzuki (Starr, 2000) auxilia-se da colocação de uma marca no dedo indicador da mão esquerda (figura 35) para que o executante coloque corretamente os dedos na corda. A palma da mão deve ficar virada para a escala do violino e os dedos devem cair redondos e relaxados. O polegar e indicador devem estar alinhados em lados opostos do braço do violino, ligeiramente atrás da primeira risca (primeiro dedo) e os restantes devem ficar curvados em cima e em linha com as cordas do violino. Suzuki coloca os dedos com o violino na posição de descanso e só depois, com os dedos pousados nas riscas e com o auxílio da mão direita, é que transfere o violino para a posição de tocar (violino em cima do ombro).

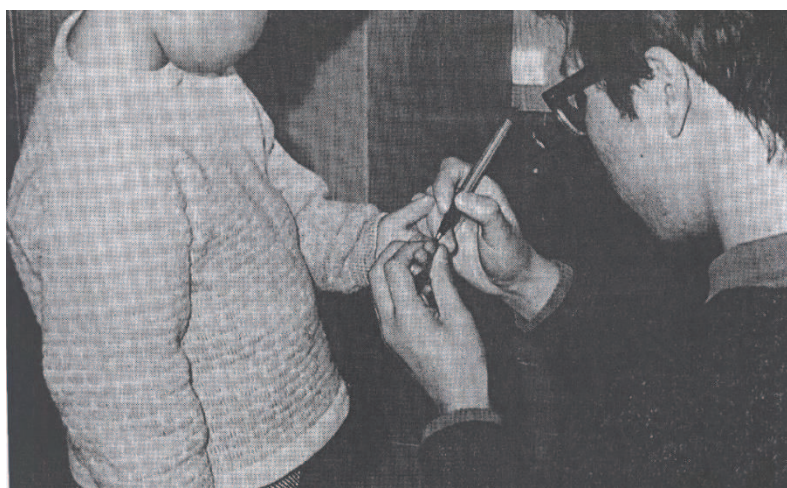


Figura 35 - Colocação do "X mágico" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 79)

Pernecky (1998) menciona a colocação de uma risca no dedo indicador esquerdo para que sirva de orientação aos alunos aquando da colocação da mão esquerda na primeira posição do violino. Esta linha é feita com uma caneta e colocada no início da falange proximal do dedo indicador (1ºdedo). Para a correta colocação dos dedos na corda, o executante deve atender ao seguinte (realizado sem violino):

- O membro superior esquerdo deve formar um ângulo de 90º;
- Os dedos devem estar esticados e a apontar para cima;
- O pulso e o antebraço devem formar uma linha reta;
- O polegar e o indicador devem ter a forma de "V".

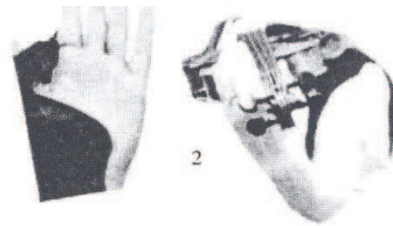
Se a mão for pequena, o polegar pode ser colocado ligeiramente à frente deste dedo para que o 3º e 4º dedo possam funcionar melhor. A colocação do polegar deve assumir uma posição de conforto para evitar tensões e excesso de movimentos (ver figura 36).



Figura 36 - Colocação do "X mágico segundo Pernecky (1998, pág. 21)

Rolland (Perkins, 1995) especifica que existem três elevações da mão em relação à escala do violino, de acordo com o tamanho e forma da mão do executante:

- Alta;
- Média.
- Baixa;



Para encontrar a elevação correta, a mão esquerda deve pousar no braço do violino exatamente onde a base do dedo indicador (figura 32) encontra a palma da mão (falange proximal).

Figura 37 - Colocação do "X mágico segundo Rolland (1974, pág. 6)

Rolland afirma que, de acordo com a altura dos dedos do executante, o professor deve optar pela altura que mais se adequa ao aluno para que este tire o máximo proveito da sua fisionomia. O primeiro dedo deve cair na corda quase paralelamente às cordas e a sua ponta deve cair na corda quase na vertical para que os restantes dedos possam cair corretamente na corda. A marca que se coloca na base do primeiro dedo é muito importante no início da aprendizagem para que o executante tenha a correta noção do ponto de contato da mão esquerda com o braço do violino (Rolland, 1974).

Para pais e professores

Este não é exatamente um exercício mas sim um auxiliar para melhor identificar o correto posicionamento do dedo indicador da mão esquerda no braço do violino. Esta marcação, recorrendo à colocação de um símbolo “X” no indicador do executante, proporciona uma maior atenção para o correto posicionamento da mão em relação à escala do violino e melhora significativamente toda a estrutura da mão esquerda, tal como:

- Palma da mão;
- Colocação individual dos dedos;
- Posicionamento do cotovelo esquerdo;
- Articulação e destreza dos dedos;
- Etc.

A colocação desta marca deve ser realizada pelo professor. Este deve ter em atenção que cada aluno é um caso específico e que não há um local *standart* para colocar esta marca. O professor deve ter em consideração o comprimento dos dedos do executante para que a colocação da marca seja benéfica para o aluno e nunca prejudicial. Regra geral, esta marca “X” fica situada na linha da falange proximal do indicador esquerdo. Se o executante dobrar o dedo indicador, a ponta do dedo deve indicar o local exato onde deverá ser colocado o “X”. Esta marca define uma linha imaginária de toda a palma da mão e impede que o executante corra o risco de ter a palma da mão fechada e os dedos inclinados para fora da escala. Após a colocação da marca no dedo, o executante deve posicionar o dedo ligeiramente atrás da risca do 1º dedo (perto da pestana) para que este, quando dobrado, caia redondo e relaxado na risca. Esta marca, após algumas aulas, já não é necessária porque o aluno tem já a completa noção de onde esta se encontra.

Para as crianças

A figura 38 vai-te ajudar a perceber o “X mágico”

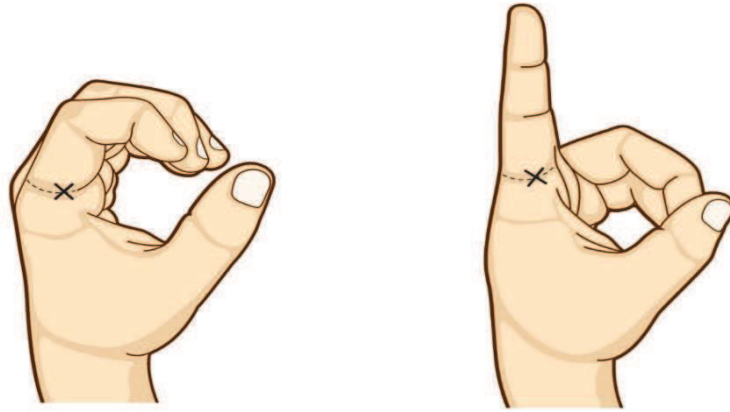


Figura 38 - Exercício "X mágico" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>“X” colocado no início da falange proximal do dedo indicador</p> <p>1º dedo atrás da risca (pestana)</p> <p>Polegar relaxado</p> <p>Dedos curvados e relaxados</p> |
| Repetição | <p>Sempre que iniciares a prática de violino</p> |

3.2.8 Pousa os dedos

Segundo os autores

Para a correta colocação dos dedos, na corda Suzuki (Starr, 2000) segue os seguintes passos:

- 1- O executante coloca o violino no ombro mantendo o braço esquerdo em baixo e relaxado;
- 2- O executante levanta a mão esquerda acima da escala e os quatro dedos ficam curvados em cima da escala do violino;
- 3- O professor toca num dos dedos do executante e pede-lhe que o coloque na respetiva risca numa das quatro cordas do instrumento escolhida pelo professor;

- 4- O professor pede ao executante que levante novamente o dedo e o deixe curvado sobre a escala e em cima da respectiva risca;
- 5- O professor repete o pedido com os restantes dedos;

Quando o executante estiver preparado o professor repete o procedimento mas desta vez não toca nos dedos, apenas menciona que dedo deve pousar na corda.



Figura 39 - Exercício "Pousa os dedos" segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 82)

O objetivo de Suzuki é conseguir um rápido movimento dos dedos e a sua independência. Este processo é gradual para que os dedos fiquem ativos e preparados para caírem na corda. A sua correta colocação deve ser o ponto mais importante que o professor deve ter em atenção na fase inicial da criança (ver figura 39). A colocação da posição do polegar é também muito importante nesta fase e este não deve estar demasiado alto nem curvado e deve estar, regra geral, na mesma direção do 1º dedo (lado oposto do braço do violino). Os dedos devem cair redondos e relaxados e nunca apertam o braço do violino (para que este não se "danifique"). O objetivo é que o executante coloque os dedos relaxados e livres de tensão. Suzuki insiste que os exercícios de arco e de dedos devem ser realizados separadamente até que a criança se sinta confortável com cada um deles. Não há um prazo definido para cada movimento deixando a criança à-vontade com aquilo que concretiza.

Para Rolland (1960) a correta colocação dos dedos é muito importante e este fundamenta-se em três fatores para que isso aconteça da melhor forma, tais como:

Elevação - a correta colocação da base do primeiro dedo junto ao braço do violino é fundamental para que os restantes dedos possam cair redondos e relaxados na corda. O ideal é o professor encontrar a correta elevação da mão de acordo com a fisionomia de cada executante. Os dedos devem estar o mais alto possível mas sem exagero para que caiam de forma correta na corda.

Ângulo - este é determinado pelo posicionamento do cotovelo esquerdo e, em certos casos, pela inclinação do pulso. Se este estiver demasiado para a esquerda

(lado de fora) os dedos não pousam corretamente na corda. O correto ângulo do cotovelo em relação ao tronco do executante altera de corda para corda. Quanto mais grave a corda for mais o cotovelo tem de se deslocar para o lado direito (para dentro) e quanto mais aguda mais o cotovelo deve deslocar-se para a esquerda (para fora). O ajuste entre cada corda é realizado com um movimento circular e horizontal do cotovelo esquerdo (muito similar ao movimento vertical do cotovelo direito aquando do cruzamento de cordas do arco).

Balanço - a mão está corretamente balançada se os quatro dedos conseguirem alcançar as respetivas posições sem tensão. O balanço é determinado principalmente pelo posicionamento do pulso e do polegar. Se o pulso estiver arqueado para longe do violino, os dedos 3 e 4 têm dificuldade em chegar à corda. Se o pulso estiver demasiado próximo do pescoço do violino os dedos 1 e 2 caem na corda com demasiada tensão. O melhor balanço é estabelecido quando o pulso é colocado em linha com o antebraço e a mão tem o seu balanço entre o 1º e o 2º dedo. O balanço ideal permite que os dedos fiquem paralelos às cordas e o seu funcionamento seja livre de tensões.

Quando a mão está devidamente elevada os dedos tem a articulação desejada; quando está perfeitamente balançada a escala fica acessível a todos os dedos; e quando os dedos estão colocados com um perfeito ângulo é obtido o máximo de resultados a nível da afinação e da qualidade sonora. Para a correta colocação dos dedos da mão esquerda o executante deve ter em atenção os seguintes aspetos:

Dedo 1 - numa colocação natural a falange proximal do 1º dedo deve estar transversal às cordas e, para uma correta articulação, todo o dedo deve ser movido desde a base;

Dedo 2 - a colocação deste dedo varia de acordo com o seu afastamento dos restantes dedos. Se o dedo estiver colocado junto ao primeiro dedo deve cair no seu sítio com a falange proximal ligeiramente transversal à corda; se este for afastado do primeiro dedo deve cair ligeiramente mais inclinado;

Dedo 3 - a colocação deste dedo é similar ao do 2º dedo. Se estiver colocado junto ao segundo dedo deve cair no seu sítio com a falange proximal ligeiramente transversal à corda; se for afastado do segundo dedo deve cair ligeiramente mais inclinado;

Dedo 4 - a correta colocação deste dedo deve ser efetuada sem tensão e deve cair sempre redondo.



Figura 40 - Exercício "Pousa os dedos" segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 10)

Rolland (1974) referencia também que a mão esquerda é um todo constituído por quatro partes. Quando o executante coloca o quarto dedo deve pensar em puxar o primeiro dedo para trás de forma a manter o balanço da mão correto (figura 40).

Kato Havas menciona que todo o movimento de dedos é proveniente da base das articulações (sempre flexíveis). A autora acredita que o ângulo em que cada dedo é pousado e o grau de pressão exercido na corda modificam a qualidade sonora. Havas pede ao executante que cada dedo tenha contacto com a corda apenas com a sua face esquerda evitando a pressão do dedo contra a escala do violino. Havas pede ao executante que seja capaz de apenas *aflorar* a corda como se tentasse tocar um harmónico natural. O movimento dos dedos na corda deve ser pensado na horizontal e nunca na vertical como se estivessem constantemente a deslizar na corda (Perkins, 1995).

Para pais e professores

Este exercício consiste na colocação individual dos dedos da mão esquerda na escala do violino. Neste exercício, o eixo da mão é direcionado para o 2º dedo e não para o 1º. Regra geral, todos os alunos têm dificuldade em colocar corretamente o 4º dedo na corda isto porque o eixo está posicionado no 1º dedo e os restantes são colocados a partir deste eixo. Mudando o eixo da mão para o 2º dedo o executante deixa de criar tensões para colocar o 4º dedo e apenas tem de pensar em “puxar” o 1º dedo para trás.

O executante deve colocar primeiramente o 2º dedo na corda, seguindo-se o 3º e 4º dedo e, por último, deve colocar o 1º dedo. É mais fácil pensar numa “extensão inferior” do 1º dedo do que numa “extensão superior” do 4º dedo. Se o eixo da mão esquerda estiver corretamente colocado desde o início, o professor não tem dificuldade em introduzir a utilização do 4º dedo. Desta forma, o executante não cria “fobia do 4º dedo” e todos eles caem na corda corretamente e sem tensões.

Entre cada colocação de dedo, o executante deve esperar alguns segundos para perceber de que forma o dedo cai na corda e também para assimilar a colocação do dedo seguinte. Após os dedos todos colocados, o executante deve manter a posição durante dez segundos.

Para criança

A figura 41 vai-te ajudar a perceber o “Pousa os dedos”

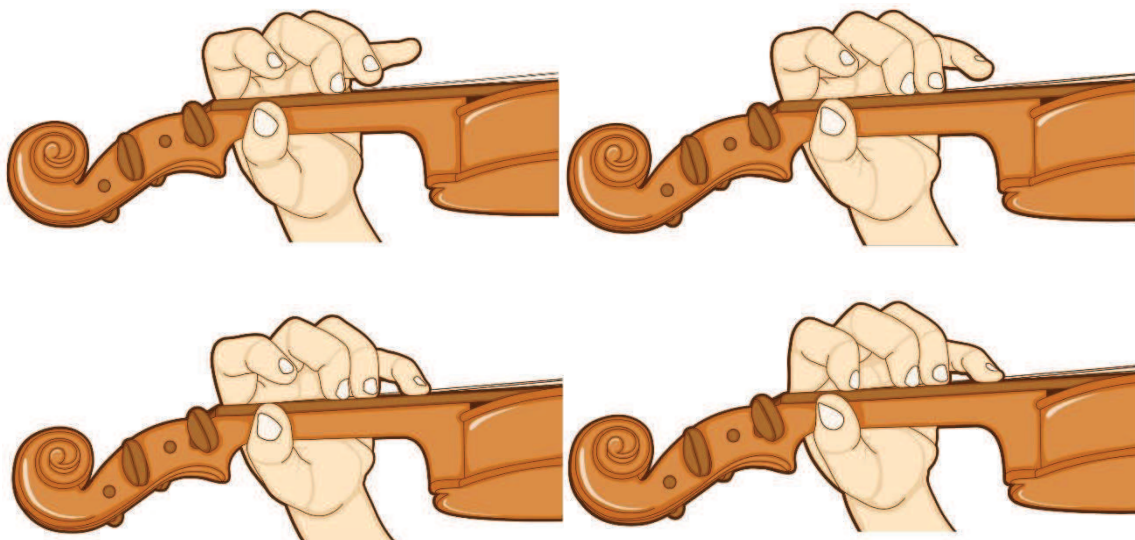


Figura 41 - Sequência do exercício "Pousa os dedos" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Colocar, em primeiro lugar, o 2º dedo Ordem de colocação: 2, 3, 4 e 1. Cotovelo e ombro relaxados |
| Repetição | 5 vezes (10 segundos entre cada dedo) |

3.2.9 Elevador

Segundo os autores

Rolland (1960) intitula o exercício de *Lift-drop* (visualizar a figura 42) e este consiste em manter os quatro dedos na corda e, de seguida, levantar e pousar os

dedos em simultâneo quatro vezes sem nunca perderem o contacto com a corda. Após a repetição de quatro vezes o exercício o executante deve repousar a mão em baixo de forma a relaxar.



Figura 42 - Exercício "Lift-drop" de Rolland (1974, pág. 6)

Rolland sugere que a ação dos dedos pode ser dividida em três fases:

- O dedo prepara o ataque e cai na corda: os dedos devem cair com energia na corda. Este deve ser decisivo e claro para que produza um som brilhante inicial. Após a articulação o dedo deve ficar relaxado para que possa vibrar;
- O dedo mantém a corda em baixo: a pressão necessária para que a corda se mantenha em baixo é essencial para que a qualidade de som perdure. Uma pressão insuficiente vai estragar o som produzido pelo arco.
- O dedo abandona a corda: o libertar da corda deve ser energético tal como o ataque. O levantar do dedo é realizado contra a força da gravidade pelo que os tendões dos dedos têm mais dificuldades para realizar este movimento. No levantar dos dedos é importante que o dedo não levante demasiado porque irá afetar negativamente a articulação dos restantes dedos.

Para pais e professores

Este exercício vem na sequência do anterior e, após a correta colocação dos dedos da mão esquerda, o executante deve aliviar o peso dos dedos na corda para que fiquem somente a *aflorar* a corda, como se estivessem a realizar harmónicos naturais. Após o aliviar do peso o aluno deve adicionar novamente o peso da mão para que os dedos gradualmente levem a corda a encostar na escala. O levantar e o baixar dos dedos deve ser lento, gradual e simultâneo até que a corda encoste na escala como se tratasse de um elevador com os respetivos andares. Quando isto acontece o aluno deve manter esse peso durante 10 segundos. O objetivo do

exercício é que o executante sinta e perceba qual o peso necessário para calcar a corda com os dedos. Em muitos casos há demasiada tensão dos dedos na corda o que leva a bloqueios e forças desnecessárias. Desta forma o executante percebe que, afinal, não necessita de carregar tanto a corda para que esta encoste na escala e produza a nota desejada. Após a realização simultânea dos dedos, o executante pode realizar o mesmo exercício apenas com um dedo de cada vez.

Para crianças

A figura 43 vai-te ajudar a perceber o “Elevador”

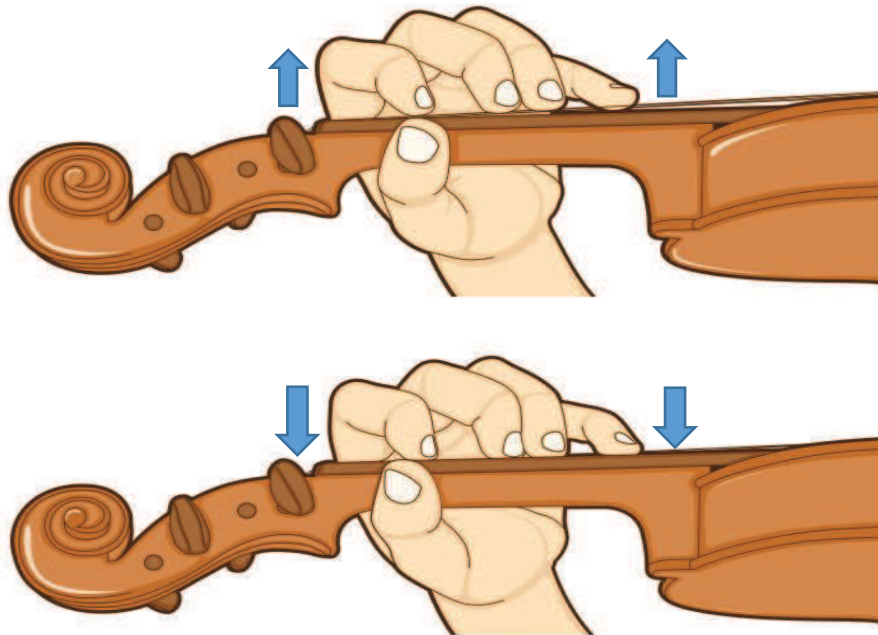


Figura 43 - Sequência do exercício "Elevador" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | <p>Na sequência do “Pousa os dedos”</p> <p>Colocar os 4 dedos na corda</p> <p>Aflorar a corda</p> <p>Encostar a corda à escala</p> <p>Dedos redondos</p> |
| Repetição | <p>10 vezes</p> <p>(contar até 5 no pressionar e no relaxar)</p> |

3.2.10 Escorrega

Segundo os autores

Kato Havas (Perkins, 1995) intitula este exercício de *Slide* e desenvolveu-o para aqueles alunos que desejam adquirir uma qualidade sonora mais “pura”. O exercício consiste em colocar os dedos da mão esquerda na escala num ângulo “horizontal” com uma ação deslizante. Havas chama a esta colocação dos dedos de “*Lateral Slide*”. Cada dedo deve manter o contato apenas com o lado esquerdo da corda e devem evitar a pressão da corda contra a escala. Este deslizar pela lateral da escala permite ao aluno localizar também os harmônicos naturais da corda. Havas acredita que o treino tradicional da mão esquerda, que enfatiza a colocação dos dedos numa posição vertical e de cima para baixo, é penosa fisicamente. Segundo a mesma, a ação vertical é um movimento repetitivo que reduz a elasticidade entre os dedos. Para impedir que os dedos estejam “colados” uns aos outros, Havas coloca os seus dedos entrelaçados entre os dedos do executante de forma a esticar e a libertar as tensões desnecessárias.

Rolland (1974) utiliza este exercício e realiza-o em todas as cordas do violino. Rolland pede ao executante que tenha em atenção as variações de distância entre cada dedo entre as posições mais baixas e as posições mais altas. Quanto mais alta for a posição mais o espaço entre cada dedo diminui e, quando o aluno se vai aproximando da primeira posição os dedos ficam cada vez mais distantes entre si. Para a realização deste exercício (visualizar a figura 44) o executante não pode



alterar a posição da mão e/ ou do polegar para fazer deslizar os dedos entre o espaçamento de meio-tom para o espaçamento de um tom entre o dedo anterior (exemplo: na corda lá – primeira posição, o dedo dois deve deslizar de dó natural para dó sustenido). Rolland intitula este movimento de posição baixa (meio-tom) e posição alta (um tom).

Figura 44 - Exercício "Escorrega" segundo Rolland (1974, pág. 13)

Para pais e professores

O exercício pressupõe a colocação dos dedos na corda Lá (por exemplo) com o seguinte padrão: Si, Dó#, Ré e Mi (1 tom, ½ tom, 1 tom). De seguida o executante deve fazer escorregar um dedo de cada vez começando pelo 2º e 3º dedo (dedos

intermédios) e terminando com o 4º e 1º dedo (dedos mais afastados). Para a realização deste exercício o executante apenas deve cingir-se ao uso do violino, nunca necessitando do arco. O exercício, como se verifica na figura 31, consiste apenas em fazer escorregar cada um dos dedos individualmente no intervalo de meio-tom sem levantar os restantes dedos da corda.

Este pode ser realizado da seguinte forma como indica a tabela 3 (na corda Lá, por exemplo):

Tabela 3 - Exercício "Escorrega"

| Dedo 1 | Dedo 2 | Dedo 3 | Dedo 4 |
|-----------|-------------------|-----------|-----------|
| Si ⇔ Si b | Dó # ⇔ Dó natural | Ré ⇔ Ré # | Mi ⇔ Mi b |

Este pode ser realizado em todas as cordas do instrumento e o executante deve auxiliar-se do cotovelo e da palma da mão para que estejam melhor preparados para cada uma das cordas. Quanto mais grave for a corda mais a palma da mão esquerda tem de estar em conformidade com a corda para todos os dedos estarem alinhados com a corda e evitar a aplicação de tensões na realização do exercício.

Para crianças

A figura 45 vai-te ajudar a perceber o "Escorrega"

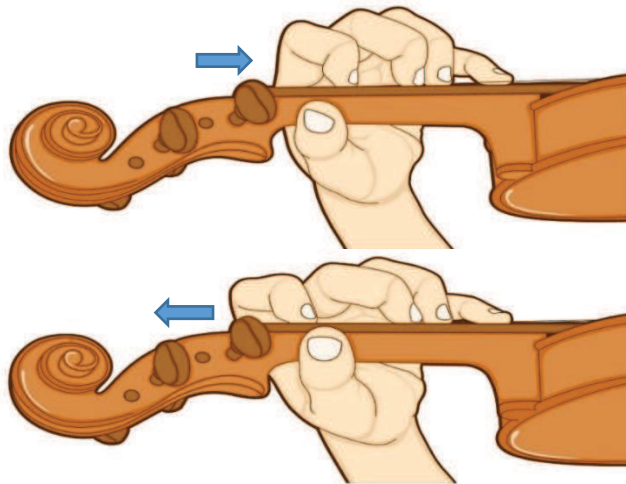


Figura 45 - Sequência do exercício "Escorrega" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Não é necessário o arco</p> <p>Escorregar cada um dos dedos individualmente</p> <p>½ tom de deslocação</p> <p>Começar com o 2º e 3º dedo</p> <p>Terminar com o 4º e 1º dedo</p> <p>Não levantar os restantes dedos da corda.</p> |
| Repetição | <p>10 vezes</p> <p>(cada um dos dedos)</p> |

3.2.11 Tambor no tampo e na escala do violino

Segundo os autores



Figura 46 - Exercício "Tambor no tampo" segundo Rolland (1974, pág. 18)

Rolland (1974) utiliza este exercício como introdução ao movimento do *vibrato*. Segundo o autor, os movimentos para a articulação dos dedos e para o *vibrato* são similares. Rolland pede ao executante que realize o exercício no tampo superior do violino e que execute os exercícios de articulação em toda a extensão da escala do instrumento. O autor inicia o exercício articulando apenas um dedo de cada vez (iniciando com o 3º dedo) e depois pede que o executante articule todos os dedos ao mesmo tempo como se estes fossem uma bola de borracha. Após o contato dos dedos no tampo estes devem voltar atrás num movimento relaxado e consequente do impulso. Quando o executante estiver cansado deve deixar cair o braço e relaxar o ombro esquerdo. Para a realização destes exercícios todas as partes constituintes do braço esquerdo devem estar relaxadas para que o exercício possa resultar da melhor forma possível. Rolland (1960) afirma que estes exercícios são muito práticos para as aulas em conjunto. Com o violino em *posição de descanso* os alunos colocam os quatro dedos na escala perto da 4ª posição (figura 46) transportando o violino para cima do ombro esquerdo. Rolland incentiva os alunos a relaxar a mão e o polegar para evitar posições tensas e estáticas. Os dedos devem levantar ligeiramente da escala e devem cair seguindo padrões rítmicos desenhados pelo professor no quadro ou sugeridos pelo professor. O movimento descendente deve ser rápido bem como o movimento consequente. Rolland compara este

movimento a choques elétricos e incentiva os seus alunos a executarem estes movimentos desde o início da aprendizagem violinística (figura 47) (Perkins, 1995).



Figura 47 - Exercício "Tambor na escala" segundo Rolland (1974, pág. 18)

Tambor na escala

Para pais e professores

O exercício consiste em fazer levantar e pousar os dedos na corda. O executante deve ter a mão esquerda completamente relaxada e deve servir-se apenas da força da gravidade para conseguir o máximo de articulação do dedo na corda. O movimento de "deixar cair o dedo" deve ser imposto pela força da gravidade e o movimento de "levantar o dedo" deve ser um reflexo corporal do movimento anterior. O primeiro movimento deve ser amplo e bem sonoro para que o dedo caia no sítio exato, onde o dedo tem mais carne e o segundo deve ser relaxado e consequente do primeiro movimento.

Este exercício pode ser realizado de diferentes formas e em todas as cordas do violino, tais como:

- Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem levantar os restantes três dedos da corda;
- Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem necessitar de colocar os restantes três dedos na corda;
- Levantar e deixar cair todos os dedos ao mesmo tempo na corda.

Para crianças

A figura 48 vai-te ajudar a perceber o “Tambor na escala”

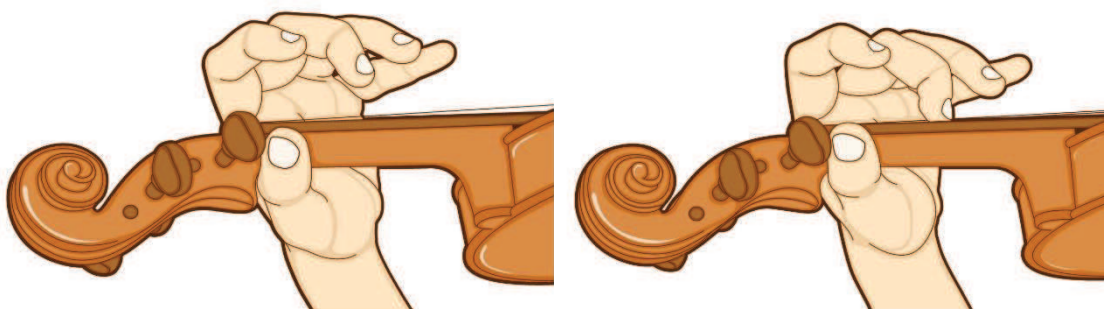


Figura 48 - Sequência do exercício "Tambor na escala" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Não é necessário o uso do arco</p> <p>Formas de execução:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem levantar os restantes três dedos da corda; • Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem necessitar de colocar os restantes três dedos na corda; • Levantar e deixar cair todos os dedos ao mesmo tempo na corda. <p>Braço esquerdo relaxado</p> |
| Repetição | <p>10 vezes</p> <p>(10 percussões em cada sequência seguida de relaxamento)</p> |

Tambor no tampo do violino

Para pais e professores

Este exercício é muito idêntico ao exercício anterior. A única diferença é que, agora o exercício é realizado no tampo superior do violino. O executante pode realizar o exercício antes e depois da escala do violino. Para realizar o exercício atrás da escala o executante deve auxiliar-se do seu cotovelo bem para dentro (⇒) para que toda a palma da mão e dedos fiquem bem colocados no tampo e alinhados com a escala do violino. O seu polegar deve estar relaxado e colocado no final do braço

do violino. Quando o executante realiza o exercício na parte da escala deve ter em atenção em colocar o polegar no ponto do violino e em ter a palma da mão relaxada e em linha com o tampo do violino. Este exercício, tanto atrás como à frente da escala, pode ser realizado de diferentes formas, tais como:

- Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem levantar os restantes três dedos da corda;
- Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem necessitar de colocar os restantes três dedos na corda;
- Levantar e deixar cair todos os dedos ao mesmo tempo na corda.

