



**Universidade de  
Aveiro**

**2021**

**Flávia Caseiro Marques**

**Auer e Galamian: Análise e comparação dos conteúdos fulcrais do ensino do violino e os seus contributos na pedagogia em Portugal**



Universidade de  
Aveiro  
2021

**Flávia Caseiro Marques** **Auer e Galamian: Análise e comparação dos conteúdos fulcrais do ensino do violino e os seus contributos na pedagogia em Portugal**

Relatório realizado no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada, apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica da Doutora Helena Maria Da Silva Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus familiares, amigos e professores que fizeram parte do meu percurso.

## **O júri**

Presidente

Professora Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, Professora Associada,  
Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

Professor Doutor Dimitrios Andrikopoulos, Professor Adjunto, Esmae – Escola  
Superior de Música e Artes do Espetáculo

Vogal – Orientador

Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar,  
Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Gostaria de expressar o meu agradecimento à Professora Doutora Helena Santana pelo rigor e orientação incansáveis.

Aos meus familiares, amigos e namorado, pela compreensão e apoio incondicional em todos os momentos.

**palavras-chave**

Pedagogia do violino, Leopold Auer, Ivan Galamian, Tratados de violino

**resumo**

O presente relatório remete para o trabalho desenvolvido no âmbito da disciplina Prática de Ensino Supervisionada do 2º ano do curso de Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro. Tem como objetivo a reflexão crítica sobre a compreensão da pedagogia do violino, através da leitura de tratados, livros e métodos escritos ao longo de toda a história, como forma de criação de uma metodologia própria baseada em informação escrita por pedagogos com resultados de excelência. O trabalho está dividido em duas partes, sendo que a primeira parte remete ao projeto de investigação que pretende deixar uma análise e comparação dos tratados de Leopold Auer e Ivan Galamian, escrita em português, para consulta de todos os professores e alunos. No sentido de obter dados que elucidassem esta investigação, foi delineado um questionário, dirigido a 26 professores de violino que visou verificar a importância da compreensão da história da pedagogia do violino por parte dos professores, para a organização e criação da sua própria metodologia, assim como verificar a pertinência da tradução para português e comparação de tratados escritos ao longo de todos os tempos. Foi possível verificar através da análise do questionário, que praticamente todos os professores conhecem e utilizam abordagens do pedagogo Galamian. Já em relação ao Auer o caso é oposto, já que a percentagem de professores que conhece e utiliza, é muito baixa. Foi possível verificar, também, que a maioria dos professores concorda que é importante conhecer literatura relacionada com a pedagogia do violino e que consideram muito pertinente a existência de traduções destes tratados. A segunda parte deste relatório incide na observação e reflexão sobre o contexto onde decorreu a componente Prática de Ensino.

**keywords**

Violin Pedagogy, Leopold Auer, Ivan Galamian, Violin Treatises

**abstract**

This report refers to the work developed within the subject of Practice of Teaching, integrated in the 2nd year of the master's course in Music Teaching at the University of Aveiro. Its objective is to critically reflect on the understanding of violin pedagogy, through the reading of treatises, books and methods written throughout history, as a way of creating its own methodology based on information written by pedagogues with excellent results. The work is divided into two parts, the first part referring to the research project that intends to leave an analysis and comparison of the treatises by Leopold Auer and Ivan Galamian, written in Portuguese, for consultation by all teachers and students. In order to obtain data to clarify this investigation, a questionnaire was designed, addressed to 26 violin teachers, which aimed to verify the importance of understanding the history of violin pedagogy by teachers, for the organization and creation of their own methodology, as well as verifying the relevance of the translation into Portuguese and comparison of treatises written throughout the ages. It was possible to verify, through the analysis of the questionnaire, that practically all teachers know and use the Galamian pedagogue's approaches. In relation to Auer, the case is the opposite, since the percentage of teachers who know and use it is very low. It was also possible to verify that most teachers agree that it is important to know literature related to violin pedagogy and that they consider the existence of translations of these treatises very relevant. The second part of this report focuses on observation and reflection on the context in which the Teaching Practice took place.



# Índice

<b>Índice de Figuras .....</b>	<b>iv</b>
<b>Índice de Gráficos .....</b>	<b>v</b>
<b>Índice de Tabelas .....</b>	<b>vi</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Revisão da literatura.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1. Contextualização.....</b>	<b>4</b>
<b>1.2. Principais tratados sobre a pedagogia do violino ao longo da história .....</b>	<b>4</b>
<b>2. Tratados de Leopold Auer e Ivan Galamian .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1. Leopold Auer - “Violin Playing as I Teach” .....</b>	<b>11</b>
2.1.1 Postura .....	15
2.1.2 Mão esquerda .....	17
2.1.3 Escalas .....	19
2.1.4 Dedilhações.....	21
2.1.5 Mão direita.....	22
2.1.6 Golpes de arco .....	23
2.1.7 Produção de som .....	27
2.1.8 Portamento ou Glissando .....	31
2.1.9 Como praticar .....	31
<b>2.2. Ivan Galamian - “Principles of Violin Playing &amp; Teaching” .....</b>	<b>34</b>
2.2.1 Técnica .....	37
2.2.2 Interpretação .....	39
2.2.3 Postura .....	40
2.2.4 Mão esquerda .....	41
2.2.5 Dedilhações.....	52
2.2.6 Vibrato .....	53
2.2.7 Mão direita.....	56
2.2.8 Ataque do Arco .....	58
2.2.9 Mudanças de arco.....	59
2.2.10 Movimentos Físicos.....	63
2.2.10. Golpes de arco .....	66

2.2.11. Produção de som .....	75
2.2.12. Como praticar .....	78
2.2.13. Exercícios básicos.....	85
2.2.14. Algumas observações para os professores .....	88
<b>3. Comparação dos tópicos mais relevantes dos dois tratados .....</b>	<b>90</b>
<b>3.1. Leopold Auer versus Ivan Galamian .....</b>	<b>90</b>
3.1.1 Abordagens Gerais do Ensino .....	90
Leopold Auer.....	90
Ivan Galamian .....	90
3.1.2 Postura Corporal .....	92
Leopold Auer.....	92
Ivan Galamian .....	92
3.1.3 Colocação dos dedos .....	94
Leopold Auer.....	94
Ivan Galamian .....	94
3.1.4 Afinação .....	96
Leopold Auer.....	96
Ivan Galamian .....	96
3.1.5 Mudanças de Posição .....	98
Leopold Auer.....	98
Ivan Galamian .....	98
3.1.6 Vibrato .....	100
Leopold Auer.....	100
Ivan Galamian .....	100
3.1.7 Mão direita .....	101
Leopold Auer.....	101
Ivan Galamian .....	101
3.1.8 Produção de som .....	103
Leopold Auer.....	103
Ivan Galamian .....	103
3.1.9 Como praticar .....	105
Leopold Auer.....	105
Ivan Galamian .....	105
<b>4. Ferramentas de obtenção de dados.....</b>	<b>109</b>
<b>4.1. Construção das ferramentas de obtenção de dados .....</b>	<b>109</b>
<b>4.2. Análise dos dados .....</b>	<b>110</b>

<b>5. Reflexão .....</b>	<b>123</b>
<b>Parte II .....</b>	<b>125</b>
<b>1. Contextualização .....</b>	<b>126</b>
Descrição da Instituição de Acolhimento.....	126
Descrição do meio sociocultural envolvente .....	127
Oferta educativa .....	127
<b>2. Introdução à Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>129</b>
O Professor Orientador Cooperante .....	129
Perfil pedagógico-didático .....	129
<b>3. Definição do Plano Anual de formação do aluno em Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>130</b>
<b>4. Caracterização do perfil dos alunos e das classes .....</b>	<b>132</b>
<b>5. Prática de Ensino Supervisionada.....</b>	<b>134</b>
<b>6. Avaliação .....</b>	<b>138</b>
<b>7. Descrição da metodologia de ensino-aprendizagem.....</b>	<b>139</b>
<b>8. Participação e organização de atividades .....</b>	<b>140</b>
Participação nos Mini-concertos para mini-músicos de Abril.....	147
<b>9. Planificações e Relatórios de cada aula assistida e coadjuvada .....</b>	<b>150</b>
<b>10. Reflexão final.....</b>	<b>220</b>
<b>11. Conclusão .....</b>	<b>221</b>
<b>12. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>223</b>

## Índice de Figuras

FIGURA 6: EXEMPLO DE ESCALA NO PIANO. (GALAMIAN 2013, 34) .....	17
FIGURA 7: NOTAS QUE EXIGEM MAIOR PRESSÃO DOS DEDOS. (GALAMIAN 2013, 37).....	18
FIGURA 2:EXERCÍCIO EM DUAS CORDAS. (GALAMIAN 2013, 28) .....	24
FIGURA 3: TREMOLO (GALAMIAN 2013, 30) .....	25
FIGURA 5: EXERCÍCIO PARA ESTUDAR O <i>LEGATO</i> . (GALAMIAN 2013, 31).....	26
FIGURA 1: EXERCÍCIO PARA TRABALHAR O SOM (GALAMIAN 2013, 21).....	30
FIGURA 8: COLOCAÇÃO DOS DEDOS DA MÃO ESQUERDA. (GALAMIAN 2013, 16).....	42
FIGURA 9: COLOCAÇÃO DOS DEDOS DA MÃO ESQUERDA. (GALAMIAN 2013, 16).....	42
FIGURA 10: COLOCAÇÃO DOS DEDOS DA MÃO ESQUERDA. (GALAMIAN 2013, 16).....	42
FIGURA 11: COLOCAÇÃO DOS DEDOS DA MÃO ESQUERDA. (GALAMIAN 2013, 16).....	42
FIGURA 12: COLOCAÇÃO DOS DEDOS DA MÃO ESQUERDA. (GALAMIAN 2013, 16).....	43
FIGURA 13: PONTO DE CONTACTO DA PONTA DOS DEDOS NA CORDA. (GALAMIAN 2013, 16) .....	43
FIGURA 14: POSIÇÃO DA MÃO COM DEDOS CURTOS. (GALAMIAN 2013, 17) .....	43
FIGURA 15: POSIÇÃO DA MÃO COM DEDOS LONGOS. (GALAMIAN 2013, 17).....	43
FIGURA 16: MUDANÇA DE POSIÇÃO COM O MESMO DEDO. (GALAMIAN 2013, 25) .....	49
FIGURA 17: MUDANÇA DE POSIÇÃO COM O DEDO "GUIA". (GALAMIAN 2013, 25) .....	49
FIGURA 18:MUDANÇA DE POSIÇÃO JÁ COM O DEDO DA NOVA POSIÇÃO. (GALAMIAN 2013, 25) .....	49
FIGURA 19: MUDANÇA RETARDADA. (GALAMIAN 2013, 25) .....	49
FIGURA 39: EXEMPLO DE ALTERNÂNCIA ENTRE ARCADAS LENTAS E RÁPIDAS. (GALAMIAN 2013, 86)....	60
FIGURA 40: EXEMPLO DE EXERCÍCIO DE ALTERNÂNCIA ENTRE ARCADAS LENTAS E RÁPIDA. (GALAMIAN 2013, 87) .....	61
FIGURA 20: PONTO DE CONTACTO ENTRE O POLEGAR E O SEGUNDO DEDO NA PREPARAÇÃO DA COLOCAÇÃO DO ARCO. (GALAMIAN 2013, 45).....	62
FIGURA 21: POSICIONAMENTO DO PONTO DE CONTACTO PERTO DO TALÃO. (GALAMIAN 2013, 46) ....	62
FIGURA 23: MÃO DO ARCO B. (GALAMIAN 2013, 46) .....	62
FIGURA 22: MÃO DO ARCO A. (GALAMIAN 2013, 46) .....	62
FIGURA 24: COLOCAÇÃO DA MÃO PARA PRODUÇÃO DE SOM TRANSPARENTE. (GALAMIAN 2013, 47)..	62
FIGURA 25: COLOCAÇÃO DA MÃO PARA AMPLITUDE SONORA. (GALAMIAN 2013, 47).....	62
FIGURA 26: COLOCAÇÃO DA MÃO PARA O DETACHÉ AMPLO E RÁPIDO. (GALAMIAN 2013, 47) .....	63
FIGURA 27: MOVIMENTO VERTICAL (GALAMIAN 2013, 48).....	63
FIGURA 28: MOVIMENTO HORIZONTAL. (GALAMIAN 2013, 48).....	64
FIGURA 29: MOVIMENTO DE ROTAÇÃO HORIZONTAL. (GALAMIAN 2013, 48).....	64
FIGURA 30: MOVIMENTO DE ROTAÇÃO VERTICAL. (GALAMIAN 2013, 49).....	65
FIGURA 31: MOVIMENTOS DA MÃO NA ARTICULAÇÃO DO PULSO. (GALAMIAN 2013, 49) .....	66
FIGURA 32:"POSIÇÃO TRIANGULO" (GALAMIAN 2013, 51).....	67
FIGURA 33: "POSIÇÃO QUADRADO". (GALAMIAN 2013, 52).....	67



FIGURA 34: COLOCAÇÃO DO ARCO NA PONTA. (GALAMIAN 2013, 52) .....	68
FIGURA 36: BEETHOVEN CONCERTO EM RE MAIOR, OP.61 FINALE: RONDO (CC. 224-25) (GALAMIAN 2013, 65) .....	70
FIGURA 37: BRUCH CONCERTO EM SOL MENOR, OP. 26 PRIMEIRO ANDAMENTO (CC. 88-89). (GALAMIAN 2013, 66) .....	70
FIGURA 38: EXEMPLO 37 (SEGUNDO COMPASSO) COMO UM ESTUDO DA ARCADIA. (GALAMIAN 2013, 66) .....	70
FIGURA 35 (GALAMIAN 2013, 56).....	76
FIGURA 56: ESCALA DE LÁ MAIOR, VERSÃO DE 24 NOTAS. SECÇÃO 1, NOTAS LIGADAS. (GALAMIAN 2013, 96) .....	81
FIGURA 57: SECÇÃO 2 (12 NOTAS LIGADAS) (GALAMIAN 2013, 97).....	82
FIGURA 58: SECÇÃO 3 (STACCATO LIGADO) E SECÇÃO 4 (PADRÕES DE ARCO) (GALAMIAN 2013, 98).....	83
FIGURA 59: ROULÉ (EXERCÍCIO DESENVOLVIDO POR LUCIEN CAPÉ) (GALAMIAN 2013, 104) .....	87

## Índice de Gráficos

GRÁFICO 1: CONTACTO COM LITERATURA SOBRE A PEDAGOGIA DO VIOLINO DURANTE O PERCURSO ACADÉMICO .....	110
GRÁFICO 2: TIPOS DE ENSINO.....	111
GRÁFICO 3: IMPORTÂNCIA DA COMPREENSÃO DA PEDAGOGIA DO VIOLINO E DO CONTACTO COM LIVROS, TRATADOS E MÉTODOS COMO PONTO DE PARTIDA PARA A ORGANIZAÇÃO DA METODOLOGIA DE ENSINO.....	111
GRÁFICO 4: CONHECIMENTO DO TRATADO DE LEOPOLD AUER .....	113
GRÁFICO 5: CONHECIMENTO DO TRATADO DE IVAN GALAMIAN .....	113
GRÁFICO 6: PROFESSORES QUE USAM ASPETOS DA METODOLOGIA DE LEOPOLD AUER COMO REFERÊNCIA NAS SUAS AULAS.....	114
GRÁFICO 7: PROFESSORES QUE USAM COMO REFERÊNCIA ASPETOS DE METODOLOGIA DE IVAN GALAMIAN NAS SUAS AULAS.....	114
GRÁFICO 8: TÓPICOS QUE OS PROFESSORES CONSIDERAM MAIS RELEVANTES NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM DO VIOLINO. ....	115
GRÁFICO 9: POSTURA E COLOCAÇÃO DO VIOLINO .....	116
GRÁFICO 10: COLOCAÇÃO DO POLEGAR E COTOVELO ESQUERDO.....	116
GRÁFICO 11: PRESSÃO DOS DEDOS NAS CORDAS .....	117
GRÁFICO 12: TÉCNICA DA MÃO ESQUERDA .....	117
GRÁFICO 13: DEDILHAÇÕES.....	118
GRÁFICO 14: AFINAÇÃO.....	118

GRÁFICO 15: TÉCNICA DA MÃO DIREITA - COLOCAÇÃO DO ARCO.....	119
GRÁFICO 16: PRODUÇÃO DE SOM.....	119
GRÁFICO 17: COMO PRATICAR.....	120
GRÁFICO 18: INTERESSE NA LEITURA DO TRATADO DE LEOPOLD AUER.....	120
GRÁFICO 19: INTERESSE NA LEITURA DO TRATADO DE IVAN GALAMIAN.....	120
GRÁFICO 20: PERTINÊNCIA DA TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS DO TRATADO DE LEOPOLD AUER.....	121
GRÁFICO 21: PERTINÊNCIA DA TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS DO TRATADO DE IVAN GALAMIAN.....	121

## Índice de Tabelas

TABELA 1 – ABORDAGENS GERAIS DO ENSINO: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	90
TABELA 2- POSTURA CORPORAL: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN.....	92
TABELA 3 -COLOCAÇÃO DOS DEDOS: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	94
TABELA 4 – AFINAÇÃO: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	96
TABELA 5 -MUDANÇAS DE POSIÇÃO: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN.....	98
TABELA 6 - VIBRATO: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	100
TABELA 7 – MÃO DIREITA: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	101
TABELA 8 - PRODUÇÃO DE SOM: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	103
TABELA 9 - COMO PRATICAR: LEOPOLD AUER VERSUS IVAN GALAMIAN .....	106
TABELA 10: DISTRIBUIÇÃO DOS ALUNOS DA PRÁTICA PEDAGÓGICA DE COADJUVANÇÃO LETIVA.....	130
TABELA 11: DISTRIBUIÇÃO DAS CLASSES DA PARTICIPAÇÃO EM ATIVIDADE PEDAGÓGICA DO ORIENTADOR COOPERANTE .....	130
TABELA 12: ATIVIDADES REALIZADAS DURANTE O ANO LETIVO .....	131
TABELA 13: APRESENTAÇÃO DAS ATIVIDADES INSERIDAS NA PARTICIPAÇÃO ATIVA EM AÇÕES A REALIZAR NO ÂMBITO DO ESTÁGIO.....	131
TABELA 14: OBJETIVOS A LONGO PRAZO PARA OS ALUNOS A, C E C.....	135
TABELA 15: OBJETIVOS A CUMPRIR A MÉDIO PRAZO PELOS ALUNOS A, C E C.....	135
TABELA 16: OBJETIVOS A LONGO PRAZO PARA O ALUND.....	137
TABELA 17: OBJETIVOS A ATINGIR A MÉDIO PRAZO PELO ALUND.....	137

---

# PARTE I

---

## Projeto de Investigação



## Introdução

“O professor deve ser cuidadoso, paciente e moderado e, acima de tudo, demonstrar amor verdadeiro e entusiasmo pelo seu trabalho. O bom ensino exige uma grande devoção que o professor é incapaz de dar a menos que o seu coração e alma sejam dedicados a isso” (Galamian 2013, 108)<sup>1</sup>

A investigação que me propus elaborar, resultou da minha dificuldade enquanto professora de violino, na seleção de conteúdos importantes para a organização e desenvolvimento da minha própria metodologia de ensino. A falta de livros, métodos e tratados escritos na língua portuguesa, condicionam a procura de diferentes abordagens e de informação acerca da pedagogia do violino, levando-me a considerar pertinente uma pesquisa aprofundada que me traria mais informação enquanto performer e enquanto docente de violino.

Durante a minha pesquisa deparei-me com vários tratados interessantes e importantes que contribuíram para a evolução da pedagogia deste instrumento. Apesar de existir um leque de opções igualmente pertinentes, selecionei os tratados de Leopold Auer, “Violin Playing as I Teach It”, e Ivan Galamian “Principles of Violin Playing and Teaching” para a realização deste trabalho.

Esta investigação debruça-se sobre a importância do papel dos professores em todo o processo de construção da técnica e musicalidade de um aluno, desde a fase inicial do estudo do violino. O papel do professor é indispensável no que diz respeito à seleção e gestão do conteúdo essencial no processo de formação de um violinista e a inexistência de um método de ensino ideal e adequado às necessidades e características de todos os alunos, torna indispensável a procura constante de diferentes abordagens. A problemática encontra-se na falta de material traduzido para a língua portuguesa, o que dificulta no momento de o professor fazer a sua pesquisa acerca de diferentes abordagens. Visto ser responsabilidade dos professores transmitir aos alunos tudo o que sabem acerca da técnica do instrumento, é importante que estes sejam capazes de o fazer de forma adequada e adaptada às diferenças de cada aluno, daí a importância de conhecer diferentes materiais relacionados com esta matéria. Posto isto, o objetivo deste trabalho é tentar perceber de que forma se podem formar

---

<sup>1</sup> “The teacher should be conscientious, patient, and even-tempered. Above all. He must have real love and enthusiasm for his work. Good teaching takes a measure of devotion that the teacher is unable to give unless his heart and soul are dedicated to it.” (Galamian 2013, 108)

professores eficazes através da sua motivação para a pesquisa e compreensão da história da pedagogia do violino presente em livros, métodos e tratados que foram escritos ao longo de toda a história da pedagogia.

Na primeira parte deste trabalho será feita uma contextualização da tradição histórica do violino através de uma breve descrição de alguns tratados relevantes acerca da pedagogia do instrumento, nomeadamente: Francesco Geminiani, *The art of playing on the violin* (1751); Leopold Mozart, *Treatise on the fundamentals of violin playing* (1756); L'Abbé le fils, *Principes du violon* (1761). A primeira parte termina com a apresentação do projeto de investigação intitulado: *“Auer e Galamian: Análise e comparação dos conteúdos fulcrais do ensino do violino e os seus contributos na pedagogia em Portugal.”* Pretende-se descrever e examinar individual e comparativamente o conteúdo e os principais princípios pedagógicos direcionados ao ensino/aprendizagem do violino de dois tratados da pedagogia do violino: Leopold Auer, *Violin Playing As I Teach* e Ivan Galamian, *Principles Of Violin Playing & Teaching*. Como ferramenta para obtenção de dados recorreu-se a um questionário direcionado a professores de violino que lecionam desde a iniciação até ao nível superior. O questionário teve como objetivo retirar conclusões relativamente ao cuidado existente por parte dos professores de violino em Portugal na seleção dos conteúdos cruciais da aprendizagem do instrumento; Perceber se os conteúdos destes dois tratados de Leopold Auer e Ivan Galamian estão presentes na formação dos professores assim como na abordagem das suas aulas; Pretende-se avaliar a importância de existir uma compreensão profunda da história da pedagogia do violino para que se formem professores eficazes e, por último, determinar a importância de existirem traduções para língua portuguesa de tratados para violino escritos ao longo de toda a história da pedagogia do instrumento.