Para crianças

A figura 49 vai-te ajudar a perceber o “Tambor no tampo”

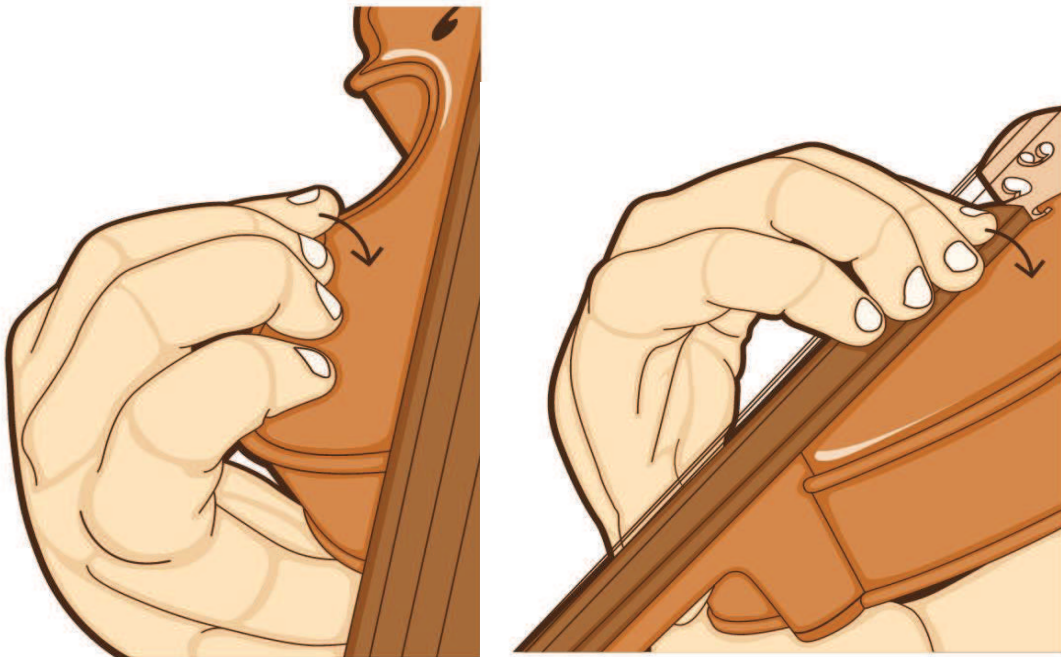


Figura 49 - Sequência do exercício "Tambor no tampo" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Não é necessário o uso do arco</p> <p>Cotovelo esquerdo para dentro</p> <p>Polegar colocado no final do braço do violino</p> <p>Formas de execução:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem levantar os restantes três dedos da corda; • Levantar e deixar cair cada dedo individualmente sem necessitar de colocar os restantes três dedos na corda; • Levantar e deixar cair todos os dedos ao mesmo tempo na corda. <p>Braço esquerdo relaxado</p> |
| Repetição | <p>10 vezes</p> <p>(10 percussões em cada sequência seguida de relaxamento)</p> |

3.3 Exercícios de mão direita

3.3.1 Aperto de mão violinístico

Segundo os autores

Rolland no seu livro *Young String in Action* (Johnson, 1985) refere que alguns alunos, especialmente os esquerdinos, experienciam dificuldades na pega do arco. Estes tendem a agarrar demasiado o arco na necessidade de se sentirem mais seguros. Também os alunos mais novos, especialmente os rapazes abaixo dos sete anos de idade têm dificuldades de motricidade (porque fisicamente, regra-geral, desenvolvem-se tardiamente em relação ao sexo feminino). Através da prática constante de exercícios desenvolvem melhor as suas capacidades motoras. O autor realiza este exercício sem a ajuda do professor, ou seja o executante é capaz de realizar este exercício sozinho utilizando apenas as suas duas mãos e este concretiza-se da seguinte forma:

- Estender os dois primeiros dedos da mão esquerda de forma a simular a vara do arco e a noz do arco (talão);
- Colocar a ponta do polegar entre os dois primeiros dedos da mão esquerda. O polegar deve ficar ligeiramente curvado;

- Deixar cair os restantes dedos sobre os dois primeiros dedos da mão esquerda;
- Colocar o dedo mindinho da mão direita em cima do dedo indicador da mão esquerda. Os dedos da mão direita devem ficar curvados e perpendiculares aos dedos da mão esquerda deixando um pequeno espaço entre o primeiro e o segundo dedo da mão direita;

O executante deve fletir e estender os dedos da mão direita para aumentar a flexibilidade dos dedos da mão direita. Deve existir um movimento circular entre o polegar direito e os restantes dedos (ver figura 50).

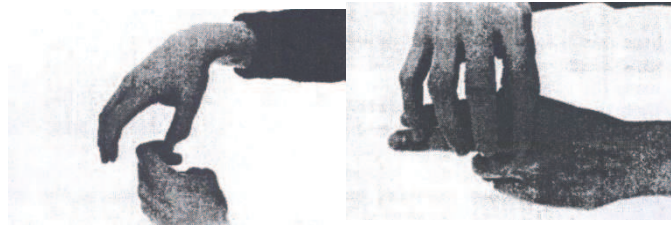


Figura 50 - Exercício "Aperto de mão violinístico" segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 24)

Para pais e professores

Este exercício tem como fundamento o correto posicionamento dos dedos da mão direita no arco. É necessário a utilização de um professor ou outro auxiliar que ajude o aluno na execução do exercício. O professor deve utilizar a sua mão direita e ajudar o executante a colocar os dedos da mão esquerda na sua mão. Para o correto posicionamento dos dedos:

- O polegar deve ficar posicionado na dobra entre o dedo médio e o indicador do professor/ auxiliar;
- O mindinho deve ficar colocado na base do polegar do professor/ auxiliar;
- Os restantes dedos (anelar, médio e indicador) devem ficar "pendurados" no dedo indicador do professor/ auxiliar tendo em atenção a colocação do dedo médio na mesma direção do dedo polegar do executante.

O professor/auxiliar deve sempre alertar o executante para que este não lhe aperte a mão e que esteja completamente relaxado e livre de tensões. Após o relaxamento o professor deve colocar o seu dedo médio no pulso do executante e, ao mesmo tempo que movimenta a sua mão para diferentes direções, deve "forçar" o

pulso do executante para que este se adapte às diferentes zonas do arco na corda. O professor deve testar, sempre de forma motivacional, várias posições e situações inerentes à utilização real do arco na corda.

Regra geral, o pulso deve assumir uma posição fletida na zona do talão (pulso para cima); no meio deve assumir uma posição reta (pulso na mesma direção do antebraço); e na ponta deve assumir uma posição extensiva (pulso em direção ao chão).

Para crianças

A figura 51 vai-te ajudar a perceber o “Aperto de mão violinístico”

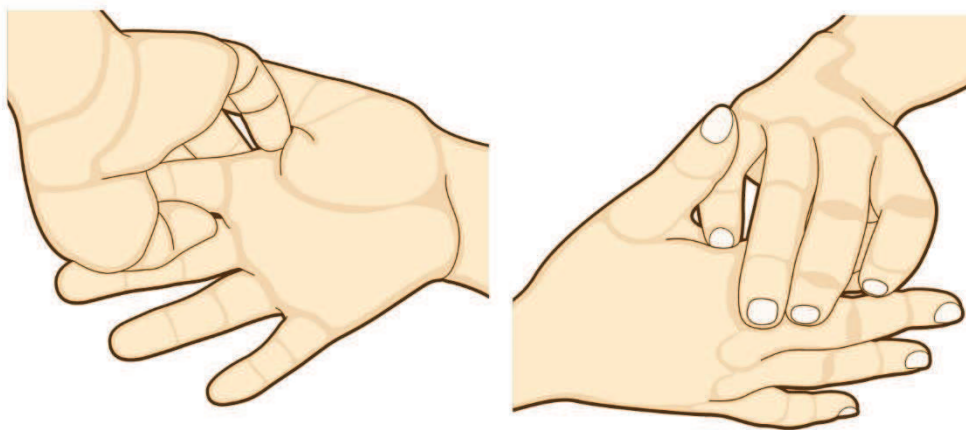


Figura 51 - Exercício “Aperto de mão violinístico” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Mão colocada com os dedos relaxados</p> <p>Não apertar a mão do professor/ajudante</p> <p>Realizar vários movimentos que envolvam a extensão do braço, cotovelo, pulso e dedos</p> |
| Repetição | <p>Sem repetição estipulada</p> |

3.2.2 Foguetão

Segundo os autores

Pernecky (1998) utiliza este exercício para formar corretamente a pega do arco e este, como se constata na figura 52, consiste em:

- Posicionar o arco em frente ao corpo com as cerdas voltadas para o lado esquerdo;
- Arco na vertical;
- Mover o arco para cima em direção ao teto.
- Voltar à posição inicial;
- Repetir estes movimentos várias vezes.
- O membro superior e o ombro direito devem estar flexíveis e livres de tensões.



Figura 52 - Exercício "Foguetão" segundo Pernecky (1998, pág. 42)



Figura 53 - Exercício "Rocket ship" de Rolland (Johnson, 1985, pág. 25)

Rolland denomina este exercício de *Rocket Ship* (ver figura 53). Com os joelhos dobrados o executante deve segurar o arco com os dedos da mão direita pousando-o no chão com a ponta virada para o teto. Após uma contagem decrescente (10, 9, 8, 7, 6...) o arco deve então dirigir-se para o teto como se de um foguetão se tratasse. O executante deve utilizar todo o membro superior direito para ascender o arco, estabelecendo também alguma flexibilidade, bem como a extensão dos joelhos. Após atingir a altura máxima, o arco deve fazer exatamente o percurso inverso, voltando à posição inicial (Johnson, 1971).

Para pais e professores

Este exercício consiste em colocar o arco na posição vertical e, imaginando uma linha reta, o arco deve direcionar-se para cima e para baixo ⇕. O exercício também pode ser realizado com o auxílio da vara mas sempre mantendo o correto posicionamento dos dedos da mão direita. Neste exercício apenas o membro superior direito pode mexer, pelo que o executante deve ter em atenção a não

deslocação do seu ombro. O professor pode, numa fase inicial, auxiliar o aluno para que o movimento seja realizado sem qualquer movimento desnecessário.

O mesmo exercício pode ser executado na horizontal e o executante pode, à semelhança do exercício seguinte *Segura a vara*, deve auxiliar-se da mão esquerda para direcionar corretamente o arco na horizontal tendo sempre a linha reta imaginária como orientação do arco.

Para crianças

A figura 54 vai-te ajudar a perceber o “Foguetão”

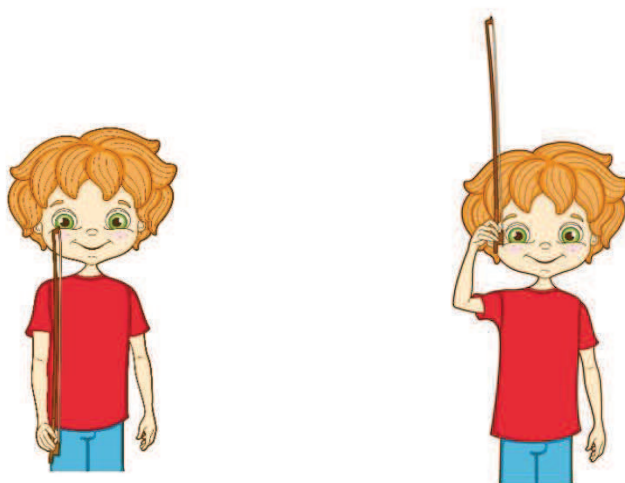


Figura 54 - Sequência do exercício “Foguetão” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Realização do exercício:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Arco perpendicular ao chão 2- Arco paralelo ao chão <p>Não subir o ombro</p> <p>Cerdas do arco viradas para o corpo</p> |
| Repetição | 10 vezes |

3.3.3 Segura a vara

Segundo os autores

Rolland denomina este exercício de *Press-Release* (figura 55). Para o autor (Rolland, 1960), o exercício tem o fundamento de fortalecer o polegar e o indicador da mão direita para um maior controlo da qualidade sonora. Com o arco seguro numa posição horizontal (junto ao abdómen) o executante deve segurar a ponta do arco com o auxílio da mão esquerda. No *press* o cotovelo deve subir ligeiramente para que haja maior peso transferido para o dedo indicador da mão direita fazendo com que este exerça pressão sobre a ponta do arco. No *release* deve ser retirada a pressão do dedo indicador (baixando ligeiramente o cotovelo direito) passando o peso para o 2º, 3º e 4º dedos. Nesta situação é o polegar que segura o arco com pressão negativa (para cima). Rolland utiliza este exercício para gerir o peso entre o dedo indicador (pressão positiva) e o polegar (pressão negativa). Este balanço entre estes dois dedos é essencial para a procura e controlo de uma melhor qualidade sonora.



Figura 55- Exercício "Press Release" de Rolland (Johnson, 1985, pág. 22)

Suzuki (Perkins, 1995) refere também que é importantíssimo a transferência do peso do arco para a ponta. Colocando mais “peso” (pressão) na ponta ajuda a equalizar a pressão do arco desde o talão até à ponta. Suzuki chama a este exercício de “*Pan-da*”. Resumindo, quando o arco se dirige para a ponta a pressão do arco vai aumentando e à medida que abandona a ponta a pressão vai diminuindo até ao talão. Esta pressão é conseguida com a aplicação de tensão no dedo polegar direito (para cima) e com a aplicação de tensão no dedo indicador da mão direita (para baixo).

O exercício “*Pan-da*” consiste:

- Na sílaba *pan*, os alunos são instruídos para segurar o arco em frente ao seu corpo na vertical, com as cerdas voltadas para o lado esquerdo;
- Na sílaba *da*, os alunos são instruídos para aplicarem pressão contra a vara com a ponta do dedo polegar direito e, ao mesmo tempo, aplicar pressão com o dedo indicador direito para contrabalançar a pressão do polegar.

Estas ações fazem com que o arco oscile cerca de 45º em direção ao chão.

Pernecky (1998) refere este exercício mas auxilia-se de um lápis. Neste caso não existe o peso da ponta do arco, pelo que o aluno não corre o risco de adicionar força e/ou tensões. Pernecky utiliza o lápis apenas como preparação para o arco. O aluno

tem de ser capaz de realizar os exercícios no lápis e depois transferir todas as corretas posições para o arco. Este permite atingir maior flexibilidade da mão, do pulso e dos dedos. Quando Pernecky passa este exercício para o arco real utiliza ainda um tubo de papel que é segurado pela mão esquerda, amparando todo o peso inerente à ponta do arco.

Para pais e professores

(exercício com vara de madeira)

Este exercício consiste na pega inicial do arco com o auxílio das duas mãos. A mão direita pressupõe a correta colocação dos dedos com especial atenção para o dedo polegar e mindinho bem redondos e os restantes dedos relaxados e “pendurados” na vara do arco (ver correta colocação dos dedos no exercício “Aperto de mão violinístico”). A vara do arco é colocada na horizontal e tanto os ombros como os cotovelos devem estar relaxados e em baixo. A mão esquerda serve apenas para retirar todo o peso existente na ponta do arco. Desta forma, o aluno consegue colocar todos os dedos da mão direita sem necessitar de adicionar tensões desnecessárias. Após dez segundos a segurar o arco com as duas mãos, o aluno terá de aguentar mais dez segundos segurando apenas a vara com a mão direita e tentando manter a posição correta dos dedos sem adicionar qualquer tipo de força ou tensão. Este exercício tem de ser realizado várias vezes para que o aluno se habitue ao peso total do arco e para que os dedos se habituem à correta pega do arco.

Para crianças

A figura 56 vai-te ajudar a perceber o “Segura a vara”

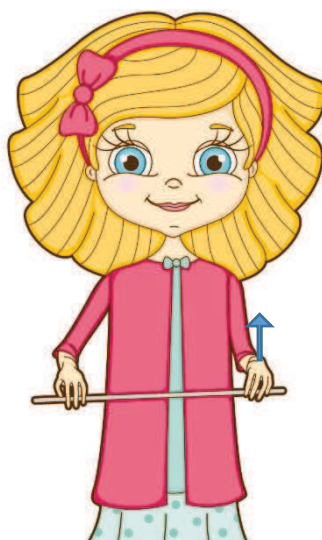


Figura 56 - Exercício “Segura a vara” segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | Utilizar inicialmente uma vara de madeira Ombros e cotovelos relaxados Manter a vara na horizontal à altura da barriga |
| Repetição | 10 vezes (10 segundos de suspensão só com a mão direita) |

3.3.4 Pêndulo do relógio

Segundo os autores

Segundo a filosofia de Suzuki (Starr, 2000) segurar o arco não é tarefa fácil e cabe aos professores ajudar as crianças a formar hábitos corretos desde o início de aprendizagem. A abordagem à pega do arco é ensinada ao mesmo tempo que a criança começa a aprender a segurar o violino, embora sejam feitos separadamente. Há variados exercícios que podem ser feitos para que a criança se sinta à vontade com a pega do arco. Em relação a este exercício, Suzuki fá-lo separadamente, ou seja, os alunos aprendem a pegar o arco na vertical (ângulo de 90º) e na horizontal mas não conciliam estes dois movimentos. O único movimento existente é quando o arco se encontra na vertical (da direita para a esquerda) e quando se encontra na horizontal (de cima para baixo). O exercício pode ser realizado com ou sem a ajuda do professor. O pedagogo (Perkins, 1995) refere também que quando o arco se dirige para a ponta a pressão do arco vai aumentando e à medida que abandona a ponta a pressão vai diminuindo até ao talão. Esta pressão é conseguida com a aplicação de tensão no dedo polegar direito (para cima) e com a aplicação de tensão no dedo indicador da mão direita (para baixo).

O exercício “*Pan-da*” consiste:

- Na sílaba *pan*, os alunos são instruídos para segurar o arco em frente ao seu corpo na vertical, com as cerdas voltadas para o lado esquerdo;
- Na sílaba *da*, os alunos são instruídos para aplicarem pressão contra a vara com a ponta do dedo polegar direito e, ao mesmo tempo, aplicar pressão com o dedo indicador direito para contrabalançar a pressão do polegar.

Estas ações fazem com que o arco oscile cerca de 45 graus em direção ao chão.



Figura 57 - Exercício "Teeter-Totter" de Rolland (1974, pág. 17)

Rolland (Perkins, 1995) faz um exercício similar denominado de *Teeter-Totter* (figura 57). Com o polegar como sustentado do arco, este é seguro num ângulo de 45º e os restantes dedos fazem a oscilação para a vara mover. Após o movimento dos restantes dedos do arco, a vara fica na horizontal e na altura do peito do executante. Este exercício ajuda o executante a balançar o arco (Rolland, 1974).

Pernecky (1998) adota também este exercício, mas utiliza-o de duas formas. Inicialmente, os alunos executam este exercício apenas com um lápis. Este lápis possui umas marcas brancas que servem para definir o posicionamento do dedo polegar, mindinho e indicador da mão esquerda. Após praticarem este movimento com o lápis, os alunos são incentivados a passarem o movimento para o arco real. Neste caso o peso é maior, daí o

autor preferir começar pelo lápis visto este ter um peso muito inferior ao arco. Utilizando o lápis os alunos sentem-se motivados para a sua realização visto ser mais fácil atingir os resultados esperados com menor esforço utilizado. O autor pede que este exercício seja realizado à altura do peito na posição para tocar. O movimento é feito com a rotação da mão enquanto segura no lápis. Quando o exercício é realizado com o arco (visualizar a figura 58) não é apenas a vara que mexe mas sim todo o braço, ou seja o movimento é vertical. O arco começa na horizontal e com a extensão do braço e do cotovelo o arco anda para cima e para baixo realizando um movimento vertical e não de 90º, como quando é realizado com o lápis.



Figura 58 - Exercício "Pêndulo do relógio" com arco, segundo Pernecky (1998, pág. 43)

Para pais e professores

(exercício com vara de madeira)

Este exercício vem no seguimento do exercício anterior. Após o controlo do peso da vara, a vara realiza um movimento de 180º ⇔ apenas com a rotação do pulso. O exercício deve ser realizado de forma lenta e com especial enfoque no pulso. Para ajudar pode utilizar a mão esquerda (agarrar o antebraço direito) para bloquear os movimentos do braço direito e não correr o risco de utilizar o cotovelo direito para a realização incorreta do exercício.

O mesmo exercício pode ser realizado apenas com a utilização dos dedos da mão direita. Nesta versão deverá apenas realizar um movimento de 90 graus \hat{u} . Para tal o aluno deve bloquear o pulso com a mão esquerda e deve utilizar apenas a flexibilidade dos dedos da mão direita para realizar o exercício. O maior enfoque deve ser dado quando o movimento é descendente (da posição vertical para a horizontal). A vara é pensada como um “chicote” de forma a reforçar a flexibilidade dos dedos e principalmente do dedo mindinho (o mais frágil e menos flexível). O aluno deve sentir um maior peso no dedo mindinho aquando da deslocação da vara da posição horizontal para a vertical e um maior peso no dedo indicador na deslocação inversa da vara.

Para crianças

A figura 59 vai-te ajudar a perceber o “Pêndulo do relógio”

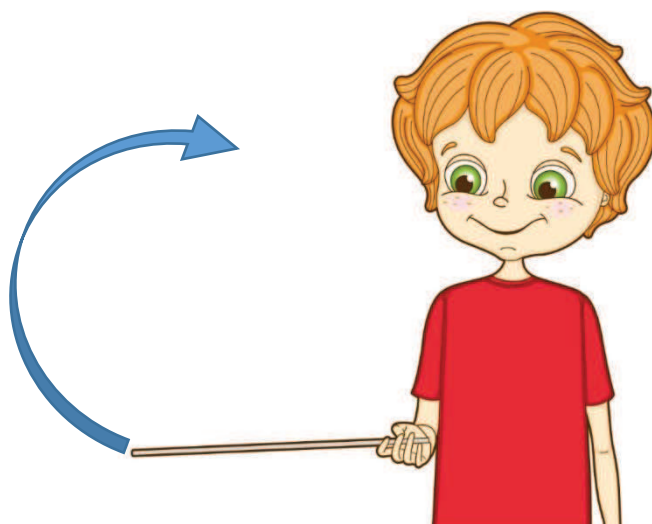


Figura 59 - Sequência do exercício "Pêndulo do relógio" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Utilizar inicialmente uma vara de madeira</p> <p>Realização do exercício:</p> <p>Movimento de 180° \leftrightarrow com a rotação do pulso</p> <p>Movimento de 90° \hat{u}.com a extensão e flexão dos dedos</p> <p>Se necessário, segurar o pulso direito com a mão esquerda</p> <p>Ombros e cotovelos relaxados</p> |
| Repetição | <p>10 vezes (com pulso)</p> <p>10 vezes (com dedos)</p> |

3.3.5 Leme

Segundo os autores

Rolland (1960) não discrimina a realização deste exercício, mas referencia algumas indicações acerca da direção do arco. Segundo o autor, o desenvolvimento das competências dos dedos e mão direita podem ser promovidos pelo uso de alguns exercícios. Estes exercícios denominados de *Silent Bow exercises* são especialmente utilitários para as aulas em conjunto sendo uma forma de manter os alunos sempre ocupados, mesmo quando não estão a tocar e/ou o professor está a prestar atenção a um só aluno ou pequeno grupo. Relativamente à direção do arco é muito frequente os executantes “desenharem” uma linha do arco no sentido dos ponteiros de relógio. Esta direção é errada e para contrariar esta tendência Rolland pede aos executantes que “desenhem” com o arco uma linha contrária ao sentido dos ponteiros do relógio. Para que tal resulte, o executante deve puxar o arco bem para a frente quando realiza uma arcada para baixo e o arco se dirige para a ponta. Quando o executante realiza uma arcada para cima e o arco se dirige para o talão o pulso direito deve estar ligeiramente redondo e em direção ao queixo. Como resultado final o arco deve fazer uma linha sempre reta ao cavalete e perpendicular às cordas e as cerdas devem estar sempre no ângulo certo ao longo das arcadas para cima e para baixo.

Para pais e professores

(exercício com vara de madeira)

Este exercício é muito idêntico ao anterior mas neste caso o movimento é somente horizontal. Com todo o peso do arco o executante tem de fazer um movimento de 90 graus ↻ apenas com a extensão e flexão dos dedos da mão direita mantendo o pulso parado (se necessário, agarrar o pulso direito com a mão esquerda). Para a extensão da vara deve ser dado enfoque ao dedo mindinho que assume a liderança da direção da vara e deve ser o dedo que mais extensão sofre. Para a flexão da vara o executante deve dar enfoque ao dedo indicador e polegar que fazem a vara voltar à posição original.

Para crianças

A figura 60 vai-te ajudar a perceber o “Leme”



Figura 60 - Exercício “Leme” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Utilizar inicialmente uma vara de madeira Movimento de 90º na horizontal Extensão e flexão dos dedos Se necessário, segurar o pulso direito com a mão esquerda Ombros e cotovelos relaxados |
| Repetição | 10 vezes |

3.3.6 Aranha

Segundo os autores

Rolland denomina este exercício de *Spider Crawl* (Johnson, 1985). Com o arco na vertical e seguro com a mão direita, o executante deve “rastejar” os dedos ao longo da vara do arco, desde o talão até à ponta. Este movimento exercita todos os dedos da mão direita e é excelente para desenvolver as competências motoras da mão direita e a flexibilidade dos dedos. Este exercício deve ser realizado nos diferentes planos das cordas para que o peso da vara varie e o executante tenha consciência das diferentes posições do arco e do braço em relação às cordas

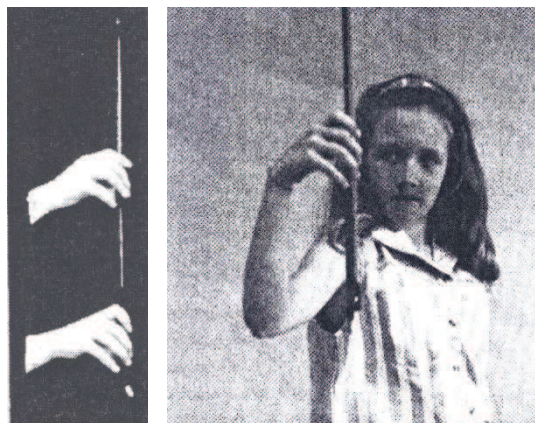


Figura 61 - Exercício "Spider Crawl" de Rolland (1974, pág. 17)

(Rolland, 1974). Isto, como se verifica na figura 61, lembra uma aranha a subir e descer um tubo (Perkins, 1995).

Para pais e professores

(Exercício com vara de madeira)

A execução deste exercício consiste na movimentação coordenada dos dedos da mão direita fazendo com que a vara se desloque do talão até à ponta e vice-versa. Nada, para além dos dedos, pode funcionar para a execução do referido exercício. Todos os dedos devem movimentar a vara com harmonia e coordenação. Este deve ser realizado lentamente para que não haja necessidade de adição de forças e/ou tensões. Este exercício tem como propósito aumentar a flexibilidade dos dedos da mão direita e pode ser realizado com a vara na posição horizontal e na vertical. Visto não ter o problema do peso da vara, é melhor o aluno começar por executar este exercício com a vara na vertical e depois fazer a passagem para a horizontal somente quando dominar corretamente a coordenação de movimentos dos dedos.

Para crianças

A figura 62 vai-te ajudar a perceber a “Aranha”

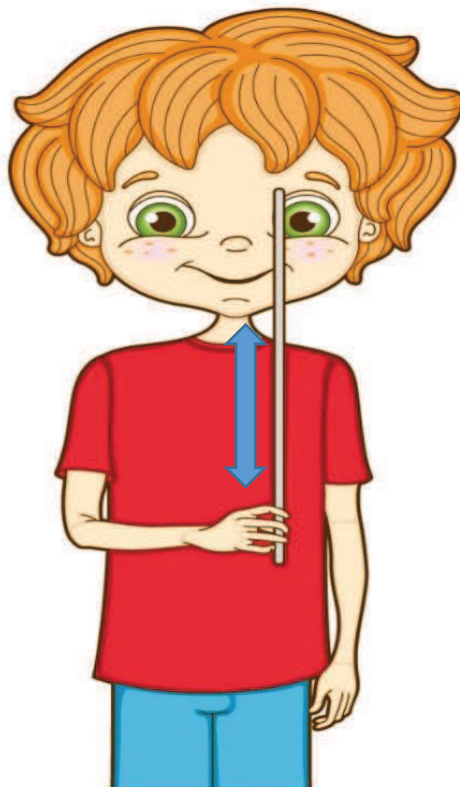


Figura 62 - Exercício "Aranha" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | Utilizar inicialmente uma vara de madeira Apenas mover os dedos Vara do arco na vertical e na horizontal Ombro e cotovelo relaxados |
| Repetição | 10 vezes (na vertical) 10 vezes (na horizontal) |

3.3.7 Carris do comboio

Segundo os autores

Pernecky (1998) referencia que uma pega do arco com o balanço correto providencia controlo, segurança e mobilidade das várias articulações do membro superior direito. Se os dedos forem colocados muito próximos há perda de controlo e o peso do arco fica mal distribuído (sem balanço). Se os dedos ficarem muito afastados a flexibilidade é perdida em toda a mão. Pernecky utiliza um tubo para realizar estes exercícios. Este tubo é segurado na mão direita e o executante enfia a ponta do arco neste tubo (figura 63). Este pode realizar várias articulações e durações de notas.



Figura 63 - Exercício "Carris do comboio" na horizontal (Pernecky, 1998, pág. 13)

Pernecky menciona estes exercícios de *Silent Bow* e realiza-os com o tubo na direção da anca com o arco a deslizar no horizontal. O executante apenas tem de puxar o antebraço esquerdo e empurrá-lo, fazendo o arco deslizar por entre o tubo de papel seguro pela mão direita imóvel. O mesmo exercício pode ser também realizado com o tubo pousado no ombro direito (figura 64). O movimento do antebraço direito é o mesmo (flexão e extensão), mas, desta vez, o exercício é realizado com a vara na mesma direção do pé esquerdo. O executante pode também cantar a melodia da música que está a estudar enquanto executa a parte rítmica com o *Silent Bow*.



Figura 64 - Exercício "Carris do comboio" na vertical (Pernecky, 1998, pág. 16)

Rolland (Johnson, 1971) denomina este exercício de *Shadow Bowing* (figura 65). Estes exercícios podem ser ensinados logo no início ou mesmo após o domínio do arco e deve ser repetido várias vezes quando há aprendizagem de uma nova obra ou padrões rítmicos. Segundo o pedagogo (Rolland, 1974) o executante deve colocar o



Figura 65 - Exercício "Shadow bowing" na vertical segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 27)

arco em cima do ombro esquerdo, ou dentro de um tubo de papel (figura 66) e, com a ajuda da mão esquerda, deve mover o arco para cima e para baixo. Este exercício promove o movimento do antebraço direito a partir do cotovelo, movimento necessário para um arco bem direcionado na corda. O executante pode fazer este exercício usando uma gravação da sua nova música para tentar imitar o padrão rítmico desta obra. O aluno e o professor devem estar muito atentos para que não haja tensões acumuladas.



Figura 66 - Exercício "Shadow bowing" na horizontal segundo Rolland (Johnson, 1985, pág. 27)

Para pais e professores

(Exercício com vara de madeira)

Este exercício, também realizado com o auxílio da vara, consiste na colocação da vara no ombro esquerdo (onde assenta o violino). A vara deve seguir a mesma direção do pé esquerdo para estar paralelo ao cavalete e perpendicular às cordas. O pé esquerdo deve apontar em frente (posição de descanso). A mão esquerda, colocada em cima do ombro deve apenas ter uma forma tubular tem a função de não deixar a vara desviar-se para que esta tenha sempre a mesma direção, mantendo-se imóvel para que não estrague o movimento da mão direita e não ofereça resistência ao deslizar da vara. O executante deve empurrar a vara para cima até encostar as duas mãos e depois fazer o movimento contrário até sentir que a ponta do arco está na mão esquerda. Todo o membro superior direito deve estar relaxado e livre de forças e/ou tensões. Os pontos de maior tensão são a omoplata, o ombro e o cotovelo.

Para crianças

A figura 67 vai-te ajudar a perceber o “Carris do comboio”



Figura 67 - Exercício “Carris do comboio” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Segurar a ponta da vara com a mão esquerda</p> <p>Mão esquerda assume uma posição tubular</p> <p>Vara desliza por entre a mão esquerda</p> <p>Vara aponta na direção do pé esquerdo</p> <p>Ombro e cotovelo relaxado</p> |
| Repetição | 10 vezes |

3.3.8 Travão

Segundo os autores

Rolland (Perkins, 1995) pede que os seus alunos coloquem o arco na horizontal à altura do peito sem a utilização do violino. O professor pede para os alunos imaginarem o movimento do arco para baixo e para cima. O professor aplica alguma pressão na zona do meio para que o executante sinta os dedos da mão esquerda dobrarem (puxar a vara) quando o arco se dirige para baixo e sinta os dedos esticarem ligeiramente (empurrar a vara) quando o arco se movimenta para cima. O executante é incentivado a realizar estes movimentos sozinho para que assimile todo o movimento. A mão e os dedos ganham resistência e flexibilidade na realização deste exercício. Este exercício também pode ser realizado com o violino. Neste caso

o executante tem de imaginar uma tensão imaginária no braço direito. Os dedos devem ficar mais curvados na arcada para baixo do que na arcada para cima (Rowland, 1974)

Pernecky (1998) realiza o *Silent Bow* com a ajuda de um tubo de papel e realiza-o na altura da anca do executante (movimento horizontal) e em cima do ombro direito (movimento vertical). Este exercício é similar ao exercício do *Travão* visto o movimento ser também vertical (com a vara a deslizar na mesma direção do pé esquerdo) mas neste caso concreto é impossível exercer alguma pressão na vara do arco visto o arco deslizar dentro de um tubo de papel.

Para pais e professores

(exercício com vara de madeira)

Este exercício é a continuação do exercício anterior. Neste caso, a mão esquerda, que estava a funcionar como “túnel”, terá agora a função de “travão”. Para tal o executante deve fechar a mão esquerda de forma a exercer alguma fricção à passagem da vara pela sua mão. O objetivo é aumentar a flexibilidade do cotovelo, pulso e dedos do braço direito, obrigando-os a agir em conformidade para que a vara se desloque do talão à ponta e vice-versa. O executante deve adicionar mais peso ao seu cotovelo para que a vara possa deslocar-se para a ponta e deve fazer a passagem deste peso para o dedo indicador à medida que a vara se aproxima do talão. Esta fricção tenta imitar o atrito das cordas para que o aluno se habitue à situação real do arco nas cordas.

Para crianças

A figura 68 vai-te ajudar a perceber o “Travão”



Figura 68 - Exercício “Travão” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Segurar a ponta da vara com a mão esquerda Mão esquerda fecha e funciona como “travão” Vara desliza por entre a mão esquerda Mão esquerda faz fricção na passagem da vara Vara aponta na direção do pé esquerdo Ombro e cotovelo relaxados |
| Repetição | 10 vezes |

3.3.9 Cabra cega

Segundo os autores

Rolland (1974) realiza este exercício apenas com os olhos abertos e refere que o cruzamento de cordas e o correto posicionamento dos constituintes do membro superior direito em cada um dos posicionamentos do arco (talão, meio e ponta) é muito importante e deve ser trabalhado separadamente.

No talão

- Os dedos devem estar redondos;
- O pulso deve estar ligeiramente curvado mas não quebrado;
- O cotovelo e antebraço devem estar relaxados e no mesmo plano da corda;
- O ombro deve estar relaxado e em baixo.

No meio

- O arco e o braço devem formar um quadrado;
- O pulso deve estar na mesma direção do antebraço;
- O cotovelo e antebraço devem estar ao mesmo nível da corda;
- Os dedos devem estar redondos e relaxados;
- O braço e antebraço devem fazer um ângulo de 90º entre eles;
- O ombro deve estar em baixo e relaxado;

Na ponta

- O cotovelo deve estar direcionado para a frente para que o arco esteja paralelo ao cavalete;
- O pulso deve estar direcionado para o chão (em baixo);
- O braço deve estar direito para que o arco fique direito na corda;
- O ombro deve estar em baixo e relaxado;

Pernecky (1998) faz também uma pequena alusão a este exercício. O fundamento do autor é que o aluno saiba exatamente onde se encontra o arco. Estas variações do arco podem ser na mesma corda entre os pontos do talão, meio e ponta e entre as quatro cordas do instrumento. Sem tocar, o aluno tem de verificar com os olhos bem abertos se o arco se encontra no sítio correto e se o braço está ao mesmo nível da corda em questão. O executante deve verificar todas as partes do braço (ombro, braço, cotovelo, antebraço, pulso e dedos) e nenhum deles deve estar mal posicionado em relação à corda.

Para pais e professores

O exercício pressupõe a utilização do violino já colocado no ombro, seguro no tampo com os dedos redondos e com todo o membro superior esquerdo relaxado. Neste exercício o executante deve ser capaz de acertar na zona do arco (meio, talão e ponta) sem estar a olhar para o seu instrumento (olhos fechados).

O executante deve verificar detalhadamente o percurso do arco desde a posição de descanso (ponta do arco aponta para o pé direito) até à sua correta colocação no violino, atendendo sempre à correta colocação dos constituintes do membro superior direito (braço, antebraço, pulso e dedos). O arco deve cair no ponto médio entre o final da escala do violino e o cavalete. O arco deve estar paralelo ao cavalete e o membro superior direito deve estar completamente relaxado. Após as dez tentativas (com os olhos abertos) o executante deve realizar mais dez agora com os olhos fechados. Deve sentir todo o movimento para que o arco seja colocado corretamente no ponto médio entre a escala e o cavalete orientando-se sempre na zona desejada do arco (meio, talão e ponta). Após cada tentativa, o executante deve abrir os olhos para verificar se o arco ficou como pretendido. Após cada tentativa o executante deve colocar o arco na posição de descanso.

Para crianças

A figura 69 vai-te ajudar a perceber o “Cabra cega”



Figura 69 - Exercício "Cabra cega" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Violino em cima do ombro</p> <p>Segurar o violino no tampo com os dedos redondos</p> <p>Arco colocado no meio, talão ou ponta</p> <p>Arco inicia na posição de descanso</p> <p>Realização do exercício:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Com os olhos abertos2. Com os olhos fechados <p>Verificar as posições do braço direito</p> <p>Braço direito relaxado</p> |
| Repetição | <p>10 vezes (olhos abertos)</p> <p>10 vezes (olhos fechados)</p> |

3.3.10 Exercícios com o argolar do 4º dedo

(Limpa-para-brisas; estica e encolhe; acelera a moto e estica os dedos)

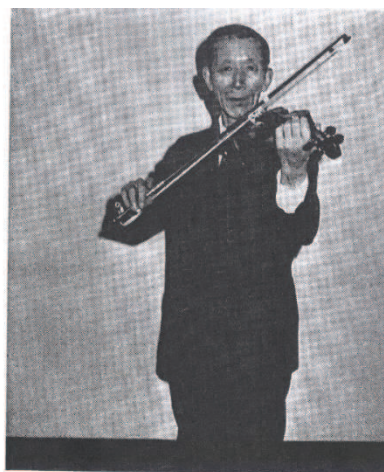
Limpa-para-brisas (argolar o 4º dedo)

Segundo os autores

Suzuki (Starr, 2000) demonstra o plano do braço em relação a cada corda com o arco na região do meio servindo-se de um ângulo de 90º entre o braço e antebraço (formando um quadrado entre o braço, antebraço, arco e cordas). Não existe utilização do braço esquerdo, este apenas segura o violino. Suzuki refere que é muito importante o ensino da mudança de corda e aconselha a que haja uma paragem entre cada mudança para que o braço acompanhe corretamente a alteração de plano de corda e o aluno não perca a mesma qualidade e quantidade de som da corda anterior.



Plano da corda



Plano da corda



Plano da corda



Plano da corda

Figura 70 - Plano das quatro cordas, segundo Suzuki (Starr, 2000, pág. 74)

Para Suzuki existem três movimentos possíveis para mudar de plano de cordas:

- Mudança com todo o braço, ou seja, a mão, o antebraço, o cotovelo e o braço superior movem-se ao mesmo tempo (como uma unidade);
- Mudança apenas com a mão e antebraço seguido do cotovelo apenas se o executante se mantiver na nova corda;
- Mudança somente com o movimento da mão ou do movimento dos dedos.

Suzuki, para os alunos iniciantes, favorece o 2º movimento, ou seja, a mão do arco e o antebraço devem mover-se em primeiro lugar e o cotovelo deve seguir posteriormente a mão. Este faz uma pequena alusão ao exercício *argolar o 4º dedo* para demonstrar a posição e condução da mão do arco em relação ao plano de cordas. Suzuki assume a mão do arco como condutora de todo o movimento ao longo das cordas (figura 70) e todos os outros componentes (pulso, antebraço, cotovelo e braço) seguem a mão (Starr, 2000).

Rolland (Johnson, 1971) utiliza este exercício e para a sua correta realização, o aluno deve transferir o instrumento da posição de descanso para cima do ombro e, com o polegar esquerdo à volta do braço do instrumento, deve esticar o 4º dedo esquerdo e inserir a ponta do arco neste dedo. O arco fica suspenso neste dedo e o aluno deve apanhar o arco somente com o polegar e dedo médio da mão direita formando um pequeno círculo entre estes dois dedos. Os restantes dedos do arco devem ser colocados posteriormente. Rolland não discrimina quais outros exercícios podem ser realizados seguidamente com este “argolar” do 4º dedo. Rolland denomina este exercício de *Roll the arm* (figura 71). Segundo o autor, este exercício tem o fundamento de, através do movimento do braço direito para cima e para baixo, relaxar o ombro e mantê-lo livre de tensões (Rolland, 1974).



Figura 71 - Exercício "Roll the arm" de Rolland (1974, pág. 4)

Para pais e professores

Este exercício pressupõe também a colocação do violino em cima do ombro esquerdo. Para a sua execução, o executante deve agarrar o violino com a mão esquerda no tampo superior mantendo o polegar esquerdo no ponto do violino e os restantes dedos devem ficar redondos e relaxados no tampo superior do violino. O dedo mindinho esquerdo deve esticar para que o aluno consiga “argolar” a ponta do arco. Quando a ponta do arco estiver “argolada” o executante deve esticar todo o membro superior fazendo um movimento ascendente seguido de um movimento descendente. No movimento ascendente o executante deve tentar subir o braço acima da altura do ombro e no movimento descendente deve tentar apontar o parafuso do arco para o chão. Nunca, em ambos os movimentos, o executante deve subir o seu ombro direito. A ideia é utilizar somente o membro superior direito para executar o exercício e ter todo o corpo relaxado e livre de tensões para o efeito.

Para crianças

A figura 72 vai-te ajudar a perceber o “Limpa-para-brisas



Figura 72 - Exercício “Limpa-para-brisas” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | Violino seguro no tampo com os dedos redondos Ponta do arco encaixa no dedo mindinho da mão esquerda Braço direito mexe como um “todo” Movimento vertical do braço ⇕ Corpo relaxado |
| Repetição | 10 vezes |

Estica e encolhe (argolar o 4º dedo)

Para pais e professores

Este é seguido do exercício anterior. Para a sua execução o executante deve apenas realizar um movimento horizontal com o seu membro superior direito. O mesmo deve começar completamente esticado numa posição relaxada (por exemplo no plano da corda mi) e depois o executante deve apenas fletir o cotovelo, fazendo com que o movimento recue assim como a direção do arco. O objetivo do exercício é apenas movimentar o cotovelo em flexão e extensão.

Para crianças



Figura 73 - Sequência do exercício "Estica e encolhe" segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Violino seguro no tampo com os dedos redondos</p> <p>Ponta do arco encaixa no dedo mindinho da mão esquerda</p> <p>Flexão e extensão do cotovelo</p> <p>Movimento horizontal do arco</p> <p>Braço relaxado</p> |
| Repetição | 10 vezes |

Acelera a mota (argolar o 4º dedo)

Para pais e professores

Também na sequência do primeiro exercício, este deve começar com o membro superior direito completamente esticado numa posição relaxada (por exemplo no plano da corda mi). O objetivo é apenas movimentar o pulso em movimento fletido e extensivo. O pulso deve começar em linha com o antebraço e depois deve realizar um movimento extensivo seguido de um movimento fletido.

Para crianças

A figura 74 vai-te ajudar a perceber o “Acelera a mota”

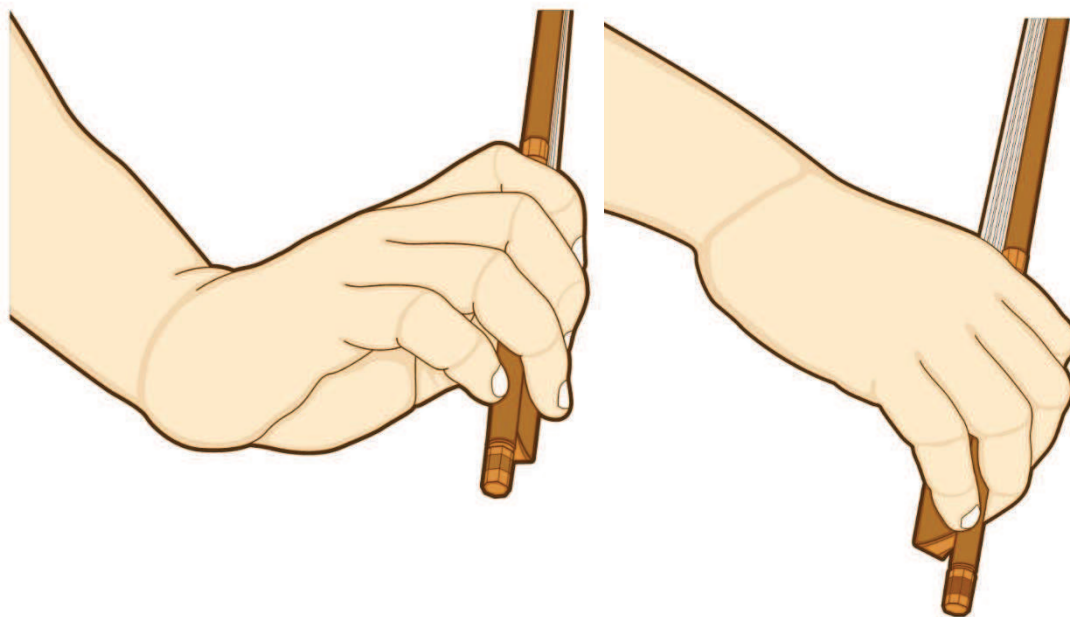


Figura 74 - Sequência do exercício "Acelera a moto" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | Violino seguro no tampo com os dedos redondos Ponta do arco encaixa no dedo mindinho da mão esquerda Braço em extensão Flexão e extensão do pulso Braço relaxado |
| Repetição | 10 vezes |

Estica os dedos (argolar o 4º dedo)

Para pais e professores

Este exercício é o último desta sequência com o “Argolar o 4º dedo”. Neste exercício, o executante, também com o membro superior direito esticado e relaxado, deve apenas movimentar os dedos da mão direita em extensão e flexão. Não deve ser utilizado o pulso visto que o objetivo é meramente a flexibilização dos dedos da mão esquerda.

Para crianças

A figura vai-te ajudar a perceber o “Estica os dedos”

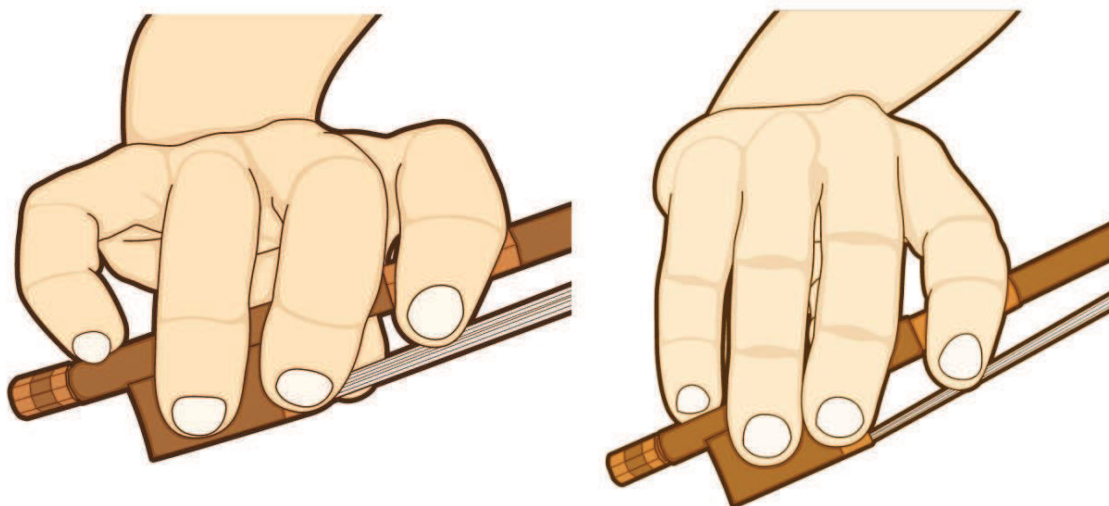


Figura 75 - Sequência do exercício "Estica os dedos" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | Violino seguro no tampo com os dedos redondos Ponta do arco encaixa no dedo mindinho da mão esquerda Membro superior direito em extensão Flexão e extensão do pulso Braço relaxado |
| Repetição | 10 vezes |

3.3.11 Arco pinchão 1 e 2

Segundo os autores

Pernecky (1998), como já foi discutido anteriormente faz apenas uma pequena alusão a este exercício. O fundamento do autor é que o aluno saiba exatamente onde se encontra o arco. Estas variações do arco podem ser na mesma corda entre os pontos do talão, meio e ponta e entre as quatro cordas do instrumento. Sem tocar, o aluno tem de verificar se o arco se encontra no sítio correto e se o braço está ao mesmo nível da corda em questão. O executante deve verificar todas as partes do braço (ombro, braço, cotovelo, antebraço, pulso e dedos) e nenhum deles deve estar mal posicionado em relação à corda.

Suzuki (Starr, 2000) (como foi referido anteriormente para o exercício *limpa-para-brisas*) refere que é muito importante o ensino da mudança de corda e aconselha a que haja uma paragem entre cada mudança para que o braço acompanhe corretamente a alteração de plano de corda e o aluno não perca a mesma qualidade e quantidade de som da corda anterior.

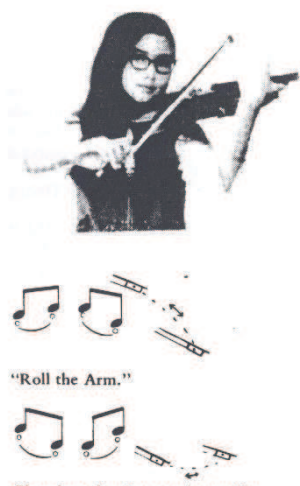


Figura 76 - Exercício "Roll the arm" de Rolland (1974, pág. 5)

Rolland (Rolland, 1974) refere que o cruzamento de cordas e o correto posicionamento dos constituintes do braço direito em cada um dos locais do arco é muito importante e que deve ser trabalhado separadamente (ver figura 52). Quanto mais grave for a corda mais o cotovelo deve levantar e vice-versa quando o arco se dirige para as cordas mais agudas. Os alunos devem realizar este cruzamento de cordas nas três zonas do arco (talão, meio e ponta). Este exercício pode ser realizado com arcadas ou somente com o movimento do cotovelo em que não existe produção do som, apenas movimento do braço direito.

Arco pinchão 1

Para pais e professores

O exercício baseia-se na colocação do arco na corda e, somente utilizando em simultâneo todo o membro superior direito, o aluno tem de ser capaz de passar de uma corda para a outra. Este exercício tem o objetivo de elucidar os executantes para os planos inerentes a cada corda e para a altura correta do cotovelo, braço, antebraço, pulso e dedos em relação às diferentes cordas. Não pode ser produzido qualquer som do instrumento. O arco está completamente imóvel e apenas existe uma movimentação da vara do arco de uma corda para a outra. Ouvir-se-á um pequeno belisque da corda mas apenas proveniente do arco a libertar a corda. O arco deve alternar entre as cordas como descrito na tabela 4:

Tabela 4 - Exercício "Arco pinhão "

| | | | |
|--|----------|----------|----------|
| Cruzamento de 1 corda de intervalo | Mi ⇔ Lá | Lá ⇔ Ré | Ré ⇔ Sol |
| Cruzamento de 2 cordas de intervalo | Mi ⇔ Ré | Lá ⇔ Sol | |
| Cruzamento de 3 cordas de intervalo | Mi ⇔ Sol | | |

O executante deve segurar o violino no tampo com os dedos redondos e todo o braço esquerdo relaxado. Este exercício pode ser realizado em todas as regiões do arco:

No talão do arco o aluno deve ter o pulso ligeiramente curvado (em direção ao nariz) e o cotovelo relaxado;

No meio do arco o pulso deve estar reto assim como todo o braço deve perfazer um ângulo de 90 graus (formando um quadrado entre o braço, arco e o violino).

Na ponta o pulso deve estar inclinado para o chão e todo o braço deve estar esticado (formando um triângulo entre o braço, arco e o violino).

Para crianças

A figura 77 vai-te ajudar a perceber o “Arco pinchão 1”



Figura 77 - Exercício “Arco pinchão 1” segundo o projeto

| | |
|-------------------|---|
| Lembranças | <p>Movimento vertical do braço direito em simultâneo</p> <p>Segurar o violino com a mão esquerda no tampo</p> <p>Manter as posições do braço direito</p> <p>Arco não toca, apenas muda de corda</p> <p>Ombro relaxado</p> |
| Repetição | 10 vezes |

Arco pinchão 2

Para pais e professores

Este é a continuação do exercício anterior. Neste exercício o movimento é realizado apenas com a movimentação do pulso. O executante deve começar por colocar o arco na corda e fazer as mudanças de corda apenas com a flexão e extensão do pulso. Na corda inicial, o pulso deve estar relaxado e direito. Quando movimentar o arco para a corda final deve fletir o pulso. O membro superior direito deve permanecer parado e no plano correto da corda inicial. O exercício deve ser efetuado

na zona do meio, talão e ponta com a extensão do pulso entre 1, 2 e 3 cordas de intervalo (ver tabela 4).

Para crianças

A figura 78 vai-te ajudar a perceber o “Arco pinchão 2”



Figura 78 - Exercício "Arco pinchão 2" segundo o projeto

| | |
|-------------------|--|
| Lembranças | Flexão e extensão do pulso Segurar o violino com a mão esquerda no tampo Manter as posições do braço direito Arco não toca, apenas alterna de corda Ombro relaxado |
| Repetição | 10 vezes |

De seguida serão abordadas as diferenças e semelhanças relativas a cada um dos exercícios aqui descritos e será feita a comparação entre a versão dos pedagogos e do autor do projeto.

4. Discussão

O capítulo da discussão está dividido em duas secções. Primeiramente serão discutidas, para cada exercício, as principais diferenças na perspectiva da realização dos exercícios propostos por Havas, Rolland, Suzuki e Pernecky. Como foi mencionado anteriormente, apesar de estarem presentes várias versões de exercícios propostas por Pernecky, este não é enumerado na Revisão da Literatura visto que a sua pedagogia se baseia também numa compilação de exercícios propostos por Rolland e Suzuki. Posteriormente será apresentada uma reflexão crítica sobre o tema em questão.

4.1 Comparação das diferentes perspectivas de realização dos exercícios

A tabela 5 resume as principais diferenças na realização dos exercícios segundo os pedagogos Suzuki, Rolland e Havas.

Tabela 5 - Comparação das diferentes perspectivas de realização dos exercícios segundo o autor e Perkins (1995)

| TÉCNICA | SUZUKI | ROLLAND | HAVAS |
|--|---|---|---|
| Fundamentos | Audição e imitação | Balanço e movimento | Balanços interrelacionados |
| Posição | Peso sobre o pé esquerdo | Peso é distribuído entre os dois pés | Balanço centrado na "3ª perna" |
| Suporte do violino | Suportado pelo ombro e queixo; voluta na direção do pé esquerdo | Balanço entre os seis pontos de contato; voluta na direção do pé esquerdo | "Sem suporte"; voluta direcionada à esquerda do centro do corpo |
| Nível do violino | Nível dos olhos | Nível dos olhos | Ligeiramente inclinado para baixo |
| Posição do polegar direito e função | Na direção do 2º dedo; importante para o balanço do arco | Na direção do 2º dedo; importante para o balanço do arco | Conexão entre o polegar e as cerdas para transmitir energia |
| Movimentos do braço direito | O braço e o cotovelo iniciam os ataques do arco | O braço inicia os ataques do arco | O ombro e o cotovelo iniciam os ataques do arco |
| Ações do arco | Padrões convexos | Movimentos rotativos e cíclicos | Movimentos horizontais |
| TÉCNICA | SUZUKI | ROLLAND | HAVAS |

| | | | |
|-------------------------------------|--|---|---|
| Movimentos do braço esquerdo | Cotovelo esquerdo balança debaixo do violino | Cotovelo esquerdo balança debaixo do violino | Cotovelo esquerdo balança longe do violino |
| Colocação dos dedos | Maioritariamente horizontais | Movimentos verticais, alguns horizontais e de cruzamento de corda | Exclusivamente movimentos de balanço horizontal |
| Mudanças de posição | Método tradicional de transporte | Método tradicional de transporte | Maioritariamente balanço de intervalos |

Exercícios de postura

As diferenças relativas à realização dos exercícios posturais encontram-se resumidas nas tabelas 6 a 10.

Tabela 6 - Posição de descanso

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Colocar o violino debaixo do braço direito com a voluta a apontar ligeiramente para cima; - O braço direito circunda o violino por cima da queixeira e nunca em cima do cavalete. - Pés em “V”. | <ul style="list-style-type: none"> - Pés devem estar afastados um do outro; - Pensar na “terceira perna”. | <ul style="list-style-type: none"> - Colocar o violino debaixo do braço direito com a voluta a apontar ligeiramente para cima; - O braço direito circunda o violino por cima da queixeira e nunca em cima do cavalete. - Pés juntos e paralelos. | <ul style="list-style-type: none"> - Colocar o violino debaixo do braço direito com a voluta a apontar ligeiramente para cima; - O braço direito circunda o violino por cima da queixeira e nunca em cima do cavalete. - O arco deve ser seguro pelo dedo indicador da mão direita e deve estar a apontar para o chão; - Pés juntos e paralelos. | <ul style="list-style-type: none"> - Colocar o violino debaixo do braço direito com a voluta a apontar ligeiramente para cima; - O braço direito circunda o violino por cima da queixeira e nunca em cima do cavalete. - O arco deve ser seguro pelo dedo indicador da mão direita e deve estar a apontar para o chão; - Pés juntos e paralelos. |

Tabela 7 - Click-clack

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|-----------------|--------------|----------------|---------------|----------------|
|-----------------|--------------|----------------|---------------|----------------|

| | | | | |
|--|--|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - A posição dos pés não deve ser estática e rígida; - Pés começam em "V"; - Recuo do pé direito. | <ul style="list-style-type: none"> - A posição dos pés não deve ser estática e rígida; - Pés começam já separados. | <ul style="list-style-type: none"> - A posição dos pés não deve ser estática e rígida; - Pés começam juntos e em paralelo - Separação da ponta dos pés; - Avanço do pé esquerdo. | <ul style="list-style-type: none"> - A posição dos pés não deve ser estática e rígida; - Pés começam juntos e em paralelo; - Separação da ponta dos pés; - Recuo do pé direito (ou, em alternativa, avanço do pé esquerdo). | <ul style="list-style-type: none"> - A posição dos pés não deve ser estática e rígida; - Pés começam juntos e em paralelo - Separação da ponta dos pés; - Avanço do pé esquerdo. |
|--|--|--|---|--|

Tabela 8 - Estátua da liberdade

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|---|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino no tampo; - Violino é movido para cima e para a esquerda; - Braço esquerdo esticado; - Cabeça vira para o lado esquerdo de forma a visualizar o violino; - Braço esquerdo roda e coloca o violino em cima do ombro esquerdo; - Olhar para a voluta e deixar cair a cabeça na queixeira. | <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino no braço do violino; - Relaxar o corpo e balançar o membro superior esquerdo; - Com um único movimento colocar o violino em cima do ombro esquerdo. | <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino no braço do violino; - Violino é movido para cima e para a esquerda; - Braço esquerdo esticado; - Cabeça vira para o lado esquerdo de forma a visualizar o violino; - Braço esquerdo roda e coloca o violino em cima do ombro esquerdo; - Olhar para a voluta e deixar cair a cabeça na queixeira. | <p>(Não há referências à utilização deste exercício)</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino no tampo; - Esticar o violino em frente ao peito; - Braço esquerdo esticado; - Cabeça vira para o lado esquerdo de forma a visualizar o violino; - Braço esquerdo roda e coloca o violino em cima do ombro; - Olhar para a voluta e deixar cair a cabeça na queixeira. |

Tabela 9 - Levanta a tocha

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|--|---|---|
| (Não há referências à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Instrói as crianças a repetir várias vezes o exercício anterior para que o movimento se torne natural e espontâneo. - O violino é apenas uma extensão do braço esquerdo. | <ul style="list-style-type: none"> - menciona que quantas mais vezes for realizado o exercício “Estátua da liberdade”, mais conforto e confiança a criança adquire. | (Não há referências à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Direcionar o violino na direção do ombro esquerdo; - Rodar o violino em direção à garganta; - Dobrar o cotovelo para que o violino encoste ao pescoço; - Olhar para a voluta e deixar cair a cabeça; - Repetir várias vezes os passos anteriores. |

Tabela 10 - Aguenta se puderes

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino apenas com o ombro, pescoço e clavícula; - Cabeça e ombros relaxados; - Mão esquerda no ombro direito; - Forma triangular na colocação do instrumento formada pelo braço, antebraço e pulso. | (Não há referências à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino apenas com o ombro, pescoço e clavícula e a mão esquerda no ombro direito; - Sugere também balançar os dois braços em baixo; - Realiza também o exercício sem violino; - Colocar a mão esquerda em cima do ombro direito; - Fazer um movimento circular com o | <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino apenas com o ombro, pescoço e clavícula; - Balançar os dois braços em baixo; - Agarrar a orelha direita com a mão esquerda. | <ul style="list-style-type: none"> - Segurar o violino apenas com o ombro, pescoço e clavícula; - Cabeça e ombros relaxados; - Mão esquerda no ombro direito; - Forma triangular na colocação do instrumento formada pelo braço, antebraço e pulso |

| | | | | |
|--|--|--------------------|--|--|
| | | cotovelo esquerdo. | | |
|--|--|--------------------|--|--|

Exercícios de mão esquerda

As diferenças relativas à realização dos exercícios de mão esquerda encontram-se resumidas nas tabelas 11 a 21:

Tabela 11 - Esfrega o braço

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|--|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Não usar instrumento; - Sentado; - Mão esquerda em cima do joelho esquerdo; - Mão direita “abraça” o braço esquerdo e desliza ao longo do mesmo. - Entoar melodias e/ou fazer sequências rítmicas das peças que estão a executar. | <ul style="list-style-type: none"> - Não usar instrumento; - De pé; - Balançar os dois braços em baixo e relaxados. | <p>(Não há referências à utilização deste exercício)</p> | <p>(Não há referências à utilização deste exercício)</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Não usar instrumento; - Sentado ou de pé; - Mão esquerda em cima do joelho esquerdo (sentado); - Mão esquerda à altura do abdómen e em frente (de pé); - Mão direita “abraça” o braço esquerdo e desliza ao longo do mesmo. |

Tabela 12 - Baloço

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|---|--|--|
| <p>(Não há referências à utilização deste exercício)</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento horizontal do cotovelo para dentro e para fora; - Mão esquerda na 1ª posição; - Braço direito relaxado e em baixo. | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento horizontal do cotovelo para dentro e para fora; - Mão esquerda na 1ª posição; - Braço direito relaxado e em baixo. - Beliscar as cordas com o 4º dedo. | <ul style="list-style-type: none"> - É o professor que ajuda o movimento do cotovelo para dentro e para fora. | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento horizontal do cotovelo para dentro e para fora; - Mão esquerda na 1ª posição; - Braço direito relaxado e em baixo. |

Tabela 13 - Segura a escala

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|---|---|---|
| (Não há referências à utilização deste exercício) | - Não há tensão; - Circundar a escala com os dedos da mão esquerda; - Somente o polegar, indicador e o dedo que pisa a corda tocam no violino. | (Não há referências à utilização deste exercício) | (Não há referências à utilização deste exercício) | - Agarrar a escala do violino com a mão esquerda; - Cotovelo para dentro; - Palma da mão esquerda encostada às cordas; - Posição de tensão seguida de relaxamento. |

Era de esperar que quase todos os autores não fizessem referência a este exercício visto o princípio deste ser o exagero de uma posição confortável e anatómica. Todos os autores apresentados partem sempre do fisicamente anatómico e simples para que o aluno não crie tensões e/ou lesões. Tal como é referenciado na descrição do exercício o executante parte de uma posição tensa e exagerada para uma posição de relaxamento natural. O objetivo do exercício é o executante ter o cotovelo esquerdo para dentro, a palma da mão esquerda completamente virada na direção do violino e os dedos redondos para que, quando necessário, os dedos caiam redondos e relaxados.