A segunda parte do trabalho é composta pelo relatório da componente de ensino da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada. Inicialmente é feita uma contextualização da instituição de acolhimento, neste caso, o Curso de Música Silva Monteiro, dos alunos e dos professores da mesma. Por último são apresentados os objetivos gerais e específicos, a metodologia, as planificações e relatórios das aulas coadjuvadas e assistidas, os relatórios das atividades organizadas e de participação ativa, e uma reflexão final.

O presente trabalho é elaborado de forma a encorajar os atuais e futuros professores de violino a refletir acerca da importância do conhecimento e utilização dos diferentes materiais, livros, métodos e tratados desenvolvidos ao longo de toda a história da pedagogia do instrumento, de forma a criar a sua própria metodologia e adaptar às suas aulas de forma

consciente. O facto de estes tratados não terem uma edição traduzida na língua portuguesa levam-me a ponderar, no futuro, a tradução integral destes dois livros de forma a torná-los mais acessíveis a todos os alunos e professores do país.

# 1. Revisão da literatura

## 1.1. Contextualização

É muito importante para os pedagogos atuais conhecerem diferentes abordagens a partir de uma perspectiva histórica, pois permite-lhes comparar, analisar e avaliar a sua forma de ensinar. Existem ideias e conceitos que permanecem em uso durante séculos, e outras que ficam completamente esquecidas ou são aperfeiçoadas pelas gerações posteriores por não serem eficazes. Ao fazerem uma análise à evolução histórica da pedagogia do violino, os professores estarão a contribuir para a evolução desta área, continuando a aplicar as ideias que funcionaram na sua formação e adicionando novas ideias, deixando de parte toda a informação ineficaz. Ao utilizar toda a informação escrita pelos melhores pedagogos e violinistas, poderão ser formados alunos que dominem a técnica de forma sólida e que encontrem prazer e motivação no estudo do instrumento (Shock 2014). Segundo (Arney 2006), durante quatro séculos, a pedagogia do violino enfatizou o uso de métodos expositivos e imitativos, entre mestre e aprendiz, onde a oralidade se demonstrava evidente. Com a emancipação do violino no meio social, surgiu a necessidade de criar literatura pedagógica que apoiasse e explicasse a constituição e a prática performativa deste instrumento (Deverich 2006). Carl Flesch (1873-1944), na sua obra “The Art of violin playing”, explica que o seu objetivo era reunir e tornar mais claros os aspetos relacionados com a pedagogia do violino, até agora trabalhados de forma tradicional. O musicólogo Robin Stowell (1990) define estes manuais e tratados como um complemento à orientação de professores e alunos.

## 1.2. Principais tratados sobre a pedagogia do violino ao longo da história

No início do século XVIII, Itália dominava a Europa em termos musicais. Compositores-violinistas como Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (1675-1741), Francesco Geminiani (1680-1762), Pietro Locatelli (1693-1761) e Giuseppe Tartini (1692-1770), contribuíram para o desenvolvimento dos géneros sonata e concerto. Francesco Geminiani (1687-1762), nascido em Lucca, Itália, discípulo de Arcangelo Corelli, estabeleceu-se em Inglaterra onde escreveu o prestigiado tratado “The art of playing on the violin” publicado em 1751. Considerada a sua obra-prima, foi o primeiro tratado direcionado a violinistas de nível



avançado, permanecendo como uma referência até aos dias de hoje merecendo, portanto, uma descrição mais detalhada.

O tratado de Geminiani divide-se em duas grandes partes: a parte escrita e a parte interpretativa. Na primeira parte Geminiani descreve através de ilustrações e escalas, a sua metodologia de ensino, de forma a tornar a técnica da mão esquerda sólida (colocação dos dedos nas cordas; mudanças de posição; afinação e segurança métrica). Inicialmente sugere exercícios apenas com a mão esquerda, e só mais tarde começa a introduzir a técnica da mão direita conjugada com a esquerda. De seguida Geminiani expõe os “ornamentos de expressão”, nome dado pelo autor: o trilo simples, o trilo com terminação, a apoggiatura superior, a apoggiatura inferior, o “segurar a nota”, o staccato, o “expandir e suavizar o som”, o piano e o forte, a antecipação, a separação, o mordente, e o vibrato. Geminiani explica como executar cada um deles pormenorizadamente através de golpes de arco, notas na mão esquerda assim como a sua simbologia em contexto de partitura. De seguida explora a técnica dos acordes e das cordas dobradas em contexto de escalas e diferentes intervalos. Na segunda parte, a parte interpretativa, Geminiani coloca 12 composições com acompanhamento de baixo cifrado, onde são exploradas todas as técnicas estudadas nos exemplos anterior, desta vez num contexto mais melódico e não tanto como um exercício.

Apesar do domínio dos italianos, as tradições do violino foram-se desenvolvendo naturalmente em muitos outros países europeus como, por exemplo, na Alemanha onde existia uma tradição próspera, com Heinrich von Biber (1644-1704); J.J. Walther (1650-1717) e J.P. Westhoff (1656-1705) como os seus principais representantes. A tradição alemã culminou com a escrita do tratado de Leopold Mozart em 1756 “*Treatise on the fundamentals of violin playing*”, considerado um dos mais importantes e influentes da época, prevalece até aos dias de hoje um modelo na pedagogia do violino, utilizado sobretudo na prática de música barroca e clássica (M.Arney 2006). Pelo impacto que este tratado teve e ainda tem na pedagogia do violino, merece também uma descrição mais detalhada.

O autor que escreveu o tratado baseado na sua própria metodologia, começa por abordar questões de ornamentação e defende a importância de adquirir um conhecimento básico de notação musical desde o início da aprendizagem. Segundo a metodologia de Leopold Mozart, os alunos só deviam aprender a colocar o violino depois de terem noções teóricas acerca da família dos instrumentos de cordas assim como de história da música e teoria musical. Mozart descreve ainda a frustração que enfrentava com alguns alunos que tinham adquirido erros

técnicos na iniciação do instrumento, sublinhando que é extremamente difícil eliminar maus hábitos provenientes da fase inicial da aprendizagem.

“Finalmente, devo confessar que escrevi esta *Violinschule* não apenas para uso dos alunos e para o benefício dos professores, mas porque desejo sinceramente converter todos aqueles que, com o seu mau ensino, estão a prejudicar os seus alunos; porque eles próprios têm defeitos que reconheceriam facilmente, se por um curto espaço de tempo renunciassem à sua autoestima.” (Mozart 1756, 8)<sup>2</sup>

“Quando o professor, após examinar cuidadosamente, descobre que o aluno entendeu claramente tudo o que foi discutido até agora, e que ficou totalmente gravado na sua memória, então chega o momento em que o violino deve ser segurado corretamente na sua mão esquerda” (Mozart 1756, 54)<sup>3</sup>

Depois do processo teórico de aprendizagem, Leopold Mozart ensina a colocação do instrumento, considerando este o ponto fundamental para a construção da técnica do instrumento, frisando ainda que a postura influencia diretamente na condução correta do arco, fator crucial na construção de uma boa sonoridade.

No seu tratado, Leopold Mozart descreveu duas formas de segurar o instrumento:

- Uma delas mantinha o instrumento mais abaixo do ombro, contando com o auxílio do polegar e do indicador da mão esquerda para a realização das passagens nas posições superiores.
- A outra, considerada pelo autor a mais confortável e eficiente, consistia na colocação do violino em cima do ombro e contra o pescoço, dando mais segurança e agilidade à mão esquerda nas posições superiores.

---

<sup>2</sup> “Finally, I must confess that I have written this *Violinschule* not only for the use of pupils and the benefit of teachers, but because I desire earnestly to convert all those who, by their bad teaching are making failures of their pupils; because they themselves have faults which they would easily recognize, could they for but a short space of time renounce their self-esteem.” (Mozart 1756, 8)

<sup>3</sup> “When the teacher, after careful examination, finds that the pupil has understood clearly all that has been discussed up to now, and that it has impressed itself thoroughly on his memory, then comes the time when the violin must be held correctly in his left hand” (Mozart 1756, 54)

Mozart aponta ainda dois pontos relevantes para um bom funcionamento da colocação do violino:

- A altura do violino no ombro deve ter em conta a relação entre a cabeça do instrumento e a boca do instrumentista, de forma que o violino nunca fique nem muito para cima nem muito para baixo;
- Deve-se manter o violino o mais imóvel possível, sem movimentos corporais excessivos que dificultem os movimentos do arco.

Em relação à mão esquerda, Leopold Mozart aponta duas regras básicas:

- As cordas devem ser pressionadas apenas com as pontas dos dedos;
- Os dedos da mão esquerda devem permanecer na corda até que seja absolutamente necessário levantá-los e, mesmo assim, defende que eles devem permanecer próximos da corda. (Este princípio ainda é usado atualmente, na abordagem das dedilhações em bloco assim como na ideia de que se deve manter os dedos sempre perto da corda).

Mozart sugere ainda um exercício muito importante para posicionar a mão esquerda na primeira posição nas quatro cordas e posteriormente para facilitar a execução de cordas dobradas. O exercício consiste na colocação do primeiro dedo na nota “Fá” da corda “Mi”, o segundo dedo na nota “Dó” na corda “Lá”, o terceiro na nota “Sol” da corda “Ré” e o quarto na nota “Ré” da corda “Sol”. De seguida deve-se começar por levantar o primeiro dedo, depois o terceiro, de seguida levantar o segundo e depois o quarto dedo, deixando-os cair novamente na corda. Este exercício faz-se sempre sem tirar os outros três dedos da corda e o dedo levantado deverá permanecer sempre muito próximo da corda. Leopold Mozart deixa muito claro que toda a questão da postura correta é de extrema importância desde o início da aprendizagem, caso contrário acredita que toda a técnica fica comprometida e a evolução do aluno não ocorrerá devidamente.

Em relação ao arco, Leopold Mozart descreve-o como sendo crucial na produção de som e, regra geral, a maior entrave na formação de um aluno.

No segundo capítulo, Mozart descreve a função de cada dedo da mão direita:

- O dedo mindinho tem como função o controlo do arco para a produção de som, devendo, por isso, permanecer sempre em cima do arco;
- O dedo indicador não deve ser colocado demasiado longe dos restantes dedos, não deve pressionar demasiado o arco nem deve ser colocado demasiado esticado, usando a primeira ou segunda falange de acordo com o que se pretende sonoramente.

Em relação à condução do arco, Leopold Mozart destaca alguns pontos importantes:

- A colocação do arco deve ser feita de forma perpendicular em relação à corda, evitando a inclinação do arco de forma a tocar com a vara nas cordas;
- Ao movimentar o arco, o braço deve permanecer relaxado e o cotovelo e o pulso mais livres para o movimento, evitando mover o ombro direito;
- Deve-se praticar arcadas longas, mantendo sempre uma sonoridade uniforme e com qualidade em toda a extensão do arco;
- Deve-se procurar o ponto de contato do arco, entre a escala e o cavalete, que favoreça uma sonoridade mais harmoniosa e robusta.

Leopold Mozart classifica a prática de música de câmara e de orquestra como essenciais para uma formação musical consistente. Discorda totalmente da metodologia usada para aprender uma melodia “de ouvido” e os seus alunos tinham de saber ler corretamente uma partitura à primeira vista pois só desta forma demonstravam todo o conhecimento teórico adquirido na fase inicial. Leopold Mozart alerta ainda os professores para a importância de impor nos alunos, desde o início, uma boa noção de tempo e ritmo. Segundo o autor, os alunos têm de ser capazes de bater cada semínima do compasso corretamente, e para isso os professores devem incentivar desde o início da aprendizagem a sentir a pulsação de cada obra que vão executar. Outro aspeto a ter em conta pelos professores é a escolha de repertório tendo em atenção o temperamento de cada aluno. Segundo Leopold Mozart, um aluno mais alegre e agitado terá tendência para acelerar o tempo enquanto está a executar uma obra, já os alunos calmos e melancólicos terão um efeito oposto. Para contrariar esta tendência natural, Leopold Mozart sugere a escolha do repertório com as características opostas, ou seja, um aluno agitado deverá tocar mais vezes peças de caráter lento de forma a habituar-se a conter a agitação e a

sentir a pulsação de forma correta, e um aluno mais calmo deverá executar peças de caráter mais alegre e com mais velocidade para que se torne um instrumentista mais ativo. Mais importante de tudo, Leopold Mozart considera completamente errado ensinar obras demasiado difíceis a um aluno, antes que o mesmo seja capaz de tocar obras mais simples.

Em França, no século XVIII, a música era associada à dança nas cortes reais e foi muito lentamente recebendo o estilo italiano. Os primeiros violinistas-compositores foram, entre outros, Jacques Aubert (1678-1753) e François Duval (1673-1728) e o desenvolvimento da técnica do violino surgiu através de Jean-Marie Leclair (1687-1764), Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770), Pierre Guignon (1702-1774) e Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772). A criação do *Concert Spirituel*, em Paris, em 1725, ensemble dedicado à música coral sacra e obras instrumentais virtuosas, assim como a fundação do conservatório de Paris, foram um enorme contributo para a supremacia de França que se tornava no centro europeu para aprendizagem do violino. Em 1761 L'Abbé le fils escreveu o tratado "Principes du violon" resumindo logo nas primeiras páginas como segurar o violino e o arco e como produzir um bom som. Também são significativas as suas afirmações acerca da importância do arco, que ele chama de "alma do instrumento", frisando a necessidade de os dedos exercerem movimentos flexíveis assim que ocorre uma mudança de arcada. Em relação à técnica da mão esquerda, o autor apresenta escalas para trabalhar as mudanças de posição e não menciona em nenhum momento o vibrato.

Giovanni Battista Viotti (1755-1824), violinista de origem italiana responsável pela ligação da tradição de Corelli à escola francesa do século XVIII, aclamado o fundador da escola moderna de violino ou da tradição Franco-Belga<sup>4</sup>, foi o responsável pela criação de um sistema de técnica e pedagogia do violino. Baillot e Rode, alunos de Viotti, juntamente com Kreutzer, desenvolveram um método intitulado: "Méthode de violon" que teve grandes proporções, percorrendo toda a Europa. Este método foi concebido com os ensinamentos de Viotti. Baillot, último representante da escola violinística de Paris, para além de violinista e pedagogo, era também compositor, apesar de grande parte das suas obras ficarem esquecidas. Contribuiu com o tratado "L'art du violon" (1834), uma extensão do "Méthode", que foi usado como padrão no ensino de violino no conservatório de Paris.

---

<sup>4</sup> Tradução a partir do original: "Devido à relação de proximidade das escolas Francesa e Belga, estas duas escolas são geralmente agrupadas como 'A Escola Franco-Belga'. A Escola Franco-Belga continua a influenciar muitos dos grandes violinistas no século vinte e vinte e um." Citação original: "Because of the close connection of the French and Belgian schools, these two schools are often grouped together as 'The Franco-Belgian School'. The Franco-Belgian School continues to influence many great violinists in the twentieth and twenty-first centuries." (Wang, 2005, p.58)

No século XIX houve um aumento considerável na escrita e redação de métodos pedagógicos (Stowell, 1992). A expansão da indústria editorial e a criação e desenvolvimento dos Conservatórios permitiram um crescimento exponencial (Trindade 2010). Leopold Auer (1845/1930) e Carl Flesch (1873/1944), ambos de nacionalidade húngara, contribuíram em termos violinísticos e pedagógicos, de forma inigualável, sendo que o seu legado orientou e influenciou várias gerações até aos dias de hoje. Leopold Auer (1845-1930) foi um dos violinistas e pedagogos de referência entre o século XIX e o século XX. Para além de ter feito várias revisões e transcrições de obras para violino, publicou vários livros e tratados, entre eles o “Violin Playing as I Teach It” onde aborda orientações técnicas e interpretativas.

No século XX, alguns violinistas e pedagogos tornaram a perspetiva do ensino e execução do violino mais abrangente e eclética. Paul Rolland (1911-1977) realizou estudos com alunos aplicando padrões gerais de movimento corporal ao ensino do violino, assim como Yehudi Menuhin (1916-1999) desenvolveu uma série de exercícios de meditação como forma de preparação para o estudo e a *performance*. Após o primeiro quartel do século XX, surgiram novos métodos escritos por Dounis “The Artist’s Technique of Violin Playing”, Erich e Elma Doflein e Ivan Galamian (Trindade 2010). Galamian refere a sua escola e método como sendo “em parte russo, em parte francês, e, em grande parte, o meu próprio”. (I. Galamian 1998, 158)<sup>5</sup> Segundo a sua obra “Principles of Violin Playing and Teaching”, a técnica é uma ciência exata e deve ser desenvolvida num estágio inicial. A técnica ao serviço da interpretação e a mente a antecipar a ação e o movimento. As descrições dos seus ex-alunos comprovam que Galamian era exigente e paciente, daí ter atingido resultados notórios com os seus alunos e o seu trabalho ter sido reconhecido mundialmente e aplicado até aos dias de hoje.

Esta dissertação centra-se nos tratados de Leopold Auer, “Violin playing As I Teach It” e Ivan Galamian, “Principles of Violin Playing and Teaching” que irão ser analisados e comparados ao longo deste trabalho. A pertinência da escolha destes dois pedagogos para a elaboração desta dissertação, reflete-se na influência que estes tiveram em praticamente todas as principais escolas de violino do mundo a partir do século XX. O resultado da metodologia dos dois pedagogos reflete-se no sucesso dos seus alunos. Leopold Auer formou alunos como Jascha Heifetz, Nathan Milstein e Mischa Elman. Alguns dos principais alunos de Ivan Galamian com renome internacional são: Pinchas Zuckerman, Itzhak Perlman, Michel Rabin, Dorothy Delay, Sally Thomas, Margaret Pardee e David Ceron.

---

<sup>5</sup> Tradução a partir do original: “Em parte ruso, em parte francês, y, em muy buena parte, mio próprio.”

## 2. Tratados de Leopold Auer e Ivan Galamian

De seguida serão apresentados os dois tratados selecionados para a construção deste trabalho. Após a leitura e análise dos mesmos, foram selecionados alguns tópicos considerados mais importantes para descrição ao longo do trabalho. Sendo que os dois autores organizam os tópicos de forma diferente, foi criado um índice comum para que a leitura deste trabalho se torne mais clara.

### 2.1. Leopold Auer - “Violin Playing as I Teach”

Leopold Auer (1845-1930) nasceu em 1845 em Veszprém, na Hungria. Iniciou os seus estudos musicais por volta dos 6 anos na sua terra natal, com o primeiro violinista da pequena orquestra local. Posteriormente estudou no Conservatório de Budapeste com Dávid Ridley Kohne, pai do violinista Jenő Hubay (1858-1937) e concertino da Ópera Nacional de Budapeste.

Auer descreve que foi em Budapeste que começou a estudar de acordo com as linhas estabelecidas na “École de Violon” de Alard, professor no conservatório de Paris. Naquela época, França dominava musicalmente a Europa e todos os jovens talentosos sonhavam e ansiavam estudar no aclamado conservatório de Paris. Depois de dois anos na capital da Hungria, mudou-se para Viena frequentando aulas particulares de violino com Jakob Dont (1815-1888). Segundo Auer, foi Dont que lhe forneceu as bases essenciais para a evolução da sua técnica violinística, baseando-se na prática dos seus próprios estudos preparatórios assim como nos estudos de Rode e Kreutzer, nunca negligenciando as escalas, e gradualmente apresentou-lhe os seus 24 caprichos. Para além das aulas particulares com Dont, frequentou o Conservatório de Viena para prosseguir os seus estudos de harmonia, música de câmara e orquestra e ocasionalmente frequentava as aulas de violino do célebre Joseph Hellmesberger. Auer sublinha a importância de toda a aprendizagem adquirida durante a sua estadia em Viena, tanto a nível instrumental como de música de câmara e orquestra, referindo ainda que o diploma e medalha de final de curso adquiridos em 1858 lhe abriram portas mais tarde para concertos em pequenas cidades. Auer ambicionava mais do que apenas concertos em pequenas cidades, portanto, as dificuldades financeiras dos pais aliadas ao facto de ser um jovem com uma formação incompleta em termos de variedade de repertório, tornaram-se num forte incentivo na busca de ambição e luta incansável do violinista húngaro.

Auer refere a importância de aproveitar todas as oportunidades que vão surgindo de escutar grandes virtuosos acrescentando que, para além de continuar a manter o contacto com o professor Dont, de quem recebia conselhos benéficos, em algumas das suas deslocações a Viena, teve a grande oportunidade de ouvir os violinistas Vieuxtemps, Bazzini e Laub. Todos os artistas que escutou, e em particular estes três, foram uma grande inspiração para Auer e contribuíram para a construção gradual do seu repertório assim como serviram como modelo a seguir no processo do seu aperfeiçoamento constante como violinista. Em 1862 teve a oportunidade de estudar em Hanover com o célebre violinista Joachim (1831-1907). Segundo registos de Auer, foi com Joachim que refletiu acerca da importância de o professor de violino saber ilustrar através do seu próprio instrumento tudo aquilo a que submete os alunos sem recorrer apenas à forma verbal. Através da supervisão de Joachim, trabalhou as obras mais importantes do repertório de violino e ainda teve oportunidade de assistir aos seus concertos de música de câmara, onde Joachim tocava com excelentes músicos em momentos musicais íntimos. É importante mencionar a quantidade de artistas que Auer teve a oportunidade de conhecer nestes momentos musicais em casa de Joachim: Ferdinand David, Johannes Brahms, Clara Schumann, Ferdinand Hiller, Niels Gade entre muitos outros. Em 1868 aceitou o convite de Rubinstein para ocupar o lugar de Henri Wieniawski no Conservatório Imperial de S.Petersburgo na Rússia onde permaneceu durante 49 anos. Durante esse tempo ocupou o cargo de primeiro violino na orquestra dos teatros imperiais de São Petersburgo e foi diretor da Sociedade Musical Russa (RMS). No Conservatório de S. Petersburgo passaram alunos pela sua classe tais como Konstantin Mostras (1886-1965), Mischa Elman (1891-1967), Zimbalist (1890-1985), Heifetz (1901-1987), Milstein (1904-1992), entre outros.

Com o início da Revolução Russa e a dificuldade de trabalhar nesse país, Auer tomou a decisão de se mudar para os Estados Unidos em 1918. Apesar da sua idade avançada, ainda teve a oportunidade de atuar no Carnegie Hall, assim como em Boston, Chicago e Filadélfia. Para além de dar aulas particulares, em 1926 ingressou no Instituto de Arte Musical (mais tarde tornou-se na Juilliard School) e em 1928 na faculdade do Instituto Curtis de Música em Filadélfia. Nos Estados Unidos da América, publicou um método dividido em oito volumes, *Graded Violin Course* (1926), e publicou livros de orientações técnicas e interpretativas tais como *Violin Playing as I Teach It* (1921), *Violin Master Works and Their Interpretation* (1925) e um livro de memórias *My Long Life in Music* (1923). O seu método em oito volumes, *Graded Violin Course*, Auer aborda progressivamente o estudo do violino em todos os seus estádios (Trindade, 2010).