Tabela 14 - Segura o cotovelo

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|---|---|---|--|
| - No seguimento do “Aguenta se pudes”; - Realizado sem violino; - Simular a posição para tocar; - Palma da mão e pulso esquerdo voltados para a escala. | (Não há referências à utilização deste exercício) | - No seguimento do “Aguenta se pudes”; - Realizado com o violino; - Abanar a mão esquerda em frente à face; - Cotovelo perto do peito. | (Não há referências à utilização deste exercício) | - No seguimento do “Aguenta se pudes”; Segurar o cotovelo esquerdo com a mão direita; - Mão esquerda desloca-se do ombro para a escala do violino; |

| | | | | |
|--|--|--|--|---|
| | | | | - Palma da mão e pulso esquerdo voltados para a escala. |
|--|--|--|--|---|

Tabela 15 - Sobe e desce

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|--|---|---|
| (Não há referências à utilização deste exercício) | (Não há referências à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Não usar o arco; - Pizzicato de mão esquerda (4º dedo); - Movimentos silenciosos com os dedos a deslizarem ao longo da corda; - Uso de harmônicos naturais ao longo de toda a corda (uso do arco); - Pensar na mão esquerda como uma unidade e não em dedos individuais; - O braço serve como “meio de transporte”. | (Não há referências à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Não usar o arco; - Pizzicato de mão esquerda (4º dedo); - O braço serve como “meio de transporte”; - Realizar o exercício em todas as cordas e sua extensão. |

Neste exercício é trabalhado, não só as mudanças de posição, o deslocamento do polegar esquerdo, a formação da mão ao longo das cordas e da escala, como também a resistência do 4º dedo. Este é o mais fraco dos dedos da mão esquerda e o facto de ser utilizado para beliscar as cordas, garante-lhe uma maior resistência.

Tabela 16 - Belisca as cordas

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|--|--|---|
| (Não há referências à utilização deste exercício) | (Não há referências à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Beliscar as cordas com a mão esquerda enquanto coloca o violino em cima do ombro; - Beliscar as cordas com a mão esquerda enquanto afina o violino; - Acompanhar uma gravação com pizzicato de mão esquerda. | <ul style="list-style-type: none"> - Tal como no exercício “Baloço”; - O professor auxilia o aluno na movimentação do cotovelo esquerdo. | <ul style="list-style-type: none"> - Pizzicato de mão esquerda (4º dedo); - No seguimento do “Baloço”; - Beliscar as 4 cordas começando na corda sol; - Beliscar as cordas aleatoriamente; - Beliscar apenas uma corda de cada vez; - Beliscar apenas duas cordas com uma ou duas cordas de intervalo entre si. |

Com a realização deste exercício é pretendido melhorar a posição da mão esquerda em relação ao violino, do cotovelo esquerdo em relação às mudanças de corda, como assegurar também o fortalecimento do 4º dedo.

Tabela 17 - X mágico

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|---|---|--|---|
| -Utilização da risca no dedo indicador da mão esquerda; - Coloca a mão na escala quando o violino já está colocado em cima do ombro. | (Não há referências à utilização deste exercício) | -Utilização da risca no dedo indicador da mão esquerda; - Coloca a mão na escala quando o violino já está colocado em cima do ombro. | -Utilização da risca no dedo indicador da mão esquerda; - Realiza a primeira colocação da mão esquerda no violino quando o executante ainda se encontra com o violino em "posição de descanso". | -Utilização da risca no dedo indicador da mão esquerda; - Coloca a mão na escala quando o violino já está colocado em cima do ombro. |

Se a mão do executante for pequena o polegar pode ser colocado ligeiramente à frente do 1º dedo para que os restantes dedos possam cair redondos e livres de tensão. O polegar deve assumir uma posição de conforto para evitar tensões e/ou excesso de movimentos do braço.

Tabela 18 - Pousa os dedos

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|---|--|--|--|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | <p>- Todo o movimento dos dedos da mão esquerda é proveniente da base das articulações e estas devem estar constantemente flexíveis;</p> <p>- A colocação dos dedos deve ser pensada na horizontal e nunca na vertical, como se os dedos estivessem sempre a deslizar na corda.</p> | <p>- Não discrimina a ordem pela qual os dedos devem ser pousados na corda;</p> <p>- A mão deve ser pensada como um todo sendo constituída por quatro partes individuais;</p> <p>- A elevação da mão, o ângulo dos dedos e o balanço da mão são fatores a ter em consideração para que os dedos caiam corretamente na corda.</p> | <p>- Não discrimina a ordem pela qual os dedos devem ser pousados na corda;</p> <p>- A colocação do polegar é de extrema importância numa fase inicial de aprendizagem do violino;</p> <p>- Este não deve ser colocado demasiado alto ou curvado e nunca deve apertar a escala do violino.</p> | <p>- Colocar, em primeiro lugar, o 2º dedo (eixo da mão);</p> <p>- Ordem de colocação dos dedos: 2º, 3º, 4º e 1º;</p> <p>- Esperar entre cada colocação de um novo dedo para que o corpo e o cérebro assimile corretamente o seu posicionamento.</p> |

A ordem utilizada neste projeto melhora o balanço da mão evitando tensões aquando da colocação do 4º dedo. O facto de o 1º dedo ser o último (enquanto os restantes já estão pousados na corda) beneficia o aluno para que, inconscientemente, pense apenas numa “extensão” inferior. Quando o 1º dedo é o primeiro a ser colocado, o 4º dedo é colocado como uma “extensão” superior. Em muitos casos os executantes exageram a movimentação do cotovelo esquerdo para poderem auxiliar a colocação correta deste dedo e prejudicam o movimento.

Tabela 19 - Elevador

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|--|--|--|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Todo o movimento dos dedos da mão esquerda é proveniente da base das articulações e estas devem estar constantemente flexíveis; - Cada dedo tem contacto com a corda apenas com a face esquerda; - Evitar a pressão do dedo contra a escala do violino; - Movimento horizontal dos dedos. | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento vertical dos dedos; - Pousar os quatro dedos na corda e, ao mesmo tempo, levantá-los sem “abandonar” a corda; - Os dedos devem cair com energia na corda; - Dosear corretamente a pressão do dedo na corda para não alterar a qualidade sonora; | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Na sequência do “Pousa os dedos”; - Pousar os 4 dedos na corda, apenas <i>aflorando</i> a mesma; - Com a pressão dos dedos, encostar a corda à escala do violino; - Voltar à posição inicial. |

É evidente que Rolland e Havas têm perspetivas diferentes aquando da colocação dos dedos na corda. Havas sugere que o movimento dos dedos ao longo da corda seja sempre pensado horizontalmente. Já Rolland defende que o movimento deve ser vertical e com energia no ataque dos dedos na corda bem como no abandono da mesma. A versão deste projeto vai de encontro a estas duas ideias. Primeiramente é essencial que o aluno perceba que o dedo deve apenas aflorar a corda e, numa segunda fase, deve saber dosear corretamente a pressão necessária para que a corda encoste devidamente à escala e produza um som limpo e com qualidade.

Tabela 20 - Escorrega

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|---|--|---|--|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Em toda a extensão da escala do violino; - Em todas as cordas do instrumento; - Após o aflorar da corda com os dedos, o executante deve deslizar os dedos pela lateral da escala. | <ul style="list-style-type: none"> - Realizado somente numa posição do violino; - Em todas as cordas do instrumento; - “Escorregar” os dedos individualmente com intervalo de meio-tom; - Não levantar os restantes dedos; - Não alterar a posição da mão e do polegar. | (Não há referência à utilização deste exercício); | <ul style="list-style-type: none"> - Realizado somente numa posição do violino; - Em todas as cordas do instrumento; - “Escorregar” os dedos individualmente com intervalo de meio-tom; - Não levantar os restantes dedos; - Não alterar a posição da mão e do polegar. |

Tabela 21 - Tambor na escala e no tampo

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|---|--|--|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Realiza o exercício na escala e no tampo superior do violino (apenas no lado esquerdo da escala); - Não é necessário o uso do arco; - “Percutir” cada dedo com os restantes fora da escala; - “Percutir” todos os dedos em simultâneo. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Realiza o exercício na escala e no tampo superior do violino (dos dois lados da escala); - Não é necessário o uso do arco; - Realizado em todas as cordas (na escala); - “Percutir” cada dedo sem levantar os restantes; - “Percutir” cada dedo com os restantes fora da escala; - “Percutir” todos os dedos em simultâneo. |

O executante deve iniciar a articulação de um dedo individualmente seguido da articulação de todos os dedos em simultâneo como se tratasse de uma bola de borracha. Na versão deste projeto é referido que o executante deve servir-se apenas da força da gravidade para conseguir o máximo de articulação do dedo na corda. O movimento de *deixar cair o dedo* deve ser imposto pela força da gravidade e o *levantar* deve ser um reflexo corporal do movimento anterior. O primeiro movimento deve ser amplo e bem sonoro para que o dedo caia no sítio exato (onde tem mais carne) e o segundo deve ser consequente e relaxado. O executante deve ter em atenção a colocação do polegar no ponto do violino e a palma da mão relaxada e em linha com o tampo do violino quando realiza o exercício no tampo superior do violino.

Exercícios de mão direita

As diferenças relativas à realização dos exercícios de mão direita encontram-se resumidas nas tabelas 22 a 32:

Tabela 22 - Aperto de mão violinístico

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|--|--|---|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Não necessita da ajuda do professor ou auxiliar para executar o exercício; - Polegar deve ficar ligeiramente curvado; - Os restantes dedos da mão direita devem ficar relaxados; - O executante deve fletir e estender os dedos da mão direita de forma a aumentar a flexibilidade dos dedos. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Necessita da ajuda do professor ou auxiliar para executar o exercício; - Polegar deve ficar ligeiramente curvado; - Os restantes dedos da mão direita devem ficar relaxados; - Realizar vários movimentos que envolvam a flexão e extensão do braço, cotovelo, pulso e dedos da mão direita. |

Nas duas versões é sempre necessário que os dedos da mão direita assumam a mesma posição que teriam se estivessem a pegar no arco. Os dedos da mão devem estar sempre redondos e relaxados. É importante que o executante trabalhe não só a disposição dos dedos como também o diferente posicionamento do pulso direito nas diferentes posições do arco:

Talão – pulso ligeiramente curvado (pulso em direção ao nariz do executante);

Meio – pulso reto e em linha;

Ponta – pulso ligeiramente curvado (pulso para o chão).

Tabela 23 - Foguetão

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Executante realiza o exercício de pé, com os joelhos relaxados; - Arco perpendicular ao chão; - Posicionar o arco em frente ao corpo com as cerdas voltadas para o lado esquerdo; - Mover o arco para cima, em direção ao teto; - Mover o arco para baixo, voltando à posição inicial. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - O executante começa o exercício com os joelhos fletidos; - Arco perpendicular ao chão; - Parafuso do arco é colocado entre as pernas, tocando no chão; - Posicionar o arco em frente ao corpo com as cerdas voltadas para o lado esquerdo; - Mover o arco para cima, em direção ao teto; - Mover o arco para baixo, voltando à posição inicial. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Executante realiza o exercício de pé, com os joelhos relaxados; - Arco perpendicular e/ou paralelo ao chão; - Posicionar o arco em frente ao corpo com as cerdas voltadas para o lado esquerdo; - Mover o arco para cima, em direção ao teto; - Mover o arco para baixo, voltando à posição inicial. |

O arco assumir uma posição vertical e manter uma trajetória reta em direção ao teto. Antes de o arco iniciar a sua ascensão o cotovelo deve estar relaxado e curvado e o pulso reto e relaxado. Quando este se dirige para cima o cotovelo deve esticar gradualmente e o pulso assume uma posição curvada mantendo o arco numa trajetória retilínea. Quando este volta à sua posição inicial também o pulso e o cotovelo devem assumir as suas posições iniciais.

Tabela 24 - Segura a vara

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|---|--|---|--|
| <p>- Utiliza primeiramente um lápis e, só depois, utiliza o arco (com o apoio de um tubo de papel);</p> <p>- Segurar o lápis na horizontal (junto ao abdómen);</p> <p>- Inicialmente, aumentar o peso do dedo indicador da mão direita, exercendo maior pressão sobre a lápis;</p> <p>- Retirar a pressão do dedo indicador da mão direita, passando a ser o polegar a gerir o peso do arco com pressão negativa).</p> | <p>(Não há referência à utilização deste exercício)</p> | <p>- Utiliza apenas o arco;</p> <p>- Quando o arco se dirige para a ponta, a pressão do arco vai aumentando;</p> <p>Quando o arco abandona a ponta, a pressão vai diminuindo até ao talão;</p> <p>- A pressão é conseguida com a aplicação de tensão no polegar (arco para cima) e no indicador direito (arco para baixo).</p> | <p>- Utiliza apenas o arco;</p> <p>- Fortalecer o polegar e o indicador da mão direita para um maior controlo da qualidade de som;</p> <p>- Arco horizontal (junto ao abdómen)</p> <p>- Segurar a ponta do arco com a mão esquerda;</p> <p>- Inicialmente, subir o cotovelo para aumentar o peso do dedo indicador da mão direita, exercendo maior pressão sobre a vara do arco;</p> <p>- Baixar o cotovelo, retirando a pressão do dedo indicador da mão direita, passando o polegar a gerir o peso do arco com pressão negativa).</p> | <p>- Utilizar uma vara de madeira em substituição do arco;</p> <p>- Vara na horizontal (junto ao abdómen);</p> <p>- Segurar a vara do arco com as duas mãos;</p> <p>- Segurar a vara apenas com a mão direita;</p> <p>- Manter a vara na horizontal.</p> |

Na versão deste Projeto Educativo o objetivo principal é o executante conseguir aguentar o arco na horizontal habituando-se ao peso natural do arco sem necessitar de segurar a ponta do arco com a mão esquerda. Nesta perspetiva, a força de

gravidade dá a sensação que o arco é mais pesado. Quando o arco é colocado na vertical o peso do arco é “aliviado” pela força da gravidade. Rolland e Suzuki utilizam este exercício para explorar outra vertente do equilíbrio do arco, ou seja, para gerir o peso entre o dedo indicador (pressão positiva) e o polegar (pressão negativa). O balanço entre o peso exercido por estes dois dedos no arco é essencial para a procura de uma melhor qualidade sonora.

Tabela 25 - Pêndulo do relógio

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|---|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Utiliza primeiramente um lápis e, só depois, utiliza o arco; - Movimento de 90° desde a posição horizontal até à posição vertical (para cima) utilizando a flexão e extensão dos dedos da mão direita; - Começar com o arco na horizontal junto ao abdómen do executante e, mantendo-o na horizontal, passar para a altura da testa. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Vara do arco oscila 45° em direção ao chão; - Segurar o arco em frente ao corpo na vertical (as cerdas do arco voltadas para o lado esquerdo); - Aplicar pressão contra a vara com a ponta do dedo polegar direito e, ao mesmo tempo, aplicar pressão com o dedo indicador direito para contrabalançar a pressão do polegar; - Aplicar pressão contra a vara com a ponta do dedo mindinho para que a vara volte à sua posição inicial. | <ul style="list-style-type: none"> - Vara do arco oscila 45° em direção ao chão; - Segurar o arco em frente ao corpo na vertical (as cerdas do arco voltadas para o lado esquerdo); - Aplicar pressão contra a vara com a ponta do dedo polegar direito e, ao mesmo tempo, aplicar pressão com o dedo indicador direito para contrabalançar a pressão do polegar; - Aplicar pressão contra a vara com a ponta do dedo mindinho para que a vara volte à sua posição inicial. | <ul style="list-style-type: none"> - Utilizar uma vara de madeira; - Movimento de 180° com a rotação do pulso direito; - Movimento de 90° apenas com a extensão e flexão dos dedos da mão direita. |

Tabela 26 - Leme

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|--|--|--|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento de 90º na horizontal com o auxílio dos dedos da mão direita; - O pulso deve estar parado (se necessário, prender o antebraço direito com a mão esquerda) e apenas é utilizada a flexão e extensão de todos os dedos da mão direita; - O dedo mindinho assume a liderança da direção da vara e deve sofrer maior extensão; - Para a flexão da vara o executante deve dar enfoque ao dedo indicador e polegar fazendo a vara voltar à posição original. |

Rolland adverte os executantes para a importância da realização de certos exercícios que intitula de *Silent bow exercises*. O desenvolvimento das capacidades dos dedos e mão direita podem ser promovidos pelo uso de alguns exercícios. Em questão da direção do arco, é normal os executantes “desenharem” uma linha do arco no sentido dos ponteiros de relógio. Esta direção é errada e, para contrariar esta tendência, Rolland pede aos executantes que “desenhem” uma linha contrária ao sentido dos ponteiros do relógio:

Arcada para baixo - puxar o arco bem para a frente; o pulso e o cotovelo devem esticar à medida que o arco se dirige para a ponta;

Arcada para cima – puxar o talão do arco para si; o pulso direito deve estar ligeiramente redondo e em direção ao queixo; o cotovelo deve estar também redondo e em direção ao centro do corpo do executante.

Como resultado, o arco deve realizar uma linha retilínea ao cavalete (perpendicular às cordas) e as cerdas do arco devem estar sempre no ângulo certo ao longo das arcadas para cima e para baixo.

Tabela 27 - Aranha

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|--|--|---|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | - Vara do arco na vertical; - Movimentação coordenada dos dedos da mão direita, fazendo a vara deslocar-se para cima e para baixo. | (Não há referência à utilização deste exercício) | - Vara de madeira na vertical e na horizontal; - Movimentação coordenada dos dedos da mão direita, fazendo a vara deslocar-se para cima e para baixo. |

Este exercício tem como propósito aumentar a flexibilidade dos dedos da mão direita. Rolland menciona que este exercício deve ser realizado nos diferentes planos das cordas para que o peso da vara varie e o executante tenha consciência das diferentes posições do arco e do braço em relação ao plano das cordas.

Tabela 28 - Carris do comboio

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|--|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Realiza o exercício com o arco na horizontal e na vertical; - Utilização de um tubo de papel; - Quando o arco se encontra na horizontal, é colocado na altura do abdómen do executante e deve deslizar dentro de um tubo de papel; - Quando o arco se encontra na vertical o tubo é colocado em cima do ombro esquerdo seguro pela mão esquerda e a vara aponta na direção do pé esquerdo. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Realiza o exercício com o arco na vertical; - Utilização opcional de um tubo de papel; - A vara do arco é colocada em cima do ombro esquerdo segura pela mão esquerda; - Movimentar a vara para cima e para baixo, na direção do pé esquerdo. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Realiza o exercício com uma vara de madeira na vertical; - Mão esquerda assume a forma tubular para que o arco passe entre os dedos e a palma da mão; - A vara é colocada em cima do ombro esquerdo segura pela mão esquerda; - Movimentar a vara para cima e para baixo, na direção do pé esquerdo. |

Pernecky e Rolland realizam este exercício com o auxílio de uma gravação. Desta forma o executante pode cantar a melodia da obra a estudar e, ao mesmo tempo, deve imitar o padrão rítmico da música.

A versão deste projeto só utiliza a mão esquerda com uma forma tubular para permitir que o arco circule por entre a mesma sem qualquer tipo de fricção.

Tabela 29 - Travão

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|---|--|---|
| - Não há fricção na passagem da vara do arco pelo tubo de papel; (Idêntico ao exercício anterior) | (Não há referência à utilização deste exercício) | - Realiza o exercício com o arco na horizontal; - Idêntico ao exercício anterior mas, desta vez, o professor aplica alguma pressão no meio da vara do arco; - Os dedos devem ficar mais curvados na arcada para baixo do que na arcada para cima. | (Não há referência à utilização deste exercício) | - Realiza o exercício com uma vara de madeira na vertical; - Idêntico ao exercício anterior só que, desta vez, a mão esquerda fecha um pouco mais para proporcionar alguma fricção na passagem da vara de madeira. |

Tabela 30 - Cabra cega

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|---|--|---|--|---|
| - Realiza o exercício apenas com os olhos abertos; - Violino colocado em cima do ombro; - Arco colocado no meio, talão ou ponta; - Arco inicia na “posição de descanso”; - Realizar o exercício nas 4 cordas do instrumento; - Verificar as posições do membro superior direito. | (Não há referência à utilização deste exercício) | - Realiza o exercício apenas com os olhos abertos; - Violino colocado em cima do ombro; - Arco colocado no meio, talão ou ponta; - Arco inicia na “posição de descanso”; - Realizar o exercício nas 4 cordas do instrumento; - Verificar as posições do membro superior direito. | (Não há referência à utilização deste exercício) | - Realiza o exercício com os olhos abertos e, depois, fechados; - Violino colocado em cima do ombro; - Arco colocado no meio, talão ou ponta; - Arco inicia na “posição de descanso”; - Realizar o exercício nas 4 cordas do instrumento; - Verificar as posições do |

| | | | | |
|--|--|--|--|--------------------------|
| | | | | membro superior direito. |
|--|--|--|--|--------------------------|

Os autores realizam o exercício com os olhos bem abertos e atentos ao braço direito. Tal como no exercício do *arco pinchão 1*, Pernecky e Rolland pretendem que o executante saiba exatamente onde o arco se encontra para que o braço direito esteja em plena concordância com o plano de corda. A versão deste projeto pretende que, após algumas tentativas com os olhos abertos (verificar todo o processo do braço direito), o executante seja capaz de acertar novamente no mesmo sítio sem visualizar o processo. Desta forma o executante tem de ser capaz de sentir os movimentos físicos necessários e decorar estes mesmos para que o arco caia exatamente no mesmo sítio.

Tabela 31 - Argolar o 4º dedo

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|---|--|---|
| (Não há referência à utilização deste exercício) | (Não há referência à utilização deste exercício) | - A colocação dos dedos no arco é feita após o arco estar argolado ao 4º dedo da mão esquerda; - Violino seguro no braço; - Ponta do arco encaixa no dedo mindinho da mão esquerda; - Membro superior direito mexe na vertical como um “todo”; | - Não realiza estes exercícios mas especifica as possibilidades para as mudanças de corda com o braço direito, com o arco no meio; - O braço deve assumir um ângulo de 90º entre o braço e o antebraço, formando um quadrado. | - Violino seguro no tampo com os dedos redondos; - Ponta do arco encaixa no dedo mindinho da mão esquerda; - Membro superior direito mexe na vertical como um “todo”; |

Os restantes exercícios, tais como o *estica e encolhe*, *acelera a mota* e *estica os dedos* descritos no projeto, são apenas mais uma forma de fortalecer e flexibilizar, de forma individual e pormenorizada, outros constituintes do braço direito, ou seja:

Limpa-para-brisas – é trabalhado o braço direito no seu todo;

Estica e encolhe – é trabalhado a extensão e flexão do cotovelo;

Acelera a mota – é trabalhada a flexibilização do pulso;

Estica os dedos – é trabalhada a maleabilidade de dedos.

Tabela 32 - Arco Pinchão 1 e 2

| Pernecky | Havas | Rolland | Suzuki | Projeto |
|--|--|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Não realiza estes exercícios mas favorece o cruzamento de cordas com o uso da altura do seu cotovelo e restantes constituintes do braço direito; - O cotovelo esquerdo deve seguir o cotovelo direito para que o executante saiba que tanto o arco como os dedos da mão esquerda se encontram na mesma corda. | (Não há referência à utilização deste exercício) | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento vertical do membro superior direito em simultâneo (“arco pinchão 1”); - Segurar o violino com a mão esquerda no braço do violino; - Manter as posições do membro superior direito; - Exercício realizado com arcadas ou apenas com o movimento do braço direito (sem produção de som). | <ul style="list-style-type: none"> - Não realiza estes exercícios mas especifica as possibilidades para as mudanças de corda com o braço direito, com o arco no meio; - O braço deve assumir um ângulo de 90º entre o braço e o antebraço, formando um quadrado. | <ul style="list-style-type: none"> - Movimento vertical do membro superior direito em simultâneo (“arco pinchão 1”); - Flexão e extensão do pulso direito (“arco pinchão 2”); - Segurar o violino com a mão esquerda no tampo; - Manter as posições do membro superior direito; - Arco não toca, apenas muda de corda. |

Nenhum dos autores discrimina a realização do *Arco pinchão 2*. Este, segundo a versão deste projeto, é realizado apenas com o movimento do pulso (flexão e extensão) para que o executante consiga cruzar as diferentes cordas.

Resumindo, o executante deve ter noção que, quanto mais grave for a corda, mais o cotovelo deve levantar e vice-versa, quando o arco se dirige para as cordas mais agudas.

4.2 Reflexão crítica

Os três pedagogos que tiveram maior enfoque neste trabalho foram, Kato Havas, Paul Rolland e Shinichi Suzuki. Os seus métodos foram analisados por quatro razões principais:

- Ambos partilham factos históricos e ligações comuns;
- O seu trabalho foi direcionado para o ensino das crianças;
- Contêm conceitos filosóficos e fisiológicos com elementos que naturalmente se complementam;
- O trabalho destes pedagogos atingiu grandes resultados a nível mundial e contribuiu grandemente para o desenvolvimento da pedagogia do ensino de instrumentos de corda, utilizando métodos baseados no que é “natural”, respeitando a anatomia humana e primando pela pesquisa científica em detrimento do ensino tradicional de violino.

Todos os autores se baseiam no relaxamento, no equilíbrio, no que é natural, na produção de uma qualidade sonora superior e na facilidade de execução musical. Para Havas, Rolland e Suzuki é essencial que o executante se sinta à vontade com o seu instrumento e consiga desfrutar ao máximo do prazer de tocar violino. Com este prazer vem também a motivação e os resultados práticos. Com a constante evolução o aluno sente que há progressão aumentando também a motivação e a vontade de empenho e estudo para conseguir cada vez melhores resultados.

O método de Suzuki é mais orientado para a tradição da Escola Alemã enquanto no método de Rolland se verifica a prevalência da visão pedagógica da tradicional escola Europeia e das ideias de Carl Flesch. O método de Havas é o mais experimental dos três visto a autora ter excluído todas as escolas tradicionais e privilegiado uma vertente do estilo húngaro (cigano). Havas transpôs as fronteiras da prática violinística e incorporou a psicologia e o espiritualismo na sua forma de ensinar.

Na maioria dos exercícios as componentes técnicas de Suzuki e Rolland parecem ser mais compatíveis entre si do que com as ideias de Havas. Este facto poderá suscitar alguma estranheza uma vez que Rolland e Havas desenvolveram um percurso de ensino similar (ambos estudaram com Waldbauer em Budapeste). O mais intrigante ainda, de uma perspetiva pedagógica, é a forma como as suas técnicas são tão divergentes apesar de ambos concordarem com a importância do papel da fisiologia humana e das leis da física nos movimentos de prática violinística. Talvez estas diferenças se devam ao facto de Havas ter constantemente refinado as suas ideias e técnicas e Rolland, por outro lado, ter apenas feito pequenos ajustes às suas ideias técnicas iniciais. Durante o seu percurso Rolland dedicou-se principalmente a ensinar, pesquisar, promover e a recolher informações que

suportassem o seu método e as suas ideias enquanto Havas dedicou a maioria do seu tempo a inovar os conceitos básicos que possuía.

É mencionado também o pedagogo Jack Pernecky na realização dos variados exercícios. Pernecky não é discriminado como principal pedagogo porque os exercícios apresentados são baseados na pedagogia de Suzuki. Pernecky refere que o repertório de Suzuki é um exemplo de um interessante e bem organizado método usado para melhorar as competências técnicas e musicais dos executantes. O autor tem também algumas referências e exercícios segundo a perspectiva de Rolland e Havas. Como o mesmo não expõe ideias técnicas originais e novas (somente compila as ideias dos três pedagogos) não foi descrita a sua biografia e os seus princípios pedagógicos no capítulo III.

Na vertente da postura as várias versões dos autores são muito similares entre si e similares à adaptação para crianças apresentada neste projeto. Havas menciona que o aluno se deve apoiar na “terceira perna” para conseguir o correto balanço do corpo. Todos os pedagogos referem que o aluno se deve sentir confortável com o seu instrumento e a sua postura deve ser o mais natural e o menos penosa possível. É essencial que o aluno adquira uma correta postura para mais tarde não sofrer de tensões e lesões musculoesqueléticas devido a erros ou falta de bases que não foram fornecidas pelo professor.

Em relação aos exercícios de mão esquerda existem algumas discrepâncias entre as versões dos pedagogos e a versão apresentada neste projeto. Estas são meramente de execução dos vários exercícios porque os conceitos teóricos são os mesmos. Apesar de existirem diferentes formas de execução do mesmo exercício, as ideias apresentadas no projeto seguem as mesmas perspectivas dos três pedagogos. Existe uma maior concordância com a perspectiva de Rolland e os exercícios tendem a refletir esta vertente. Em alguns aspetos o projeto aprofunda melhor as ideias dos pedagogos e vai um pouco mais além. Resumindo, alguns exercícios de mão esquerda são um aprofundamento dos exercícios propostos pelos pedagogos.

Nos exercícios de mão direita acontece exatamente o mesmo. As versões dos exercícios apresentadas no projeto são, na sua maioria, um aprofundamento dos exercícios propostos pelos três pedagogos. Os conceitos pedagógicos são os mesmos mas um pouco mais explorados e diversificados. Por exemplo, no exercício em que é necessário argolar o 4º dedo, os pedagogos apenas referenciam nos seus livros a utilização do exercício do “limpa-para-brisas”. Os restantes três exercícios propostos neste projeto são mais uma forma de trabalhar e fortalecer individualmente os músculos dos membros. Os pedagogos referenciam o trabalho do membro superior direito como um todo e a versão deste projeto aprofunda os diferentes componentes anatómicos que incluem o ombro, o cotovelo, o pulso e os dedos.

Na realização da prática de ensino supervisionada pude constatar que o facto de a aluna (objeto de estudo de violino da Prática de Ensino Supervisionada) realizar certos exercícios presentes neste projeto ajudaram a superar dificuldades que não conseguiu ultrapassar apenas com a repetição de certas passagens do estudo e da peça. É essencial que o aluno perceba que a repetição não é sinónimo de estudo. O simples facto de haver uma repetição constante de uma passagem pode não melhorar o resultado prático do que é pretendido. Neste caso o problema (cruzamento de cordas) foi isolado e trabalhado individualmente com recurso a certos exercícios do livro. Trabalhando unicamente o problema sem a adição de notas e de movimentos consecutivos do braço direito e braço esquerdo possibilitaram que a aluna ultrapassasse o problema técnico e fosse então capaz de realizar a passagem em questão sem dificuldades técnicas.

5. Conclusão

Pode concluir-se que, de modo geral, os objetivos propostos aquando do início do presente projeto foram cumpridos, uma vez que se procedeu à compilação de exercícios técnicos de diferentes pedagogos do violino, adaptando a linguagem técnica utilizada a crianças com idades compreendidas entre os 6 aos 10 anos de idade, de forma motivadora e clara. Todos os exercícios encontram-se justificados de forma coerente, e devidamente organizados por regiões anatómicas a trabalhar, estando acompanhados por instruções práticas para pais e professores.

O livro completo, objetivo último a longo prazo da realização deste projeto, deverá estar terminado em 2016.