O tratado de Leopold Auer foi publicado originalmente pela Frederick A. Stokes Company, NY, em 1921. Auer inicia o prefácio do seu livro explicando qual o objetivo do mesmo: “Os meus conselhos e as minhas conclusões são tudo resultado da minha experiência. Todos eles foram verificados por anos de experiência e observação. Quanto a eles, não tenho desculpa a apresentar. Por outro lado, não sou escritor – sou violinista. Se tiver, portanto, algum pedido de desculpa a apresentar aos meus leitores é pela informalidade do conteúdo abordado, posso dar apenas uma justificação – que tive apenas um propósito ao escrever este volume: colocar à disposição dos professores e alunos de violino, uma apresentação breve e direta do que levei uma vida inteira para aprender”<sup>6</sup>.

Os seus quase sessenta anos de experiência como intérprete e professor revelaram-lhe os segredos da arte de tocar violino que este pretendeu descrever ao longo do seu tratado. Procurou deixar as suas ideias e explicar os meios mecânicos e os procedimentos técnicos a que recorreu para atingir sucesso no desenvolvimento pedagógico dos seus alunos.

Auer refere que no início da sua aprendizagem de violino, não existiam materiais pedagógicos disponíveis e que os professores ensinavam o melhor que sabiam, sem qualquer tipo de supervisão. Sublinha o grande progresso que ocorreu ao longo dos tempos na pedagogia em geral e particularmente na arte de ensinar violino, graças à criação de sistemas de escalas e estudos.

Na introdução do seu tratado, Auer assume que não fez novas descobertas acerca da arte de tocar violino e refere três mestres do século XIX que considera que foram os primeiros a apresentar de forma teórica os princípios subjacentes a esta arte: Baillot, Beriot e Spohr. Segundo Auer, para além destes três mestres, muitos outros grandes nomes da história do violino ampliaram e desenvolveram essas teorias ao longo das linhas estabelecidas pelos mestres do passado. Através de fotografias demonstraram aspetos da postura e tudo o que envolve a colocação do violino e do arco. Auer concorda que foi criado material teórico e pedagógico suficiente para uma boa orientação no ensino/aprendizagem do violino, no entanto carece de um fator essencial que na sua opinião foi negligenciado, o fator mental. Embora o livro de Auer evite as descrições técnicas detalhadas contidas noutros manuais, trata de questões

---

<sup>6</sup> Tradução a partir do original: “My advice, my conclusions, are all the outcome of my experience. They have all been verified by years of experimente and observation. For them i have no apologies to make. On the other hand, i am not a writer – I am a violinista. If, therefore, somo apology is due my readers for the informality of my treatment of the subject, i can offer bu tone justification – that i had bu tone purpose in the writing of this volume: to place at the disposal of teachers and students of the violin a brief, straightforward presentation of what it has taken me a lifetime to learn” (Auer 1921)

filosóficas que ele regista de forma acessível, dando ênfase ao trabalho mental e atividade do cérebro que, segundo ele, foi um tema deixado de parte.

O autor começa por apresentar as qualidades básicas a procurar num aluno. Refere que estes deveriam possuir, por intuição, uma capacidade intrínseca de compreender todos os detalhes técnicos e musicais do seu instrumento. “É o que o francês chama de *L’esprit de son métier* o sentimento profissional do homem para os detalhes da sua profissão” (Auer 1980, xi)<sup>7</sup>. Segundo Auer, o maior erro que leva ao fracasso de muitos daqueles que se dedicam à aprendizagem de um instrumento, é o facto de não determinarem logo desde o início se têm habilidade natural para o estudo do instrumento. “Aparentemente, não param para considerar que o facto de um aluno se dedicar ao domínio do violino apenas com uma vaga e incerta ideia das condições prévias, é o mesmo que um convite ao fracasso”. (Auer 1980, x)<sup>8</sup> Segundo Auer, a maioria dos indivíduos que desejam tornar-se músicos, não tem noção de todas as dificuldades que terão de superar e das desilusões que sofrerão até ao seu trabalho ser reconhecido. Para além da importância de uma boa aprendizagem, menciona fatores como a concentração, cuja sua ausência torna inútil qualquer tentativa de aprender um instrumento como o violino que exige trabalho árduo do ponto de vista mental. Para além disso, considera a existência de sensibilidade auditiva apurada e bom sentido rítmico qualidades indispensáveis para o sucesso dos músicos. Refere que apesar de ser possível trabalhar estes aspetos, com a devida supervisão, é importante estarem presentes de forma natural. Nomeia a paciência, a dedicação e a boa saúde como bens essenciais para a superação de obstáculos, assim como as condições físicas do aluno: a constituição física da mão, dos músculos, dos braços e dos pulsos, elasticidade e força nos dedos. De acordo com a opinião de Auer, existem certos tipos de mãos que simplesmente não cumprem os requisitos técnicos necessários, tais como: Mãos com dedos demasiado grossos afetam a afinação; dedos muito flácidos e curvados não têm capacidade de reação nem firmeza suficiente; dedos muito curtos têm dificuldade em tocar na primeira posição onde a distância entre os intervalos é maior e tornam também impossível tocar oitavas e décimas por não conseguirem esticar o suficiente.

Outro problema apresentado por Leopold Auer é o facto de os pais ou tutores das crianças que vão iniciar a sua atividade musical, escolherem o instrumento apenas tendo em conta a fama e a riqueza que este lhes possa trazer. Refere que antes da primeira guerra

---

<sup>7</sup> Tradução a partir do original: “It is what French call *l’esprit de son métier*, the feeling of the professional man for the detail of his profession” (Auer 1980, xi)

<sup>8</sup> Tradução a partir do original: “They apparently do not stop to consider that for a student to devote himself to the mastery of the violin with no more than a vague and uncertain idea of prerequisite conditions, is tantamount to inviting failure”. (Auer 1980, x)

mundial, enviavam as crianças sobretudo para a Europa, para estudar com os mais célebres violinistas e pedagogos que formaram os artistas mais reconhecidos, esperando que os seus filhos obtivessem a mesma fama. Conta que se deparou várias vezes com esse tipo de situações, sendo procurado por jovens vindos de muito longe para saber a sua opinião sobre o seu grau de talento e, em muitos casos, Auer era franco ao ponto de lhes dizer que não tinham aptidões e inclinação musical suficientes e que por isso deveriam procurar outra profissão. Apesar do esforço de Auer para salvar os jovens do fracasso, muitos deles descontentes com a sua decisão, procuravam outros professores dispostos a dizer o que os pais e o aluno em questão, tanto desejavam ouvir.

### 2.1.1 Postura

#### 2.1.1.1 *Como segurar o violino*

“É impossível calcular a importância dos primeiros passos práticos elementares no longo processo de dominar o violino. Para o bem e para o mal, os hábitos formados no período inicial da aprendizagem, influenciam diretamente todo o desenvolvimento posterior do aluno”<sup>9</sup> (Auer 1980, 10)

Auer dá início ao primeiro capítulo do seu tratado referindo que não existe nenhum outro instrumento que exija tanto cuidado e exatidão nos estágios iniciais do estudo como o violino. É desta forma que Auer considera que se deve focar toda a atenção na fase inicial de ensino do violino e na própria colocação do instrumento no corpo, pois será fundamental para atingir o sucesso numa fase posterior. Segundo o pedagogo, o primeiro aspeto a ter em consideração no processo de colocação do violino é que ele deve ser mantido numa posição que permita ter os olhos direcionados para a cabeça do instrumento e o braço esquerdo deve ser empurrado para a frente de forma que os dedos caiam perpendicularmente sobre as cordas. No segundo aspeto, Auer revela que deve ser evitado o apoio do violino no ombro, assim como considera incorreto o ato de levantar o ombro para suportar o violino. Por outro lado, refere que a colocação de uma almofada também deve ser evitada já que considera que esta retira

---

<sup>9</sup> Tradução 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” (Auer 1980, 10)

som ao instrumento. Quanto à queixeira, deve ser adaptada conforme as necessidades individuais e de forma que o violinista seja capaz de segurar o instrumento com facilidade e sem esforço. Auer sugere que se levante o violino o mais alto possível – avançando ligeiramente o braço esquerdo em direção ao peito - a fim de possibilitar à mão uma maior liberdade de movimentos para as mudanças de posição. Os braços devem manter-se próximos, inclinando o corpo ligeiramente para a esquerda, mas sem apoiar o braço esquerdo no corpo. Auer admite não ser uma tarefa fácil a colocação do violino sem apoio da almofada, mas garante que com o passar do tempo tudo se tornará mais simples e com grandes vantagens como a facilidade de alcance das posições mais altas, bem como na execução de passagens com movimentos descendentes rápidos. Auer justifica a sua opinião em relação à colocação alta do violino, referindo que os grandes solistas seguram o violino dessa forma especialmente quando tocam na corda Sol, aumentando assim as vibrações do instrumento e das cordas.

#### *2.1.1.2 Posição do Polegar*

Segundo Auer, o polegar deve ser colocado mais para a frente na direção do segundo e terceiro dedos, de forma a proporcionar à mão esquerda maior liberdade de movimentos e facilidade em alongar os dedos. Para ter a certeza de que a mão está corretamente posicionada, o autor sugere um teste que consiste na colocação do segundo dedo na nota “Fá”, (corda Ré na primeira posição) e se o polegar estiver na mesma linha, do lado oposto, a posição está correta. Auer apresenta um exercício que tem como objetivo evitar a formação de uma posição dos dedos incorreta na primeira posição e que ao mesmo tempo fortalece os dedos. O exercício consiste na colocação dos quatro dedos nas quatro cordas - primeiro dedo na corda “Mi”, segundo dedo na corda “Lá”, terceiro dedo na corda “Ré” e quarto dedo na corda “Sol. Quando todos os dedos estiverem posicionados, exercitar cada um deles, levantando e baixando várias vezes, sem levantar os restantes. Deve-se começar com o segundo dedo, de seguida o quarto dedo, o primeiro e por último o terceiro.

## 2.1.2 Mão esquerda

### 2.1.2.1 Mudanças de posição

Auer dá início a este capítulo com o tema das mudanças de posição, esclarecendo que o primeiro ponto essencial é efetuar as transições de uma posição para a outra de forma suave e impercetível. Dá o exemplo de uma escala tocada na corda “mi”, onde o primeiro dedo ao mudar para a terceira posição, deverá movimentar-se com o mínimo de *glissando* possível e o dedo indicador, apesar de estar a pressionar a corda, deve estar livre o suficiente para se poder mover para a posição desejada. Ao descer novamente para a primeira posição, o processo é o mesmo, o primeiro dedo não deixa de pressionar a corda durante a descida, enquanto o segundo dedo deverá estar pronto para assumir o lugar do primeiro, na primeira posição, com um movimento que evite fazer um *glissando*. Todo este processo aplica-se também às restantes cordas e nas subidas e descidas com o segundo e o terceiro dedos. Auer explica o processo desta transição, mostrando o exemplo do movimento impercetível do legato de uma nota para a outra, numa escala tocada no piano:



Figura 1: Exemplo de escala no piano. (Galamian 2013, 34)

Quanto ao posicionamento do polegar, Auer considera que, na generalidade dos casos, dá-se demasiada importância a este dedo, comenta que começa sempre por explicar aos alunos que a primeira função do polegar é segurar o violino no espaço entre o polegar e o primeiro dedo para que o instrumento não caia das mãos. Auer refere que este não desempenha um papel muito importante na mudança de posição, no entanto, deve-se prestar atenção especialmente aos iniciantes do violino, para que não agarrem demasiado o polegar ao braço do violino, e que evitem colocar o polegar na escala, caso que acontece principalmente na primeira posição. O polegar deve estar relaxado e encostado levemente ao braço do instrumento, seguindo o movimento do primeiro dedo, ajudando assim a mão a subir e a descer, sem agarrar, a menos que seja na passagem para as posições mais altas (quinta, sexta e sétima posição) onde é necessário colocar o polegar no meio em direção ao final do braço.

### 2.1.2.2 A pressão dos dedos nas cordas

Segundo Auer, a pressão dos dedos é um assunto muito debatido sobre o qual existem opiniões completamente opostas. Já que nada foi escrito sobre este assunto, Auer concorda que a procura de respostas e soluções, cabe aos professores e ao próprio instinto dos alunos. O professor deverá decidir qual a pressão indicada através da observação dos dedos e das mãos de cada aluno e os alunos podem instintivamente observar a diferença na sua produção de som quando utilizam uma pressão digital mais ou menos forte. Auer percebe a razão dos mestres passados não terem escrito nenhuma regra fixa sobre este assunto, já que se trata de uma questão individual que muda consoante a fisionomia de cada individuo. Auer discorda da tendência que existe para aconselhar os alunos a relaxar os dedos em todas as ocasiões, e pelo contrário, refere que quanto mais piano se pretende tocar, mais se deve aumentar a pressão nos dedos, especialmente nas posições onde as cordas são acima da escala e a partir das seguintes notas agudas na corda “mi”.



Figura 2: notas que exigem maior pressão dos dedos.  
(Galamian 2013, 37)

Auer acredita que quanto maior a pressão dos dedos na escala, mais rapidamente essas notas vibram apenas com uma leve pressão do arco. Por outro lado, quanto mais se forçam essas notas agudas e estridentes, mais desagradável se tornará o som, uma vez que a vibração é cortada.

### 2.1.2.3 Vibrato

Segundo Auer, o vibrato é um efeito provocado pela oscilação de um dedo na corda, cujo seu propósito é proporcionar expressividade a uma frase ou nota musical e é utilizado sobretudo para intensificar e embelezar uma passagem. Auer critica o uso abusivo do vibrato por parte de alguns instrumentistas de cordas e cantores que muitas vezes consideram que o vibrato deve ser usado para ocultar as imperfeições sonoras e erros de afinação. Auer considera

que o uso errado do vibrato, não só interrompe a tentativa de melhorar as falhas, como é totalmente desonesto em termos artísticos. Segundo Auer, o hábito de alguns violinistas vibrarem em todas as notas, equivale a um defeito físico que na maioria dos casos, a pessoa em causa não se apercebe. Auer acredita que a origem deste problema físico geralmente pode ser atribuída a um grupo de nervos doentes, pois não consegue arranjar outra explicação para certos alunos que, apesar da sua dedicação e vontade de melhorar, foram incapazes de se livrar deste hábito. Na opinião do pedagogo, a única forma de neutralizar esta condição é negar por completo o uso do vibrato e, para isso, o estudo deve ser completamente controlado e com a concentração no nível máximo, de forma a nunca deixar vibrar os dedos e, à mais leve vibração, parar de tocar, descansar alguns minutos e retomar novamente sempre focado no objetivo principal. Este processo poderá levar semanas ou meses já que o vibrato só deve voltar a ser utilizado quando o violinista o tiver totalmente dominado. Auer lembra que o uso exagerado do vibrato anula o propósito para o qual o utilizamos e que o mesmo deve ser visto como o nosso servo e não como mestre. Na sua função como pedagogo, Auer não tolera o vibrato excessivo e, portanto, lutava contra este vício de alguns dos seus alunos.

### 2.1.3 Escalas

Auer defende que só através das escalas e exercícios específicos se consegue adquirir a técnica indispensável à mão esquerda, que proporcionará a independência, força e agilidade necessárias para os dedos. Segundo Auer, para além de todo o trabalho físico, é necessário haver muita dedicação, ambição e paciência para atingir a perfeição, considerada pelo autor ilimitada, quando se trata de arte.

Auer refere que a idade é um fator importante na consolidação da técnica, visto que quanto mais tarde se começa todo este processo, mais difícil e desmotivador se tornará. De seguida dá o exemplo de que todos os génios e grandes talentos não viveram os prazeres da infância e no caso do violino passa-se exatamente o mesmo, quanto mais cedo se inicia o estudo sério do instrumento, melhor será o resultado. Considera que é por volta dos seis ou sete anos, enquanto os músculos ainda estão macios e com elasticidade, que as crianças podem ser facilmente moldadas e treinadas para o desenvolvimento de uma técnica perfeita. Auer descreve outros fatores importantes na formação inicial de um violinista, nomeadamente a escolha de um professor cuidadoso e experiente, assim como a aquisição de um instrumento

com boa qualidade para que não seja desmotivador o facto de o violino ter um som desagradável, principalmente quando se fala na iniciação ao estudo do instrumento.

Auer revela que, segundo a história da música e as biografias dos grandes violinistas, é de notar que a maioria iniciou os seus estudos entre os cinco e os sete anos de idade, altura em que a maioria das crianças ainda brinca com os seus brinquedos. Auer teve a oportunidade de conhecer vários violinistas que se encaixam neste grupo de crianças cuja infância foi passada na companhia de um violino – Joachim, Wieniawski, Sarasate, Elam, Heifetz, entre outros.

Auer sublinha mais uma vez a importância desta questão dos sacrifícios que um aluno iniciante deve fazer em relação ao estudo das escalas e exercícios, pois é nesta fase inicial que este trabalho deve ser feito de forma a atingir a perfeição no futuro. De seguida, Auer explica que para iniciar o estudo das escalas o primeiro passo é tocar as escalas apenas numa oitava e prestar atenção à afinação de cada uma das notas, sem nunca deixar passar nenhuma nota desafinada sem correção. Inicialmente a ajuda do professor é crucial neste primeiro passo, pois, o papel dele deverá ser o de corrigir todas as notas desafinadas até que o aluno tenha autonomia suficiente para se autocorriger. Auer considera muito importante assegurar desde o início uma afinação o mais perfeita possível de todas as progressões de tons e meios-tons. Depois de estudar todas as escalas maiores e menores de uma oitava, Auer aconselha a passar para duas oitavas, sempre num andamento lento, inicialmente uma nota por arco e de seguida quatro notas ligadas por arco, oito notas, doze, até ao máximo de notas possíveis sem perder a qualidade sonora. Auer aconselha o professor a variar entre as escalas e peças curtas de carácter *cantabile*, acompanhadas por outro violino ou um piano, de forma a não desmotivar o aluno e aumentar o entusiasmo, trabalhando ao mesmo tempo o ouvido, bom gosto e sensibilidade musical. Para iniciar, Auer propõe as escalas de Ernest Lent, assim como uma compilação de William F. Happich *Scales and Chord Studies for Violin*, o método de escalas de Schradieck, e o primeiro livro da *School of Technique* para violino também de Schradieck que contém exercícios para o desenvolvimento da mão esquerda.



### 2.1.3.1 Escalas cromáticas

Auer critica o facto de as escalas cromáticas serem negligenciadas pelos estudantes de violino, apesar de as considerar cruciais já que mais tarde irão aparecer em grande parte das obras escritas para violino. Segundo Auer, a base das escalas cromáticas é o movimento de meio-tom que deve ser realizado rapidamente no sentido de movimento físico do dedo. A segunda regra é que, ao mudar de corda na escala descendente, os quatro dedos devem ser colocados na corda ao mesmo tempo, de forma a não haver hipótese de o intervalo ficar maior do que meio-tom. Para além de serem essenciais na preparação de várias obras escritas para violino, Auer considera que as escalas cromáticas são um excelente exercício para fortalecer os dedos e aumentar a sua capacidade de resistência.

### 2.1.4 Dedilhações

Para Auer, as dedilhações são uma questão muito pessoal que dependem do formato e estrutura da mão, assim como da força dos dedos de cada indivíduo. A dedilhação confortável para uma mão, pode-se tornar muito desconfortável para outra e, portanto, Auer considera importante que os revisores e editores de obras prestem atenção a este pormenor e tentem ao máximo escrever dedilhações indicadas para mãos de tamanho considerado normal na generalidade dos casos, e no caso de mãos extremamente grandes ou demasiado pequenas, os alunos deverão encontrar uma forma de adaptar as dedilhações de acordo com as suas necessidades.

Segundo Auer, é muito frequente os professores exigirem peças de dificuldade acima das habilidades dos alunos. Este hábito torna-se muito prejudicial, pois o aluno deixa de prestar atenção aos pormenores como afinação, qualidade de som e clareza nas passagens, desenvolvendo uma técnica defeituosa, sem ordem nem equilíbrio. Auer admite que existem algumas exceções de alunos com um talento enorme e com vantagens físicas pouco comuns, onde é possível, caso o aluno tenha a inteligência musical ao mesmo nível das suas capacidades físicas, submetê-lo a tarefas acima das suas possibilidades. Esta experiência deve ser feita com bastante atenção da parte do professor, de forma a perceber os limites do aluno e até o mesmo provar que realmente apresenta características idênticas às dos grandes virtuosos. Auer admite ter feito esta experiência com alguns alunos de doze ou treze anos, como por exemplo o Mischa Elman e Toscha Seidel, e de facto os dois foram casos de sucesso.

## 2.1.5 Mão direita

### 2.1.5.1 *Como segurar o arco*

Segundo Auer, não existe uma regra exata e inalterável estabelecida, que indique qual a melhor forma de segurar o arco, sendo uma questão puramente individual e baseada em leis físicas e mentais que são impossíveis de analisar ou explicar matematicamente. Auer defende que a mão e o pulso devem ser deixados cair na vara do arco e como consequência, os dedos cairão naturalmente, sendo essa a posição mais natural para segurar o arco. Sublinha ainda que esta é apenas a sua opinião pessoal baseada numa longa experiência como pedagogo. Apesar de existir imensa informação acerca da colocação do arco, Auer considera que nenhuma delas contém uma resposta definitiva. O pedagogo compara três grandes violinistas – Joachim, Wieniawski e Sarasate - que, por terem braços com formatos e proporções diferentes, assim como dedos e músculos diferenciados, seguravam o arco de diferentes formas. No caso de Joachim, o arco era segurado com o segundo, terceiro e quarto dedos pousados e o primeiro muitas vezes ficava levantado por não estar a exercer nenhuma função. Ysaye, pelo contrário, utiliza os três primeiros dedos deixando o mindinho levantado e Sarasate utilizava todos os dedos. Auer considera positivo o facto de estes artistas utilizarem exclusivamente o pulso para exercer pressão nas cordas, já que o braço nunca deverá ser utilizado para este propósito. Leopold Auer refere que todos os grandes violinistas possuem características próprias e que, apesar de todas as diferenças entre eles, todos têm a capacidade de produzir um bom som. Auer conclui que mesmo os ouvintes mais atentos, não poderão decifrar qual a forma ou o grau de pressão dos dedos que são exercidos por estes artistas na produção do som.

## 2.1.6 Golpes de arco

### 2.1.6.1. *Detaché*

Neste capítulo, Auer começa por referir que o *detaché*, assim como as notas sustentadas – *Sons filés* como se diz em francês- abordados nos capítulos anteriores, constituem a base de toda a técnica do arco. Para tocar *detaché*, Auer refere que se deve utilizar toda a extensão do arco, praticar num andamento moderado e tentar equalizar o som nas arcadas para cima e para baixo. Atacar cada golpe com o pulso, continuando à medida que o antebraço entra em curso, até que se alcance a ponta do arco na arcada para cima, e o talão na arcada para baixo. Deve-se variar este golpe utilizando as diferentes partes do arco.