O presente projeto apresenta algumas limitações. A revisão da literatura realizada para a sua execução é apenas baseada em livros, *sites* e alguns artigos científicos, facto que a poderá tornar limitativa e algo incompleta.

Efetivamente os exercícios escritos para as crianças entre os 6 e os 10 anos não foram testados na prática, correndo o risco de não estarem totalmente adaptados à realidade profissional. Este projeto trata-se de um estudo de nível I de conhecimento, não sendo objetivo destes estudos testá-los na prática educativa. Assume-se assim, que trabalhos experimentais futuros sobre a adaptação dos exercícios à faixa etária em questão são necessários de forma a completar este projeto.

Ainda de referir que o mestrado em ensino da música é lecionado em regime pós-laboral, pressupondo que o aluno se encontra em situação de trabalhador-estudante. Efetivamente não é fácil conciliar estas duas realidades, e a falta de disponibilidade temporal dificultou grandemente a entrega do presente projeto no tempo esperado para a sua conclusão. No entanto, o facto de possuir experiência pedagógica de vários anos, permitiu-me testar a maioria dos exercícios técnicos propostos, e empiricamente comprovar os seus bons resultados na melhoria técnica dos meus alunos.

A minha experiência permite-me afirmar que ensinar música é uma grande responsabilidade, envolvendo paciência, constante motivação, entusiasmo, acompanhamento musical, técnico e psicológico, uso de boas pedagogias e materiais e, acima de tudo, imaginação.

Praticar um instrumento deve ser visto como um bom hábito, como algo essencial como realizar a higiene diária. A criança tem que se sentir incompleta se não estudar violino todos os dias. Este processo pode ser moroso, mas essencial para uma boa prática violinística. Mesmo que a criança tenha esta vontade diária de praticar violino, o seu estudo deve ser efetuado com o máximo de atenção aos pormenores. Concretizando, se um aluno se apresenta nas aulas com más posturas e posições incorretas afirmando que estudou diariamente, o mais provável é não ter

atendido a este pormenor no seu estudo. Se estes problemas posturais não forem corrigidos a curto prazo podem tornar-se graves obstáculos no desenrolar da sua aprendizagem e será necessário aplicar técnicas de correção que são morosas e extremamente desmotivadoras.

O facto de o aluno não dominar certas técnicas faz com que não possa adquirir novos conhecimentos. Este tem que perceber e sentir de que forma o seu corpo reage para que o seu cérebro possa assimilar novas técnicas, coordenando todos estes movimentos de forma quase inata

O papel do professor é fornecer ferramentas técnicas, musicais e de organização de estudo para que o aluno possa, cada vez mais, tornar-se autónomo na sua orientação enquanto músico. Se todas estas orientações forem bem coordenadas, o aluno ganha competências para poder estudar individualmente sem ter de recorrer constantemente ao professor para conseguir ultrapassar uma dificuldade, seja ela técnica ou musical. Se o aluno for bem orientado desde o início da aprendizagem a probabilidade de conseguir bons resultados é maior logo, quando chegar a uma idade mais avançada, terá atingido maiores e melhores resultados.

A perspetiva apresentada a partir do vasto material recolhido, que abrange inúmeros aspetos técnicos da aprendizagem violinística, tem por objetivo facilitar a aprendizagem das crianças, fornecer aos professores mais uma ferramenta didática e de motivação útil para o ensino dos seus alunos e também possibilitar aos pais a participação ativa na evolução do seu educando. Este projeto engloba variadas metodologias de pedagogos que contribuíram para a evolução do ensino do violino. Estes, com perspetivas e métodos revolucionários para o seu tempo, focaram a sua atenção no ensino direcionado a crianças de tenra idade e no que é “natural”. Desta forma, o projeto, não tem como objetivo contrapor os métodos já existentes, mas ser um auxiliar útil, prático e apelativo para utilização na sala de aula e no estudo individual da criança.

Na minha prática letiva como professor sempre tive imensa dificuldade em que o aluno conseguisse, em casa, atingir a mesma evolução que tinha conseguido na aula e, em muitas situações, o aluno regredia de uma aula para a outra. Era motivante ver que os alunos, através da prática destes exercícios na sala de aula, conseguiam melhorar muito os aspetos técnicos inerentes a cada um deles mas, ao mesmo tempo, era frustrante verificar que, caso o aluno não os repetisse no seu estudo individual, a memória física desaparecia de uma aula para a outra. Estes exercícios aqui apresentados são já utilizados por mim desde o início da minha vida profissional como pedagogo e o meu maior obstáculo foi conseguir que as crianças praticassem estes mesmos exercícios, não só na sala de aula, mas também em casa, no seu estudo individual. Cedo me apercebi que necessitava de encontrar uma forma de abordar estes mesmos exercícios num compêndio.

Este livro permite contribuir de forma positiva na evolução técnica das crianças que iniciam o estudo do violino, na correção de aspetos técnicos e maus hábitos

relacionados com a prática violinística, bem como ser uma ferramenta didática de apoio aos vários métodos existentes.

A prática destes exercícios permite ao pedagogo trabalhar não só aspetos técnicos básicos, como por exemplo a postura, colocação correta do violino e dos pés, utilização do arco, utilização dos quatro dedos da mão esquerda, como também desenvolver competências nas crianças para técnicas mais avançadas e complexas como a maleabilidade de dedos e flexibilidade de pulso, *vibrato*, mudanças de posição, extensão de dedos da mão direita, entre outras.

Atualmente, o ensino da música depara-se com um panorama de falta de tempo de aula para o alcance de bons e concretos resultados e, também o aluno, necessita de algo que o estimule e o faça querer evoluir. Cabe aos professores a árdua tarefa de ajudar a criança a ultrapassar todas as dificuldades e insucessos inerentes à prática de um instrumento e estes devem munir-se de metodologias atuais, práticas e apelativas evitando a desmotivação e desinteresse do aluno.

Espero que a publicação deste trabalho em livro possa contribuir para o sucesso do professor e do aluno servindo de ferramenta didática e de apoio aos vários métodos de ensino do violino e a todos os intervenientes.

Parte II

Prática de Ensino Supervisionada

6. Contextualização Escolar

A Academia de Paços de Brandão é um estabelecimento de ensino particular e cooperativo, sendo uma associação sem fins lucrativos pertencente à Tuna Musical Brandoense.

Na Academia são ministrados os cursos de acordeão, canto, clarinete, contra-baixo, flauta transversal, formação musical, oboé, órgão, percussão, piano, saxofone, trombone, trompa, trompete, guitarra dedilhada, viola d'arco, violino e violoncelo. O seu horário de funcionamento é de segunda a sexta-feira, das 9h00 às 21h00 e ao sábado das 9h00 às 18h00.

6.1 Caracterização geográfica e histórica de Paços de Brandão

A Academia de Música de Paços de Brandão localiza-se na freguesia de Paços de Brandão, no concelho de Santa Maria da Feira.

A freguesia do distrito de Aveiro tem 4867 habitantes, uma área de 3,71 km² e possui uma densidade de 1311,9 hab/km², segundo os Censos de 2011.

Paços de Brandão foi fundada em 1095, na altura com o nome de *Villa Palatiolo*, por Fernand Blandon, que ajudou D. Afonso Henriques na Reconquista Cristã, e por isso, recebeu estas terras como recompensa. Durante o ano, realizam-se várias festas religiosas e populares como por exemplo a Festa da Póvoa ou a Festa dos Arcos.

Acompanhando o fenómeno do resto do país, assitiu-se, na freguesia, ao envelhecimento da população resultante da diminuição da natalidade e do aumento da esperança média de vida.

Paços de Brandão oferece uma diversidade de instituições culturais, recreativas e desportivas, entre eles o Grupo Etnográfico “Como elas cantam e dançam em Paços de Brandão”, CiRAC (Círculo de Recreio, Arte e Cultura de Paços de Brandão), Clube Desportivo de Paços de Brandão, Clube de Ténis de Paços de Brandão, Associação de Ciclo-Turismo de Paços de Brandão, Centro Social de Paços de Brandão, entre outros.



Figura 79 - Instalações da AMPB

6.2 História da Academia de Música de Paços de Brandão

Como já foi dito anteriormente, a Academia de Música de Paços de Brandão (AMPB) é uma secção da Tuna Musical Brandoense que foi fundada em 1870, na altura, conhecida por “Estudantina”. Era considerada um grande polo dinamizador da vida cultural da região que promovia o gosto pela música.

Nas comemorações do centenário da “Estudantina”, em 1970, a Tuna foi renovada e reorganizada, trazendo novos elementos para se juntar aos já existentes e criaram uma Escola de Música que assegurasse a formação dos músicos necessários para dar continuidade às atuações.

Assim, a 15 de maio de 1976, é assinada a escritura da Associação Cultural, seguida da Comissão Reorganizadora Executiva da Tuna Musical Brandoense, que iria assegurar o funcionamento da escola de música. Em 1980, a AMPB, após aquisição de instalações próprias, é oficializada pela Inspeção Geral de Ensino Particular do Ministério da Educação. A 28 de março de 1983, a Tuna Musical Brandoense/Academia de Música de Paços de Brandão foi considerada Instituição de Utilidade Pública.

O novo edifício da AMPB (Figura 53) veio substituir as antigas instalações na Casa do Matoso, tendo sido inaugurado pelo então Primeiro-Ministro Prof. Doutor Aníbal Cavaco Silva, em 1991. Nestas instalações deu-se especial atenção não só às aulas de música como também ao ballet, sendo construído um salão com todas as infraestruturas necessárias para o efeito.

A partir do ano letivo de 2011/2012, foi concedida a Autonomia Pedagógica, por parte da Direção Regional do Norte, aos cursos em funcionamento nesta academia, distinção essa que permite delinear uma gestão curricular e pedagógica autónoma.

6.3 Património

Como já foi dito anteriormente, a sede da AMPB foi adquirida em 1991. É um edifício com quatro andares, moderno, de ótima qualidade, multifacetado e de grandes dimensões. Possui:

- 17 Salas isoladas acusticamente;
- Grande auditório, restaurado acusticamente, com capacidade para 266 lugares e 4 camarins;
- Pequeno auditório;
- Auditório de pequenas audições;
- Sala de convívio;
- Sala de percussão;

- Salão de ballet, com respectivos balneários;
- 12 Salas de estudo;
- Sala de professores
- Biblioteca/Mediateca;
- Gabinete da Direção Pedagógica;
- Sala de Direção;
- Secretaria;
- *Foyer* e Sala de Estar;
- Jardim interno;
- Ginásio;
- *Hall* de receção/entrada;
- Bar;
- Bengaleiro.

6.4 População Escolar

Alunos

A escola tem aproximadamente quatrocentos e setenta alunos. Nos últimos sete anos, o número tem vindo a aumentar devido à melhoria da qualidade do ensino, às ações de dinamização e divulgação perto da comunidade escolar, de modo a descobrir potenciais alunos. A qualidade musical também acompanha essa subida bem visível nas audições e nas apresentações públicas.

Cerca de 20 alunos por ano, em vários instrumentos, têm sido premiados em concursos de nível nacional e internacional, com realce para a admissão à *Orquestra de Jovens da União Europeia*, *Orquestra Sinfónica do YouTube* (incluindo professores), *Concurso Internacional Cidade do Fundão*, *Concurso Capela*, *Concurso Santa Cecília*, *Concurso Paços Premium*, *JOP (Jovem Orquestra Portuguesa)*, entre outros. Os seus ex-alunos ocupam lugares de destaque em Orquestras e Instituições de ensino superior e secundário de música, nacionais e internacionais.

Corpo docente

A Academia tem trinta e oito professores qualificados, empreendedores, criativos, dinâmicos e voluntários, que procuram motivar os alunos para o progresso da aprendizagem, procurando, para isso, novos objetivos.

Corpo não docente

O pessoal não docente é composto por três elementos, dois administrativos e um auxiliar de ação educativa.

6.5 Modelo de organização e gestão pedagógica

A Academia de Música está organizada da seguinte forma:

- Direção Administrativa;
- Direção Pedagógica;
- Conselho Pedagógico, constituído pelo Diretor Pedagógico e pelos coordenadores de cada departamento (cordas, sopros, teclas e percussão, canto, formação musical e disciplinas teóricas);
- Corpo Docente;
- Associação de Pais e Encarregados de Educação;
- Serviços Administrativos/Direção Executiva;
- Pessoal não docente.

A Academia de Música de Paços de Brandão desenvolve os seus projetos pedagógicos partindo das diretivas da Direção Pedagógica em articulação com todos os grupos de trabalho e intervenção.

6.6 Atividades da Academia de Música de Paços de Brandão

A Academia tem realizado diversos eventos anuais de grande dimensão nacional. Um deles é a promoção de cursos de aperfeiçoamento e concertos que permite que os alunos e toda a comunidade passem a frequentar espaços de concerto com regularidade, contacto com professores e um evidente sucesso escolar. Os *Cursos de Aperfeiçoamento* contam com a sua 15^a edição e destinam-se a vários instrumentos e são frequentados, durante aproximadamente quatro dias, por cerca de duzentos alunos vindos de todo o país.

Outra atividade realizada na AMPB é a Concurso Nacional *Paços' Premium*, realizado há oito anos, que traz a Paços de Brandão cerca de uma centena de concorrentes para tocarem perante um júri que é constituído por profissionais de música de mérito internacional.

A Academia realizou ainda quatro edições do *Encontro Nacional de Luthiers*, que contou com mais de seiscentos visitantes assistindo a concertos, palestras e exposição de instrumentos; realizou um concerto de Ano Novo e Beneficência, a Ópera “A Lenda das Três Árvores”, entre outros. Para além disso, músicos de reconhecido nível técnico e artístico têm colaborado com a realização de Recitais, Congressos Nacionais, Palestras, *Masterclasses*, Conferências e *workshops*.

6.7 Oferta formativa

A Academia de Música de Paços de Brandão dispõe de uma oferta formativa bastante diversificada. Deste modo, a instituição alberga os cursos de Iniciação, Básico, Secundário e Curso Livre. A AMPB contempla o regime articulado e supletivo nos cursos Básico e Secundário. Desta forma, é importante definir cada um dos regimes: o regime articulado é um ensino em que os alunos têm as disciplinas da formação geral numa escola básica ou secundária e as disciplinas da formação vocacional artística numa instituição de música, sendo que os horários são conjugados; o regime supletivo é um ensino em que “os alunos frequentam integralmente o currículo geral na escola do ensino regular e paralelamente a componente vocacional na escola de música” (Trindade, 2010, p. 42).

Paralelamente aos regimes descritos anteriormente, existe um outro denominado regime integrado que não está contemplado na oferta formativa da AMPB. É um regime em que os alunos frequentam na mesma instituição de ensino a componente regular e vocacional. Por último, a AMPB tem também na sua oferta formativa o curso livre em que os alunos têm um programa livre e que pretende aperfeiçoar os conhecimentos técnicos e musicais em qualquer faixa etária.

7. Caracterização da classe de instrumento - violino

7.1 Caracterização da classe de violino

A classe de violino da AMPB é constituída por 92 alunos distribuídos pelos níveis de ensino de iniciação, básico e secundário segundo a tabela 33:

Tabela 33 - Número de alunos de violino por nível de ensino

| Nível de ensino | Número de alunos |
|-----------------|------------------|
| Iniciação | 40 |
| Básico | 43 |
| Secundário | 9 |

O corpo docente é constituído por 6 professores que asseguram o acompanhamento aos alunos. Relativamente à carga horária na disciplina de instrumento, e, segundo o artigo 9º alínea b) e c) da portaria nº225/2012 de 30 de Julho, esta é de 45 minutos por semana⁶. No que respeita às atividades, destacam-se as audições de classe que são planeadas pelos professores de violino em cooperação ou não com os outros professores de instrumentos de cordas, o concurso nacional *Paços` Premium*⁷ e o Curso de Aperfeiçoamento.

7.2 Dossier pedagógico de cordas da Academia de Música de Paços de Brandão

O *dossier* pedagógico de cordas da Academia de Música de Paços de Brandão foi estruturado e elaborado pelos professores de cordas da instituição. É um plano inteiramente exclusivo da AMPB uma vez que a Academia possui autonomia pedagógica.

⁶ No presente ano letivo de 2014/2015 a carga horária alterou-se para 90 minutos partilhados (45 minutos individuais).

⁷ A edição deste ano do *Paços` Premium* contou com os seguintes instrumentos: flauta, guitarra e percussão; em 2014/2015 contará com o violino mantendo-se a “tradição” bienal.

Segundo o *dossier* pedagógico, “durante o período de estudos de um aluno de violino, pretende-se formar um indivíduo conhecedor da técnica do seu instrumento, um aluno consciente formal e musicalmente das obras interpretadas, representando um nível enquanto instrumentista que lhe permita apresentar-se em público e cumprindo as exigências traçadas por cada ano letivo da sua formação. No término da sua formação, que equivale atualmente ao 8º grau, o aluno deverá estar apto a propor-se a provas de acesso ao ensino superior artístico em violino” (*dossier* pedagógico de cordas, p. 3).

Deste modo, o plano de estudos da AMPB encontra-se dividido em três níveis que são: Iniciação, Ensino Básico e Secundário. Relativamente à Iniciação, nível de ensino que decorre entre os 3 e os 10 anos de idade, o aluno deverá ter noção do posicionamento do violino e da sua execução básica. Uma vez que o ingresso na iniciação ocorre cada vez mais cedo, o professor poderá explorar outras competências para além dos objetivos mínimos.

No que diz respeito ao Ensino Básico, o aluno deve cumprir as competências definidas no *dossier* pedagógico para cada grau, de modo a evoluir e a consolidar os conhecimentos para uma melhor execução do instrumento.

De acordo com o *dossier* pedagógico, “atingidos os objetivos propostos para o ensino básico, o aluno no ensino complementar deverá consolidar e explorar os seus conhecimentos. Exige-se mais rigor e perfeccionismo na execução, dispondo o aluno de maior maturidade e conhecimento nesta fase da sua formação de forma a atingir um nível que lhe permita prosseguir estudos a nível superior. Tal como no ensino básico, o aluno no ensino complementar deverá desenvolver capacidades e competências segundo o grau que frequenta” (*dossier* pedagógico de cordas, pág.11).

7.2.1 Competências para o segundo grau

As competências previstas para o segundo grau, e que são parte integrante do *dossier* pedagógico de cordas da AMPB, são:

- Consolidação dos conhecimentos adquiridos no 1º grau;
- Se possível, introdução da 3ª posição;
- Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posições;
- Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição;
- Introdução das extensões;
- Afinação e correção da mesma;
- Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação;
- Divisão do arco com e sem ligaduras;

- Maleabilidade;

Introdução das escalas menores e respectivos arpejos explorando outras tonalidades;

- Desenvolvimento da memorização;

- Domínio e segurança na apresentação pública.

7.2.2 Conteúdos programáticos para o segundo grau

Conforme o *dossier* pedagógico (pág. 9), “apesar da Academia de Música de Paços de Brandão ter autonomia pedagógica, a classe de violino segue parcialmente o repertório definido pelo Conservatório de Música do Porto. Para além deste repertório e segundo as especificidades de cada aluno, o corpo docente utiliza obras da lista que se segue ou repertório com dificuldades semelhantes ou superiores”

Por conseguinte, os conteúdos programáticos de referência⁸ pedidos para o segundo grau são:

Estudos - Wohlfahrt, método de estudos op.45 (primeiros estudos)

Mackay, volume II

Sitt – nºs 1 a 4, 8 a 12, 15 e 18

Kayser op.20 – nºs 3, 5 e 8

Peças – Suzuki Violin School, volume II

7.2.3 Avaliações - provas e critérios de Avaliação

Os alunos são submetidos a duas provas semestrais ao longo do ano, sendo que estas pesam 60% da nota final no 2º e 3º período. Segundo o *dossier* pedagógico (pág.68), “os alunos de cordas apresentam-se no final de cada semestre em provas internas, presididas por um júri constituído no mínimo por dois professores. Sempre que exequível, todos os professores de cordas do respetivo grau e instrumento são convocados para as provas. Na prova de conclusão do 8º grau o júri será constituído, sempre que possível, por todos os professores do respetivo instrumento.”

⁸ Conteúdos programáticos de referência são propostas de programa, o que significa que o professor tem liberdade de escolha e poderá ser utilizado repertório de dificuldade semelhante ou superior.

7.2.4 Conteúdo das provas internas semestrais de violino

No que respeita ao 2º grau, segue a tabela (tabela 34) com o programa a apresentar nas provas semestrais:

Tabela 34 - Programa a apresentar nas provas semestrais

| Grau | 1º Semestre | 2º Semestre | Cotações |
|---------|---|---|----------------------|
| 2º Grau | 1 Escala maior e menores (harmónica e melódica) e respetivos arpejos) | PROVA GLOBAL | ESCALAS 25% |
| | - 2 Estudos de carácter e conteúdos diferentes | - 1 Escala maior e menores (harmónica e melódica) e respetivos arpejos) | ESTUDOS 50% / 25% |
| | - 1 Peça | - 1 Estudo | PEÇAS 25% / 50% |
| | | - 2 Peças | |

A observação direta e audições, os trabalhos de casa e as atitudes e valores são os restantes critérios de avaliação. Para uma compreensão mais detalhada, segue a tabela 35 de avaliação do departamento curricular de cordas:

Tabela 35 - Avaliação do departamento curricular de cordas

| Domínios | Critérios Gerais | Critérios Específicos | Instrumentos de Avaliação | | | | Peso Específico |
|------------------------|---|--|---------------------------|--------------------------|--|--------------------------|-----------------|
| | | | 1º Período | 2º Período | 3º Período | | |
| Operatório e Cognitivo | - Aquisição de competências - Aplicação de conhecimentos - Domínio de conteúdos programáticos | - Concentração, métodos e hábitos de estudo (80%) - Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los (20%) Escala 0 – 100% | Trabalhos de casa 40% | Trabalhos de casa 10% | To dos os graus exceto 2º, 5º e 8º graus | 2º, 5º e 8º graus | 90% |
| | | | | | Trabalhos de casa 10% | Trabalhos de casa 20% | |

| | | | | | | | |
|---------------------------|---|--|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---|-----|
| | - Evolução na aprendizagem | -Domínio técnico/ pulsação/ afinação (50%) -Interpretação (fraseado, estilo, dinâmica) (40%) -Capacidade de leitura (5%) -Capacidade de memorização (5%) Escala 0 – 100% | Observação direta e audições 50% | Observação direta e audições 20% | Observação direta e audições 20% | Observação direta e audições 20% | |
| | | | | Provas Internas Semestrais 60% | Provas Internas Semestrais 60% | 2º e 5º graus prova global 50% 8º Grau Prova-Recital 50% | |
| <u>Atitudes e Valores</u> | - Desenvolvimento do sentido de responsabilidade e autonomia - Desenvolvimento de hábitos de trabalho - Desenvolvimento de exercício de cidadania | - Assiduidade e pontualidade (1%) - Interesse e empenho (3%) - Cumprimento de tarefas (3%) - Participação de atividades (2%) - Comportamento (1%) Escala 0 – 10% | 10% | 10% | 10% | 10% | 10% |

8. Caracterização da classe de Conjunto

8.1 Sinopse da Orquestra Juvenil

A Orquestra Juvenil da Academia de Música de Paços de Brandão surge na sequência da disciplina de classe de conjunto ministrada no curso básico e secundário do ensino artístico especializado de música.

A orquestra surge numa primeira fase apenas como orquestra de cordas, que é a sua essência ainda hoje. Contudo, dada a grande afluência e o número crescente de alunos de sopros, a orquestra pontualmente faz apresentações onde os sopros se juntam a esta formação. Não sendo uma formação de sopros ainda específica, esta é adaptada consoante as necessidades das obras apresentadas e aos projetos nos quais a orquestra participa.

Os concertos onde a orquestra, quer apenas em formação de cordas ou com sopros, se apresentou, foram diversos. A participação da orquestra nos “1001 Músicos” e nos “Dias da Música”, no CCB – Centro Cultural de Belém, em diversas edições, foram um marco importante para a história da formação. As apresentações nestas edições, sujeitas a prova de seleção por parte de um júri, foram muito apreciadas e parabenizadas tanto por espectadores como pelos membros do júri que sempre estiveram presentes nos concertos. É de realçar a participação em dois concertos, em parceria com a Companhia da Música, no Europarque – Santa Maria da Feira no espetáculo “Luzes da Ribalta”, onde se apresentaram bandas sonoras de filmes que marcam a história do cinema com o grande auditório esgotado em ambas as apresentações. Recentemente, no ano letivo 2011-2012, a orquestra em conjunto com o Coro da Academia de Música de Paços de Brandão prepararam um programa a realizar por altura da Páscoa que foi apresentado em quatro locais (Santa Maria da Feira, Espinho, Paços de Brandão e Mosteirô). Em todos os concertos a orquestra recolheu os mais efusivos aplausos por parte do público que esgotou a capacidade dos espaços da apresentação dos concertos.

O trabalho de preparação para a apresentação em público por parte dos alunos não se cinge apenas ao âmbito da orquestra, uma vez que todos os anos se realizam provas internas para se selecionar solistas, proporcionando assim, várias experiências musicais.

A orquestra, já com formação clássica, participou no 20º Aniversário da TAFEUP – Tuna Académica da Faculdade de Economia da universidade do Porto, que se realizou no Coliseu do Porto.

Com a criação das diferentes Classes de Conjunto pretendem-se criar hábitos de trabalho em grupo, onde o aluno exercitará a sua capacidade de executar música

num projeto em comum. Procura-se incentivar à participação criativa individual no seio de um grupo e ao mesmo tempo promover uma compreensão musical alargada.

Pretende-se sobretudo dotar cada projeto de grande maleabilidade para que possa evoluir ao longo dos anos letivos, conforme a motivação e interesses da escola, dos professores, e dos próprios alunos.

A Orquestra Juvenil conta com 40 elementos distribuídos segundo a tabela 36

Tabela 36 - Distribuição de alunos por naipe segundo o professor de Classe de Conjunto

| Naipe | Nº de alunos |
|--------------|---------------------|
| Violino I | 11 |
| Violino II | 12 |
| Viola d'arco | 4 |
| Violoncelo | 2 |
| Contrabaixo | 1 |
| Flauta | 2 |
| Clarinete | 2 |
| Fagote | 2 |
| Trompete | 2 |
| Trompa | 2 |
| Percussão | 1 |

8.2 Avaliações - provas e critérios de avaliação da classe de conjunto

A avaliação é feita essencialmente pela observação direta das aulas e audições, pelos trabalhos de casa e pelas atitudes e valores. De qualquer forma, os professores reservam-se o direito de realizarem provas ou audições individuais como um instrumento de avaliação auxiliar no decorrer do ano letivo. As provas são realizadas durante o período de aula e são marcadas antecipadamente. Além de serem instrumentos de avaliação, também permitem que os alunos possam estar bem preparados para uma apresentação pública. Para uma visão mais profunda dos critérios, segue a 3ª tabela de avaliação (tabela 37):

Tabela 37 - Critérios de avaliação da Orquestra Juvenil segundo o departamento de Classe de Conjunto da AMPB

| Domínios | Critérios Gerais | Critérios Específicos | Instrumentos de Avaliação | Peso Específico |
|-------------------------------|--|--|------------------------------|-----------------|
| <u>Operatório e cognitivo</u> | - Aquisição de competências | - Concentração, métodos e hábitos de estudo (80%); | Trabalhos de casa 40% | 90% |
| | - Aplicação de conhecimentos | - Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los (20%); Escala 0 – 100% | | |
| | - Domínio de conteúdos programáticos | - Domínio técnico/pulsação/afinação (50%); | Observação direta e Audições | |
| | - Evolução na aprendizagem | - Interpretação (fraseado, estilo, dinâmica) (25%); - Capacidade de memorização (25%); | | |
| <u>Atitudes e Valores</u> | - Desenvolvimento do sentido de responsabilidade e autonomia | - Assiduidade e pontualidade (1%); | 10% | 10% |
| | - Desenvolvimento de hábitos de trabalho | - Interesse e empenho (3%); - Cumprimento de tarefas (3%); - Participação nas atividades (2%); | | |
| | - Desenvolvimento do exercício da cidadania | - Comportamento (1%); | | |

| | | | | |
|--|--|--------------------|--|--|
| | | Escala 0 - 100% | | |
|--|--|--------------------|--|--|

9. Caracterização da aluna de instrumento

9.1 Caracterização da aluna na classe de instrumento

A aluna, objeto do ensino supervisionado, tem 11 anos de idade, começou a estudar violino aos 7 anos e frequenta o 2º grau do ensino supletivo. Este ano letivo, a aula de violino realizou-se às quintas-feiras das 17.45h às 18.30h.

Iniciou os seus estudos de violino na Academia de Música e Artes de Canedo. Em 2011, ingressou na Academia de Música de Paços de Brandão no quarto ano de iniciação. É uma aluna responsável, assídua e pontual. Mostra interesse pelo instrumento mas, por vezes, demonstra alguma irregularidade no seu estudo, refletindo-se na progressão da aprendizagem. No que respeita à performance enquanto violinista, apresenta postura e posições corretas, boa capacidade de memorização, mas alguma instabilidade na afinação e interpretação.

Durante estes anos de aprendizagem tem evoluído favoravelmente tanto a nível técnico como musical.

10. Desenvolvimento da prática supervisionada - disciplina de instrumento - violino

10.1 Planificação e reflexão

Exercer a prática de docente implica uma grande organização e uma atualização contínua dos conhecimentos científicos e pedagógicos, sendo, portanto, uma atividade exigente e de grande responsabilidade. A planificação contribui para melhorar significativamente a gestão do tempo e da aprendizagem. Desta forma, permite projetar e prever qualquer tipo de situação, seja uma aula, uma apresentação ou outra atividade. Constitui um hábito saudável na medida em que possibilita ao docente antecipar o que se vai passar na aula, podendo gerir melhor o tempo e o conteúdo a tratar. A planificação anual global das aulas de instrumento encontra-se na tabela 38.

Tabela 38 - Quadro síntese da prática supervisionada das aulas de instrumento segundo o autor

| Aula | Data | Sumário | Síntese |
|------|------------|---|---|
| 1 | 18-09-2013 | - Escala e arpejo em Sol M - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento (anexo E) | - Leitura do 1º andamento e análise das passagens de maior dificuldade técnica |
| 2 | 25-09-2013 | - Escala e arpejo em Sol M - Estudo nº2 de Sitt op.32 (anexo B) - Exercícios de mão direita de Schradieck | - Divisão do arco e consolidação da afinação - Introdução ao estudo e competências a desenvolver: utilização completa do arco e análise das passagens de maior dificuldade técnica |
| 3 | 26-09-2013 | - Escala e arpejo em Sol M - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento - Exercícios de mudança de cordas | - Plano e mudanças de cordas - Mudanças de arco - Consolidação do trabalho da 1ª página do concerto e leitura da 2ª página - Zonas do arco e diferença entre <i>Stacatto e Detaché</i> |
| 4 | 09-10-2013 | - Escalas e arpejos de Lá M - Estudo nº 2 de Sitt op.32- | - Afinação e distribuição dos dedos ao longo da escala, por corda - Divisão em secções do estudo nº 2 de Sitt |

| Aula | Data | Sumário | Síntese |
|------|------------|--|---|
| | | - Exercícios de braço esquerdo | - Trabalho com metrónomo - Exercícios de divisão do arco |
| 5 | 10-10-2013 | - Escalas e arpejos de Lá M/m - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento - Exercícios de mão esquerda | - Escalas com divisão por arco de 1 a 1, 2 a 2 e 4 a 4 notas - Leitura da 3ª página do concertino op. 34 de Rieding - Diferenças entre tercinas e semicolcheias |
| 6 | 23-10-2013 | - Escala e arpejo de Lá m harmónica - Estudo nº 3 de Sitt op.32 (anexo C) - Estudo nº 1 de Kayser op. 20 (anexo D) | - Manter os dedos na corda e preparação do 4º dedo - Leitura dos estudos sem ligaduras - Estudo por secções em cordas soltas |
| 7 | 30-10-2013 | - Escala de Dó M com 3ª posição - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento | - Perceção da necessidade do apoio do cotovelo nas mudanças de posição - Estudo de secções mais problemáticas com ritmos e diferentes ligaduras |
| 8 | 06-11-2013 | - Escala de Dó M com 3ª posição - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento | - Controlo na divisão do arco e da afinação - Aplicação da maleabilidade de pulso e de dedos da mão direita - Encadeamento das secções do Concertino |
| 9 | 13-11-2013 | - Escalas e arpejos de Dól M/m - Estudo nº 2 e 3 de Sitt op.32 | Distribuição dos dedos e respetivos intervalos ao longo das quatro cordas - Estudo com ritmos e diferentes ligaduras nos dois estudos |
| 10 | 20-11-2013 | - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento | Consolidação da afinação e das diferentes zonas do arco relativas a cada secção da obra - Dinâmicas e formas de execução das mesmas |
| 11 | 27-11-2013 | Ensaio com pianista acompanhador: - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento | - Trabalho de afinação, coordenação, parte rítmica - Identificação dos trechos de maior dificuldade técnica |

| Aula | Data | Sumário | Síntese |
|------|------------|--|---|
| 12 | 04-12-2013 | - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento - Estudo nº 2 de Sitt op.32 | - Prova interna de violino com professor convidado |
| 13 | 11-12-2013 | - Estudo nº 3 de Sitt op.32 | - Balanço da prova interna de violino - Autoavaliação - Estudo com subdivisão das notas à colcheia |
| 14 | 08-01-2014 | - Arpejos de Dó Maior e menor - Estudo nº 3 de Sitt op.32 | - Estudo com ritmos e cordas soltas - Correção de alguns detalhes como coordenação, memorização e utilização de diferentes dinâmicas - Performance do estudo do início ao fim |
| 15 | 15-01-2014 | - Escalas e arpejos de Dó M/m - Estudo nº 2 Sitt op.32 | - Trabalho de afinação, de arco e de performance das escalas e arpejos - Foco nas secções do estudo de maior dificuldade. - Exercícios de <i>vibrato</i> |
| 16 | 22-01-2014 | - Escalas e arpejos de Dó M/m - Concertino op.34 de Rieding- 1º andamento | - Aula coletiva - Exercícios de mudança de posição - Distribuição e divisão do arco |
| 17 | 29-01-2014 | - Escalas e arpejos de Dó M/m - Estudo nº 3 Sitt op.32 | - Prova com o professor e correção de alguns detalhes - Interpretação e dinâmicas |
| 18 | 05-02-2014 | - Escalas e arpejos de Dó M/m - Estudo nº 2 de Sitt op.32 - Estudo nº 3 de Sitt op.32 - Concertino de Rieding op. 34 – 1º andamento | - Prova semestral com júri |
| 19 | 12-02-2014 | - Escala de Ré M - Estudo nº 3 de Kayser op. 20 (anexo F) | - Análise global da prova semestral - Apresentação de novo programa - Leitura e divisão em secções do estudo nº 3 |

| Aula | Data | Sumário | Síntese |
|------|------------|--|--|
| 20 | 19-02-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Concertino de Kuchler op. 15 – 3º andamento (anexo H) | <ul style="list-style-type: none"> - Leitura, divisão em secções, marcação de dedilhações e arcadas no concertino de Kuchler op. 15 - Exercícios de mudança de posição |
| 21 | 26-02-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Estudo nº 5 de Kayser (anexo G) - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Execução e marcação de articulações nas escalas e arpejos - Leitura, divisão em secções, marcação de dedilhações e arcadas no estudo de Kayser - Exercícios com ritmos e cordas soltas no concertino |
| 22 | 12-03-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - - <i>Elfentanz</i> de E. Jenkinson (anexo J) | <ul style="list-style-type: none"> - Leitura, divisão em secções e marcação de dedilhações na peça - Estudo sem dobrar as notas |
| 23 | 19-03-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Estudo nº5 de Kayser - - <i>Elfentanz</i> de E. Jenkinson | <ul style="list-style-type: none"> - Execução com articulações e trabalho de afinação nas escalas e arpejos - Trabalho por secções na peça, com auxílio de ritmos |
| 24 | 20-03-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento | Aula assistida pela professora orientadora da prática de ensino supervisionada |
| 25 | 26-03-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Estudo nº5 de Kayser op. 20 | <ul style="list-style-type: none"> - Execução na íntegra das escalas e arpejos - Estudo das primeiras duas secções do Kayser (afinação, coordenação e musical) |
| 26 | 02-04-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Dó M/m - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Preparação para o workshop realizado na Academia de Música de Paços de Brandão - Execução na íntegra das escalas e arpejos - Interpretação na íntegra do 3º andamento com pianista acompanhador |
| Aula | Data | Sumário | Síntese |

| | | | |
|-------------|-------------|--|---|
| 27 | 23-04-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m Concertino nº 5 de Seitz – 1º andamento (anexo K) | <ul style="list-style-type: none"> - Trabalho de <i>vibrato</i>, maleabilidade e afinação - Execução das escalas e arpejos num tempo lento - Leitura da 1ª página do concertino de Seitz |
| 28 | 30-04-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Concertino nº 5 de Seitz – 1º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Leitura da 2ª página do concertino de Seitz - Trabalho minucioso por secções |
| 29 | 07-05-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m -- Estudo nº5 de Kayser op. 20 - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Execução de trechos do estudo de maior dificuldade - Trabalho de algumas secções do Concertino |
| 30 | 14-05-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento - Concertino nº 5 de Seitz – 1º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Ensaio com pianista acompanhador - Execução dos concertinos de Kuchler e Seitz por secções - Afinação e interpretação |
| 31 | 19-05-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Concertino nº 5 de Seitz – 1º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Dinâmicas - Zonas do arco - Execução das diferentes articulações presente concertino de Seitz |
| 32 | 21-05-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Estudo nº 5 de Kayser op. 20 - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Execução na íntegra das escalas, arpejos e estudo de Kayser - Trabalho seccionado com metrónomo do concertino de Kuchler |
| 33 | 28-05-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Ré M/m - Estudo nº 5 de Kayser op. 20 - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 3º andamento - Concertino nº 5 de Seitz – 1º andamento | <ul style="list-style-type: none"> - Prova semestral com júri - Entrega de novo programa para o próximo ano letivo |
| Aula | Data | Sumário | Síntese |

| | | | |
|----|------------|--|---|
| 34 | 04-06-2014 | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas e arpejos de Sol M/m com 3ª posição - Escalas de Mi com 4ª posição - Estudo nº 13 de Kayser op. 20 - Estudo nº 3 de Leonard - Concertino de Kuchler, Op. 15 – 1º andamento – - Concertino de Kuchler, Op. 12 – 1º andamento – | <ul style="list-style-type: none"> - Balanço da prova semestral - Autoavaliação - Entrega de novo programa para o próximo ano letivo |
|----|------------|--|---|

A planificação semestral das competências a adquirir, dos conteúdos abordados ao longo das aulas, do repertório a apresentar nas provas e das estratégias, e recursos pedagógicos para atingir os objetivos propostos, assim como os critérios de avaliação a adotar relativos ao primeiro e segundo semestres encontram-se nas tabelas 39 e 40 respetivamente.

Tabela 39 - Planificação semestral - 1º semestre

| Planificação Semestral – 1º Semestre |
|---|
| <p>Competências</p> <ul style="list-style-type: none"> - Consolidação dos conhecimentos adquiridos no 1º grau; - Se possível introdução na 3ª posição; - Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posições; - Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição; - Introdução das extensões; - Afinação e correção da mesma; - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; Introdução das escalas menores e respetivos arpejos explorando outras tonalidades; - Desenvolvimento da memorização; - Domínio e segurança na apresentação pública. |

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">Conteúdos programáticos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Escala de Sol Maior, homónimas menores e respetivos arpejos; - Escala de Lá Maior, homónimas menores e respetivos arpejos; - Escala de Dó Maior (3ª posição), homónimas menores e respetivos arpejos; - Estudo nº 2 e 3 de Sitt op. 32; - Estudo nº 1 de Kayser op.20; - Concertino op. 34 de Rieding - 1º andamento - Exercícios de postura, de mão esquerda e mão direita e de velocidade de dedos de Schradieck. <p>* Tendo em conta que esta disciplina é dada em aulas individuais, os conteúdos programáticos poderão sofrer pequenos reajustes consoante as potencialidades/dificuldades do aluno ao longo do semestre</p> | <p style="text-align: center;">Programa a apresentar na prova semestral</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 Escala Maior e homónimas menores e respetivos arpejos; - 2 Estudos - 1 Peça |
| <p style="text-align: center;">Estratégias</p> <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; - Realização de masterclasses e workshops. | |
| <p style="text-align: center;">Recursos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo, instrumento, estante, lápis, borracha, metrónomo, computador, telemóvel, gravador, entre outros). | |
| <p style="text-align: center;">Avaliação</p> <ul style="list-style-type: none"> - Concentração, métodos, e hábitos de estudo; - Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los; - Domínio técnico / pulsação / afinação; | |

- Interpretação (fraseado, estilo, dinâmica);
- Capacidade de leitura;
- Capacidade de memorização;
- Assiduidade e pontualidade;
- Interesse e empenho;
- Cumprimento de tarefas;
- Participação nas atividades;
- Comportamento.

Tabela 40 - Planificação semestral - 2º semestre

| Planificação Semestral – 2º Semestre | |
|--|--|
| Competências | |
| <ul style="list-style-type: none"> - Consolidação dos conhecimentos adquiridos no 1º grau; - Se possível introdução na 3ª posição; - Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posições; - Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição; - Introdução das extensões; - Afinação e correção da mesma; - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; Introdução das escalas menores e respetivos arpejos explorando outras tonalidades; - Desenvolvimento da memorização; - Domínio e segurança na apresentação pública. | |
| Conteúdos programáticos | Programa a apresentar na prova semestral |
| <ul style="list-style-type: none"> - Escala de Ré Maior, homónimas menores e respetivos arpejos; | <ul style="list-style-type: none"> - 1 Escala Maior e homónimas menores e respetivos arpejos; |

| | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Escala de Si bemol Maior, homónimas menores e respetivos arpejos; - Estudo nº 3 e 5 de Kayser op. 20; - Concertino op. 15 de Kuchler - 3º andamento - <i>Elfentanz</i> de E. Jenkinson - Exercícios de postura, de mão esquerda e mão direita e de velocidade de dedos de Schradieck. <p>* Tendo em conta que esta disciplina é dada em aulas individuais, os conteúdos programáticos poderão sofrer pequenos reajustes consoante as potencialidades/dificuldades do aluno ao longo do semestre</p> | <ul style="list-style-type: none"> - 1 Estudo; - 2 Peças. |
| <p>Estratégias</p> <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; - Realização de masterclasses e workshops. | |
| <p>Recursos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo, instrumento, estante, lápis, borracha, metrónomo, computador, telemóvel, gravador, entre outros). | |
| <p>Avaliação</p> <ul style="list-style-type: none"> - Concentração, métodos, e hábitos de estudo; - Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los; - Domínio técnico / pulsação / afinação; - Interpretação (fraseado, estilo, dinâmica); - Capacidade de leitura; - Capacidade de memorização; - Assiduidade e pontualidade; - Interesse e empenho; - Cumprimento de tarefas; - Participação nas atividades; - Comportamento. | |



Como referido anteriormente, a planificação das aulas é de extrema importância para a aquisição das competências exigidas a cada nível de ensino. Foi realizada a planificação individual e detalhada de todas as aulas lecionadas durante o ano letivo 2013/2014, no entanto serão apenas apresentadas planificações de aulas modelo referentes a cada período (tabelas 41 a 44). Para cada planificação é também apresentada uma reflexão crítica da aula em questão.

Primeiro período:

Tabela 41 - Planificação de aula (primeiro período)

| Planificação da aula de Instrumento | | | | | | | |
|--|---|--|------------|---|---|---|--|
| Disciplina | Violino | Sala | 5 | 1 | Duração | 45 min | Sumário |
| Professor | Tiago Afonso | | | Aula nº | 1 | Definição do repertório para o 1º semestre: Estudo nº2 de Mazas Op. 36 Escalas e arpejos de Sib M/m | |
| Aluno | - | | | Grau | 2º | | |
| Período | 1º | Data | 18-09-2013 | H ora | 17.45h - 18:30h | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| - Escala e Arpejo em Sol Maior em duas oitavas - Concertino de Rieding op.34 – 1º andamento (leitura da 1ª e 2ª página) - Flexibilidade de pulso - Afinação e sua correção; - Formas de otimização do estudo | -Consolidação dos conhecimentos adquiridos no 1º grau; - Se possível introdução à 3ª posição; - Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posição; - Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição; - Introdução das extensões; - Afinação e sua correção; | - <u>Escala e Arpejo em Sol Maior</u> - Divisão do arco; - Afinação; - Maleabilidade de pulso - Flexibilidade de dedos da mão direita; | | - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; - Realização de masterclasses e workshops. | -Piano vertical; -Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). | Avaliação do desempenho na aula através da observação direta Comportamento e atitude Pontualidade e Assiduidade | -Escala: 10 minutos - Leitura da 1ª página:25 minutos - Exercícios de maleabilidade de pulso: 10 minutos |

| | | | | | | |
|---|---|---|--|--|--|--|
| <p>- Exercícios de maleabilidade de dedos</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; - Introdução das escalas menores e respetivos arpejos explorando outras tonalidades; - Desenvolvimento da memorização; - Domínio e segurança na apresentação pública. | <p><u>- Concertino de Rieding op.34 - 1º andamento</u> Leitura da primeira página do concertino;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Afinação; - Divisão do arco. | | | | |
|---|---|---|--|--|--|--|

Reflexão da aula de 18 de Setembro de 2013

No início da aula o professor cumprimentou a aluna e desejou-lhe um bom ano letivo. Pediu-lhe que preparasse o violino e as partituras que já possuía do ano letivo anterior que serviram como material para o período de férias.

Foi trabalhada a escala de Sol Maior, que já tinha sido apresentada no último dia de aulas do ano letivo anterior. O professor pediu à aluna que se concentrasse na distribuição do arco enquanto realizava a escala nota a nota com o metrónomo a 60 bpm⁹. O arco tem de ser bem dividido em duas partes (metade para cada tempo) e devem ser utilizadas sempre todas as zonas do arco com especial atenção para o talão e ponta. A aluna esqueceu-se que, na corda lá e mi, o 2º dedo era encostado ao 1º dedo de forma a realizar meio-tom entre estas duas notas. O professor voltou a explicar a tonalidade de Sol Maior, as suas respetivas alterações e a sua aplicabilidade ao violino e às respetivas cordas na 1ª posição. A aluna realizou mais uma vez a escala desta vez com atenção à colocação individual dos dedos ao longo das cordas. Na escala ascendente são utilizadas as cordas soltas para fazer as mudanças de corda. Na escala descendente é necessário utilizar o 4º dedo para esta mesma mudança. Este 4º dedo tem de ser previamente antecipado e o professor pede à aluna que o antecipe na nota imediatamente anterior à utilização do 4º dedo.

Na segunda parte da aula, foi lida a primeira página do 1º andamento do Concertino de Rieding op.34 (figura 54). Este concertino apresenta-se na tonalidade de Sol Maior. A primeira secção desta página começa com uma divisão de arco de dois tempos por arco encadeada com uma pequena secção mais forte de divisão tempo a tempo. O professor pediu à aluna especial atenção para a utilização de todo o arco para a sua execução, apesar de ser apenas um tempo por arco.

Na segunda secção desta página aparece uma série de semicolcheias com notas consecutivas. Para simplificar, o professor pede à aluna que realize toda esta secção sem ligaduras e nota a nota. Posteriormente, solicita-lhe que faça a mesma passagem em cordas soltas de forma a perceber o ritmo e respetivas alternâncias de corda. De seguida, pede-lhe que realize o mesmo com duas notas por arco. Só no final solicita à aluna que tente realizar a passagem tal como está escrita.

⁹ Bpm= x batimentos por minuto

Tal como na física, na música é usado o valor de “batimentos por minuto” sendo que o “relógio” é o metrónomo, que transforma esse valor por meio de um mecanismo de proporção, e com o qual se pode saber o tempo musical. Por exemplo, se ajustarmos o nosso metrónomo nos 60 bpm, este irá executar 60 batidas por minuto.

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of six staves of music. The first staff has a red box labeled '1ª' above it. The second staff has a red box labeled '2ª' above it. The music includes various dynamics such as p, mf, f, and fx, and features complex rhythmic patterns and articulation.

Figura 80 - Excerto do "Concertino" op. 34 de Rieding, 1º andamento

Em todas estes exercícios, o professor apoiou a aluna, tocando juntamente com ela

No final da aula foram realizados os exercícios de “argolar o 4º dedo” (dedo mindinho da mão esquerda) para melhorar todos os constituintes do membro superior direito. A aluna tem alguma dificuldade na utilização do arco na sua totalidade e em saber situar-se na zona correta do arco. O professor pediu-lhe que executasse os quatro exercícios começando pelo “limpa-para-brisas” e terminasse no “acelera a mota”. No final da realização dos exercícios o professor pediu à aluna que fizesse algumas cordas soltas para verificar se os exercícios tinham resultado e a aluna comprovou a sua utilidade. Desta forma constata a importância de realizar os exercícios em casa de forma a conseguir melhores resultados num curto espaço de tempo. É essencial que os alunos saibam organizar o seu estudo para conseguirem bons resultados.

Segundo período:

Tabela 42 - Planificação de aula (segundo período) A

| Planificação da aula de Instrumento | | | | | | | |
|--|---|---|------------|---|---|---|--|
| Disciplina | Violino | Sala | 15 | Duração | 45 min | Sumário | |
| Professor | Tiago Afonso | | | Aula nº | 15 | Escalas de Dó: M, menor harmónica e menor melódica- 2 oitavas Estudo nº 2 de Sitt: Exercícios de <i>vibrato</i> | |
| Aluno | - | | | Grau | 2º | | |
| Período | 2º | Data | 15-01-2014 | Hora | 17.45h - 18:30h | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| <ul style="list-style-type: none"> - Escalas de Dó: M, menor harmónica e menor melódica- 2 oitavas -Estudo nº 2 de Sitt op. 32 - <i>Vibrato</i> - Direção do arco - Utilização do arco na sua totalidade - Conhecimento de todas as zonas do arco (talão, meio e ponta) - Aplicação de diferentes velocidades do arco | <ul style="list-style-type: none"> -Consolidação dos conhecimentos adquiridos no 1º grau; - Se possível introdução à 3ª posição; - Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posição; - Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição; - Introdução das extensões; - Afinação e sua correção; | <ul style="list-style-type: none"> - <u>Escalas de Dó: M, menor harmónica e menor melódica- 2 oitavas</u> - Ligadas 2 a 2, 4 a 4 e 7 a 7 -<u>Estudo nº 2 de Sitt</u> - Estudo com metrónomo - Afinação e a sua correção -<u>Exercícios de vibrato</u> | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; - Realização de masterclasses e workshops. | <ul style="list-style-type: none"> -Piano vertical; -Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). | <ul style="list-style-type: none"> Avaliação do desempenho na aula através da observação direta Comportamento e atitude Pontualidade e Assiduidade | <ul style="list-style-type: none"> - Escalas: 15 minutos - Estudo: 15 minutos - Vibrato: 15 minutos |

| | | | | | | |
|--|---|--|--|--|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; - Introdução das escalas menores e respetivos arpejos explorando outras tonalidades; - Desenvolvimento da memorização; - Domínio e segurança na apresentação pública. | <ul style="list-style-type: none"> - Batimentos com os dedos no tampo superior do violino - Batimento com a palma da mão esquerda nas ilhargas do violino. | | | | |
|--|---|--|--|--|--|--|

Reflexão da aula de 15 de Janeiro de 2014

No início da aula o professor pediu para executar o exercício da “cabra cega”. O objetivo era que a aluna em estudo ficasse a conhecer o seu arco e a decorar as posições do corpo e do membro superior direito para cada uma das partes do arco (talão, meio e ponta). As competências deste exercício foram aplicadas na realização das duas escalas menores com especial atenção à correta distribuição do arco. A aluna tocou as escalas a subdividir o arco em uma, duas, quatro e sete partes. No início o professor auxiliou a aluna segurando no parafuso do arco de forma a poder controlar muito bem a sua divisão. Após esta ajuda a aluna teve de executar as escalas sozinha. O arco deve ser utilizado sempre desde o talão até à ponta e, nestas extremidades, a aluna teve de parar o arco para se certificar que o estava a utilizar corretamente.

O estudo nº 2 (figura 55) foi executado com auxílio de metrónomo com

Moderato.

Figura 81 - Excerto do estudo nº 2 de Sitt op. 32

batimento à colcheia e bpm (batimento por minuto) a 60. Foram trabalhadas todas as secções individualmente. Após este trabalho, o professor pediu à aluna que juntasse duas secções de forma a preparar o todo. No fim, o estudo foi executado do início ao fim também com o uso de metrónomo. O objetivo era a aluna perceber que todas as notas deveriam ter a mesma duração e tal não estava a acontecer. O professor pediu à aluna que continuasse este trabalho com metrónomo em casa para uniformizar todo o estudo.

No final da aula o professor realizou alguns exercícios de *vibrato*. Estes exercícios foram todos realizados no tampo superior do violino tais como: “Tambor no tampo

e na escala do violino”, com uso de ritmos de 4, 6, 8 e 12 semicolcheias. Este exercício consiste em percutir os 4 dedos no tampo do violino (antes e depois da escala). Desta forma o executante tem de utilizar a maleabilidade de pulso, dedos e ter todo o membro superior esquerdo relaxado.

No final a aluna teve de vibrar, também com ritmos, o dedo 1 e 2 no tampo.

Tabela 43 - Planificação de aula (segundo período) B

| Planificação da aula de Instrumento | | | | | | | | |
|--|---|------|---|------|---|---|---|---|
| Disciplina | Violino | | Sala | 15 | Duração | 45 min | Sumário | |
| Professor | Tiago Afonso | | | | Aula nº | 17 | Escala de Dó menor harmónica e Dó menor melódica: 1 a 1 e 2 a 2 Estudo nº 3 de Sitt | |
| Aluno | - | | | | Grau | 2º | | |
| Período | 2º | Data | 29-01-2014 | Hora | 17.45h - 18:30h | | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| -Escala de Dó menor harmónica e Dó menor melódica -Estudo nº 3 de Sitt op. 32 | -Consolidação dos conhecimentos adquiridos no 1º grau; - Se possível introdução à 3ª posição; - Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posição; - Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição; - Introdução das extensões; - Afinação e sua correção; - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; | | - <u>Escala de Dó menor harmónica e Dó menor melódica</u> - 1 a 1 e 2 a 2 - <u>Estudo nº 3 de Sitt op. 32</u> - Fraseado e dinâmicas - Preparar e antecipar a prova de 1º semestre - Simulação da prova do 1º semestre - Objetivos a melhorar antes da prova do 1º semestre | | - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; - Realização de masterclasses e workshops. | -Piano vertical; -Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). | Avaliação do desempenho na aula através da observação direta Comportamento e atitude Pontualidade e Assiduidade | - Escalas: 15 minutos - Estudo: 30 minutos |

| | | | | | |
|--|---|--|--|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none">- Introdução das escalas menores e respetivos arpejos explorando outras tonalidades;- Desenvolvimento da memorização;- Domínio e segurança na apresentação pública. | | | | |
|--|---|--|--|--|--|

)

Reflexão da aula de 29 de Janeiro de 2014:

O objetivo da aula era, além de tocar o repertório em falta da última aula, preparar e antecipar a prova de 1º semestre que decorreria na aula seguinte. Desta forma o professor iniciou a aula pedindo à aluna que executasse as escalas de dó menor harmónica e dó menor melódica seguidas do arpejo da homónima menor. O professor pretendia que a aluna tocasse as escalas e os arpejos seguidos, sem pausas. A escala harmónica deveria ser tocada duas a duas (duas semínimas por arco) e a escala menor melódica uma a uma (uma mínima por arco). O arpejo deveria ser executado três a três (uma tercina por arco). A aluna realizou as escalas com o auxílio do metrónomo para que o tempo se mantivesse estável do início ao fim, bem como a divisão rítmica da estrutura de cada escala.

Na segunda parte, o estudo nº 3 de Sitt (figura 56) foi tocado também com o apoio do metrónomo e o professor executou algumas vezes o início do estudo para que a

Figura 82 - Excerto do início do estudo nº 3 de Sitt op. 32

aluna entendesse a sua ideia de condução de frase. Apesar de ser um estudo, não tem de soar a música fria e insípida. Todos os pormenores técnicos e dinâmicos devem estar presentes mas a aluna tem de o executar como se de uma peça se tratasse. Foi transmitido à aluna que deve tocar o estudo com interesse musical para também despertar e manter a atenção do júri. Após a demonstração a aluna tentou imitar ao máximo o professor. Não o conseguiu à primeira, as frases estavam um pouco sobrepostas e precipitadas. O professor, para a ajudar, deu-lhe o exemplo de um instrumento de sopro. Os executantes destes instrumentos têm obrigatoriamente de respirar para conseguirem aguentar as obras do início ao fim. Dessa forma o professor pediu-lhe que respirasse e fizesse uma pequeníssima paragem entre cada frase. O resultado foi muito melhor e o professor comentou que estas respirações faziam parte da música em geral e que deveriam ser aplicadas a tudo o que a aluna tocasse.

No final da aula fez-se uma simulação da prova. A aluna tocou sem paragens todo o programa que teria de apresentar na prova do 1º semestre. Enquanto isso, o professor anotou todos os pormenores menos conseguidos para que a aluna pudesse orientar o seu estudo em casa e corrigir pequenos erros antes da prova.

Terceiro período

Tabela 44 - Planificação de aula (terceiro período)

| Planificação da aula de Instrumento | | | | | | | |
|--|---|---|------------|---|---|---|--|
| Disciplina | Violino | | Sala | 15 | Duração | 45 min | Sumário |
| Professor | Tiago Afonso | | | Aula nº | 30 | Exercícios de aquecimento Ensaio com pianista acompanhador: -3º andamento – Kuchler op.15 | |
| Aluno | - | | | Grau | 2º | | |
| Período | 3º | Data | 14-05-2014 | Hora | 17.45h - 18:30h | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| <ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de aquecimento -3º Andamento – Kuchler op.15 - Conhecimento da parte de acompanhamento de piano - Afinação - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; | <ul style="list-style-type: none"> -Consolidação dos conhecimentos a adquiridos no 1º grau; - Se possível introdução à 3ª posição; - Antecipação e preparação dos movimentos do cotovelo, braço, palma da mão e polegar nas mudanças de posição; - Noção de nota auxiliar nas mudanças de posição; - Introdução das extensões; - Afinação e sua correção; - Aperfeiçoamento dos vários tipos de articulação; | <p><u>Exercícios de aquecimento</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alongamento dos músculos do membro superior direito e esquerdo - Balanço e postura <p><u>3º Andamento – Kuchler op.15</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Afinação - Divisão do arco - Diferentes velocidades do arco nas várias zonas do arco (talão, meio e ponta) | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; - Realização de masterclasses e workshops. | <ul style="list-style-type: none"> -Piano vertical; -Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). | <ul style="list-style-type: none"> Avaliação do desempenho na aula através da observação direta Comportamento e atitude Pontualidade e Assiduidade | <ul style="list-style-type: none"> Exercícios: 10 minutos Ensaio com pianista acompanhador: 35 minutos |

| | | | | | |
|---|---|--|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Divisão do arco com e sem ligaduras; - Maleabilidade; - Introdução das escalas menores e respetivos arpejos explorando outras tonalidades; - Desenvolvimento da memorização; - Domínio e segurança na apresentação pública. | <ul style="list-style-type: none"> - Ensaio com pianista acompanhador: - Afinação | | | | |
|---|---|--|--|--|--|

Reflexão da aula de 14 de Maio de 2014:

Esta aula teve como principal objetivo preparar muito bem a junção com piano do 1º andamento do concertino op. 15 de Kuchler (Figura 57). No início da aula foram realizados alguns exercícios de aquecimento tais como exercícios de aquecimento de tendões, articulação dos dedos da mão esquerda, posicionamento dos dedos da mão esquerda na escala, exercícios de maleabilidade dos dedos (extensão e flexão) e flexibilidade de pulso da mão direita, exercícios de direção do arco, etc. Foram também realizadas as escalas de sol e lá Maior para trabalhar a afinação dos andamentos do concertino que iria ser executado com o acompanhamento do piano.

Na segunda parte da aula, foi trabalhado com rigor o 3º andamento do concertino op. 15 de Kuchler. O professor pediu ao pianista que exagerasse nas diferenças de



Figura 83 - Excerto do "Concertino" op. 15 de Kuchler

dinâmica (piano e forte) bem como nos crescendos. Desta forma, obrigaria a aluna a segui-lo na condução de frase. O professor executou todo o andamento com o acompanhamento do pianista para que aluna entendesse exatamente o pretendido com as questões de dinâmica, articulação, velocidade da obra e intenção musical. Muitas vezes, é mais fácil exemplificar o que se pretende do que tentar apenas explicar por palavras. A aluna reage muito mais rapidamente quando o professor exemplifica o que pretende.

Após a exemplificação do professor, a aluna realizou todo o andamento acompanhada pelo pianista. Teve alguma dificuldade em executar a dinâmica de piano, por isso o professor pediu-lhe que tocasse com menos arco e muito mais articulado (quase *staccato*). Como a dinâmica é menor, maior terá de ser a clareza e articulação das notas. Também o contraste nos fortes terá de ser mais exagerado, ou seja, terá que gastar muito mais arco. Após a correção, a aluna tentou novamente executar o andamento do início ao fim. O pianista referiu que havia alguma oscilação do tempo quando estavam impressos os crescendos bem como quando existiam mudanças para a 3ª posição. A aluna concordou e tentou retificar gastando mais arco ao longo dos crescendos e antecipando as mudanças de posição, mas sem alterar a pulsação.

10.2 Avaliações internas semestrais

Prova do 1º semestre

Nota: 14 valores. (anexo P)

Júri: Tiago Afonso + dois professores

Repertório (tabela 45):

Tabela 45 - Repertório apresentado na primeira prova

| Escala | Estudo | Peça |
|--------------------------------|---------------------|--|
| Escalas e arpejos de Dó M/m | Estudo nº 2 de Sitt | Concertino de Rieding op. 34 - 1º andamento |

Resumo da prova: Executou relativamente bem as escalas mas houve uma pequena hesitação na escala de Dó menor harmónica. Na 2ª oitava tocou sempre com lá natural quando deveria tocar lá bemol na escala descendente. O estudo foi bem executado ritmicamente. Deveria ter corrigido melhor a afinação em certas passagens do estudo. No concerto esteve muito bem na junção com piano mas, mais uma vez, teve alguma dificuldade em manter a afinação. O comentário do restante júri resumiu-se à falta de controlo na afinação. Todas as posições estão corretas. A aluna é relaxada e maleável. Denota-se grande trabalho e empenho mas tem de consolidar o principal problema, que é a afinação.

Estratégias: O professor optou por colocar novamente as riscas auxiliares das notas na 1ª posição da escala do violino. Colocou apenas as riscas do 1º e 3º dedo. Estas riscas são de plástico transparente e muito finas. Desta forma a aluna fica auxiliada tanto na 1ª posição como também na 3ª posição. O professor definiu com a aluna que iria organizar todo o seu estudo individual e que iria recorrer a algumas gravações individuais para a aluna poder ter melhor perceção da sua afinação e correção da mesma.