### 2.1.6.2 *Martelé*

Na opinião de Auer, este golpe de arco é crucial e tem como vantagem o reforço muscular do pulso. É a base de outros dois golpes de arco: o *staccato* e as “notas pontuadas” que, tal como o *martelé*, são executados na ponta do arco. O *martelé* é obtido através da pressão firme da corda com a ponta do arco, utilizando o pulso para obter o som desejado. No caso de não ser possível dominar este golpe de arco apenas com o pulso, Auer aconselha a utilização de uma leve pressão no antebraço, tendo em atenção para nunca pressionar a parte superior do braço ou o ombro.

### 2.1.6.3 *Staccato*

Segundo Leopold Auer, existem opiniões divergentes acerca da forma como se deve executar o *staccato*. Refere que artistas como Kreutzer, Rode, Spohr, assim como o seu professor Joachim, ensinavam e executavam este golpe de arco com o auxílio do pulso. Pelo contrário, Sarasate utilizava apenas o *staccato volante*.

Auer teve várias oportunidades de assistir a concertos do violinista Vieuxtemps e não deixava de reparar que o seu *staccato* era executado com auxílio do pulso e do antebraço e era capaz de criar efeitos surpreendentes. No entanto, Auer conta que foi Wieniawski que elevou

este golpe de arco ao máximo. Utilizava apenas o braço, deixando o pulso completamente contraído, e o resultado era um *staccato* incrivelmente rápido e com igualdade mecânica. Auer percebeu que este método era o mais eficaz e, portanto, foi desta forma que passou a executar o *staccato*.

#### 2.1.6.4 *Staccato volante*

Auer descreve o *staccato volante* como sendo uma combinação dos dois métodos – tocar com a parte superior do braço assim como com o pulso, usando os dois ao mesmo tempo. A diferença é que no *staccato*, o arco não deixa a corda e no *staccato volante* o arco é levantado após cada nota. Auer considera a demonstração visual a única forma útil para o aluno entender o processo deste golpe de arco apesar de admitir que os anos de experiência lhe demonstraram que para além da instrução adequada, também é necessária uma predisposição natural por parte do aluno e o seu pulso deve ser capaz de funcionar como se fosse impulsionado por uma mola de aço.

#### 2.1.6.5 *Spiccato Sautille*

Auer refere que desde sempre ensinou o *spiccato* da seguinte forma: Tocar num tempo moderado, no meio do arco em *detaché* leve e o mais curto possível de forma que o arco salte um pouco, sem esforço nenhum e utilizando apenas o pulso. Depois de praticar várias vezes, ir aumentando a velocidade gradualmente, deixando o arco permanecer sempre na corda. Depois de ganhar agilidade no pulso, recomenda exercícios em duas cordas, passando por todas as cordas.



Figura 3: Exercício em duas cordas. (Galamian 2013, 28)

Segundo Auer, para conseguir fazer *spiccato*, basta relaxar a pressão dos dedos sobre o arco, continuando com o *detaché* curto referido anteriormente. Se não houver esforço e movimentos violentos, o arco irá saltar sozinho, caso contrário, a vara dará saltos irregulares e

será impossível controlar e dominar. Para dar mais corpo ao timbre, Auer sugere a utilização de 3/4 de cerdas e a mão deve permanecer imóvel e na sua posição normal. O terceiro dedo deve executar um movimento quase invisível, girando o arco de forma que mais cerdas sejam colocadas nas cordas, caso contrário resultará num som débil, sem ressonância e a pequena quantidade de cerdas irá deslizar de um lado para o outro causando “assobios” no som. Para evitar os “assobios” o arco deverá permanecer sempre no mesmo lugar, entre o cavalete e a escala.

#### 2.1.6.6 Ricochet – Saltato

Segundo Auer, este golpe de arco deve ser realizado segurando o arco o mais leve possível com os dedos praticamente sem tocar na vara. O arco deve ser levantado um quarto de polegada ou mais, acima das cordas (dependendo do peso e da elasticidade da vara e também da habilidade com que o movimento é executado). O *ricochet* sai naturalmente assim que se deixa cair o arco com um movimento elástico do pulso. Inicialmente será descontrolado e apressado, mas depois de trabalhar durante algum tempo, será possível guiar este movimento irregular e tocar duas, três, seis e oito notas de forma rítmica com uma só arcada.

#### 2.1.6.7 Tremolo

Auer explica que para a realização do *Tremolo*, devem ser aplicados dois golpes de arco de acordo com os mesmos princípios do *Ricochet-Saltato* referido anteriormente. Cada arcada para baixo deve ser feita com um acento claramente marcado pelo pulso, que deverá estar relaxado para o arco saltar. Quanto mais relaxado for o acento, mais o arco saltará. Tudo isto se aplica também ao arco para cima. Segundo Auer, Bériot empregou este golpe de arco na sua composição intitulada: “Le Tremolo”, uma variação do Andante da Sonata em Lá maior, Op.47 de Beethoven (Sonata Kreutzer). Auer refere também que Françoise Prume, também fez uso extensivo do *Tremolo* na sua obra popular, “La Mélancholie”.

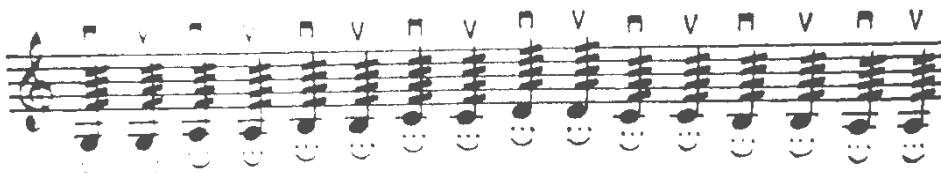


Figura 4: Tremolo (Galamian 2013, 30)



de vista de Auer, o golpe de arco *Legato*, continuará a ser dos golpes mais usados e aperfeiçoados pelos violinistas. Para atingir um *Legato* perfeito, Auer indica que os dedos que se apoiam nas duas cordas se devem manter pousados enquanto o arco se move de uma corda para a outra. Quando os dedos são levantados, o som é interrompido e, portanto, o som deixa de ser contínuo. Ou seja, Auer explica que o dedo nunca deve ser levantado da corda até que o som da próxima corda soe.

#### 2.1.7 Produção de som

Leopold Auer descreve o processo de produção de um bom som como sendo a tarefa mais importante daqueles que se dedicam ao domínio do violino. Para o autor, um som agradável deverá ter a capacidade de levar o ouvinte a esquecer todo o processo físico do seu desenvolvimento. Considera ainda, que o processo para atingir um som puro e cristalino não se baseia unicamente na questão das cerdas do arco, da resina, das mudanças de arco nas cordas e das mudanças de posição, mas sim na predisposição do aluno para sacrificar todo o tempo necessário, aplicar toda a sua inteligência, concentração mental e espiritual neste processo. Para além disso, devem confiar nas prescrições dos grandes mestres do passado assim como nos grandes violinistas atuais. Segundo Auer, tudo o que está relacionado com a produção de som, desde a colocação do arco, a pressão necessária dos dedos na vara, assim como o uso do pulso, torna-se impossível de descrever de forma detalhada e exata. O instinto natural, a predisposição física, construção dos músculos das mãos e do braço direito, desempenham um papel determinante no processo final, assim como a facilidade de compreensão e retenção da informação dada por um bom professor, que, para Auer é a única forma prática de atingir um timbre bonito, que deverá ser a ambição de todos os violinistas.

Segundo Auer, é importante que os professores saibam aplicar a parte teórica e a prática em conjunto, sendo que o ideal será conseguir que os seus ensinamentos teóricos sejam refletidos em resultados práticos. Para Auer, toda a teoria, por mais útil que seja e tendo como base todos os princípios científicos mais válidos, nunca poderá ser substituída pela palavra e demonstração real. Auer lamenta a falta de existência, na sua altura, de locais de ensino onde existisse uma instrução musical definida, com normas e supervisão adequadas. Em relação ao ensino particular, Auer refere que não existia nenhum controle acerca das habilitações dos professores. Sendo que qualquer pessoa podia ensinar violino, muitas vezes passavam informação errada e prejudicial que se propagava pelas várias gerações.

De seguida, o autor enfatiza a importância do ensino competente na questão da produção sonora, justificando que a aquisição de um som puro é uma questão de desenvolvimento instrutivo e está, em grande parte, nas mãos do professor promover ou destruir as possibilidades dos alunos. Auer considera que a criação de mais conservatórios nacionais constituídos pelos melhores professores de violino e a organização de um método padrão obrigatório no ensino particular do violino, melhoraria a produção de som dos alunos de violino em todo o mundo.

Leopoldo Auer deixou algumas dicas sobre a produção de som, baseadas na sua experiência enquanto pedagogo:

#### I

“Ao segurar o arco com os dedos, baixe a mão de forma que o arco caia naturalmente na sua posição. A fazer isso, evitará o impulso de agarrar a vara”<sup>10</sup> (Auer 1921,20)

#### II

“Segure o arco levemente, mas com firmeza suficiente para ser capaz de manuseá-lo com facilidade; acima de tudo, não tente produzir um grande som pressionando o arco na corda. Isto é uma arte, e só pode ser desenvolvida através de trabalho árduo e experiência.”<sup>11</sup>

#### III

“Não pressione o arco com o braço: todo o corpo do som deve ser produzido por meio de uma leve pressão do pulso, que pode ser aumentada, aos poucos, até que provoque um som pleno, perfeitamente puro e homogêneo, do talão à ponta do arco e vice-versa.”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Tradução a partir do original: “When taking the bow with the fingers, lower the hand in such a way that the bow falls naturally into position, of its own accord. By so doing you will obviate the feeling which impels you to cling tightly to the stick.” (Auer 1921, 20)

<sup>11</sup> Tradução a partir do original: “Hold the bow lightly, yet with sufficient firmness to be able to handle it with ease; above all, do not try to bring out a big tone by pressing the bow on the string. This is an art in itself, and can only be developed by means of hard work and experience.” (Auer 1921, 20)

<sup>12</sup> Tradução a partir do original: “Do not press down the bow with the arm: the whole body of sound should be produced by means of a light pressure of the wrist, which may be increased, little by little, until it calls forth a full tone, perfectly pure and equal in power, from the nut to the point of the bow, and vice versa”. (Auer 1961, 20)



#### IV

“Comece com golpes lentos em toda a extensão do arco, permitindo dez ou doze segundos para cada golpe para baixo e para cima, e pare assim que sentir fadiga. Os músculos e as articulações do pulso e do antebraço precisam de relaxamento após um esforço que, embora leve, tenha sido contínuo.”<sup>13</sup>

#### V

“O grau de pressão com o dedo a ser aplicado à vara é uma questão de experiência, de observação do lado instrutivo e também de disciplina.”<sup>14</sup>

#### VI

“Para aprender de forma apropriada como obter um som uniforme, tanto no talão quanto na ponta do arco, a tendência natural da mão de pressionar para baixo sobre o arco no talão - devido ao maior peso desta parte da vara - e, ao contrário, para enfraquecer na ponta - a parte mais fraca da vara - deve ser contrabalançada por pressão adicional - sempre do pulso.”<sup>15</sup>

#### VII

“Toque o mais lentamente possível as notas sustentadas de uma escala, da seguinte maneira:

---

<sup>13</sup> Tradução a partir do original: Begin with slow strokes with the whole length of the bow, allowing ten or twelve seconds for each down-and up-stroke, and stop as soon as you feel fatigue. The muscles and the joints of the wrist and forearm stand in need of relaxation after an effort which, however slight, has been continuous.” (Auer 1921, 20)

<sup>14</sup> Tradução a partir do original: “The degree of finger-pressure to be applied to the stick is a question of experience, of observation from the instructive side, and also of discipline.” (Auer 1921, 20)

<sup>15</sup> Tradução a partir do original: “In order to learn properly how to obtain an equal tone, both at the nut and at the point of the bow, the natural tendency of the hand to press down upon the bow at the nut - because of the greater weight of this part of the stick - and, contrariwise, to weaken at the point - the weakest portion of the stick - must be counterbalanced by additional pressure - always of the wrist.”(Auer 1921, 21)



Figura 6: Exercício para trabalhar o som (Galamian 2013, 21)

e assim por diante, primeiro por meio de duas oitavas e depois, quando você sentir maior confiança, até ao sol terceira oitava, tomando cuidado, ao aumentar o som, para aumentá-lo apenas com a pressão dos dedos, não com a pressão do braço, evitando assim forçar o som que de outra forma fica áspero. Transponha como achar melhor. Uma vez estabelecido o hábito de extrair um som puro e colorido das cordas, pode passar para cordas duplas sustentadas, para serem tocadas de acordo com os princípios já estabelecidos.”<sup>16</sup>

## VIII

“Toque entre o cavalete e a escala, pois é dentro dessa bússola que o som é mais cheio. Somente quando desejar assegurar um som muito suave e doce, *pp*, poderá tocar perto da escala e até mesmo sobre ela. Por outro lado, assim que tocar perto do cavalete com alguma força, o som fica mais áspero. Ao tocar absolutamente *pp*, não mais do que roçar nas cordas, obtém-se o efeito conhecido como *flautato*, que imita o timbre do som da flauta. Em cada golpe, o arco deve-se mover em linha reta paralelo ao cavalete.”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Tradução a partir do original: “And so forth, first through two octaves and later, when you feel greater confidence, to the third-octave G, taking care, while increasing the tone, to augment it only by finger-pressure, not by arm-pressure, thus avoiding forcing the tone which otherwise grows rough. Transpose as you may see fit. Once the habit of drawing a pure, colourful tone from the strings has been established, you may pass to sustained double-stops, to be played in accordance with the principles already laid down.”(Auer 1921, 21)

<sup>17</sup> Tradução a partir do original: “Play between the bridge and the fingerboard, for it is within this compass that the tone is most full and sonorous. Only when it is desirable to secure a very soft, sweet tone, *pp*, may you play near the fingerboard and even upon it. On the other hand, as soon as you play near the bridge with any degree of strength the tone grows harsh. When playing absolutely *pp*, no more than brushing the strings, the effect known as the *flautato*, which imitates the timbre of the flute-tone, is obtained. In each and every stroke, the bow should move in a straight line running parallel with the bridge.”(Auer 1961, 22)

### 2.1.8 Portamento ou Glissando

Segundo Auer, a ligação entre duas notas, quer sejam produzidas na mesma corda ou em cordas distintas, se for usado com moderação e bom gosto, é um dos grandes efeitos do violino. Deverá ser empregue apenas quando a melodia é descendente para acrescentar expressividade às frases mais melódicas. No entanto, tal como acontece com o vibrato, Auer critica o uso inadequado do portamento, comparando-o com o “miar” dos gatos, principalmente quando é executado continuamente. Refere ainda que se deve escutar os bons e maus cantores para ter uma noção do uso apropriado e inapropriado do portamento. A recomendação de Auer é que este efeito seja utilizado apenas de forma ocasional e para perceber se faz sentido a sua utilização em determinada passagem, aconselha ao violinista que cante a passagem em causa, de forma descendente, e que confie no seu ouvido para lhe dizer se o efeito faz sentido ou não musicalmente.

### 2.1.9 Como praticar

“Lembra-te de que aqueles que te ouvem são capazes de ouvir e julgar com imparcialidade! Acredito plenamente – e digo sempre isso aos meus alunos – que quando praticam sem se observar e criticar, apenas desenvolvem e aperfeiçoam os seus defeitos. (Auer 1921, pág. 14)”<sup>18</sup>

Auer dá início a este capítulo criticando a atitude de alguns alunos perante os conselhos que lhes são dados pelos professores, nomeadamente em relação à importância e à influência que a sua forma de trabalhar terá sobre o seu futuro. Para Auer, o papel do professor é muito importante e, independentemente do talento e habilidade exibidos, o progresso de um aluno depende muito da boa orientação de um professor e, portanto, este deverá possuir a capacidade de tirar proveito de cada conselho fornecido pelo seu professor. Por outro lado, Auer explica que um aluno também deve ter autonomia e capacidade de auto-observação e sobretudo, deve adquirir o hábito de direccionar e comandar o seu próprio trabalho, pois para Auer, todo este trabalho mental é a verdadeira fonte de todo o progresso. Outra crítica apontada pelo autor, é o facto de os estudantes caírem no erro de estudar as passagens mais complexas num

---

<sup>18</sup> Tradução a partir do original: “I thoroughly believe – and i always tell my pupils this – that when they practise without observing and criticizing themselves they merely develop and perfect their faults” (Auer 1921)

andamento precipitado. Esta forma de estudo não está correta na opinião de Auer pois, numa velocidade rápida, torna-se impossível de acompanhar cada nota e identificar a afinação incorreta; torna-se difícil detetar irregularidades no ritmo; perde-se a clareza de cada nota assim como a qualidade sonora e torna-se difícil de perceber se existem ou não irregularidades nas passagens devido ao movimento incorreto dos dedos. Auer defende que todos estes detalhes devem ser questionados e abordados durante o estudo e, para isso, é importante praticar num tempo mais cómodo. Auer descreve o nervosismo e a tendência para tocar tudo de forma agitada e exageradamente rápida, como sendo uma previsão de que o violinista em causa não nasceu para se tornar solista. Defende que um aluno com limitações, ao atingir o limite que a natureza lhe estabeleceu, irá estagnar e que nenhum método ou quantidade árdua de trabalho os fará evoluir mais. “Como um nadador a lutar contra a corrente, eles podem mergulhar de cabeça, avançando sob a água com toda a força numa tentativa de progredir, descobrindo ao voltar à superfície, que mal mudaram de posição. A maré está demasiado forte para eles”<sup>19</sup> (Auer 1921, pág 15).

Segundo Auer a estrutura e a forma da mão esquerda também são responsáveis pelo insucesso de um grande número de alunos. Auer conta que enquanto deu aulas na Rússia, encontrou vários alunos, mal aconselhados pelos seus professores, que praticavam de oito a dez horas por dia na esperança de melhorar a sua técnica, mas, devido ao excesso de trabalho ininterrupto, acabavam por ter dificuldade em mover os dedos. Auer explica que é impossível determinar e estabelecer com exatidão todas as interligações dos músculos e a ação dos nervos dos dedos, portanto, considera curioso o facto de duas mãos aparentemente do mesmo tamanho, com dedos igualmente longos e fortes, pertencentes a duas pessoas diferentes, diferirem totalmente na sua ação. Auer refere que com o tempo e a experiência, se pode verificar que os dedos de uma das mãos de um violinista necessitam de se manter sempre ativos para não perderem flexibilidade, enquanto os da outra mão podem parar durante um período longo de tempo que com um leve trabalho de ginástica dos dedos, recuperam toda a sua agilidade, ficando prontos de imediato para realizar as suas funções. Segundo Auer, esta questão aparentemente inexplicável, obriga alguns violinistas conceituados a estudar continuamente para se manterem em forma, enquanto outros violinistas podem passar longos períodos sem praticar absolutamente nada. Auer afirma que cada artista tem as suas particularidades e,

---

<sup>19</sup> Tradução a partir do original: “Like a swimmer struggling against the current, they may dive headlong, pushing forward under water with all their might in an endeavour to make progress, only to find, on regaining the surface, that they have scarcely changed their position. The tide has been too strong for them” (Auer 1921, 15)

portanto, é errado tentar imitar cegamente os grandes violinistas, em vez disso devem tentar captar os aspectos positivos de cada um e readaptá-los às suas necessidades individuais.

Para finalizar, Auer deixa alguns conselhos relacionados com a prática do instrumento: O descanso entre as horas de prática é essencial tanto na iniciação como num nível mais avançado; nunca se deve praticar mais do que trinta ou quarenta minutos seguidos e deve-se descansar pelo menos dez ou quinze minutos antes de retomar o estudo; para executar este plano, o aluno necessita de ter disponíveis entre seis ou sete horas para poder praticar quatro ou cinco horas num dia.

## 2.2. Ivan Galamian - “Principles of Violin Playing & Teaching”

Ivan Galamian (1903-1981), filho de Arménios, nasceu no Irão a 23 de janeiro de 1903 tendo emigrado ainda em criança, com a sua família, para Moscovo onde estudou com Konstantim Mostras (1886-1928) na School of the Philharmonic Society. Konstantim Mostras foi aluno do Leopold Auer, discípulo do grande Joachim, o que torna evidente a ligação de Ivan Galamian com estes importantes virtuosos, interpretes e professores do final do século XIX e meados do século XX. Segundo (Chase 2013) Konstantim Mostras era um pedagogo que se preocupava tanto com elementos interpretativos como técnicos na música para violino, tendo uma abordagem de ensino sistemática, mas variada. Escreveu e publicou uma série de estudos para violino e fez análises pedagógicas de várias obras escritas por compositores como Beethoven, Ernest, Kreisler e Tchaikowsky. Durante esta altura em que foi aluno de Mostras, Galamian foi contratado para tocar na orquestra da ópera do Teatro Bolshoi. Em 1922 viajou para Paris onde teve aulas com Lucien Capet (1873-1928), solista, músico em agrupamentos de câmara, compositor e professor. Depois da sua estreia em Concerto em Paris em 1924, Galamian juntou-se ao corpo docente do Conservatório Rachmaninoff em Paris, onde lecionou de 1925 a 1929. Os seus primeiros alunos incluem Vida Reynolds e Paulo Makanowitzky. Segundo (Chase 2013) Galamian chegou a confessar ao violoncelista Leonard Rose que tinha ambição de ser um grande concertista, mas não lidava bem com o stress e, portanto, achou que devia dedicar-se inteiramente ao ensino. Mudou-se para os Estados Unidos em 1937 e em 1941 casou-se com Judith Johnson, tendo-se estabelecido em Nova Iorque como professor de violino. A partir de 1944, Galamian deu aulas no Curtis Institute of Music em Filadélfia e nesse mesmo ano fundou o programa de verão Meadowmount School of Music em Westport. “Galamian acreditava que a forma ideal de treinar os violinistas era levá-los para um local isolado no país com ar puro e sem distrações, fazê-los levantar cedo e praticar até ao almoço, alimentá-los com uma boa refeição, praticar mais algumas horas, alimentá-los com um jantar leve e deixá-los ouvirem-se uns aos outros à noite tocando em música de câmara ou concertos”. (Karp 1981)<sup>20</sup> Este programa de Verão era exatamente o que idealizava Galamian e atraiu praticamente todos os grandes violinistas de sucesso atuais. “Foi trabalho escravo. Foi terrível!”, exclama Arnold Steinhardt, primeiro violinista do Quarteto Guarneri. “Tinhas de te levantar e praticar o dia todo,

---

<sup>20</sup> Tradução a partir do original: “Ivan Galamian believed that the ideal way to train violinists would be to spirit them off to an isolated place in the country with fresh air and without distractions, make them get up early and practice till lunchtime, feed them a big meal, practice a few hours more, feed them a light supper and let them listen to each other in the evening, playing chamber music or concertos.” (Karp 1981)

e ele exigia um comportamento de monge. Todos nós gemíamos e jurávamos que nunca voltaríamos, mas por algum motivo todos nós adorávamos". (Karp 1981)<sup>21</sup>

"Adorei cada minuto", declara o Sr. Perlman, que passou oito verões em Meadowmount. "A atmosfera era tal que tu estavas totalmente impulsionado para aprender. Toda a gente à tua volta estava a praticar e a exhibir-se. E aqueles concertos! Provavelmente os mais devastadores da minha vida, porque estavas a tocar para os teus professores e para os teus colegas. Esta foi a Inquisição!" (Karp 1981)<sup>22</sup>

Em 1946 foi nomeado chefe do departamento de violino da Juilliard School, tendo lecionado nestas três instituições até ao final da sua vida. Em 1954, juntamente com a sua esposa, fundaram a *The Society for Strings Inc*, uma fundação sem fins lucrativos cujo objetivo era angariar dinheiro para bolsas de estudo para os melhores alunos da Meadowmount School of Music. Galamian recebeu vários títulos honorários do Curtis Institute of Music, Oberlin College, e do Cleveland Institute of Music, assim como um título de membro honorário da Royal Academy of Music de Londres.

Galamian era considerado um professor muito empenhado, passava longas horas a dar aulas no seu estúdio e trabalhava também nos seus dois livros *Principles of Violin Playing and Teaching* e em conjunto com Frederick Neumann o livro *Contemporary Violin Technique, Part I, Scale and Arpeggio Exercises; Part II, Double and Multiple Stops*, publicados em 1962. De acordo com o relato de (Thomas 2013) responsável pela escrita da introdução do livro *Principles of Violin Playing and Teaching* na edição Dover 2013, Galamian conseguia orientar qualquer aluno de forma que as suas capacidades parecessem ilimitadas. Os seus alunos ganhavam todos os concursos internacionais da época e tornavam-se solistas, concertinos, músicos de agrupamentos de câmara e professores de sucesso. "O senhor Galamian parecia ser capaz de responder à pergunta que muitos pedagogos se questionavam: "O que inspira um aluno a ter um desempenho melhor do que as suas capacidades observáveis?" Durante a vida de Ivan

---

<sup>21</sup> Tradução a partir do original: "It was slave labor. It was terrible!" exclaims Arnold Steinhardt, first violinist of the Guarneri Quartet. "You had to get up and practice all day long, and he demanded an almost monk-like existence. We all moaned and groaned and vowed we'd never go back, but somewhere we all loved it." (Chase 2013)

<sup>22</sup> Tradução a partir do original: "I loved every minute," declares Mr. Perlman, who spent eight summers in Meadowmount. "The atmosphere was such that you were totally moved into achieving. Everybody around you was practicing and showing off. And those concerts! Probably the most devastating of my life because you were playing for your teachers and your peers. This was the Inquisition!" (Chase 2013)

Galamian, foi frequentemente afirmado que ele poderia ensinar uma cadeira a tocar violino.” (Thomas 2013, vii)<sup>23</sup>

Segundo (Chase 2013) aluna de Sally Thomas, responsável pela escrita do esboço biográfico da edição Dove de 2013 do livro *Principles of violin Playing and Teaching*, Galamian era tão empenhado no seu trabalho como docente que raramente tirava férias e, mesmo com o avançar da idade e o seu estado de saúde decadente, Galamian continuava a sua rotina de aulas. Um dia antes da sua morte aos 78 anos, no dia 14 de abril de 1981, deu aulas o dia inteiro. Mesmo depois da sua morte, a sua esposa continuou a gerir a *Meadowmount School of music* até à sua morte em 2005.

A escrita do livro “Principles of violin Playing & Teaching” durou dez anos e teve a ajuda da sua aluna Elizabeth Green. Foi publicado pela primeira vez em Nova Jersey em 1962. O livro de Galamian aborda desde princípios básicos da postura e de como segurar o violino e o arco, até assuntos específicos para as mãos esquerda e direita, até descrição de formas eficazes de praticar o instrumento. A escrita é clara, fácil de seguir e motivadora e para além de retratar a técnica do violino, enfatiza também a naturalidade da maneira de tocar e sublinha que a técnica deverá servir a interpretação (Chase 2013). Galamian dá início ao prefácio da primeira edição abordando as dificuldades enfrentadas na descrição por escrito da pedagogia de um instrumento, pois na sua opinião não existe substituição para o trabalho presencial entre professor e aluno, cujo ideal é a utilização de uma abordagem individualizada e única. Consciente de que existem muitos sistemas escritos sobre a pedagogia do violino, Galamian acredita apresentar no seu livro o sistema mais prático.

Na introdução do livro, Galamian descreve as deficiências de alguns sistemas atuais destacando três itens principais: em primeiro lugar a insistência no cumprimento de regras rígidas em relação à técnica, considerado por Galamian muito perigoso já que cada aluno tem a sua própria personalidade, a sua própria constituição física e mental assim como diferentes abordagens ao instrumento e à música, características que deverão ser avaliadas por cada professor de forma a que tudo seja construído com a maior naturalidade possível. “As regras devem existir para o bem dos alunos, em vez de usar os alunos para as glorificar. No violino, como em qualquer outra arte, aquilo que pode ser formulado não é um conjunto de regras inflexíveis, mas sim um grupo de princípios gerais que são amplos o suficiente para cobrir todos

---

<sup>23</sup> Tradução a partir do original: “Mr. Galamian seemed to be able to answer the question many pedagogues ask themselves: “What inspires a student to perform better than their observable capabilities?”. During Ivan Galamian’s lifetime, it was often stated he could teach a chair to play the violin.” (Thomas 2013, vii)



os casos, mas flexíveis o suficiente para serem aplicados a qualquer caso particular.” (Galamian 2013, 1).<sup>24</sup>

Em segundo lugar o autor descreve a falha que existe em compreender que, por muito que seja importante compreender elementos individuais na técnica do violino, é ainda mais importante compreender a sua correlação de forma orgânica. E, por último, Galamian menciona a ênfase exagerada dada aos aspetos físicos e mecânicos da técnica do violino, ignorando o mais importante que é o lado mental, responsável por controlar todos esses movimentos físicos.

### 2.2.1 Técnica

Galamian nomeia o som, a afinação e o ritmo como os elementos base de toda a técnica do violino. Para além disso, Galamian defende que a técnica deve ser combinada com a interpretação para que se obtenha um bom desempenho que depende de três fatores: o físico, mental e estético-emocional. O fator físico consiste na composição anatómica de cada indivíduo – dedos, mãos e braços e respetiva flexibilidade muscular; o fator mental é a capacidade da mente em preparar, direcionar e supervisionar a atividade muscular e, por último, o fator estético-emocional é a capacidade inata de compreender o sentido musical e a capacidade de transmitir a sua própria mensagem expressiva ao ouvinte.

Segundo Galamian, para tocar violino temos de lidar com duas categorias distintas de valores: um deles é o valor absoluto ou inalterável, e o outro é o valor relativo ou mutável.

“Entre os valores absolutos estão a) a necessidade de controle técnico e b) o requisito de um conhecimento desqualificado da música a ser tocada em todos os seus detalhes, incluindo um entendimento completo da sua estrutura formal e harmónica.” (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 1962, 4)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Tradução a partir do original: Rules as such should be made for the good of the students rather than using the students to glorify the rules. In violin playing, as in any other art, that which can be formulated is not a set of unyielding rules but rather a group of general principles that are broad enough to cover all cases, yet flexible enough to be applied to any particular case. (Galamian 2013, 1)

<sup>25</sup> Tradução a partir do original: “Among the absolute values are (a) the necessity for total technical control and (b) the requisite of completely unqualified knowledge of music to be played in all of its details, including a thorough understanding of its harmonic and formal structure.” (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 4)

Galamian descreve estes requisitos como intemporais já que, independentemente das tendências de cada época, é suposto tocar afinado e no ritmo, assim como produzir todas as variedades de arcadas e de cores sonoras.

Os valores relativos ou mutáveis estão relacionados com o lado interpretativo, totalmente influenciado pelo gosto musical e conceção pessoal de cada intérprete e que varia consoante o local e a época em que se insere. Portanto, a interpretação deve ser classificada como um valor mutável.

“A longo prazo, todos os estudantes que aspiram ao nível da verdadeira arte terão de formar a sua própria opinião, fazer a sua própria escolha e assumir a sua própria responsabilidade. Portanto, o ponto importante, fundamentalmente, é que o aluno deve ficar totalmente equipado com todas as ferramentas técnicas para que as suas ideias musicais possam ser plenamente realizadas.”<sup>26</sup> (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 4,5)

#### *2.2.1.1 Tipos de Técnica*

“A técnica é a habilidade de dirigir mentalmente e executar fisicamente todos os movimentos de execução necessários das mãos esquerda e direita, braços e dedos. Uma técnica completa significa o desenvolvimento de todos os elementos da habilidade violinística ao mais alto nível. Em suma, é o domínio completo sobre todas as potencialidades do instrumento.”<sup>27</sup> (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 5)

Galamian considera o domínio da técnica uma meta fundamental a atingir, pois só através desta será possível abrir caminho para uma realização artística de alto nível. O domínio completo da técnica é considerado por Galamian importante, não só para um solista que deseje alcançar a sua interpretação própria, mas também para todos aqueles que têm que ceder às

---

<sup>26</sup> Tradução a partir do original: “In the long run, every student who aspires to the level of true artistry will have to form his own opinion, make his own choice, and take his own responsibility. Therefore, the important point, fundamentally, is that the student must become fully equipped with all of the technical tools so that his musical ideas may be fully realized.” (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 4,5)

<sup>27</sup> Tradução a partir do original: “Technique is the ability to direct mentally and to execute physically all of the necessary playing movements of left and right hands, arms and fingers. A complete technique means the development of all of the elements of the violinistic skill to the highest level. In short, it is the complete mastery over all of the potentialities of the instrument.” (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 5)

ideias de um líder como o maestro no caso de uma orquestra, ou ao tocar em música de câmara onde se deve coordenar a própria execução com a dos restantes elementos do grupo. Em relação à técnica virtuosa, apesar de a considerar brilhante, Galamian aponta que nem sempre toda a técnica está sob controlo neste tipo de execução, já que, apesar de os dedos se moverem de forma rápida e com facilidade, muitas vezes não existe disciplina rítmica adequada, deixando de ser uma técnica fiável.

#### *2.2.1.2 Técnica e correlação*

Galamian considera a correlação da mente com os músculos a base de toda a construção da técnica, desfazendo a ideia frequentemente discutida de que a técnica se constrói através do treino e construção dos músculos, acreditando que o importante não é a força dos músculos, mas sim a sua capacidade de resposta à ordem mental. Galamian dá a sugestão de fazer escalas ou passagens de maior dificuldade técnica com variação de ritmos, acentuações e arcos diferentes para melhorar a correlação, acreditando que através dos mesmos, qualquer escala ou passagem ficam totalmente assimilados pela mente e pelos músculos.

#### *2.2.2 Interpretação*

Segundo Galamian, a interpretação é o objetivo final de todo o estudo instrumental, sendo a técnica apenas a ferramenta a ser usada a seu serviço. Defende que a posse de uma técnica sólida não é suficiente, é necessário completar com a compreensão do significado da música, imaginação criativa e uma abordagem pessoal da obra. Galamian refere que a personalidade do executante não deve ser modesta nem obstrutiva e faz uma analogia com um orador público, descrevendo que um bom interprete musical é aquele que combina o domínio técnico completo com uma interpretação convincente para o público.

Galamian critica os professores que impõe a sua própria interpretação a todos os seus alunos, referindo que a interpretação não é algo que possa ser ensinado diretamente, pois apenas uma abordagem pessoal e criativa é verdadeiramente artística. Para Galamian, o papel do professor, neste sentido, é encorajar os alunos desde cedo a ter iniciativa pessoal e ao mesmo tempo fazerem um esforço para que os alunos melhorem o seu gosto e senso estilístico, tornando-se alunos autossuficientes. Outro erro apontado por Galamian é a tendência que

existe para imitar gravações de grandes artistas, acabando por criar dependência e falta de iniciativa e imaginação e, por consequência, não desenvolvem uma identidade musical própria. Galamian aconselha a audição de diferentes obras do compositor em questão, e até obras para diferentes instrumentos, de forma a conhecer os aspetos estilísticos gerais de cada compositor.

O autor não deixa de referir que nem todos os alunos possuem talento, não só em relação à capacidade técnica, mas também no que diz respeito à musicalidade e imaginação, dividindo os alunos em duas categorias: os alunos ativos e os alunos passivos. Os alunos ativos são os que têm uma imaginação criativa inata, tendo capacidade para se tornarem artistas genuínos. No caso dos alunos passivos, estes dependem totalmente da imitação de algum modelo e nenhum professor será capaz de desenvolver essa capacidade artística que deveria ser inata, e, portanto, estes alunos não serão capazes de se sustentar musicalmente de forma independente.

### 2.2.3 Postura

Segundo Galamian, a relação do instrumento com o corpo, braços e mãos deve permitir uma execução confortável e eficiente de todos os movimentos, sendo esta a base principal para a correção do comportamento corporal ao tocar violino. Em relação à postura, Galamian refere que não deverá ser descrita com prescrições exatas de como se deve permanecer sentado ou de pé, apenas deverão ser evitados movimentos corporais exagerados durante a execução já que, para além de desagradáveis visualmente, exigem o reajuste constante da posição do arco e do violino. Apesar de achar que os movimentos corporais não podem ser exagerados, Galamian também não concorda com a total supressão dos movimentos já que alguns são naturais e ajudam na coordenação e a sentir o ritmo e as acentuações.

#### 2.2.3.1 Colocação do instrumento

Em relação à questão de como segurar o instrumento, Galamian considera que não deverão existir regras exatas. Refere que existem violinistas que sustentam o instrumento inteiramente com o ombro e a cabeça, e outros que seguram o instrumento com a mão esquerda, apoiando o violino na clavícula, sendo o queixo que assume a parte ativa em determinadas mudanças de posição. Apesar das diferenças, em ambos os casos, os diferentes

violinistas sentem-se confortáveis. Aconselha aos violinistas com pescoço comprido o uso de uma almofada, sempre tendo em atenção o seu formato de forma a evitar que toque na parte de trás do instrumento, retirando som. Considera importante o uso de uma queixeira situada no meio do instrumento para que não se pressione o estandarte.

#### 2.2.4 Mão esquerda

Galamian critica a escola mais antiga de violino que impunha a regra da colocação do cotovelo esquerdo mais para a direita, não fazendo sentido para quem tem braços e dedos longos que, ao seguir esta regra, acabam por ficar com uma curvatura dos dedos desajeitada e com uma inclinação exagerada na corda Sol. Como consequência, acabam por pressionar a corda com a parte óssea do dedo, mais perto da unha, e não com a parte almofadada do dedo como seria esperado, desenvolvendo deficiências em todos os movimentos dos dedos e especialmente no vibrato. Galamian defende que o posicionamento do cotovelo não deve ser rigidamente definido, já que ele deverá estar livre para acompanhar as mudanças para as diferentes cordas - Quando os dedos tocam na corda Sol o cotovelo deverá mover-se para o lado direito, enquanto na corda “Mi”, deverá mover-se para a esquerda e nas posições mais agudas, o cotovelo deve mover-se para a direita de forma a facilitar os dedos a atingirem as notas. Galamian dá ainda dois exemplos de passagens em que a colocação do cotovelo é muito importante: numa passagem onde é necessária uma articulação nítida e percussiva dos dedos, o cotovelo ajuda se for movido para a direita, já que os dedos ficam com um ângulo mais acentuado e tocam na corda com o seu lado mais ósseo, produzindo com mais facilidade um som articulado. O caso oposto, em que se pretende suavidade na passagem, mover o cotovelo para a esquerda acaba por posicionar os dedos de forma mais achatada, permitindo que eles toquem na corda com a parte mais almofadada da ponta dos dedos, criando suavidade. Se os dedos estiverem colocados perto da corda, será eliminada qualquer articulação excessiva.

Para explicar mais detalhadamente a colocação correta da mão, Galamian ilustrou com fotografias que poderão ajudar a perceber as explicações que dá ao longo do texto.

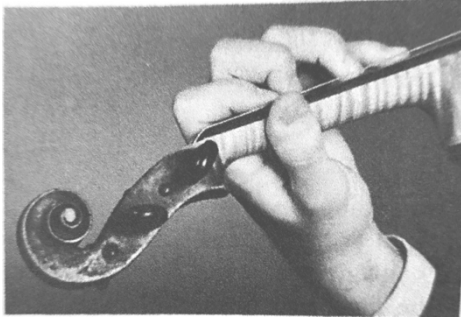


Figura 7: Colocação dos dedos da mão esquerda. (Galamian 2013, 16)

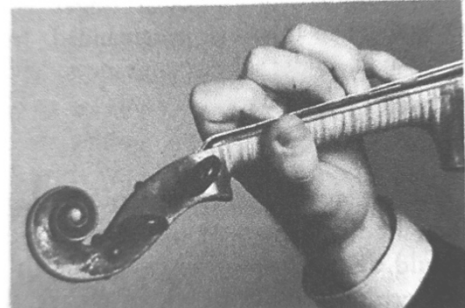


Figura 8: Colocação dos dedos da mão esquerda. (Galamian 2013, 16)



Figura 9: Colocação dos dedos da mão esquerda. (Galamian 2013, 16)



Figura 10: Colocação dos dedos da mão esquerda. (Galamian 2013, 16)



Figura 11: Colocação dos dedos da mão esquerda. (Galamian 2013, 16)

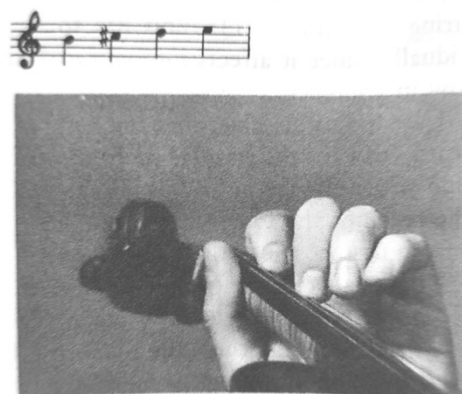


Figura 12: Ponto de contacto da ponta dos dedos na corda. (Galamian 2013, 16)

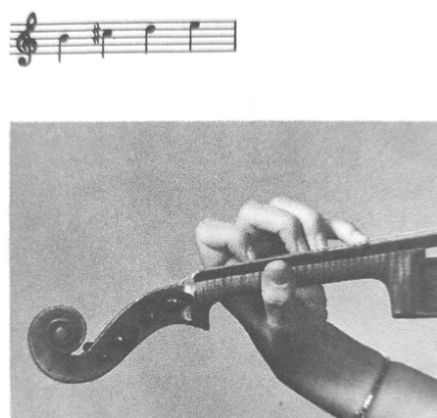


Figura 13: Posição da mão com dedos curtos. (Galamian 2013, 17)

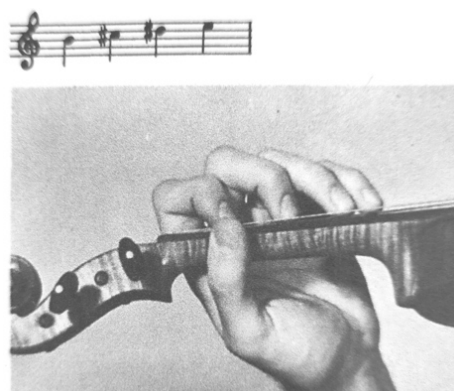


Figura 14: Posição da mão com dedos longos. (Galamian 2013, 17)

Para Galamian, o fator determinante na colocação do braço esquerdo são os dedos, que devem ser colocados de forma a permitir as condições mais favoráveis para as suas várias ações. Posto isto, o polegar, a mão e o braço, acabam por encontrar a sua posição naturalmente. Galamian considera que o pulso também poderá influenciar na colocação dos dedos na corda. Não deverá ser permitida nenhuma curva lateral na mão, seja para a esquerda ou para a direita, e deverá existir um alinhamento reto da mão com o antebraço. Em relação ao posicionamento da mão esquerda, Galamian considera que esta não deve ficar distante do braço do instrumento e deve tocar levemente ambos os lados do braço do violino para ajudar a orientação de toda a mão. A mão não deve pressionar o instrumento porque para além de criar tensão, restringe os movimentos dos dedos, mão e braço. Em relação aos dedos, Galamian começa por referir que o primeiro dedo (dedo indicador) deve ser colocado na corda com o formato de três lados de um quadrado. (Figura 10). Para além disso, deverá ser colocado na lateral, e nas primeiras três posições do instrumento, permanecerá sempre em contacto com o braço do instrumento. A colocação da mão depende, mais uma vez, do formato da mesma, assim como do formato dos dedos, e deve ser ajustado individualmente. Galamian alerta para não se colocar a mão muito para trás, em direção à cabeça do violino, pois irá dificultar totalmente o alcance do quarto dedo (mindinho), criando uma tensão constante sobre ele. Na primeira posição, Galamian refere que a mão deve ser ajustada de forma que a nota “si” (primeiro dedo na corda “lá” ou quarto dedo na corda “mi”) caia naturalmente no devido lugar. (Figuras 8,9,10, 14 e 15). Para tocar o “fá natural” na corda “mi” ou o “si bemol” na corda “lá”, o primeiro dedo deve esticar-se para trás, mas a mão deve permanecer no mesmo lugar (Figuras 11 e 12). Galamian sugere ainda a colocação da mão mais para a frente na escala, já que isso permitirá uma extensão igual em ambas as direções, para frente e para trás (Figuras 10 e 14).

#### *2.2.4.1 Dedos e polegar*

Em relação aos dedos, Galamian descreve que estes assumem uma posição quadrada e uma posição alongada, dependendo da nota tocada, sendo que todos os dedos acabam por assumir uma posição alongada quando alcançam meio tom ou um tom da sua posição base.

“As imagens 8, 9, 10, 11 e 12 mostram a forma dos dedos ao tocar em intervalos diferentes na primeira posição. O “quadrado” dos primeiros dois dedos nunca é perfeito. As pontas dos dedos inclinam-se ligeiramente na direção do cavalete e mantêm contato com a corda um pouco à esquerda do centro da ponta do dedo (visto do ponto de vista do



instrumentista); ou seja, um pouco mais da ponta do dedo está no lado do ponto de contato da corda Mi (Figura 13)".<sup>28</sup> Galamian considera este posicionamento dos dedos importante para o vibrato. Quanto à inclinação dos dedos, Galamian refere que não deve ser nem muito acentuada nem muito plana, referindo que uma boa colocação dos dedos é possível para qualquer tipo de mão e que cabe ao professor analisar em cada aluno os ajustes que deverão ser feitos para que os dedos fiquem corretamente posicionados. No caso de alunos com dedos muito curtos, Galamian sugere a colocação do braço do instrumento mais próximo da articulação da base do dedo e o cotovelo colocado mais à direita, tal como se pode verificar na (figura 14). Se os dedos forem longos, Galamian aconselha o oposto, colocar o braço do violino na articulação do meio e colocar o cotovelo mais à esquerda, como se pode verificar na (figura 15). Quanto ao polegar, Galamian considera que se deve dar uma atenção especial já que é o principal responsável pelo erro muito comum de exercer pressão excessiva contra o braço do instrumento, contribuindo para o bloqueio do funcionamento da mão esquerda. Galamian demonstra que o polegar tem a função de exercer uma contrapressão contra os restantes dedos que tocam nas cordas, e pode realizar essa tarefa de forma mais eficiente se a pressão atuar de baixo para cima numa direção oposta aos dedos que pressionam a corda. A pressão lateral do polegar, no canto da corda "sol" do braço do violino, interfere nas mudanças de posição e no vibrato, portanto, o polegar não deve ser colocado muito acima da escala. Galamian pede atenção especial aos casos de alunos com polegares muito grandes em que, de facto, é necessário colocar o polegar acima do nível da escala para os restantes dedos conseguirem atingir os seus lugares na corda, neste caso, deverá haver atenção redobrada para a questão da pressão lateral exagerada. No caso contrário, em que o polegar é muito curto, o mesmo deverá ser colocado mais abaixo da escala para facilitar os restantes dedos (Figura 9 e 14).