Prova do 2º semestre

Nota: 14 valores. (anexo P)

Júri: Tiago Afonso + três professores

Repertório (tabela 46):

Tabela 46 - Repertório apresentado na segunda prova

| Escala | Estudo | Peça |
|--------------------------------|---------------------------------|--|
| Escalas e arpejos de Ré M/m | Estudo nº 5 de Kayser op. 20 | Concertino de Kuchler op. 15 – 3º andamento |

Resumo da prova: A aluna executou muito bem as escalas. O arco foi muito bem distribuído e todas as articulações foram bem executadas. O estudo começou muito desafinado porque a aluna, com os nervos e receios, não definiu muito bem a posição da sua mão ao longo da escala. A partir de meio do estudo apercebeu-se que algo estava mal e ajustou a mão, melhorando a afinação do mesmo. O 3º andamento do concerto foi bem executado tecnicamente, mas faltaram dinâmicas e condução de frase. Tratou-se de um “estudo” e não de um 3º andamento de um concerto. O júri salientou novamente as boas posições e postura da aluna mas alertou o professor para o grande problema da afinação. A partir do 3º grau a aluna não pode apresentar os mesmos problemas senão a sua nota provavelmente terá que ser inferior.

11. Desenvolvimento da prática supervisionada disciplina de classe de conjunto - Orquestra Juvenil

11.1 Planificação e reflexão

À semelhança da planificação das aulas individuais de instrumento, são apresentadas a planificação geral das aulas de classe de conjunto (tabela 47), as competências a adquirir e estratégias adotadas semestralmente (tabela 48 e 49), e por último as planificações individuais e reflexões de aulas modelo por período (tabelas 50 a 54).

Tabela 47 - Planificação geral das aulas de classe de conjunto

| Aula | Data | Sumário | Síntese |
|----------------|------------|--|---|
| 1 e 2 | 18-09-2013 | - Apresentação - Elaboração do plano a desenvolver e conteúdos para o 1º período | - Programa a trabalhar - Entrega das partituras |
| 3 e 4 | 25-09-2013 | - S. Paul Suite de G. Holst (anexo L) - I e II andamentos | - Saber ouvir e interpretar a música em conjunto - Trabalho dos dois andamentos por secções - Clareza e rigor na execução das passagens individuais |
| 5 e 6 | 02-10-2013 | - S. Paul Suite de G. Holst - III e IV andamentos | - Preparar o arco aquando das passagens em <i>pizzicato</i> para que, quando for necessário, o arco esteja preparado - Reforço do trabalho dos chefes de naipe para que saibam muito bem o que pedir aos seus naipes para que tudo resulte em conjunto - Trabalho dos andamentos por secções - Execução por completo dos andamentos no final da aula |
| 7 e 8 | 05-10-2013 | - S. Paul Suite de G. Holst | Ensaio geral e participação no Concerto “Dias da Música” no cineteatro António Lamoso em Santa Maria da Feira |
| 9 e 10 | 09-10-2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney (anexo M) - I andamento | - Leitura pormenorizada do I andamento da obra |
| 11 e 12 | 16-10-2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney | - Revisão do I andamento - Leitura pormenorizada do II e III andamentos da obra |

| | | | |
|----------------|-------------|---|--|
| | | - II e III andamentos | |
| 13 e 14 | 23-10-2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - II e III andamentos | - Trabalho pormenorizado destes dois andamentos - Ensaio de naipe com os violinos II |
| Aula | Data | Sumário | Síntese |
| 15 e 16 | 30-10-2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - III e IV andamentos | - Continuação do trabalho pormenorizado relativo ao III andamento - Execução do início ao fim do andamento - Leitura do IV andamento |
| 17 e 18 | 02-11-2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - IV andamento | - Trabalho do IV andamento com noção das respirações necessárias à execução coral - Equilíbrio sonoro - Afinação e condução de frase |
| 19 e 20 | 06-11-2013 | - Arranjos para acompanhamento da Tuna Académica de Economia do Porto: - "O Pastor" - "O Falar do Coração" - "O Infante" - "Amo-te, quero-te, adoro-te" - "Nega" | - Leitura dos arranjos para acompanhamento da tuna |
| 21 e 22 | 09-11-2013 | - Arranjos para acompanhamento da Tuna Académica de Economia do Porto: - "O Pastor" - "O Falar do Coração" - "O Infante" - "Amo-te, quero-te, adoro-te" - "Nega" | - Ensaio com a tuna académica TAFEUP |

| 23 e 24 | 13-11- 2013 | - Arranjos para acompanhamento da Tuna Académica de Economia do Porto: - - “O Pastor” - “O Falar do Coração” - “O Infante” - “Amo-te, quero-te, adoro-te” - “Nega” | - Ensaio geral - Concerto no Coliseu do Porto com a tuna TAFEUP |
|------------|----------------|---|--|
| Aula | Data | Sumário | Síntese |
| 25 e 26 | 20-11- 2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - I e II andamentos | - Ensaio com coro da Academia de Música de Paços de Brandão - Articulação de tempos - Trabalho de junção e por secções com o coro |
| 27 e 28 | 17-11- 2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - III andamento | - Trabalho por naipes para equilíbrio sonoro - Junção com o coro da academia |
| 29 e 30 | 04-12- 2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - I, II, III e IV andamentos | - Ensaio com coro do I e II andamento - Passagem da obra coral completa sem a junção do coro |
| 31 e 32 | 11-12- 2013 | - A Thrill of Hope de Joel Raney - I, II, III e IV andamentos | - Passagem da obra completa com o coro da academia |
| 33 e 34 | 08-01- 2014 | - Planificação do 2º período - Análise do trabalho realizado com o coro da Academia de Música de Paços de Brandão | - Obras a trabalhar até ao final do ano letivo: - Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler - “Pedro e o Lobo” de S. Prokofiev |
| 35 e 36 | 15-01- 2014 | - “Pedro e o Lobo” de S. Prokofiev (anexo Q) | - Entrega das partituras com respetivas arcadas e dedilhações por naipes - Leitura da obra completa |
| 37 e 38 | 22-01- 2014 | - “Pedro e o Lobo” de S. Prokofiev | - Trabalho por secções - A obra encontra-se dividida em 54 números de ensaio |

| | | | |
|-------------|-------------|---|---|
| | | | - Trabalho realizado do fim até ao nº 32 de ensaio |
| 39 e 40 | 29-01-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Ensaios de naipe: - Nº de ensaio 1, 4, 7 e 9 |
| 41 e 42 | 05-02-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Visualização de um DVD com a obra do "Pedro e o Lobo" - Ensaio de naipe com os violinos I |
| 43 e 44 | 12-02-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Ensaio de naipe com os violinos II - Trabalho pormenorizado com os restantes naipes do nº de ensaio 9 e 13 |
| 45 e 46 | 19-02-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho por secções e com detalhe do início até ao nº 15 de ensaio |
| 47 e 48 | 26-03-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho por secções e com detalhe do nº 15 até ao nº 30 de ensaio |
| 49 e 50 | 12-03-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho por secções e com detalhe do início até ao nº 30 de ensaio |
| 51 e 52 | 19-03-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho por secções e com detalhe do nº 15 até ao nº 30 de ensaio - Arcadas e dedilhações |
| 53 e 54 | 26-03-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho por secções e com detalhe do nº 30 de ensaio até ao final - Arcadas e dedilhações |
| Aula | Data | Sumário | Síntese |
| 55 e 56 | 29-03-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho por secções e com detalhe do nº 30 até ao nº 41 de ensaio |
| 57 e 58 | 02-04-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Prova individual - Ensaios de naipe de violoncelos, violas d'arco e contra baixo |
| 59 e 60 | 23-04-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - "Trabalho de junção entre o nº 41 e 43 de ensaio |
| 61 e 62 | 30-04-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - "Trabalho de junção entre o nº 43 e 48 de ensaio |
| 63 e 64 | 07-05-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho de som de grupo, de afinação e de fraseado |
| 65 e 66 | 10-05-2014 | Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler (anexo N) | - Leitura completa da obra para duas flautas |
| 67 e 68 | 14-05-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - "Trabalho de junção entre o nº 48 de ensaio e o final da obra |

| | | | |
|---------|------------|---|---|
| 69 e 70 | 17-05-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Ensaios de naipe - Violinos I e II - Violoncelos, contrabaixo e violas d'arco |
| 71 e 72 | 21-05-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Trabalho seccionado apenas com os sopros |
| 73 e 74 | 31-05-2014 | - Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler | - Ensaios de naipe - Violinos I e II - Violoncelos, contrabaixo e violas d'arco |
| 75 e 76 | 04-06-2014 | - Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler | - Ensaio com solistas |
| 77 e 78 | 04-06-2014 | - Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Ensaio geral com solistas - <i>Stringendo</i> final |
| 79 e 80 | 11-06-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Ensaio com narrador |
| 81 e 82 | 14-06-2014 | - "Pedro e o Lobo" de S. Prokofiev | - Ensaio geral com narrador - Concerto inserido no Festival Internacional de Música de Paços de Brandão no auditório da Academia de Música de Paços de Brandão |

Planificação do primeiro semestre

As planificações de conteúdos abordados, competências a adquirir, estratégias utilizadas, recursos e respetiva avaliação de resultados, encontram-se nas tabelas 48 e 49 que se seguem:

Tabela 48 - Planificação das aulas de classe de conjunto do primeiro semestre

| Conteúdos | Competências | Estratégia | Recursos | Avaliação |
|-----------|--------------|------------|----------|-----------|
| | | | | |

| | | | | |
|---|--|--|---|--|
| <p>- S. Paul Suite de G. Holst - A Thrill of Hope de Joel Raney - Arranjos para acompanhamento da Tuna Académica de Economia do Porto: - - "O Pastor" - "O Falar do Coração" - "O Infante" - "Amo-te, quero-te, adoro-te" - "Nega"</p> | <p>- Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical; - Criar hábitos de trabalho individual e coletivo; - Participar numa interpretação coletiva; - Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar; - Obtenção de experiência para a apresentação pública;</p> | <p>- Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas;</p> | <p>- Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). - instrumento e todos os utensílios necessários; - estantes; - Partituras devidamente cuidadas; - Lápis e borracha;</p> | <p>Trabalhos de casa (40%) Observação direta e Audições (50%) Atitudes e Valores (10%)</p> |
|---|--|--|---|--|

Tabela 49 - Planificação do segundo semestre

| Conteúdos | Competências | Estratégias | Recursos | Avaliação |
|--|--|--|---|--|
| <p>- “Pedro e o Lobo” de S. Prokofiev</p> <p>- Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler</p> | <p>- Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades;</p> <p>- Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica;</p> <p>- Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical;</p> <p>- Criar hábitos de trabalho individual e coletivo;</p> <p>- Participar numa interpretação coletiva;</p> <p>- Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar;</p> <p>- Obtenção de experiência para a apresentação pública;</p> | <p>- Método expositivo e demonstrativo;</p> <p>- Audição de gravações e concertos;</p> <p>- Realização de audições e provas de avaliação internas;</p> | <p>- Sistema audiovisual (sempre que necessário);</p> <p>- Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo).</p> <p>- instrumento e todos os utensílios necessários;</p> <p>- estantes;</p> <p>- Partituras devidamente cuidadas;</p> <p>- Lápis e borracha;</p> | <p>Trabalhos de casa (40%)</p> <p>Observação direta e Audições (50%)</p> <p>Atitudes e Valores (10%)</p> |

Primeiro período:

Tabela 50 - Planificação de aula de classe de conjunto (primeiro período) A

| Planificação da aula de Classe de Conjunto | | | | | | | | |
|--|---|------|--|------|---|---|---|---|
| Disciplina | Classe de conjunto | | Sala | 15 | Duração | 90 min | Sumário | |
| Professor | | | | | Aula nº | 1/2 | Apresentação. Elaboração do plano a desenvolver e conteúdos para o 1º Período. | |
| Aluno | | | | | Grau | | | |
| Período | 1º | Data | 18-09-2013 | Hora | 18:30h-20.00h | | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| - Apresentação - Elaboração do plano para o 1º período - | <ul style="list-style-type: none"> - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical; - Criar hábitos de trabalho individual e coletivo; - Participar numa interpretação coletiva; - Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar; | | <ul style="list-style-type: none"> - Apresentação - Elaboração do plano a desenvolver e conteúdos para o 1º Período - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; | <ul style="list-style-type: none"> - Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). - instrumento e todos os utensílios necessários; - estantes; | <ul style="list-style-type: none"> Trabalhos de casa Observação direta e Audições Atitudes e valores | <ul style="list-style-type: none"> 45 minutos: apresentação 45 minutos: Elaboração do plano |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| | - Obtenção de experiência para a apresentação pública; | | | -Partituras devidamente cuidadas; - Lápis e borracha; | |
|--|--|--|--|--|--|

Reflexão da aula de 18 de Setembro de 2013:

No início da aula foi realizada a apresentação dos novos alunos que passaram da Classe de Conjunto “Orquestrinha” para a “Orquestra Juvenil”. O professor apresentou-se e apresentou também os objetivos da disciplina e aquilo que esperava poder alcançar neste ano letivo. A Orquestra Juvenil já tinha um “circuito” pedagógico e, apesar da renovação de alguns elementos, a ambição seria maior ainda. Os novos alunos têm de acompanhar o ritmo já existente dentro da orquestra e terão de dar provas da sua vontade de continuidade nesta classe de conjunto. Para isso, terão de se preparar convenientemente e, quando tiverem dúvidas e/ou dificuldades, devem comunicar ao professor de orquestra e também ao professor de naipe.

Na segunda parte da aula, o professor especificou quais seriam os objetivos a cumprir no decorrer do ano letivo. Foi transmitido aos alunos que, na audição de Natal iriam realizar uma obra com coro. Mais perto teriam um concerto integrado nos “Dias da Música” organizado pela Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. Para esse concerto seriam convidados alguns ex-alunos para poderem realizar uma obra, S. Paul Suite de Holst, que já tinha sido executada no ano letivo anterior. Também neste período teriam de realizar um concerto com a Tuna Académica de Economia – TAFEUP. Este Concerto seria inserido nos festejos dos 50 anos desta tuna.

Muitos resultados são esperados e todos os objetivos terão de ser cumpridos porque a Orquestra Juvenil está e estará em constante progressão. Prevêem-se dificuldades mas a sua superação servirá de experiência e vivência para todos estes alunos envolvidos nesta orquestra.

Tabela 51 - Planificação de aula de classe de conjunto (primeiro período) B

| Planificação da aula de Classe de Conjunto | | | | | | | | |
|--|---|------|--|------|---|--|--|--|
| Disciplina | Classe de conjunto | | Sala | 15 | Duração | 90 min | Sumário | |
| Professor | | | | | Aula nº | 13/14 | A Thrill of Hope – II e III andamento | |
| Aluno | | | | | Grau | | | |
| Período | 1º | Data | 23-10-2013 | Hora | 18:30h-20.00h | | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| A Thrill of Hope de Joel Raney - Trabalho realizado por secções | <ul style="list-style-type: none"> - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical; - Criar hábitos de trabalho individual e coletivo; - Participar numa interpretação coletiva; - Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar; | | A Thrill of Hope – II e III Andamento <ul style="list-style-type: none"> - Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar; - Hábitos de trabalho individual e coletivo; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica. | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; | <ul style="list-style-type: none"> - Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). - instrumento e todos os utensílios necessários; - estantes; - Partituras devidamente cuidadas; - Lápis e borracha; | Trabalho de casa Observação direta e Audições Atitudes e valores | II andamento: 45 minutos III andamentos: 45 minutos |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|
| | - Obtenção de experiência para a apresentação pública; | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|

Reflexão da aula de 23 de Outubro de 2013:

Nesta aula, os dois andamentos lidos na aula anterior foram trabalhados ao pormenor. O professor de classe de conjunto trabalhou os dois andamentos por secções.

Foi realizado um trabalho por naipes. Os violoncelos, violas e contrabaixos têm, quase sempre, uma função de base harmónica e suporte à melodia, interpretada pelos violinos I. Desta forma, o professor trabalhou muito bem a afinação destes naipes e o reforço que estes terão de fornecer às vozes principais. O naipe de violinos II foi trabalhado também individualmente para fazer perceber aos violinos I que a sua linha melódica era quase sempre reforçada pelos violinos II à oitava inferior.

Foi também trabalhado a duração de cada frase e o encadeamento entre elas



Figura 84 - Excerto orquestral da obra "A Thrill of Hope" de Joel Raney - 3º andamento

(figura 58). Nestas obras, facilmente identificáveis pelo público em geral, há que trabalhar de forma consistente para não correr o erro de entrar no exagero da interpretação. Tudo deve ser interpretado com o máximo rigor para poder ter um brilho especial e profissional.

Após o trabalho de secções, o professor começou a encadear estas mesmas secções. As alterações são, por vezes, repentinas e, por isso, nem sempre são feitas em conjunto. O trabalho em grupo não é fácil e todos têm de contribuir para o seu sucesso. Tudo começa com o trabalho individual e termina com a entrega e determinação constante nos ensaios e nos concertos.

Tabela 52 - Planificação de aula de classe de conjunto (primeiro período) C

| Planificação da aula de Classe de Conjunto | | | | | | | | |
|--|--|------|---|---------|---|---|---|-------------------------------|
| Disciplina | Classe de conjunto | | Sala | 15 | Duração | 90 min | Sumário | |
| Professor | | | | Aula nº | 13/14 | Ensaio com Tuna Académica de Economia - TAFEUP | | |
| Aluno | | | | Grau | | | | |
| Período | 1º | Data | 09-11-2013 | Hor a | 18:30h-20.00h | | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| Arranjos para acompanhamento da Tuna Académica | <ul style="list-style-type: none"> - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical; - Criar hábitos de trabalho individual e coletivo; - Participar numa interpretação coletiva; -Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar; | | Arranjos para acompanhamento da tuna académica - Ensaio com Tuna Académica de Economia - TAFEUP <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Participar numa interpretação coletiva; - Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar. | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; | <ul style="list-style-type: none"> -Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). -instrumento e todos os utensílios necessários; -estantes; -Partituras devidamente cuidadas; | Trabalhos de casa Observação direta e Audições Atitudes e valores | Ensaio com a tuna; 90 minutos |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|---------------------|--|--|
| | - Obtenção de experiência para a apresentação pública; | | | - Lápis e borracha; | | |
|--|--|--|--|---------------------|--|--|

Reflexão da aula de 9 de Novembro de 2013:

No decorrer da aula, a Tuna Académica de Economia do Porto esteve presente e trabalharam em conjunto com a orquestra. A principal dificuldade da junção com a Tuna Académica consistiu na falta de conhecimentos musicais de alguns dos seus intervenientes. Como não sabiam ler música tiveram dificuldade em seguir convenientemente a orquestra. Para isso, o professor começou por mostrar aos músicos da tuna o que se iria passar no concerto. A orquestra executou primeiramente cada uma das obras sem a intervenção da tuna. O professor pediu que, ao mesmo tempo que ouviam a interpretação da orquestra, que cantassem mentalmente a sua parte para perceber onde teriam de esperar para as suas entradas. Fez também o contrário em que a tuna executou cada uma das suas obras sem que a orquestra juvenil tocasse.

The image shows a musical score for the piece "O Pastor" by Tuna TAFEUP. The score is arranged in five staves, labeled from top to bottom as Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, and Cb. The Vln 1 and Vln 2 staves are in treble clef, while the Vla, Vlc, and Cb staves are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings like "DIV." above certain notes in the Vln 1 and Vln 2 staves. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figura 85 - Excerto da obra "O Pastor" da Tuna TAFEUP

Após estas abordagens, foi muito mais fácil encaixar estas duas partes intervenientes. Ambas perceberam o que teriam de fazer para que nada falhasse.

A obra que apresentou maior dificuldade de junção foi o "Pastor" (ver figura 59), devido às diferentes oscilações de andamento e às mudanças de tonalidade entre as secções da obra.

Segundo período

Tabela 53 - Planificação de aula de classe de conjunto (segundo período)

| Planificação da aula de Classe de Conjunto | | | | | | | | |
|--|---|------|--|------|---|---|---|---|
| Disciplina | Classe de conjunto | | Sala | 15 | Duração | 90 min | Sumário | |
| Professor | | | | | Aula nº | 41/42 | Pedro e o Lobo (Prokofiev) – visualização do DVD da obra. Trabalho específico com os I violinos | |
| Aluno | - | | | | Grau | | | |
| Período | 2º | Data | 05-02-2014 | Hora | 18:30h-20.00h | | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Tempo |
| Pedro e o Lobo – Sergey Prokofiev op. 67 | <ul style="list-style-type: none"> - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical; - Criar hábitos de trabalho individual e coletivo; - Participar numa interpretação coletiva; | | <ul style="list-style-type: none"> - Pedro e o Lobo – visualização do DVD da obra; - Trabalho específico com os I violinos (como estudar e cuidados a ter no estudo individual). | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; | <ul style="list-style-type: none"> - Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). - instrumento e todos os utensílios necessários; - estantes; | <ul style="list-style-type: none"> Trabalhos de casa Observação direta e Audições Atitudes e valores | <ul style="list-style-type: none"> Visualização: 45 minutos Trabalho de naipe: 45 minutos |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|---|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none">-Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar;- Obtenção de experiência para a apresentação pública; | | | <ul style="list-style-type: none">-Partituras devidamente cuidadas;- Lápis e borracha; | | |
|--|--|--|--|---|--|--|

Reflexão da aula de 5 de Fevereiro de 2014:

Na primeira parte da aula foi visualizado o DVD da obra “O Pedro e o Lobo” de Prokofiev. No final da visualização foi feita uma análise da obra. Desta forma todos os alunos perceberam a história, perceberam quais os papéis de cada instrumento na obra e tiveram também perceção da velocidade de cada passagem e da dificuldade da obra.



Figura 86 - Tema do "Pedro" da obra "Pedro e o Lobo" de Prokofiev op. 67

Na segunda parte da aula foi realizado um trabalho de naípe com os violinos I. Este trabalho foi realizado pelo professor de naípe e teve como objetivo clarificar todas as dedilhações escolhidas e trabalhar ao pormenor o solo do tema do “Pedro” (ver figura 60). Foi feito um trabalho de afinação, de articulação e de limpezas de notas e de arco. Foram também sugeridas várias formas de estudo individual.

Terceiro período

Tabela 54 - Planificação de aula de classe de conjunto (terceiro período)

| Planificação da aula de Classe de Conjunto | | | | | | | | |
|---|--|------|--|---------|---|---|---|--|
| Disciplina | Classe de conjunto | | Sala | 15 | Duração | 90 min | Sumário | |
| Professor | | | | Aula nº | 85/86 | Pedro e o Lobo – S. Prokofiev Fantasia para duas flautas e orquestra – Doppler Ensaio geral com solistas | | |
| Aluno | - | | | Grau | | | | |
| Período | 1º | Data | 07-06-2014 | Hor a | 09:30h-11.00h | | | |
| Conteúdos Programáticos | Competências Gerais | | Competências Específicas | | Estratégias | Recursos | Avaliação | Temp o |
| Pedro e o Lobo – S. Prokofiev Fantasia para duas flautas e orquestra – Doppler | <ul style="list-style-type: none"> - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Desenvolver as capacidades: Melódica, Harmónica e Rítmica; - Trabalhar a afinação, a sonoridade, as dinâmicas e a Expressão/ Interpretação musical; - Criar hábitos de trabalho individual e coletivo; - Participar numa interpretação coletiva; -Leitura do texto e rigor nas características musicais das obras a trabalhar; | | <ul style="list-style-type: none"> - Pedro e o Lobo – S. Prokofiev - Fantasia para duas flautas e orquestra – Doppler - Ensaio geral com solistas; - Estimular as capacidades dos alunos e favorecer a sua formação e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades; - Participar numa interpretação coletiva. | | <ul style="list-style-type: none"> - Método expositivo e demonstrativo; - Audição de gravações e concertos; - Realização de audições e provas de avaliação internas; | <ul style="list-style-type: none"> -Sistema audiovisual (sempre que necessário); - Material de apoio à aula (partituras, manuais, metrónomo). -instrumento e todos os utensílios necessários; -estantes; -Partituras devidamente cuidadas; | <ul style="list-style-type: none"> Trabalhos de casa Observação direta e Audições Atitudes e valores | <ul style="list-style-type: none"> Pedro e o Lobo: 30 minutos Fantasia para duas flautas: 60 minutos |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|---------------------|--|--|
| | - Obtenção de experiência para a apresentação pública; | | | - Lápis e borracha; | | |
|--|--|--|--|---------------------|--|--|

Reflexão da aula de 7 de Junho de 2014

Na primeira parte da aula foi trabalhada a obra “O Pedro e o Lobo”. O maestro começou por trabalhar a obra do fim para o princípio. Abordou o seu *stringendo*¹⁰ de forma a juntar toda a orquestra. De seguida esteve a trabalhar a marcha festiva a partir do nº 43 de ensaio.

Na segunda parte, trabalhou a obra para duas flautas com os solistas (Figura 61). Fez um trabalho idêntico começando do fim para o início. Trabalhou seccionando cada uma das diferentes variações e no final passou o *tutti* final com a orquestra.

Ambas as obras terminam com um *stringendo* final. É muito complicado para uma



Figura 87 - Excerto da parte de violoncelo do *stringendo* final da obra "O Pedro e o Lobo" op. 67 de Prokofiev

orquestra fazer um *stringendo* em conjunto. O maestro deu-lhes o exemplo de uma bola de ténis. À medida que a bola se aproxima do chão mais rápido é o seu batimento e este deverá ser o mais gradual e preciso possível.

¹⁰ A indicação de tempo *stringendo* ou *accelerando* significa que um trecho musical deve começar lento e ir aumentando gradualmente de velocidade até ficar rápido; o contrário é *ritardando* ou *rallentando*.

12. Reflexão Final da Prática de Ensino Supervisionada

A realização da Prática de Ensino Supervisionada trouxe muitas vantagens e alertas para a minha forma de lecionar. Este ano letivo perfaz o meu quinto ano no ensino artístico especializado da música. Já trabalhei em várias escolas tais como: Academia de Música do Centro Cultura Pedro Álvares Cabral - Belmonte, Academia de Música e Artes do Dão, Conservatório de Música de Fornos e neste momento, no Conservatório de Música de Aveiro – Calouste Gulbenkian e na Academia de Música de Paços de Brandão.

O simples facto de ter que realizar este estágio e de ter que estabelecer metas, objetivos, planificações, resumo de aulas, etc. fez com que tomasse mais consciência do grande papel que nos é destinado enquanto professores. Somos os principais responsáveis pelo aproveitamento e resultados dos nossos alunos. O incumprimento ou a falta de objetivos têm resultados negativos na sua progressão. Não considero que tenha incumprido em qualquer planificação e/ou objetivo traçado mas apercebi-me que é necessária uma grande consciência e antecipação de todos os passos a dar enquanto professor de uma instituição.

No caso da minha aluna de violino senti uma maior demonstração de dedicação e gosto pela disciplina. O meu trabalho enquanto professor foi previamente pensado e analisado de forma a obter o máximo proveito do empenho e trabalho da aluna. Com a realização das reflexões das aulas consegui perceber a sua progressão e as suas lacunas. Os resumos e respetivas planificações resultaram num “diário” de aula em que o professor e a aluna perceberam o que deveriam modificar para conseguir o máximo de resultados.

O papel da professora orientadora foi uma peça fundamental no desenrolar desta Prática de Ensino Supervisionada. Com ela debati ideias, problemas e sugestões para poder colocar em prática em todas as aulas ao longo destes dois semestres. A experiência só dá frutos se for partilhada e, neste caso, foi uma mais-valia para o professor orientado e para a aluna.

Em relação ao meu tema de projeto e respetivos exercícios a realizar foi debatida a sua importância, metodologia e respetiva aplicabilidade.

A Academia de Música de Paços de Brandão é, atualmente, uma academia de referência pela qualidade e resultados que tem vindo a apresentar ao longo dos anos. Tem várias vertentes pedagógicas que possibilitam aos alunos uma variedade de escolhas referente ao instrumento a aprender. É uma escola exigente e com altos critérios de avaliação e os alunos sabem, à partida, que terão de estudar e apresentar resultados para poderem entrar no Ensino Superior de Música. A classe docente está

bem enquadrada dentro dos patamares de exigência da Música tanto a nível continental como no estrangeiro.

A minha atividade como docente resume-se a uma prática sistemática e a uma procura constante de soluções para todos os problemas e obstáculos inerentes à prática violinística. O nosso papel como professor é importantíssimo em qualquer altura de ensino de uma criança mas o início da aprendizagem é o momento crucial. Se a criança começar com problemas técnicos de base e sem motivação provavelmente virá a desistir num futuro próximo. Cabe-nos a nós, professores, possibilitar a estas crianças um ensino bem estruturado, motivante e exigente. Estas foram algumas das conclusões que retirei deste meu percurso enquanto orientando desta Prática de Ensino Supervisionada e serão valores que eu levarei comigo em toda a minha atividade como docente, como músico e como pessoa.

Tratou-se de um ano de consciência do nosso papel enquanto professores e formadores dos futuros violinistas e de que necessitamos de estar em constante adaptação e motivação para retirar cada vez mais resultados do nosso trabalho enquanto músicos e professores.

13. Referências bibliográficas

- Auer, L. (1980). *Violin playing as I teach it*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Dover Publications.
- Barbanti, J. V. (2003). *Dicionário de educação física e esporte*. São Paulo, Brasil: Manole.
- Bayden, D. (1965). *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press.
- Brennan, R. (1994). *A técnica Alexander*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.
- Carvalho, M. (2009). *As práticas pedagógicas na sala de aula e a qualidade do processo ensino-aprendizagem – Estudo de caso: Escola Secundária de Achada Grande*. Cabo Verde: Instituto Piaget de Cabo Verde.
- Eales, A. In Stowell, R. (Ed.) (1992). The fundamentals of violin playing and teaching. *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge, Inglaterra: University Press.
- Fischer, S. (1997). *Basics*. Londres, Inglaterra: Edition Peters
- Flesch, C. (1911). *Urstudien – Basic Studies for violin*. Berlim, Alemanha: C. Fischer.
- Flesch, C. (1924). *The Art of Violin Playing*. Boston, Nova Iorque, Estados Unidos da América: C. Fischer.
- Fortin, M.F. (1999). *O processo de investigação: da concepção à realização*. Loures, Portugal: Lusociência
- Galamian, I. (1977). *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey, Estados Unidos da América: Prentice-Hall, Inc.
- Gallahue, D. L. (2003). *Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos*. São Paulo, Brasil: Phorte Editora.
- Gallahue, D. L. (2008). *Educação Física Desenvolvimentista para todas as crianças*. São Paulo, Brasil: Phorte.
- Gerle, R. (1991). *The Art of Bowing Practice: The Expressive Bow Technique*. Londres, Inglaterra: Stainer & Bell.
- Gordon, E.E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical. Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gordon, E. E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gruenberg, E. (1919). *Violin Teaching and Violin Study: Rules and Hints for Teachers and Students*. New York: Carl Fischer.
- Havas, K. (1964). *The Twelve Lesson Course in a New Approach to Violin Playing, with Exercises Relating to the Fundamental Balances*. Londres, Inglaterra: Bosworth and Co.
- Havas, K. (1967). *The Violin and I*. Londres, Inglaterra: Bosworth and Co.