#### *2.2.4.2 Movimentos da mão esquerda*

Segundo Galamian, existem cinco tipos de movimentos simples da mão esquerda: 1 – Movimentos verticais dos dedos: os dedos caem na corda e depois saem da corda de forma vertical, semelhante à ação dos dedos dos pianistas; 2 – Movimento horizontal dos dedos numa

---

<sup>28</sup> Tradução a partir do original: Illustrations 8, 9, 10, 11 e 12 show the shape of the fingers while playing different intervals in the first position. The "square" of the first two fingers is never ideally perfect. The tips of the fingers slant slightly towards the bridge and contact the strings a little to the left of the center of the finger tip (has seen from the player's viewpoint); that is, a little more of the finger tip is on E-string side of the point of contact (Illustration 6) (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 17)

posição: Deslizar para cima e para baixo na corda com um dedo enquanto a mão e o polegar permanecem parados; 3 – Cruzamento de cordas: combinação do movimento horizontal com o movimento vertical de levantar os dedos de uma corda e coloca-los noutra; 4 – Movimento de deslizamento dos dedos e mão juntos para a mudança de posição; 5 – Movimentos de vibrato: realizados com o dedo, mão ou braço ou uma combinação deles.

Galamian refere que existe uma tendência geral para utilizar demasiada força nas ações da mão esquerda. Refere que muitos violinistas batem os dedos na corda com muita força, criando tensão e levantam demasiado os dedos, levando a um atraso na ação dos mesmos. Galamian considera toda esta pressão exagerada completamente desnecessária e prejudicial. Refere a importância de saber utilizar uma maior ou menor pressão nos dedos apenas quando a própria música o exige e, nos restantes casos, os dedos não devem levantar-se demasiado, nem devem ser percutidos na corda com demasiada pressão.

#### *2.2.4.3 Afinação*

Segundo Galamian, os principais fatores na construção de uma boa afinação são: o sentido de tato altamente desenvolvido; bom controlo auditivo; aplicação correta da estrutura da mão ao tocar uma oitava completa e a facilidade em ajustar a afinação às necessidades do momento.

Galamian explica que a afinação se baseia na combinação do tato com a audição. Em relação ao tato, o autor refere-se à mão e aos dedos que necessitam de aprender gradualmente a orientarem-se e a encontrar o lugar correto ao sentir o braço do violino. Depois de assegurar uma boa colocação da posição da mão, os dedos, por si próprios, aprendem a adquirir através do tato, o seu posicionamento correto. Todo este processo tem o auxílio da audição que terá um papel crucial também nas mudanças de posição. No entanto, Galamian considera que só se deverá avançar para este estágio depois de configurar a colocação básica do primeiro e do quarto dedos no intervalo de oitava em qualquer posição.

“Funcionando dentro dessa estrutura de oitava, o segundo e o terceiro dedos têm duas posições cada, um quadrado e outro estendido. Por exemplo, na oitava de “Lá” a “Lá” na primeira posição nas cordas “Sol” e “Ré”, o segundo dedo é "quadrado" no “Si bemol” e no “Fá natural” e estendido no “Si natural” e no “Fá sustenido”; o terceiro dedo é "quadrado" no “Dó” e no “Sol”, e estendido no “Dó sustenido” e no “Sol sustenido”. A estrutura da oitava deve ser

mantida em cada posição, com os dedos alcançando os seus pontos atribuídos (seja por colocação normal ou por extensões) sem abandonar a sensação. Isso significa, também, que a mão deve permanecer imóvel e sem ser perturbada, enquanto os dedos, funcionando apenas a partir dos nós dos dedos, alcançam qualquer lugar que seja necessário, dentro ou fora da estrutura.”<sup>29</sup>

Como já foi referido anteriormente, Galamian considera muito importante existirem dois pontos de contacto com o instrumento, fator crucial tanto para encontrar a posição correta para os dedos e para a mão, assim como para a estabilidade da afinação. Os pontos de contacto variam em cada posição do instrumento, sendo que, na primeira posição o polegar e a lateral do dedo indicador são responsáveis por estabelecer este contacto com o braço do instrumento, lado a lado, cada um no seu lado correspondente. Galamian refere que o contacto deverá ser muito leve já que o aperto firme da mão esquerda dificulta gravemente a fluidez técnica. Para a execução de passagens expressivas e para facilitar a ação do vibrato, poderá haver uma exceção e o dedo indicador poderá libertar-se, ficando apenas o polegar a estabelecer o contacto. A partir da quarta posição existe maior contacto da mão com o braço do instrumento, portanto o contacto do dedo indicador é substituído pela mão, deixando completamente de contactar com o corpo do instrumento. Não é aconselhável existirem três pontos de contacto já que, para além de não contribuir para a orientação da mão, poderá até imobilizá-la demasiado, principalmente no vibrato. Galamian insiste que deverão existir sempre dois pontos de contacto, mesmo nas posições altas e até quando o polegar do violinista é demasiado pequeno para atingir as posições mais altas.

Para terminar o assunto da afinação, Galamian sublinha uma vez mais a importância do ouvido do intérprete que deverá ser extremamente sensível e hábil para fazer ajustes instantâneos na afinação, sendo através do vibrato a forma que considera mais segura e fácil de fazer estes ajustes.

---

<sup>29</sup> Tradução a partir do original: “Functioning inside this octave frame, the second and third fingers have two positions each, one square and one extended. For example, in the A to A octave in first position on the G and the D strings, the second finger is “square” on the B $\flat$  and the F, and extended on the B $\sharp$  and the F $\sharp$ ; the third finger is “square” on the C and the G, and extended on the C $\sharp$  and the G $\sharp$ . The octave frame should be retained in each position, with the fingers reaching their assigned spots (be it by normal placement or by extensions) without abandoning the feel for this frame. This means, also, that the hand has to remain quiet and undisturbed within one position while the fingers, functioning solely from the knuckles, reach to whatever place is required, either within or outside of the frame.” (I. Galamian, Principles of Violin Playing & Teaching 2013, 20)

#### 2.2.4.4 Mudanças de Posição

A mudança de posição é uma ação que envolve todo o braço esquerdo, incluindo mão e dedos. Segundo Galamian, a flexibilidade do polegar, assim como uma pressão ligeira dos dedos, são fatores essenciais para o êxito desta ação.

Segundo Galamian, existem duas categorias de mudança de posição: a mudança de posição completa – *Complete shift*, e a meia mudança de posição – *Half shift*. Na mudança completa, o polegar move-se juntamente com a mão para a nova posição. Na meia mudança, o polegar mantém-se na sua posição de contacto, o braço do violino, dobrando-se para a descida dos dedos na escala do violino, e esticando-se para voltar à posição inicial. Esta ação é utilizada quando os dedos precisam de se mover para outra posição apenas para tocar algumas notas e logo voltar para a posição inicial, garantindo mais facilidade e segurança em determinadas passagens.

Para realizar a mudança das posições inferiores para as superiores, Galamian explica que o polegar se move simultaneamente com a mão e os dedos e deverá passar gradualmente sob o braço do instrumento enquanto a mão desliza de uma posição para a outra, e o cotovelo gira para o lado direito. Nas posições muito altas, e no caso de o polegar ser muito curto, o aluno poderá ter que deixá-lo sair do braço do violino e colocá-lo nas costas do instrumento, sendo necessário, neste caso, segurar o instrumento com a cabeça, de forma firme. Galamian refere ainda que tanto nas mudanças diretas da terceira para a primeira posição, assim como da quinta para a primeira posição, o polegar deve antecipar-se ligeiramente em relação à mão. No caso de mudanças de posição superiores (da sétima para a terceira), Galamian recomenda o uso parcial da meia mudança: manter o polegar no lugar e deixá-lo dobrar, enquanto o dedo e a mão descem, e logo após a mudança ser concluída, deixar o polegar estabelecer-se na nova posição. A velocidade da realização deste movimento depende, obviamente, do carácter e velocidade da passagem, sendo que, em passagens rápidas, o movimento é praticamente simultâneo.

Galamian descreve três tipos de mudanças de posição fundamentais:

- Mudança de posição com o mesmo dedo: o mesmo dedo toca a nota anterior e a nota após a mudança de posição (Figura 16);
- Mudança de posição com o dedo "guia": é executado pelo dedo que está na corda quando a mudança começa, mas na chegada toca-se com outro dedo (Figura 17);
- Mudança de posição já com o dedo da nova posição: a mudança é realizada pelo dedo que tocará a nota de chegada (Figura 18)).

Outra mudança de posição referida por Galamian, é a mudança retardada, nome dado pelo próprio autor. Neste caso, inicialmente o dedo é esticado para uma nova nota fora da posição em que a mão se situa no momento, e depois de colocar o dedo na corda, a mão segue para a nova posição. (Figura 19)



Figura 15: Mudança de posição com o mesmo dedo. (Galamian 2013, 25)



Figura 16: Mudança de posição com o dedo "guia". (Galamian 2013, 25)



Figura 17: Mudança de posição já com o dedo da nova posição. (Galamian 2013, 25)

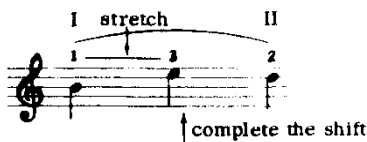


Figura 18: Mudança retardada. (Galamian 2013, 25)

Galamian refere que a velocidade de execução do movimento da mudança de posição deve ser proporcional ao andamento geral da passagem, ou seja, no caso de ser um andamento lento a mudança deve ser feita lentamente, e no caso de andamento rápido, a mudança deve ser realizada de forma mais rápida. Galamian refere que uma das falhas mais comuns nas mudanças de posição é o facto de os violinistas encurtarem a nota que precede o movimento, devido à preocupação com a mudança de posição que virá de seguida. Este erro traz uma sensação de insegurança e instabilidade na passagem. Galamian aponta o papel do ouvido como sendo crucial no processo de mudança de posição, pois complementa de forma mais eficaz a sensação de distância proporcionada pelo tato. Para além do ouvido, Galamian considera a mão direita muito importante nas mudanças de posição, sublinhando que se deve dar especial atenção a este aspeto logo nos estágios iniciais da aprendizagem do instrumento para que se evitem erros como aumentar a velocidade do arco e pressão durante o movimento da mão esquerda, conseqüentemente ouvindo-se *glissandos* na mudança. Durante as mudanças de posição, Galamian sugere que o arco se mova lentamente e com menos pressão.

#### 2.2.4.5 Cordas dobradas

Segundo Galamian, as cordas dobradas representam um problema tanto para a mão esquerda como para a mão direita. Em relação à mão esquerda, Galamian aponta quatro principais pontos problemáticos no processo de aprendizagem das cordas dobradas:

- Pressão exagerada dos dedos: Existe uma tendência para exagerar na pressão exercida pelos dois dedos nas respetivas cordas que deve ser evitada, visto que a tensão exagerada irá afetar toda a mão esquerda;
- Afinação: Deve ser dada especial atenção à posição fechada dos dedos em intervalos como as sextas menores ou as quartas aumentadas. O ideal será pensar em meios tons pois ajudará no aperfeiçoamento da afinação. Para ajudar na velocidade e suavidade nas passagens das escalas de sextas ou quartas, os dedos que cruzam as cordas de uma nota para a outra, devem deslizar sem nunca serem levantados. Na execução de intervalos de quintas perfeitas, a nota que fica com a afinação mais baixa pode ser corrigida inclinando o dedo mais fortemente sobre a corda correspondente, e movendo o cotovelo mais para a direita ou esquerda, conforme o caso. Galamian considera o estudo das oitavas dobradas, muito importante, já que estas dão à mão a sua estrutura e forma básica. Ao tocar oitavas dobradas, Galamian aconselha que se ouça atentamente a nota inferior, uma vez que o ouvido deteta mais rapidamente a nota

aguda e torna-se necessário treiná-lo para o caso contrário. Em relação às oitavas dedilhadas e décimas, Galamian considera importante colocar a mão mais alta para que o primeiro e o segundo dedos se estendam um pouco para trás enquanto o terceiro e o quarto se estendem para a frente;

- Articulação simultânea: Dificuldade muito frequente em articular os dedos ao mesmo tempo em ambas as notas das cordas dobradas. Para resolver esta questão, Galamian recomenda o estudo número 21 de Dont. Como é exigida uma rápida ação dos dedos, estes acabarão por se habituar a mover em simultâneo;
- Mudanças de posição em cordas dobradas: Os princípios para as mudanças de posição em cordas dobradas, são basicamente os mesmos do que em notas únicas. Nos casos em que existe tensão e a mudança de posição é muito pesada, Galamian recomenda que o aluno pratique levantando o primeiro e terceiro dedos (após a colocação do segundo e do quarto) antes de iniciar a mudança. A mudança começará com o segundo e quarto dedos, e o primeiro e o terceiro substituirão rapidamente a combinação do segundo e quarto. Relaxando o indicador e o terceiro dedos momentaneamente, a mão será ajudada a desenvolver de forma gradual, uma sensação de relaxamento ao longo da passagem, eliminando as mudanças de posição pesadas. Depois de este processo ficar assimilado, não será necessário levantar o primeiro e terceiro dedos antes da mudança de posição;
- Acordes: A execução de acordes, principalmente quando são sucessivos e rápidos, torna-se uma dificuldade para a mão esquerda já que requer uma grande agilidade dos dedos. Em sucessões rápidas de vários acordes, os dedos devem antecipar o máximo de acordes possível e para certos acordes, a forma da mão e a posição do polegar devem mudar. A contração da mão e a rigidez do pulso são muito comuns e prejudicam gravemente a execução de acordes. Os acordes devem ser executados de forma leve e o processo de levantar e deixar cair o dedo na corda é de extrema importância para o perfeito funcionamento dos acordes. Os dedos demasiado elevados resultam na perda de tempo no seu retorno, e caso o levantar e cair dos dedos seja insuficiente, os dedos não irão possuir elasticidade suficiente para voltar à corda com a velocidade pretendida.

## 2.2.5 Dedilhações

Galamian descreve duas vertentes da dedilhação: a dedilhação musical e a dedilhação técnica. Musicalmente, Galamian considera que a dedilhação deve contribuir para melhorar a expressão das frases e o próprio som. Tecnicamente deve tornar a passagem mais simples e confortável. Por vezes torna-se difícil a existência de um acordo entre os dois tipos de dedilhação, neste caso, Galamian considera mais importante dar ênfase à dedilhação musical em prol da técnica. Galamian refere que existiram vários desenvolvimentos que ajudaram no avanço da técnica da mão esquerda, tais como:

- Tocar mais vezes nas posições pares: (Nas escolas antigas de violino, davam preferência à primeira, terceira, quinta e sétimas posições, evitando as restantes. Na escola moderna todas as posições têm a mesma importância);
- Meia mudança de posição: (Não é possível fazer uma mudança de posição inteira com um dedo sem que se ouça um pequeno *glissando*, que muitas vezes não faz sentido musicalmente. Para isso, deverá ser usada a meia mudança de posição que praticamente elimina o *glissando*);
- Mudanças de posição nas cordas soltas;
- Melhores dedilhações cromáticas: (As dedilhações cromáticas da escola antiga de violino usavam demasiados *glissandos*. As dedilhações modernas pelo contrário, são mais fáceis de executar e acabam por melhorar a qualidade sonora. As dedilhações modernas utilizam a técnica da meia mudança de posição e substituem a sequência tradicional 1-2, 1-2 pelas sequências 1-2-3 ou 1-2-3-4);
- Novos tipos de extensões fora da estrutura da mão: (Apesar de as extensões terem feito sempre parte da técnica violinística, na escola moderna de violino estas passaram a ser mais variadas e usadas com mais frequência. Apesar de por vezes ser possível recorrer á mudança de posição, dá-se preferência às extensões porque tornam a articulação mais clara e evitam os indesejados *glissandos* das mudanças de posição);
- Um novo tipo de dedilhação que é baseado em extensões ou contrações, mais o reajustamento necessário da própria mão: (Enquanto nas extensões comuns a mão não se move e o dedo que faz a extensão volta novamente à estrutura, no deslizamento do dedo, o dedo posiciona-se esticado e contraído e atua como



um pivot para o estabelecimento de uma nova posição da mão, uma nova estrutura).

Para terminar, Galamian refere que acredita na importância de variar a dedilhação, tanto em escalas e arpejos como em peças. Considera errado o facto de muitos violinistas seguirem rigidamente sempre as mesmas dedilhações, acreditando que o facto de irem variando irá contribuir para a construção de mais flexibilidade e independência. O papel do professor, inicialmente, será escrever as dedilhações que devem ser práticas e de bom gosto, até ao aluno ser capaz de o fazer de forma independente.

### 2.2.6 Vibrato

Existem três tipos de vibrato: Vibrato de braço, vibrato de mão (pulso) e vibrato de dedo. Segundo a opinião de Galamian, devem ser usados e combinados os três tipos de vibrato, já que cada um tem características diferentes, oferecendo ao instrumentista uma gama ampla de cores e expressividade e uma sonoridade mais pessoal. Para adquirir um controle perfeito do vibrato, Galamian aponta alguns aspetos cruciais, tais como: capacidade de controlar a velocidade, largura e intensidade em cada tipo de vibrato; capacidade de acelerar, desacelerar e interromper o vibrato; capacidade de tornar o movimento mais amplo ou mais estreito; capacidade de mudar a pressão do dedo e o seu ângulo com a corda; capacidade de mudar de um vibrato para outro de forma subtil; capacidade de misturar os vários tipos de vibrato. Galamian refere ainda que o vibrato se deve adaptar à dinâmica em causa, sendo que em passagens mais fortes deverá ser mais intenso e largo, enquanto nas passagens em piano deverá ser mais estreito e rápido. Regra geral, as passagens mais fortes beneficiam com o vibrato de braço que é mais intenso, já nas passagens em piano, os vibratos mais indicados serão o de dedo ou de mão, por serem os mais suaves. Em termos estilísticos, Galamian considera muito importante adequar o vibrato ao estilo particular de cada obra e compositor, dependendo de cada época.

Em relação ao estudo do vibrato, Galamian aponta alguns erros bastante comuns na iniciação da aprendizagem:

- Tendência para apertar o braço do instrumento devido à dificuldade na execução do vibrato - Os professores deverão estar constantemente atentos a este erro desde o início;
- Tendência para realizar o movimento com os dedos e não com a mão como seria esperado no caso do vibrato de mão - O professor deverá primeiro aliviar a tensão na posição da mão do aluno, e de seguida ajudar o aluno a compreender o movimento correto da mão, segurando a parte solta do segundo dedo, realizando o movimento pretendido;
- Dificuldade em realizar o movimento do vibrato de mão nas posições mais baixas por perder o apoio com o corpo do instrumento – Neste caso, Galamian sugere que o professor coloque dois ou três dedos entre a parte inferior da mão do aluno e o corpo do violino de forma a dar uma sensação de apoio, e imobilizando o braço como é pretendido neste tipo de vibrato.

#### 2.2.6.1 *Vibrato de mão*

No vibrato de mão, frequentemente intitulado como “vibrato de pulso”, pois o braço permanece mais ou menos imobilizado, o dedo alonga-se conforme a mão balança para trás em direção à cabeça do violino e, de seguida, retoma a sua posição curvada original à medida que a mão volta ao seu ponto inicial (Imagens 13 e 14.) Para praticar este tipo de vibrato, Galamian aconselha a colocação da mão na terceira posição encostada ao corpo do instrumento. “O segundo dedo é afinado na corda “Lá” (Mi) e a mão cai para trás a partir do pulso e retorna à sua posição inicial. O dedo submete-se ao movimento alongando-se e não deve perder o seu lugar na corda, deixando-se puxar para trás pela mão. O próprio dedo descreve na corda um movimento de balanço por meio do qual o seu ponto de contato muda de um local mais próximo da unha para um mais distante na ponta do dedo. Com esse movimento, o tom muda do “mi” inicial ligeiramente para o lado achatado. Quando a mão retorna à posição inicial, o dedo retoma à sua forma original e ao ponto de contato no “mi”, e com isso o ciclo de vibrato é concluído.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Tradução a partir do original: “The second finger is placed in tune on the A string (E), and the hand drops backward from the wrist and returns forward to its starting position. The finger submits to the motion by stretching and must not lose its place on the string by allowing itself to be pulled backward by the hand. The finger itself describes on the string a rocking motion whereby its point of contact changes from a place closer to the nail to one farther back on the finger tip. With this motion the pitch changes from the initial E slightly toward the flatted side. As the hand returns to the starting position, the finger

(Galamian 2013, 38,39) Durante todo o processo de aprendizagem deste exercício, deve ser mantido o contato da palma da mão com o corpo do instrumento, de forma a garantir a imobilização do braço. Para os estágios iniciais, Galamian sugere que se apoie a cabeça do violino na estante e se faça um estudo detalhado com um número exato de pulsos por batimento: dois, três, quatro, seis e depois sem contagem.

#### *2.2.6.2 Vibrato de braço*

É composto pelos mesmo princípios que o vibrato de mão e Galamian sugere os mesmos tipos de exercícios de estudo para ambos os tipos de vibrato. Existem exceções no vibrato de braço já que o impulso desta vez deverá vir do antebraço e não da mão como no caso anterior. O dedo deve estar firme para se manter na corda, mas flexível o suficiente para se submeter ao movimento do braço e deve esticar e encolher com o movimento para trás e para a frente da ação do vibrato. Para iniciar o estudo deste tipo de vibrato, Galamian considera útil posicionar o pulso para trás, em direção à cabeça do violino, e mantê-lo travado nessa posição. Ao estudar este tipo de vibrato nas posições mais altas, Galamian sugere a colocação do segundo dedo na corda, e de seguida permitir que o dedo bata nas costas do instrumento a cada movimento para a frente. Sempre que um aluno adquirir um vibrato de mão incorreto, Galamian recomenda o uso exclusivo do vibrato de braço, durante algum tempo, afirmando que os músculos da mão irão relaxar mais rapidamente dessa forma, e quando isso acontecer, o vibrato de mão irá funcionar melhor e mais naturalmente.

---

resumes its original shape and point of contact on E4, and therewith the vibrato cycle is completed.”  
(Galamian 2013, 38,39)

### 2.2.6.3 Vibrato de dedo

Segundo Galamian, o vibrato de dedo é o mais difícil de adquirir e não deve ser estudado até que os outros dois tipos de vibrato estejam totalmente sob controle. Neste vibrato, o impulso vem do dedo que balança a partir da sua articulação base com a mão cedendo ligeiramente e movendo-se em resposta à ação do dedo. A amplitude deste vibrato é menor do que nos tipos anteriores. Galamian sugere a prática deste vibrato sem o violino, segurando a mão esquerda entre o polegar e os dedos da mão direita, de forma a imobilizar a mão, de seguida é executado um movimento rápido e trémulo dos dedos. Para terminar, Galamian recomenda dois exercícios para melhorar a flexibilidade das articulações dos dedos, muito importante para o vibrato:

- Colocar os dedos na corda e, sem usar o arco, alternar entre os movimentos de alongar e fletir na junta mais perto da unha, deslizando o dedo para a frente e para trás na corda;
- Substituição de dedos na mesma nota sem mover a mão e o pulso, usando apenas a ação do dedo para realizar a troca. Deve ser executado em qualquer posição com o dedo inferior a ser esticado para cima para substituir o dedo superior;
- Executar escalas cromáticas usando a dedilhação deslizante.

### 2.2.7 Mão direita

Galamian dá início a este capítulo abordando um sistema, intitulado: “*System of Springs*” em que o autor compara o movimento das articulações dos dedos com o de uma mola mecânica. Apesar de o autor se referir às articulações dos dedos, foi decidido que a tradução para português seria “sistema de molas” de forma a respeitar a ideia do autor.

Segundo Galamian, a mão direita é a principal causa de problemas na maioria dos violinistas. Galamian divide o capítulo sobre a mão direita em quatro subcapítulos: “Sistema de molas”; Segurar o arco; Os movimentos físicos do braço, mão e dedos; Desenho do golpe de arco reto. Segundo o autor, toda a técnica da mão direita se baseia num “sistema de molas”.

“Estes reagem da mesma forma que as molas mecânicas. Violinisticamente são parcialmente artificiais (como a resiliência das cerdas do arco e a flexibilidade da vara do arco)

e parcialmente naturais (como as articulações do ombro, cotovelo, pulso, dedos e polegar. Se fosse feito um arco cuja vara e cerdas fossem inteiramente rígidos e inflexíveis, não é difícil imaginar quão mau seria o som e quão importante seria o desempenho da maioria das variedades de arco. Por outro lado, até com o mais fino dos arcos, com resiliência perfeita, nada realmente construtivo pode ser realizado a menos que as molas naturais estejam a funcionar; a menos que as articulações dos dedos, polegar, mão e braço sejam flexíveis e semelhantes a molas. Tem que haver essa resiliência e elasticidade no funcionamento de todo o braço, do ombro às pontas dos dedos, ou então o som será duro e feio, a arcada desajeitada e descontrolada.”<sup>31</sup>

Quanto à colocação do arco, Galamian compara-a com o ato de caminhar já que, em ambos os casos, a falta de flexibilidade nas articulações resulta num movimento rígido e pouco natural. Portanto, o arco deve ser segurado de forma a permitir liberdade no funcionamento das articulações envolvidas, e na sua interação e coordenação. O autor considera importante o ensino da posição da mão do arco logo desde o início da aprendizagem do violino. No entanto, refere que na prática esta posição não será fixa pois estará sujeita a modificações constantes à medida que o arco se move de uma extremidade para a outra, executa diferentes dinâmicas, diferentes golpes de arco, etc. A forma básica de pegar no arco, sugerida por Galamian, é baseada na posição mais natural da mão permitindo um desenvolvimento rápido da flexibilidade da mesma. Galamian sugere a colocação do arco na vertical, segurando com a mão esquerda, e com as cerdas viradas para o instrumentista. Formar um círculo com a mão direita colocando a ponta do polegar contra o segundo dedo (figura 20). De seguida, inserir a vara do arco nesse círculo para que o polegar entre em contacto com a vara e o talão. O segundo dedo fica envolvido na curva da vara do arco, no lado oposto do polegar, e mantém o contacto com a vara na junta mais próxima da unha. O terceiro dedo posiciona-se em cima do talão (figura 22) e o quarto dedo logo ao lado, por cima do lado interno octogonal da vara do arco ligeiramente curvado. A

---

<sup>31</sup> “These react in much the same way as do mechanical springs. Violinistically, they are partly artificial (such as the resilience of the bow hair and the flexibility of the bow stick) and partly natural (such as the joints of the shoulder, elbow, wrist, fingers, and thumb). If a bow were to be made whose stick and hair were entirely rigid and unyielding, it is not difficult to imagine how bad the tone and how important the performance of most of the varieties of bowing would be. On the other hand, given the very finest of bows, with perfect resiliency, nothing constructive can be accomplished unless the natural springs are in working order; unless the joints of the fingers, thumb, hand, and arm are flexible and springlike. There has to be this resiliency and springiness in the functioning of the whole arm from shoulder to finger tips or else the tone will be hard and ugly, the bowing clumsy and uncontrolled.” (I. Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching* 2013, 45)

colocação do quarto dedo (mindinho) deve ser cuidada pois a flexibilidade deste dedo é crucial visto ser o responsável pelo contrabalanço do peso do arco. O primeiro dedo é colocado perto do segundo, encostado entre a articulação do meio e a articulação mais próxima da unha e, segundo Galamian, este posicionamento permite um melhor contacto com a corda principalmente nos ataques da arcada para baixo. Os dedos devem ser colocados no arco de forma natural, nem muito próximos uns dos outros, nem muito separados. A pega do arco deve ser confortável, os dedos deverão estar curvados de forma natural e as articulações dos dedos devem estar relaxadas para que funcionem com naturalidade.

Como foi referido anteriormente, Galamian refere que a forma de pegar no arco está sujeita a ajustes. Segundo o autor, para a produção de um som transparente, o primeiro dedo deverá mover-se mais para a sua articulação base no seu ponto de contacto com a vara e os outros dedos devem sair ligeiramente da vara (figura 24). Quando se pretende um som com mais amplitude, o dedo indicador deverá manter maior contato com a vara e o pulso adquire a sensação de “puxar” o arco. (figura 25). Para fazer *detaché* muito amplo e rápido, Galamian sugere que o dedo indicador se encoste à vara mais perto da articulação do meio, obrigando os restantes dedos a ajustarem-se como se pode ver na (figura 26).

#### 2.2.8 Ataque do Arco

Segundo Galamian, a maneira como uma nota é iniciada depende de como o início do tom deve soar:

- Muito suave, semelhante a uma vogal e não muito definido – segundo Galamian, para um início muito suave, geralmente será melhor trazer o arco para a corda suavemente, a partir do ar, ao tocar na metade inferior do arco. O arco não deve cair verticalmente, mas deve-se aproximar da corda de um ângulo que se tornará menor à medida que se pretenda mais suavidade. Na dinâmica suave, é aconselhável iniciar o movimento bastante próximo à corda e usar pouquíssimas cerdas para o contato inicial.
- Claramente definido e semelhante a uma consoante – Para um ataque definido, sem acento, segundo Galamian, o melhor método é o conhecido como “*départ*” executado da seguinte forma: O arco é colocado na corda com a mesma pressão que será usada para a execução da arcada. A nota será então atacada com o uso

imediatamente da mesma velocidade que deve ser aplicada em toda a emissão de som. O efeito será uma articulação distinta, semelhante a uma consoante.

- Ataque com acento mais ou menos forte – O *départ* pode ser transformado gradualmente em acento se for usada mais velocidade no início do golpe do que na restante arcada. Pode-se adicionar ainda uma maior pressão antes do ataque, resultando num início do tipo *martelé*. Quando a pressão é exercida imediatamente depois de iniciar a arcada em vez de antes dela, em conjunto com maior velocidade da arcada, o efeito será semelhante ao do *détaché* acentuado. Além dessas largadas na corda, os acentos também podem ser produzidos do ar, seja por um ataque “chicoteado” ou pela colocação vertical do arco nas cordas com o “beliscar” semelhante a um *martelé*. Todos os vários ataques descritos, tanto os da corda como os do ar, podem ser usados em todos os graus de dinâmica e para notas simples, bem como cordas dobradas e acordes. A escolha do tipo de ataque a usar deverá depender de questões musicais assim como do efeito sonoro desejado. O uso do vibrato é também um fator muito importante na qualidade do ataque. Tem de ser coordenado exatamente com a dinâmica de mudança rápida e tem que aumentar e diminuir em largura e velocidade de acordo com o aumento e diminuição correspondentes do volume do som.

#### 2.2.9 Mudanças de arco

Segundo Galamian, existem vários problemas ligados às mudanças de arco (de baixo para cima e vice-versa), mas o mais importante diz respeito à habilidade de fazer mudanças tão suaves e o mais imperceptíveis possível. O autor aponta algumas diferenças entre as várias teorias que foram desenvolvidas sobre esta questão. Alguns métodos prescrevem o uso apenas dos dedos, outros da mão e pulso, outros ainda do antebraço ou braço inteiro. Para Galamian, a essência da questão não está nos músculos ou articulações específicas que devem participar, mas sim em dois fatores: 1) o arco deve diminuir a velocidade um pouco antes da mudança; 2) a pressão deve ser aliviada, com os elementos de delicadeza e precisão coordenados. Para Galamian é irrelevante se esta ação é feita pelos dedos, mão ou braço. Aponta ainda que se os alunos tiverem mudanças de arco suaves e coordenadas, independentemente de como é feito,

os professores não devem tentar alterar. Se, por outro lado, o aluno tiver movimentos bruscos e, conseqüentemente, mudanças de corda bruscas, Galamian considera importante a correção através da substituição de, por exemplo, um movimento de dedo ou de mão, por um de todo o braço. No caso de um movimento de braço demasiado rígido, Galamian aconselha a adição de movimentos flexíveis da mão e dos dedos. A falha mais comum é um solavanco do som que ocorre sempre que o arco é acelerado antes da mudança, em vez de ser desacelerado adequadamente. Um grande pêndulo, desacelerando ligeiramente antes da sua Um pêndulo grande, desacelerando ligeiramente antes da sua deliberada e suave inversão de direção, é um modelo perfeito para uma boa mudança de arco.

### 2.2.9.1 Alternância entre arcos rápidos e lentos

A alternância de arcos rápidos e lentos sem perder um som equilibrado é destacada por Galamian como especialmente difícil. Para superar essa dificuldade, Galamian deixa o seguinte exercício:

Numa passagem como a da figura 39, a nota separada soará mais devido à velocidade muito maior do golpe de arco usado na sua execução. Este aumento de velocidade tem que ser compensado por um alívio de pressão se a dinâmica tiver de ser uniformemente equilibrada, e esta nova combinação velocidade-pressão, na nota separada, exige um ponto de contacto diferente na corda, mais distante do cavalete. Neste tipo de passagens é muito frequente que a corda faça um “assobio” na nota curta, a causa disso deve-se à falta de velocidade imediata. Para resolver este problema, Galamian sugere que se dê um leve “beliscão”, se o tempo não for muito rápido, ou um pequeno estímulo no início da nota rápida.



Figura 19: Exemplo de alternância entre arcadas lentas e rápidas. (Galamian 2013, 86)

No exemplo citado, o arco para cima não deve soar mais forte do que o arco para baixo. Para adquirir a técnica certa, a forma de prática mostrada no exemplo da figura 40 pode ser aplicada a escalas e estudos padrão.





Figura 20: Exemplo de exercício de alternância entre arcadas lentas e rápida. (Galamian 2013, 87)

O exemplo da figura 40 deve ser executado, primeiro usando a secção do arco entre o meio e a ponta e, durante o curto descanso, mudar rapidamente o ponto de contacto, usando o movimento giratório horizontal dos dedos ou empurrando todo o arco em direção à escala num movimento rápido. Este último movimento é feito estendendo-se para a frente com todo o braço, de modo que o arco se desloque paralelamente a si mesmo, nunca perdendo o contacto do ângulo reto com as cordas. Imediatamente após a mudança do ponto de contacto, ataca-se a nota única com um leve “beliscão” semelhante a um golpe *martelé*. De seguida, levanta-se o arco alguns centímetros e volta-se a colocar novamente nas cordas no meio e no ponto de contacto original. Repete-se a mesma rotina no próximo conjunto de notas. O exercício deve ser executado posteriormente em diferentes partes do arco, bem como utilizando todo o arco.

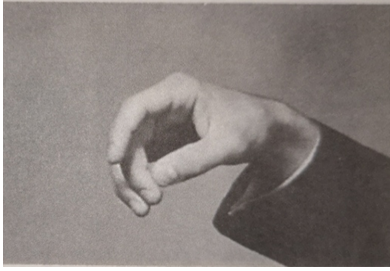


Figura 21: Ponto de contacto entre o polegar e o segundo dedo na preparação da colocação do arco. (Galamian 2013, 45)



Figura 22: Posicionamento do ponto de contacto perto do talão. (Galamian 2013,



Figura 24: Mão do arco A. (Galamian 2013, 46)



Figura 23: Mão do arco B. (Galamian 2013, 46)



Figura 25: Colocação da mão para produção de som transparente. (Galamian 2013, 47)



Figura 26: Colocação da mão para amplitude sonora. (Galamian 2013, 47)



Figura 27: Colocação da mão para o detaché amplo e rápido. (Galamian 2013, 47)

### 2.2.10 Movimentos Físicos

Em relação aos movimentos físicos relacionados com a pega do arco, Galamian refere que os movimentos naturais da mão, braço e dedos são de caráter circular, portanto o movimento em linha reta do arco forma-se apenas através de uma combinação destes movimentos circulares.

#### 2.2.10.1 Movimento dos dedos



Figura 28: Movimento vertical (Galamian 2013, 48)

Movimento Vertical (figura 27): Galamian sugere a prática de um exercício que consiste no movimento de levantar e baixar os dedos e o polegar verticalmente, com a mão permanecendo estática. O arco deve ficar suspenso, relativamente perto da corda, o movimento dos dedos levará o arco à corda e voltará a retirá-lo, e assim sucessivamente.

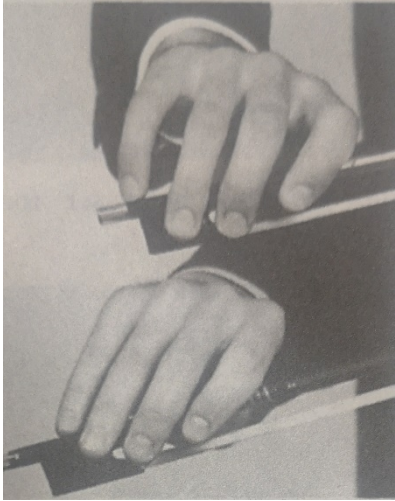


Figura 29: Movimento horizontal.  
(Galamian 2013, 48)

Movimento Horizontal (figura28): Este movimento da arcada horizontal consiste no movimento dos dedos e do polegar de forma horizontal em direção ao comprimento da vara do arco. Nos golpes para baixo, o polegar e o quarto dedo ficarão praticamente esticados e, ao inverter o movimento do arco para cima, os dedos e o polegar retomam gradualmente a sua posição original. Neste exercício deve-se prestar atenção ao polegar para que este permaneça ativo no processo de endireitar e curvar, e inicialmente deverá ser praticado no meio do arco, com golpes muito pequenos.

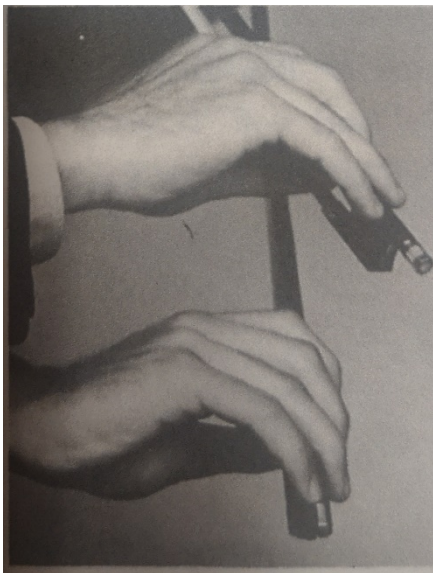


Figura 30: Movimento de rotação horizontal.  
(Galamian 2013, 48)

Movimento de Rotação horizontal (figura 29): Coloca-se o arco na horizontal e este movimento faz com que a ponta do arco gire em redor da ponta do polegar. (mão superior, figura 29). Este movimento envolve um alongamento do quarto dedo para a frente, empurrando-o até ao ponto de contato com a vara e, simultaneamente, puxando o arco com o primeiro dedo. O movimento oposto traz os dedos de volta à sua posição original. Este movimento varia o ângulo do arco em relação ao cavalete e é usado em pequenos ajustes na direção do arco e especialmente em golpes curtos como no *spiccato* ou no *detaché* rápido.

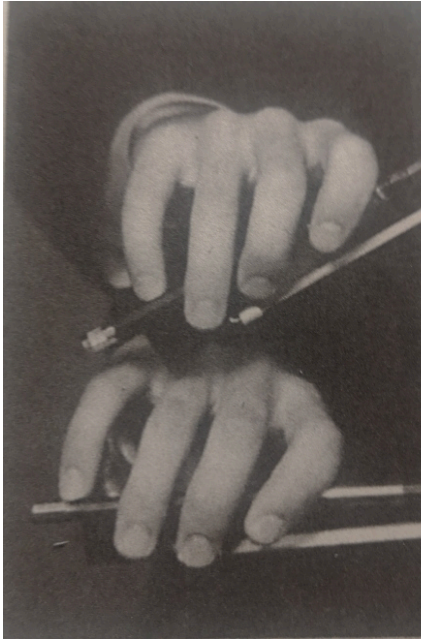
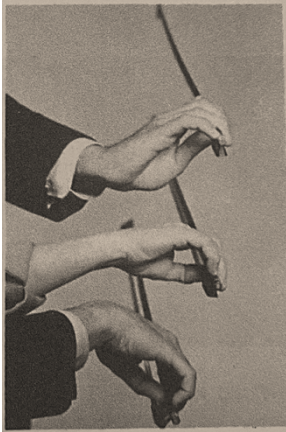


Figura 31: Movimento de rotação vertical. (Galamian 2013, 49)

Movimento de rotação vertical (figura 30): Este é o movimento que faz com que o arco gire “verticalmente” de forma que a ponta do mesmo descreva um arco perpendicular ao redor da ponta do polegar. Quando o arco é mantido no ar horizontalmente, a rotação vertical alcança-se pressionando e libertando alternadamente o quarto dedo. A pressão do dedo fará a ponta do arco oscilar para cima, e ao libertar a pressão permitirá que o peso do arco balance de volta para baixo. Este tipo de ação dos dedos (segundo dedo parado, primeiro dedo move-se para baixo quando o terceiro e o quarto se movem para cima) pode ser usado para controlar e variar a pressão exercida nas cordas e também como um complemento à rotação do pulso nas mudanças de corda

no talão.

Rotação do eixo longitudinal: Este movimento realizado pelos dedos e o polegar, permite que a vara gire em torno do seu próprio eixo-longitudinal inclinando-se alternadamente em direção ao cavalete e à escala. Apesar de ser pouco usado, este movimento é útil para regular a quantidade de cerdas que entra em contato com a corda. Galamian admite que na prática é mais fácil conseguir regular a quantidade de cerdas desejadas através do movimento do pulso, sendo que o movimento dos dedos e polegar são mais usados em casos de passagens muito delicadas e sensíveis.



Movimentos da mão na articulação do pulso (figura 31): Conhecido pelo movimento de pulso, consiste na alternância do ângulo entre a mão e o braço, trabalhando a flexibilidade do pulso.

Figura 32: Movimentos da mão na articulação do pulso. (Galamian 2013, 49)

## 2.2.1. Golpes de arco

### 2.2.1.1. *Golpe de arco reto*

O golpe de arco reto, do talão à ponta é, segundo Galamian, a base de toda a técnica do arco. O arco deve ser colocado em linha reta e paralelo ao cavalete. Esta colocação do arco é importante porque um arco torto, que oscila no seu contato com a corda e distância do cavalete, compromete totalmente a qualidade sonora. O principal problema na arcada reta, segundo Galamian, deve-se ao facto de esta ação não ocorrer de forma natural nos membros do corpo humano. A flexão da articulação causa um movimento circular, portanto, o desafio para que a linha reta resulte, é combinar de forma coordenada os movimentos circulares. Tal como refere Galamian, este facto explica a razão de muitos alunos iniciantes no violino demonstrarem tanta dificuldade em manter o arco reto e paralelo.

Segundo Galamian, existem três fases distintas de uma arcada completa: Triângulo, quadrado e ponta.



Figura 33: "Posição triângulo"  
(Galamian 2013, 51)

Triângulo: Quando o arco é colocado no talão, é formado um triângulo pelo braço e o instrumento. (Ilustração 32)



Figura 34: "Posição quadrado".  
(Galamian 2013, 52)

Quadrado: Quando o arco é colocado na corda aproximadamente no meio, forma-se um quadrado. (Ilustração 33) Segundo Galamian esta é a posição do arco mais fácil e natural, portanto aconselha iniciar o estudo dos golpes de arco no quadrado e a partir daí ir em direção à ponta e ao talão. Nesta posição, a vara do arco está levemente inclinada em direção à escala, as cerdas cruzam a corda num ângulo reto perfeito com o comprimento da

corda. Tal como refere Galamian, o instrumentista ao endireitar o quadrado notará que o seu ombro tenderá a relaxar, o braço ficará pendurado naturalmente a partir do ombro e o pulso praticamente ao mesmo nível do braço e mão. Formando o quadrado com o arco apoiado na corda "Sol" e usando a pega básica do arco, a mão e o antebraço serão alinhados num plano aproximadamente nivelado, aproximadamente paralelo ao chão. À medida que se vai mudando de corda, o plano do arco vai mudando o seu ângulo com o chão inclinando-se cada vez mais para a direita. Com o arco apoiado na corda "Sol" e o braço na posição quadrada, a mão terá todas as condições para se manter no devido lugar, nem acima do nível do pulso, nem abaixo, nem dobrada para os lados.