- Havas, K. (1973). *Stage Fright: Its Causes and Cures*, Londres, Inglaterra: Bosworth and Co.
- Havas K., Landsman, J. (1981). *Freedom to play*. Nova Iorque: Estados Unidos da América: ABI/ Alexander Broude, Inc.
- Henrique, L. (7ª edição). (2011). *Instrumentos musicais*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Johnson S. (1985). *Young Strings in Action*, E.U.A., Expanded and Revised edition. Londres, Inglaterra: Boosey and Hawkes, Inc.
- Leão, J. (2011). *Técnicas de recuperação para alunos de violino*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- McVeigh, S. In Stowell, R. (Ed.) (1992). *The violinists of the Baroque and Classical periods. The Cambridge companion to the violin*. Cambridge, Inglaterra: University Press.
- Mechsner, F. (2003). *Gestalt factors in human movement coordination*. Gestalt Theory.
- Medoff, L. E. (1999). *The Importance of Movement Education in the Training of Young*. Medical problems of performing artists, 14 (4), 210.
- Menuhin, Y. e Primrose, W. (1976). *Violin and viola*. Londres, Inglaterra: Macdonald and Jane's.
- Menuhin, Y. e Primrose, W. (1ª edição). (1991). *Violin & Viola*. Edited by Yehudi Menuhin. Londres, Inglaterra: Kahn & Averill.
- Mozart, L., (1951), *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford University Press.
- Neto, R. F. (2002). *Manual de avaliação motora*. Porto Alegre, Brasil: Artmed.
- Nyman, T., Wiktorin, C., Mulder, M., & Johansson, Y. L. (2007). *Work postures and neck-shoulder pain among orchestra musicians*. American journal of industrial medicine, 50 (5), 370-376.
- Parncutt, R., & McPherson, G., (2002) *The science & psychology of music performance*, Oxford University Press, Inc.
- Perkins, M. M. (1995). *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland and Shinichi Suzuki*. Bloomington, Estados Unidos da América: American String Teachers Association.
- Pernecky, J., Fink, L., (1998). *Teaching the fundamentals of Violin Playing*, USA: Summy-Birchard, Inc.
- Ramella M, Fronte F, Rainero G. (2014). *Postural Diseases in Conservatory Students: The Diseses Project*. Medical Problems of Performing Artists, 29(1), 19.

- Rolland, P. (1959). *Basic Principles of Violin Playing*, Washington DC, Estados Unidos da América: Music Educators National Conference.
- Rolland, P. (1960). *Basic Principles of Violin Playing*. Bloomington, Estados Unidos da América: American String Teachers Association.
- Rolland, P. (1974). *Action Studies: Developmental and Remedial Techniques: Violin and Viola*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Boosey and Hawkes.
- Rolland, P. e Mutschler, M. (1974). *The Teaching of Action in String Playing, Developmental and Remedial Techniques [for] Violin and Viola*. Urbana, Illinois, Estados Unidos da América: Illinois String Research Associates.
- Rolland, P., Muschler, M., Colwell, R., Miller, D., and Johnson, A. (1971). *Final Report: Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction*. edited by Education U.S. Department of Health, and Welfare. Urbana, Estados Unidos da América: Office of Education, Bureau of Research.
- Rolland, P. (1985). *Young Strings in Action Approach to String Playing Teacher's Book. 1 vols*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Boosey & Hawkes.
- Santos, T. (2015). *Otimização do Estudo na Aprendizagem Violinística*. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco
- Starr, W. (2000). *The Suzuki violinist*. Miami, Estados Unidos da América: Summy-Birchard Inc.
- Stowell, R. (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge, Inglaterra: University Press.
- Suzuki, S. e W. Preucil. (2007). *Suzuki Violin School, Vol 1: Violin Part, Book & Cd*. Estados Unidos da América: Alfred Publishing Co.
- Szigeti, J. (1979). *Szigeti on the violin*. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Dover Publications.
- Trindade, A. (2010). *A iniciação em Violino e a Introdução do Método Suzuki em Portugal*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Sites Consultados

- <https://suzukiassociation.org>. consultado a 10.04.15.
- <http://internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm> consultado a 14.05.2014
- <http://www.theviolinsite.com> consultado a 11.11.14
- <http://www.musicteachers.co.uk> consultado a 12.11.14
- <http://www.musiced.about.com> consultado a 12.11.14
- <http://www.thestrad.com> consultado a 13.11.14
- <http://www.violinlab.com> consultado a 13.11.14
- <http://www.violinonline.com> consultado a 17.12.14

- <http://www.musicalchairs.com> consultado a 18.12.14
- <http://www.musicassociation.files.wordpress.com> consultado a 11.04.15

Anexo A: Pedido de financiamento

Sinopse projecto educativo



Tiago Afonso 18-03-2014 Documentos

Ações ▾



1 anexo (280,9 KB)

Vista Ativa do Outlook.com ↕



[Transferir como zip](#) [Guardar no OneDrive](#)

Boa tarde Ex. Sr. Director,

antes de mais queria-lhe pedir desculpas pela demora no envio da sinopse do meu projecto.

Queria-lhe mais uma vez agradecer o apoio e abertura em relação a este projecto e na sua disponibilidade para tentar arranjar formas de apoio do mesmo através do IPCB e/ou outros mecenas.

Conforme falado, envio-lhe então a sinopse do meu trabalho de projecto.

Anexo B: Estudo nº 2 de Sitt op.32

Sec

Moderato.

2.

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Anexo C: Estudo nº 3 de Sitt op.32

3. *Sec* **Moderato.**

The musical score is written for guitar and consists of eight staves. The tempo is marked 'Moderato.' and the section is labeled '3. Sec'. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Red 'Sec' markings are placed above various measures. Fingering numbers (0, 4) are indicated above notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo D: Estudo nº 1 de Kayser op. 20

36 Etüden

▣ Herabstrich - *Down-bow* - Tirez
▽ Hinaufstrich - *Up-bow* - Poussez
1 — { Finger liegen lassen
 Leave the fingers down
 On laisse rester les doigts

H. E. Kayser Op. 20

1. *Sec legro moderato.*
f *decresc.* *p*
Sec
f
decresc. *Sec*
p
Sec
f *decresc.*
cresc. *Sec*
ff

Anexo E: Concertino de Rieding op. 43 - 1º andamento

Concert.

O. Rieding, Op. 34.

Violine. *Allegro moderato.* -5-

Sec

Solo.

p *mf*

f *p*

f

Sec

p

mf

Sec

f *fs* *mf*

Copyright MCMIX by Bosworth & Co
Made in Germany

B. & Co 13261
Foreign

The image displays a violin exercise score consisting of seven staves of music in G major. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a red 'Sec' label. The second staff features a melodic line with slurs. The third staff starts with *f*, includes a *rit.* (ritardando) section, and ends with *a tempo* and *mf*, also marked with a red 'Sec'. The fourth staff continues the melodic development. The fifth staff has a dynamic marking of *f*. The sixth staff begins with a red 'Sec' and a dynamic marking of *f*, showing a series of slurred eighth-note patterns. The seventh staff concludes with a dynamic marking of *f* and a series of sixteenth-note patterns.

B. & Cº 18261

4

Sec

mf

Sec

mf

f

ril.

Sec

stempo

*mf*³

f

The musical score consists of eight staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a measure rest for 4 measures, followed by a section marked 'Sec' in red. The dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The sixth staff includes markings for 'ril.' (ritardando) and 'Sec' in red, with a tempo change to 'stempo'. The eighth staff ends with a forte (*f*) dynamic.

B. & Co 13261

Secçã 5

The image shows a musical score for violin, consisting of four staves. The first staff is marked "Secçã" and "f". The second staff is marked "f". The third staff is marked "Secçã". The fourth staff ends with a double bar line and a "p" dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Anexo F: Estudo nº 3 de Kayser op. 20

4

Sec

Allegretto

3.

mf semplice

cresc. f

dim. p fz f

p

cresc. f dim. f

ff

f p cresc. ff

decrsc. fz r fz

fz p cresc. decresc. mf

cresc. f p

p cresc. f dim.

cresc. dim. -resc.

dim. cresc. f p pp

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Sec

Secção

Anexo G: Estudo nº 5 de Kayser op. 20

6 **Sec**
Allegro vivace

5. *f* **Sec**
simile *mf* **Sec**
cresc. *ff* **Sec**
dim. *mf* *cresc.* *f* **Sec**
dim. *p* **Sec**
mf **Sec**
cresc. *f* **Sec**
dim. *cresc.* *f* **Sec**
mf **Sec**
cresc. *f* **Sec**
dim. *cresc.* *f* **Sec**
f **Sec**
cresc. *f* **Sec**
cresc. *f* **Sec**

Edition Peters 10005 I.

Anexo H: Concertino de F. Kuchler op. 15 - 3º andamento

Allegro assai

Sec 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80 85 90 95 100 105 110

f *p* *cresc.* *f* *f* *p* *Sp.* *p* *f* *Sp.* *mp* *f* *senza allargando*

Printed and bound in Great Britain by
Caligraving Limited Thetford Norfolk

B. & C^o 10189

Anexo J: Elfentanz (Danse des Sylphes) de E. Jenkinson

Elfentanz. Danse des Sylphes.

Violino. E. Jenkinson.

Sec
Prestissimo.
psantillà

Sec
cresc.

Sec
fp

Sec
dim.
mf

Sec
pp
sempre cresc.

Sec
molto ff

Sec
p cresc.

Sec
molto fp

Sec
cresc.

Sec
fp

Sec
dim. molto

senza rit. pizz.
pp - ppp

Anexo K: Concertino de Seitz nº 5 op. 22 -1º andamento

Seitz
Student Concerto No. 5
Op. 22
Violin

Allegro moderato

f

rall.

a tempo

f risoluto *mf* *f* *mf*

p *ritard.* *a tempo* *cresc.*

f *p 3 legg.* *3* *3* *3* *3* *3*

cresc. *f risoluto*

dim.

p *mf espress.* *cresc.* *p* *cresc.*

f *molto cresc.* *ff*

mf *3* *3* *3* *3* *cresc.*

f *p* *cresc.* *3*

Violin

The musical score is written for violin in a single system with 12 staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a 3/8 note triplet, followed by a 4/8 note triplet, and then a 2/8 note triplet. The first staff includes dynamics *f* and *p tranquillo e dolce*. The second staff starts with *p*. The third staff features a *cresc.* marking and ends with *p*. The fourth staff includes *f* and *mf brillante*. The fifth staff begins with *p*. The sixth staff has a *cresc.* marking. The seventh staff starts with *f*. The eighth staff includes *mf*. The ninth staff is marked *Tutti* and *f*. The tenth staff has *cresc.*. The eleventh staff includes *mf* and *p*. The twelfth staff features *mf*, *dim.*, *p*, and *morendo*. The score contains various technical exercises such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Anexo L: S. Paul Suite de Holst op. 29 n° 2 (violino I e II)

7/02

CURWEN EDITION 60 cents (In U.S.A.)



ST. PAUL'S SUITE.

For String Orchestra.

Violin I.

Jig
1



GUSTAV HOLST.

Vivace.

Copyright, U.S.A. renewed 1950

Copyright 1923 in U.S.A. by Goodwin & Tabb Ltd.

London: J. Curwen & Sons Ltd., 24 Berners St., W.1
New York: G. Schirmer Inc., Sole Agents for U.S.A.

Printed in the U. S. A.

42902c

2

Violin I.

cresc. **4** *f non legato*

div.

5 *unis.* *p*

f

6 *poco pesante*

div. pp cresc. poco a poco

pp cresc. poco a poco

7 *ff*

ff

unis.

42902

Violin I.

8

The musical score consists of two systems. The first system includes a Violin I part and a Piano accompaniment. The Violin I part begins with a melodic line in 6/8 time, marked with a box containing the number 8. The Piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *p cresc.* and *fff*. The second system continues the Violin I part with a melodic line marked *pesante non legato* and a box with the number 9. The Piano accompaniment includes markings for *non legato* and *unis.*. The score concludes with a *simile accel.* marking and a dynamic range from *p* to *ff*.

42902

4

Violin I.

Ostinato

2

Presto. con sord.
pizz.
pp

Solo arco

arco

unis.

1

2

cresc. poco a poco

div.

42902

Violin I.

This page of a musical score for Violin I contains eight systems of music. The first system is a grand staff with two staves, both marked *ff*, and a rehearsal mark **3**. The second system is a single staff marked *unis.* with a rehearsal mark **3** at the end. The third system is a grand staff with *div. p* in the upper staff and *p* in the lower staff, featuring a rehearsal mark **4** and a first ending bracket. The fourth system is a grand staff with *loco* markings above and below the staves. The fifth system is a single staff marked *unis.* with a rehearsal mark **5** and dynamic markings *f* and *p*. The sixth system is a single staff with dynamic markings *f* and *p*. The seventh system is a single staff with a *dim.* marking. The eighth system is a single staff with *pp* and *ppp* markings, and a *div.* marking with a first ending bracket. The page number 902 is located at the bottom left of the score.

6

Violin I.

Intermezzo

3

Andante con moto (in 3 bar rhythm.)

Solo Violin

Solo

3

pizz.

p

V

arco

f

pizz.

p

ritard.

ritard.

2 Vivace.

arco

unis.

mf non legato

f

3

ff

42902

Violin I.

7

Tempo I.
ff

lunga
pp
pizz.
pp

loco
arco
pizz.
p

5 **Vivace.** 7

6 **unis.**
ff

Tempo I.
ff

lunga
Adagio.
Solo
pp

42902

H

Violin I.

Finale (The Dargason)

4

Allegro.

p

1

pizz.

cresc.

arco

f

2

dim.

3 *L'istesso tempo.*
One beat in a bar

pp

mp cantabile

pp

4

4292

Violin I. 9

4 Two beats in a bar

cresc.

5

div.

uniso.

8

sempre *ff*

7

div.

p non legato, cresc. poco a poco

10 Violin I.

unin.

8

9 One beat in a bar

sempre *ff*

dim.

10 Two beats in a bar

pp

Solo

pp

Tutti

4762

CURWEN EDITION OF 1911

ST. PAUL'S SUITE.

For String Orchestra.

BAKERSFIELD HIGH SCHOOL
MORRIS HOLST
INSTRUCTOR
BAKERSFIELD, CALIFORNIA

Violin II.

Jig

Vivace.

ff. cresc.

Boll

con legato

4883

Copyright, 1911, in U.S.A., by Curwen & Co., Ltd.
London, J. Curwen & Co., Ltd., 24 Bedford Street, W. 1

Mus. Co. 1911

Violin II.

The score consists of several systems of music. Exercise 4 is a rhythmic exercise with eighth notes and rests, marked 'cresc.'. Exercise 5 is a melodic exercise with slurs and accents, marked 'p'. Exercise 6 is a melodic exercise with slurs and accents, marked 'p'. Exercise 7 is a rhythmic exercise with eighth notes and rests, marked 'pp' and 'poco pesante, cresc. poco a poco'. Exercise 8 is a melodic exercise with slurs and accents, marked 'pesante non legato'. The score also includes piano accompaniment parts with 'div.' markings and 'unis.' markings.

Copyright, U.S.A. renewed 1950

Copyright 1923 in U.S.A. by Goodwin & Tabb Ltd.

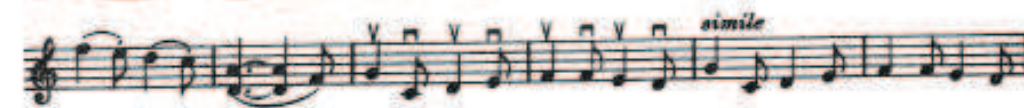
London: J. Curwen & Sons Ltd., 24 Berners St., W.1
New York: G. Schirmer Inc., Sole Agents for U.S.A.

Printed in the U. S. A.

42902c

Violin II.

3



4

Violin II.

Ostinato 2

Presto. *con sord.* *pp*

div. con sord. *pp*

42402

Violin II.

The musical score for Violin II is presented in a single system with four numbered sections. Section 1 (measures 1-8) features a rhythmic pattern of eighth notes. Section 2 (measures 9-14) includes the instruction *creac. poco a poco* and contains five fingerings (1-5) for the notes. Section 3 (measures 15-23) continues the rhythmic pattern with fingerings 6-14. Section 4 (measures 24-40) features a more melodic line with fingerings 15-23 and concludes with a *div.* marking. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. A small number '42902' is located at the bottom left of the page.

8 Violin II.

5

p

f

p

f

p

dim.

ppp

ppp

42942

8

Violin II.

Finale
(The Dargason)

4

Allegro.

7

V

1

6

mf cresc.

2

dim.

3

U'istesso tempo.
One beat in a bar 6

1

pp

2

4

Two beats in a bar

cresc.

ff

42902

Violin II.

The image shows a page of a musical score for Violin II and Piano accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of seven systems of music. The first system is for the Violin II, starting with a measure marked with a circled '5'. The second system is for the Piano, with the left hand marked 'div.' and the right hand marked 'sempre ff'. The third system continues the Piano part, with the right hand marked 'p cresc. poco a poco'. The fourth system is for the Piano, with the right hand marked 'p'. The fifth system is for the Piano, with the right hand marked 'ff'. The sixth system is for the Piano, with the right hand marked 'ff'. The seventh system is for the Piano, with the right hand marked 'ff'. The score is numbered '4262' at the bottom left.

10

Violin II.

The image shows a page of a music book for Violin II, page 10. It contains three technical exercises:

- Exercise 8:** A six-measure exercise starting with a box containing the number 8. It features a melody in the upper voice and a supporting bass line.
- Exercise 9:** A six-measure exercise starting with a box containing the number 9 and the text "One beat in a bar". It includes a *pp* dynamic marking.
- Exercise 10:** A six-measure exercise starting with a box containing the number 10 and the text "Two beats in a bar". It includes a *dim.* dynamic marking and a *ppp* dynamic marking.

The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The exercises are arranged in a vertical sequence, with each exercise occupying two staves.

Anexo M: A Thrill of Hope de Joel Raney (violino I e II)

VIOLIN

A Thrill of Hope

For S.A.T.B. Voices and Piano Accompaniment
with optional Organ, Handbells, and Orchestra

Arranged & Composed by
JOEL RANEY

Pno. cue
Reflectively ($\text{♩} = 102$)
Vln. rit.
(Piano underscores Scripture Reading) *mp* *mf*

(If Narration is not used, cut to m. 32)
a tempo 10-30 21
Pno. cue (ON CUE)
(Piano underscores Narration) *p* *mf* repeat as needed

poco accel. 35 rit. Plaintive ($\text{♩} = 96$) *ff* *mp* *mf* *p*

42-49 poco accel. *mf* *f*

56 poco rall. With motion ($\text{♩} = 100$) 58-62 5 *mp*

67 rall. Joyfully ($\text{♩} = 106$) *ff* *f*

73 A little quicker ($\text{♩} = 116$) 74-75 2 *f*

79 83-84 2 *p*

A. F. ...

2 *v p.a.*

85 *A little faster* ($\text{♩} = 118$)

91 *mf* *rall.* *ff* *II* ($\text{♩} = \text{c. } 92$)

96 99-100 2 *mf*

103-104 2 107-109 3 *mf*

113 *+ Gento* ($\text{♩} = \text{c. } 96$) *pizz.* *mf*

119 *arco* *p*

125 *pizz.*

130 *With grandeur* ($\text{♩} = \text{c. } 92$) *arco* *mf* *f*

136 *rit.* *mp* *Flowing* ($\text{♩} = \text{c. } 86$) 141-148 8

The image shows a handwritten musical score for violin, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue and black ink are scattered throughout the score, including slurs, accents, and performance instructions. The score is divided into sections with tempo and metronome markings: 'A little faster' (♩ = 118) at measure 85, 'rall.' (♩ = c. 92) at measure 91, 'With grandeur' (♩ = c. 92) at measure 130, and 'Flowing' (♩ = c. 86) at measure 136. Dynamic markings include *mf*, *f*, *ff*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *v p.a.*, *arco*, and *pizz.*. Measure numbers 85, 91, 96, 103-104, 107-109, 113, 119, 125, 130, and 136 are clearly marked. The score ends with a double bar line and a final measure number 148.

A Thrill of Hope - Violin

A.T.

DE
SOLISTA
Tribuna de Música 115
Sampaio Mendes FUMG

3

149 *mp*

155-158 *f*

163 (*J = c. 96*) *mf*

168

171 *molto rall. maestro* *Grandioso (J = 96)* 173-180 *mf*

183 189-196 *mf*

197 *f*

202

209 *rit.* *Quietly (J = 88)* *molto rall. a tempo* *rit.* *pp*

A Thrill of Hope - Violin

Anexo N: Fantasia para duas flautas de Fr. e Ch. Doppler op. 35 (violino I e II)

Moderato (♩ = 60) Fantasia Op.35 Deux Flûtes Violin I

ff

fp *fz* *fz*

Poco piu mosso
Var:
pp

pp *pp* *rall...* *F* *pizz.* *a tempo*

fz

G *ff* *fp* *dolce* *ff*

fp *p* *pp*

Adagio (♩ = 40)

pp

Allegro Fantasic Op.35 Deux Flûtes Violin I 3

126 *mf* *f*

133 **Poco meno** *p*

139 *mf*

146 *pp* **I** *f*

154 *pp* pizz. arco *p*

161 *f* *pp* **J** *f* pizz.

169 *p*

177 **K** pizz. *rall...* *p*

185 *pp*

Fantasia Op.35 Deux Flûtes Violin I

193

200

208

arco

f *ff*

L 16 M arco 3 3

sf *ff*

239

ff *ff*

N 3 pizz. O arco

f

257

ff *pp* *p*

pizz. arco pizz.

269

arco P pizz. arco

sf *p*

275

ff

Fantasia Op.35 Deux Flûtes

sur des motifs hongrois

Violin II

FR. et CH. Doppler
Transc. Valdemar Sequeira

Moderato maestoso ♩ = 104

f **p** **f**

6 **pizz.** **p** **arco** **pp**

A

16 **p** **f** **pp** **pizz.** **arco** **B** **fz** **pp**

22 **C** **a tempo** **6** **Lento** **f** **pp** **rall...**

36 **D** **pp** **f** **pp**

50 **Moderato** **arco** **mf** **pizz.** **rit.**

57 **E** **4** **arco** **mf** **fz** **rit.** **ff** **rall...** **pp**

Moderato (♩ = 60) Fantasie Op.35 Deux Flûtes Violin II 2

ff *Poco piu mosso*

fp *fz* *pp* *Var: pizz.*

pp *pizz. a tempo* *rall...*

fz *ff* *arco*

fp dolce *ff* *fp*

p *pp* *Adagio* (♩ = 40)

pp

H Allegro Fantasie Op.35 Deux Flûtes Violin II 3

125 *pp* *p*

132 *mf* *f* Poco meno

136 *p*

143 *mf* *pp* pizz.

159 arco *p* *f* *pp*

J *f*

174 pizz. *p* rall....

K pizz. *p*

Fantasie Op.35 Deux Flûtes Violin II

4

191 *pp*

199

207 *f* arco

214 *ff* L 16 M arco *sf* 3 *ff* 3 *ff*

240 *ff* 3

257 *ff* 3 pizz. *pp* arco *f* pizz. *p*

269 arco *sf* P pizz. *p* arco

275 *ff*

Anexo O: “O Pedro e o Lobo” de S. Prokofiev op. 67 (violino I e II)

2
7

PETER AND THE WOLF
(A Symphonic Tale for Children)

Serge Prokofieff, Op. 67

VIOLIN I

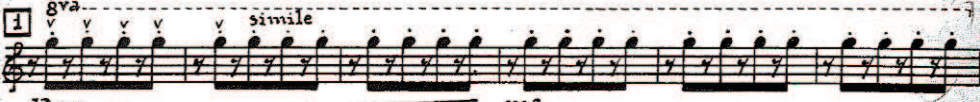
Andantino $\text{♩} = 92$
narrator *p*



mf *dim.*



1 *sva* *simile*



p *mf* *f* *dim.*



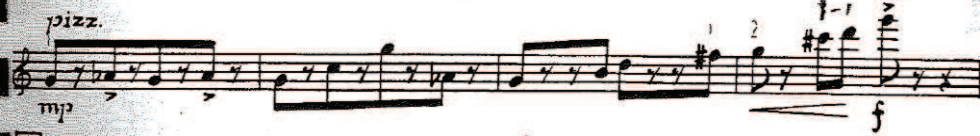
mf *dim.* *p* narrator



2 *Allegro* $\text{♩} = 176$



Flute *pizz.* *mp* *f*



3 4



EDWIN F. KALMUS, Publisher of Music, New York, N. Y.

2 Viol. I

(pizz.)
mf
4 Andantino, come prima
arco
cresc. f
p
mf
5 mf
mf
mf
p
6 L'istesso tempo
8 (SORDINA)
varrator pizz
arco
7 p
poco cresc. al mp
con Sord.
4
p cresc.
mf
8 ac - ce - le - ran - do
9 Piu Mosso senza SORD.
celli
f
10 pp
ritard

Viol. II 3

Moderato $\text{♩} = 104$

11 7 pizz. 12

13 *arco* Allegro, ma non troppo $\text{♩} = 152-160$ *mf* *pizz.*

ff *al tallone* *p* *dim.* *f* *sul ponticello* *arco*

14 Moderato *mf* *pizz.* *f* *p*

15 *Poco più Andante* $\text{♩} = 6$ *arco* *ten.* *f* *narrator*

16 $\text{♩} = 4$ *f* *narrator*

17 *Andantino, come prima* *f* *narrator*

18 *Andante* $\text{♩} = 3$ $\text{♩} = 1$ $\text{♩} = 4$ *mf* *narrator*

The image shows a page of musical notation for violin, containing exercises numbered 19 through 26. The exercises are arranged in a vertical sequence, each with its own staff and specific performance instructions.

- Exercise 19:** Starts with a *ten.* marking. The tempo is *Andante molto* with a metronome marking of $\text{♩} = 66$. It includes dynamics like *f* and *f#*, and performance directions such as *poco rit.*, *a tempo*, and *rit.*. The word *narrator* is written above the staff.
- Exercise 20:** Tempo is *Nervoso* with $\text{♩} = 96$. It features a *Clar.* (clarinet) part and includes *accelerando*. The word *narrator* is written below the staff.
- Exercise 21:** Tempo is *Allegro* with $\text{♩} = 160$. It includes dynamics like *f* and *f#*, and the word *narrator* is written below the staff.
- Exercise 22:** Includes *divisi*, *pizz.*, and *subito* markings. It also has *uniso arco* and *cresc.* markings.
- Exercise 23:** Tempo is *meno mosso* with a 2/2 time signature. It includes *ff* and *sul pontic.* markings.
- Exercise 24:** Includes *narrator* and *con Sordina* markings.
- Exercise 25:** Tempo is *All^{to}* with a metronome marking of $\text{♩} = 116$. It includes *mp calando* and *narrator* markings.
- Exercise 26:** Includes *(con Sord)* and *narrator* markings.

Viol. I

6

pizz. sf sf sf sf arco

34 Allegro $\text{♩} = 160$ arco

narrator con Sord. pp

2 senza Sord. narrator

35 Poco meno mosso ponticello 1 ponticello narrator

1 ff ponticello sf 1 ff ponticello sf 1

1 ponticello f loco nnnnnnn simile f 1

36 f 5 ff 5

37 8 narrator

38 Allegro mod. $\text{♩} = 116$ pizz. narrator mp

39 narrator pp cresc. mf

1 1

8 9 10 11 12

10000 717.

Viol. I

40 *a tempo* *mf* (pizz) 2 3 4 5 6 7 8

41 *Andante* *mf* *arco* *ff* *poco rit.* 1 2

42 *p* *amabile* *mp* *pizz* 2

43 *Moderato* *p* *arco* *pizz* *narrator* *narrator* *ben ritmato* 4

44 16 (mettete Sord.)

45 *Div. arco* *p* *con Sord.* *p*

46 *unis.* 1 8 *senza Sord.*

8 Poco più mosso (All.^o Mod^o) $\text{♩} = 116$ Viol. I
senza Sord.

47 *nondiv.* *ff*

48 *Sostenuto* $\text{♩} = 100$ *ff* *pizz.* *narrator* *col legno*

49 *L'istesso tempo* *f*

50 *mf*

51 *div. 8va.* *con Sord.* *pp* *col legno* *non div.*

52 *arco 8va.* *div.* *pp* *senza Sord.*

53 *Andante* $\text{♩} = 76$ *pp* *dim.* *pp*

54 *doleroso* *pizz.* *arco* *pp* *cresc.*

2

Viol. II

6 L'istesso tempo 8

con Sord.
pizz. p

7 unis. $\downarrow = 96$

8 4 senza Sord.

mf p cresc. f

ac-ce-le-ran-do al

9 Più mosso

Cello

10 4

11 Mod^{to} 7 $\downarrow = 104$

pp pizz ritard. p mp

12

13 arco mp al tallone

ff p

Allegro, ma non troppo $\downarrow = 152 - 160$

Viol. II

3

The musical score for Violin II consists of ten staves of music, numbered 13 through 18. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions and dynamics:

- Measure 13:** Starts with *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte). The first staff has a first ending bracket. The second staff has *sul pontic.* (sul ponticello), *arco* (arco), and *dim.* (diminuendo).
- Measure 14:** *Moderato* tempo, *pizz.* and *mp* (mezzo-piano) dynamics.
- Measure 15:** *Poco più mosso* tempo, *arco* and *ten.* (tension) markings.
- Measure 16:** *f* (forte) dynamic, *arco* and *ten.* markings.
- Measure 17:** *And.^{te} 2 come prima* tempo, *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- Measure 18:** *Andante* tempo, *sul pontic.*, *mf*, and *lento* markings.

Rehearsal marks are present at measures 14, 15, 16, and 18. The score also includes first and second endings and a *narrator* section.

4 Viol. II

Andante molto $\text{♩} = 66$

19 $\text{♩} = 66$ 7 1 3 1

20 Nervoso $\text{♩} = 96$ *f* poco rit. a tempo rit.

narrator

21 accel. $\text{♩} = 160$ Allegro

a tempo 4 narrator

22 pizz. *p* subito div.

23 *ff* sul pontic. Andante $\text{♩} = 76$ 3 con Sord. narrator

24 *pp* div.

25 All^{to} $\text{♩} = 116$ 5 narrator unis. v

26 5

27 *pizz.* Mod^{to} $\text{♩} = 104$ narrator

6 Viol. III

8 (senza sord.) 35 Poco meno mosso $\text{♩} = 138$ *sul pontic.*

narrator Horns *ff* *sf*

1 *sul pontic.* *ff* *sf* narrator

pizz. *f* arco *simile* *f* 1 36 5

pizz. arco 5 *pizz.* arco *f* *ff*

37 8 38 Allegro mod^{to} $\text{♩} = 116$ *pizz.*

narrator 1 *pizz.* narrator

1 39 2 *cresc.*

mp narrator *mf*

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 1 40 1 arco *mf* *pizz.*

poco rit. a tempo *mf*

2 3 4 5 6 7 8

1 arco *mf* *ff* *poco rit.*

Andante $\text{♩} = 63$ narrator

Viol. III

mp

con Sord. *V*

senza Sord.

mp

43 Moderato $\text{♩} = 104$

narrator

pizz

p ben ritardato

arco

mf

con Sord 1

div.

unis. 1 46 8

senza Sord.

put on 4th

Vince on 4

Viol. II

47 Poco più mosso (Allegro moderato) $\text{♩} = 116$

48 Sostenuto $\text{♩} = 100$

49 L'istesso tempo

50 con Sord. 1

51 Poco più mosso $\text{♩} = 122$

52 arco

53 Andante $\text{♩} = 76$

54 accelerando

Allegro $\text{♩} = 126$

The image shows a page of musical notation for Violin II, containing several numbered exercises (47-54). The exercises are written on a single staff in treble clef. Exercise 47 is marked 'Poco più mosso (Allegro moderato) ♩ = 116' and features a series of eighth notes with dynamic markings like 'f' and 'pizz'. Exercise 48 is 'Sostenuto ♩ = 100' with a 'narrator arco' marking. Exercise 49 is 'L'istesso tempo' with a 'pizz.' marking. Exercise 50 is marked 'con Sord. 1' and includes 'col legno' and 'non div.' markings. Exercise 51 is 'Poco più mosso ♩ = 122' with 'col legno' and 'pp' markings. Exercise 52 is marked 'arco' and 'div.'. Exercise 53 is 'Andante ♩ = 76' with 'senza sord.' and 'pp doloroso' markings. Exercise 54 is 'accelerando' with 'pizz.' and 'arco' markings, leading to an 'Allegro ♩ = 126' section with a 'cresc.' marking. The page includes various performance instructions such as dynamics (f, ff, mp, p, pp, cresc.), articulation (pizz., arco, col legno, non div.), and other technical directions.

Anexo P: Notas da aluna de Instrumento - violino