Ponta: Quando o arco é colocado na ponta, o braço direito estica ficando quase reto. (Figura 34)

Figura 35: colocação do arco na ponta.  
(Galamian 2013, 52)

#### 2.2.10.2 Do quadrado à ponta

Para conduzir o arco com sucesso desde o quadrado até à ponta, conforme a mão se move para a direita também deve empurrar muito gradualmente para a frente ao aproximar-se da ponta da vara, a fim de preservar a relação paralela entre o arco e o cavalete (ilustração 34). Este movimento é executado alongando o antebraço e empurrando para a frente com o braço. Este movimento para a frente torna-se essencial devido ao caráter circular dos movimentos naturais do braço, sendo a tendência para o braço ir para trás à medida que o arco é tocado para baixo. Galamian denomina este movimento do quadrado para a ponta, numa arcada para baixo, de movimento “para fora”. À medida que o movimento para fora ocorre, a mão inclina-se ligeiramente para a esquerda, adicionando um pouco mais de pressão ao arco e dando um pequeno contorno à parte de baixo do pulso. Ao tocar a arcada para cima os movimentos são invertidos. O cotovelo curva-se gradualmente, trazendo o antebraço da sua posição em linha reta de volta à sua relação de ângulo reto, à medida que o meio do arco se aproxima. O braço começa a puxar para trás à medida que a arcada para cima inicia. Este movimento para trás é chamado pelo autor de movimento “para dentro”. Quanto aos alunos que possuem um braço pequeno que os dificulta na chegada do arco até à ponta, Galamian aconselha a colocação do braço do instrumento mais para a direita em vez de o colocar tão longe para a esquerda. Quando se trata de crianças, Galamian sugere o uso de arcos mais curtos ou aconselha mesmo a não utilizar a zona da ponta do arco até que o braço atinja o tamanho necessário.



### 2.2.10.3 Do quadrado ao talão

À medida que o arco passa da posição quadrada para o talão, o cotovelo balança para a frente e a mão cai naturalmente do pulso. No talão, o pulso, ligeiramente curvado, torna-se o ponto de suspensão com o cotovelo pendurado livremente de um lado e a mão do arco e o arco do outro. Ao mover o arco para cima, do quadrado até ao talão, a vara do arco deve inclinar-se ligeiramente em direção à escala. Esta inclinação preserva a linha reta da arcada à medida que o talão se aproxima, uma vez que o braço é encurtado à medida que a mão cai gradualmente do pulso; remove da corda a borda interna das cerdas, compensando assim o aumento natural do peso do arco e da pressão nas cordas no talão e contribui com o tipo correto de curvatura e flexibilidade para a ação do pulso. Tal como descreve o autor, é necessário ter atenção para não exagerar no movimento de inclinação, pois pode causar um pulso demasiado alto no talão. Galamian acrescenta ainda que é indispensável manter os músculos do ombro relaxados, de modo que a parte superior do braço esteja completamente livre para balançar confortavelmente para a frente (esquerda) quando se atinge o talão. Ao tocar a arcada em qualquer direção do quadrado (em direção à ponta ou talão), os vários elementos dos movimentos devem ser combinados de forma natural. Cabe ao instrumentista e ao professor procurar o equilíbrio.

### 2.2.10.4 Legato

O ato de ligar duas ou mais notas num único golpe de arco chama-se *legato*. Galamian aponta dois principais problemas. Um deles é a troca dos dedos na mão esquerda sem que o arco seja perturbado. Nessas ligaduras, é conveniente que a sensação do braço do arco seja a mesma de quando se toca uma nota inteira em cordas soltas. Outra complicação surge quando se pretende mudar de posição em notas ligadas, exigindo não só uma mudança do ponto de contacto, mas também exigirá a ajuda do arco para fazer a mudança. Neste caso, deverá existir uma desaceleração do arco e um levantamento suave da pressão durante o movimento da mão esquerda, tudo isto com o cuidado suficiente para não interromper o *legato*. O segundo problema surge com a necessidade de trocar de corda durante uma arcada em *legato*. Segundo Galamian, uma mudança de corda suave terá mais sucesso se efetuada por uma abordagem subtil e próxima à nova corda. Se a mudança for feita de forma suficientemente gradual, as duas cordas soarão ao mesmo tempo momentaneamente. Estas cordas duplas devem formar-se

subtilmente de forma que não seja possível distinguir o momento exato do seu início e do fim. Segundo Galamian, uma leve pressão do arco assim que o cruzamento das cordas seja feito, ajudará ainda mais a unir as notas suavemente. Quando o arco necessita de mudar de corda para trás e para a frente numa só arcada, torna-se mais fácil se o mesmo permanecer o mais próximo possível das duas cordas, sem prejudicar a articulação clara de cada nota. (Exemplo 36)

O cruzamento de cordas deste tipo, torna-se ainda mais difícil quando feito próximo ao talão, sendo necessário a ação do dedo mostrada na ilustração 30 em conjunto com a rotação do antebraço.



Figura 36: Beethoven concerto em Re maior, Op.61 Finale: Rondo (cc. 224-25)  
(Galamian 2013, 65)

Outra causa problemática apontada por Galamian para as mudanças de cordas, é a falha de coordenação do arco com a mão esquerda. Os erros mais comuns são aqueles em que o dedo na nota anterior à mudança de corda é levantado muito cedo ou o dedo na nota após a mudança de corda não é preparado a tempo. No exemplo 37, o quarto dedo não deve ser levantado até que o arco tenha deixado a corda “sol”. O primeiro dedo já deve estar firmemente posicionado no momento em que o arco toca a corda “ré” e a nota “mi” já deve estar pressionada.



Fi



alamian 2013, 66)

Figura 38: Exemplo 37 (Segundo compasso) como um estudo da arcada.  
(Galamian 2013, 66)

Galamian sugere o estudo de passagens rápidas que exigem

mudanças de cordas, inicialmente em cordas soltas para perceber primeiro quais são as mudanças corretas, só depois deverão adicionar as notas.

#### 2.2.10.5 *Détaché*

O *détaché* simples consiste em separar cada nota num golpe suave e uniforme, sem variar a pressão. Não existe intervalo entre as notas, e cada golpe de arco deve, portanto, ter continuidade até que o próximo seja assumido. Pode ser executado em qualquer parte do arco e com qualquer extensão, desde o arco inteiro até à menor fração. A execução do *détaché simples* irá variar de acordo com o comprimento da arcada, a velocidade e a dinâmica. Com uma arcada bastante longa e não muito rápida, será aplicado o movimento descrito para o desenho do arco reto. Quanto mais rápido o golpe, menos ação do braço. Quando há uma repetição constante de mudanças de cordas, o movimento é feito pelo movimento vertical da mão ou pela rotação do antebraço, ou por ambos combinados, dependendo da secção do arco utilizada. Os exercícios para as repetidas mudanças de cordas, presentes em numerosos estudos para violino, na opinião de Galamian, devem ser praticados intensivamente por serem o melhor meio para adquirir flexibilidade no pulso.




#### 2.2.10.6 *Martelé*

Segundo Galamian, o *martelé* é um dos golpes de arco fundamentais para benefício da técnica da mão esquerda. É um golpe percussivo com um acento no início de cada nota e pausa entre os golpes. O acento, neste golpe, necessita de uma preparação já que o arco deve pressionar a corda como se fosse um “beliscão”, antes de se mover. De seguida deve existir um relaxamento imediato para que o som não fique arranhado, tendo cuidado para não relaxar demasiado cedo correndo o risco de não existir acento. Os principais problemas do *martelé* são, portanto, o tempo e a coordenação.

Galamian distingue dois tipos de *martelé*: o *martelé* simples e o *martelé* sustentado. O *martelé* simples pode ser executado em qualquer zona do arco, desde o talão até à ponta, com muita ou pouca porção de arco. Se um arco para cima terminar muito perto do talão, Galamian refere que é melhor levantá-lo levemente e recolocá-lo para a próxima arcada porque é muito difícil evitar um som “arranhado” nesta zona, onde o peso do arco é superior. Uma vez que a preparação do *martelé* requer uma pressão considerável, especialmente próximo da ponta, a mão e o braço devem ser ajustados de forma mais adequada para a transmissão do peso e pressão: o pulso deve estar um pouco mais baixo e o antebraço ligeiramente rodado. No talão, o arco deve ser totalmente apoiado e deve-se ter atenção para não o pressionar demasiado. A

ação real, exceto nos golpes menores, terá origem em todo o braço e, obviamente, os dedos e a mão devem ser flexíveis. Quanto mais curta a arcada e mais leve a dinâmica, mais a mão e os dedos se tornarão ativos. Galamian aponta três elementos principais envolvidos na ação: o movimento do braço, o movimento horizontal dos dedos e a pressão dos dedos na vara do arco para atacar o som. Segundo Galamian, o movimento no *martelé* é tão rápido que os alunos muitas vezes não conseguem fazer todos os ajustes necessários para manter o arco completamente reto e paralelo ao cavalete. O *martelé* deve ser praticado com pausas longas entre as notas, começando com arcadas curtas utilizando apenas um quarto do arco. Quando o *martelé* é combinado com as mudanças de cordas, após a conclusão de qualquer uma das arcadas, o arco deve parar imediatamente na corda que será tocada a seguir. Quanto ao *martelé sustentado*, é um golpe de *détaché* expressivo que tem um início de *martelé*. Tudo o que foi descrito sobre o ataque de *martelé* aplica-se também neste caso. Assim que o ataque é articulado, a nota curta e rítmica do *martelé* rápido é substituída por um som longo e sustentado. Embora o arco tenha que deixar o ataque de *martelé* com uma certa velocidade para evitar som “arranhado”, quase imediatamente depois disso, o arco pode baixar a qualquer taxa de velocidade desejada.

#### 2.2.10.7 *Spiccato*

Neste tipo de execução, o arco cai na corda desde o ar e volta a sair da corda a cada nota, fazendo um movimento de arco que pode ser representado desta forma:  O arco entra em contacto com a corda na parte inferior ou próximo a ela. O movimento tem uma componente horizontal e uma componente vertical. Se a componente horizontal for mais enfatizada, o arco será mais plano,  e, conseqüentemente, o som mais redondo e mais suave. Se a componente vertical for proeminente, o arco será mais estreito  e profundo, e conseqüentemente, o som mais nítido, acentuado e percussivo. A qualidade do timbre e a dinâmica também serão influenciadas pela altura da queda do arco na corda: quanto mais alto o ponto de partida, mais alto e, em geral, mais nítido será o som. Em relação ao comprimento, o *spiccato* pode variar de muito curto a muito amplo. Como este golpe de arco é iniciado no ar, o arco deve ser totalmente sustentado, o que significa que o braço e o pulso devem-se manter ligeiramente mais altos. O principal impulso para a ação vem do braço, mas a mão e os dedos participam de uma forma parcialmente ativa, parcialmente passiva com uma combinação dos movimentos verticais e horizontais da mão (figura 31) e o movimento vertical

dos dedos (figura 27). Para obter um som com qualidade e boa ressonância, Galamian refere que na maioria dos casos é aconselhável enfatizar o elemento horizontal, ou seja, usar mais arco e não o deixar saltar muito. Deve-se ter atenção à direção do arco, e o peso, velocidade e ponto de contacto devem ser ajustados de forma a atingir um som com ressonância. Galamian aconselha aos violinistas que evitem o uso do *spiccato* muito exagerado e percussivo em salas de concerto. Apesar de soar relativamente bem de perto, o resultado que chega ao público carece de qualidade. Ao fazer mudanças de corda em *spiccato*, deve-se ter cuidado para manter a mesma quantidade de cerdas do arco em contacto com a corda, caso contrário o *spiccato* ficará irregular. Para além disso, o arco deve permanecer próximo das cordas durante as mudanças, uma vez que a probabilidade de perder o controle torna-se maior quanto mais alto for o salto antes de mudar de corda. Esta ação deve ser realizada com a participação de todo o braço mais a rotação do antebraço, mão e dedos. Galamian aconselha a iniciar a prática do *spiccato* na parte inferior do arco com golpes largos e planos descrevendo um arco raso, o braço à frente e a mão e os dedos bem flexíveis. Depois disso, pode-se usar movimentos mais curtos em direção ao meio do arco, adicionando um pouco mais do elemento vertical.

#### 2.2.10.8 Sautillé

Este é outro arco de salto que se distingue do *spiccato* pelo facto de não haver o movimento de levantar e baixar o arco em cada nota. Neste golpe de arco, Galamian considera melhor a utilização do meio do arco, sendo que o sítio exato do meio, varia de acordo com as características de cada arco dos violinistas. Para praticar o *sautillé*, Galamian recomenda que se comece com um pequeno e rápido *detaché* próximo ao meio do arco e, de seguida, girar a vara perpendicularmente acima das cerdas para que todas entrem em contacto com a corda. Deve-se segurar o arco levemente e centralizar a ação nos dedos que executam uma combinação dos movimentos verticais e horizontais dos dedos (figuras 27 e 28) numa direção oblíqua a meio caminho entre esses dois movimentos. Para o *sautillé*, o antebraço fica ligeiramente mais inclinado do que para o *spiccato*, sendo o dedo indicador o ponto de equilíbrio da mão, com o segundo e terceiro dedos tocando levemente no arco. O quarto dedo, que é muito ativo no *spiccato* para equilibrar o arco, não tem nenhuma função no *sautillé* e deve permanecer completamente passivo sem exercer qualquer pressão na vara. Quando o *sautillé* não está a funcionar corretamente, Galamian aponta duas razões: uma delas poderá ser devido à colocação numa zona errada do arco e, mais frequentemente, causado por tensão excessiva do

terceiro e quarto dedos. Para certificar de que isso não acontece, Galamian sugere inicialmente praticar segurando o arco apenas com o primeiro dedo e o polegar e de seguida adicionar os outros dois dedos.

#### 2.2.10.9 *Staccato*

O *staccato* é uma sucessão de golpes curtos, separados e articulados numa arcada única, realizados enquanto as cerdas permanecem em contacto permanente com a corda. Segundo Galamian, na geralmente é praticado como uma série de pequenos golpes sucessivos de *martelé* que se sucedem na mesma direção do arco, para cima ou para baixo. Geralmente é tocado mais rápido do que o *martelé*. Galamian refere que a execução deste golpe de arco é bastante pessoal e, portanto, cada professor deve avaliar o aluno e deixá-lo experimentar e no caso de funcionar, por muito que seja feito de forma incomum, não deve interferir. Quando tocado rápido, o *staccato* é baseado na tensão aliada às oscilações musculares do braço, mão e dedos, provocadas por essa tensão, sendo que a taxa de oscilação varia de pessoa para pessoa. É muito rápido em alguns e muito lento noutros. No caso de um aluno ter dificuldade, Galamian refere que ajuda trazer o braço para dentro no arco para cima, ou seja, puxar o braço para mais perto do corpo para que o arco não corte a corda num ângulo perfeito, mas em vez disso dê uma volta no sentido dos ponteiros do relógio. Para além disso, deve tentar levantar o cotovelo, inclinar o antebraço e inclinar a vara mais para a frente da escala. Para o *staccato* para cima deverá ser feito o oposto: mover o arco “para fora” girando-o no sentido contrário aos ponteiro, o pulso e o cotovelo um pouco baixados e a vara inclinada em direção ao cavalete. Para atingir uma grande velocidade, os músculos do braço têm de estar contraídos, cerdas colocadas firmemente na corda sem libertar a pressão entre as notas. Galamian aponta duas dificuldades principais no *staccato*: uma delas é o próprio movimento, e a outra é a coordenação entre os dedos da mão esquerda e as mudanças de corda. Para além de aconselhar a resolução destes problemas separadamente, Galamian sugere a prática inicial apenas com uma nota para manter o movimento sob controlo na ação, ritmo e velocidade, trabalhando em pequenas secções de duas, três, quatro, cinco e mais notas, bem como alguns padrões rítmicos (exemplo 66). Após o movimento começar a funcionar, introduzem-se as alterações dos dedos da mão esquerda assim como as alterações de corda em todos os tipos de escala e arpejos. Segundo Galamian, o tempo de prática deve ser limitado por correr o risco de criar tensão.

Galamian termina o capítulo sobre a mão direita, abordando os principais problemas no que toca à técnica de arco, nomeadamente: ataque do arco; mudança de golpe de arco; alternância de golpes rápidos e lentos; harmónicos e acordes.

#### 2.2.11. Produção de som

Galamian nomeia três fatores principais em relação à produção de som: velocidade do golpe de arco; a pressão que o arco exerce sobre as cordas e o ponto de contacto com a corda. Estes três fatores são correlativos pois uma mudança em qualquer um deles exige adaptação de pelo menos um dos outros:

- O aumento da pressão com ponto sonoro constante requer um aumento da velocidade do arco, por outro lado, a diminuição da pressão requer a diminuição da velocidade da arcada;
- O aumento da pressão com velocidade constante do golpe de arco requer que o ponto de contato se mova mais para perto do cavalete, já a diminuição da pressão com velocidade constante do arco requer que o ponto de contato seja mais perto da escala;
- Maior velocidade com pressão constante requer que o ponto de contato se mova em direção à escala. Menor velocidade com pressão constante requer um movimento em direção ao cavalete.

##### 2.2.11.1 *Velocidade*

Maior velocidade de golpe de arco por unidade de tempo significa maior energia transmitida ao violino. Se a pressão (o outro fator de produção de energia) permanecer constante, uma mudança na velocidade produzirá uma mudança na dinâmica: aumento da velocidade significa aumento de som; diminuição do movimento, diminuição do som. Para um tom ou sequência de tons que requeiram a mesma dinâmica em todas as partes, é importante que a velocidade seja equalizada, o que implica pressão igual e ponto de contacto idêntico. (velocidade igual significa divisão do arco para unidades de tempo iguais). Neste caso, onde se pretende velocidade igual em cada nota, torna-se muito importante uma boa e lógica divisão do arco. Galamian aponta que muitas vezes existe tendência para gastar demasiado arco logo no

início da arcada, restando pouco arco no final. Este hábito deve ser evitado pois resulta num estrangulamento do som. Cada arcada mal planeada resulta numa qualidade de som comprometida através de acentos incoerentes e crescendos e diminuendos indesejados. O exemplo da figura 35, dado por Galamian, representa um dos maiores problemas na distribuição de arco devido á mudança de velocidade imposta pelo padrão rítmico. Neste caso, se pretendermos ficar na mesma zona do arco, a velocidade do arco para cima terá de ser três vezes mais rápida do que a do arco para baixo. O problema é que o aumento repentino da velocidade produz um aumento no som. Se esta mudança dinâmica não for desejada, deve ser feito um ajuste rápido reduzindo a pressão para a quantidade exata para compensar o aumento da velocidade. Para terminar, Galamian dá o exemplo de uma nota em crescendo constante de quatro tempos, em que cerca de um terço da metade do arco deve ser reservado para o tempo final e, da mesma forma, a nota do clímax deve ter mais arco do que as restantes.



Figura 39 (Galamian 2013, 56)

#### 2.2.11.2 Pressão

Segundo Galamian, a pressão que o arco aplica nas cordas pode derivar do peso do braço e da mão, da ação muscular controlada ou de uma combinação desses fatores. Comparando o arco com uma alavanca, o autor refere que o peso será menos sentido na ponta do arco e mais à medida que se aproxima do talão. O mesmo efeito aplica-se à pressão que tem origem da ação muscular ou da transferência do peso do braço e da mão. O seu efeito diminuirá naturalmente em direção à ponta do arco e aumentará em direção ao talão. Tal como explica o autor, uma pressão ou peso igual aplicado ao longo da arcada resulta numa pressão desigual nas cordas e, conseqüentemente, sempre que for necessário manter uma dinâmica, a combinação de peso-pressão aplicada deverá ser irregular. A pressão deve ser maior em direção à ponta do arco para neutralizar a perda de peso no arco e, obviamente, diminuída em direção ao talão, onde o arco é mais pesado. Para concluir, Galamian refere que é importante que todo o corpo funcione sem



qualquer tipo de rigidez que poderá atrapalhar a transmissão de energia. Um ombro encolhido, eliminará o peso do braço como elemento de pressão e quanto menos fontes de ação e interação existirem, mais inflexível se torna todo o sistema de transmissão de pressão. Não deixa também de acrescentar que uma pressão incorreta sobre a corda afeta diretamente a afinação.

### *2.2.11.3 Ponto de contacto*

O último fator principal na produção de som é o ponto de contacto do arco com a corda para obter os melhores resultados sonoros. Este ponto muda de localização consoante a velocidade e pressão variáveis do arco, como já foi referido. No entanto, o autor acrescenta que o comprimento, a espessura e a tensão de cada corda também têm influência na localização do ponto de contacto. Nas cordas mais finas o ponto encontra-se mais próximo do cavalete do que nas cordas mais grossas e nas posições mais agudas o ponto de contacto também está mais perto do cavalete do que nas posições mais graves. Mesmo que seja ligeiramente, cada vez que se muda de corda e a cada mudança de posição da mão esquerda, o ponto de contacto deverá mudar se a velocidade e a pressão do arco permanecerem as mesmas. Este facto traz uma complicação na execução de cordas duplas porque poderemos estar perante dois pontos de apoio distintos. Para se encontrar um compromisso será necessário avaliar o contexto musical e se existem notas mais importantes do que outras. Mais uma vez, Galamian refere que umas boas bases técnicas e um bom ouvido e sentido musical, são suficientes para resolver este tipo de problemas, procurando de forma instintiva um bom som e como obtê-lo.

Segundo Galamian, é necessária alguma habilidade para mudar o ponto de contacto do arco com a corda. O primeiro método, apresentado por Galamian, consiste em deslizar o arco para longe e para perto do cavalete de forma que nunca perca a sua relação de ângulo reto com a corda. O segundo método baseia-se numa arcada que se move de forma ligeiramente não paralela ao cavalete, permitindo que o arco deslize em direção ou para longe da escala, dependendo da direção oblíqua que assume. Na arcada para baixo, uma rotação da ponta do arco para longe do cavalete fará com que o arco deslize em relação à escala, enquanto a rotação na direção oposta fará com que o arco deslize em direção ao cavalete. Supondo que o arco se move em direção à escala num arco para baixo, como por exemplo, no caso de se pretender um diminuendo, a zona da ponta do arco deve ser tocada longe do cavalete. Este movimento é conseguido se não se estender a mão do arco para a frente quando este se aproxima da ponta. Para mover o arco em direção ao cavalete, na arcada para baixo, o violinista terá que exagerar

o alcance da mão à medida que o arco se aproxima da ponta, fazendo com que a ponta gire em direção ao cavalete. Na arcada para cima, os métodos são invertidos. Depois de os alunos adquirirem facilidade para mover o arco de um ponto de contacto para outro, Galamian sugere exercícios para atingir a localização exata, manutenção e mudança precisa do ponto de contacto. Para iniciar, Galamian sugere começar com uma nota longa, lentamente e com bastante pressão, procurando um lugar onde o som seja mais ressonante. Depois de localizar o ponto certo, continua-se a deslizar o arco com a mesma pressão, desta vez aumentando gradualmente a velocidade do arco, continuando a escutar o som ressonante o tempo todo. O segundo exercício é semelhante, mas desta vez iniciando com pouca pressão no arco e movimentos rápidos. Depois de encontrar o melhor ponto de contacto (neste caso deverá ser mais próximo da escala), aumentar a pressão gradualmente sem alterar a velocidade. Com a velocidade constante, o ponto de contacto move-se em direção ao cavalete. De seguida, Galamian sugere um exercício usando uma mínima com ponto na arcada para baixo, seguida de uma semínima no arco para cima, equilibrando o som para que as duas notas tenham o mesmo volume. Neste exercício deve-se fazer mais pressão na mínima e menos na semínima pois o ponto de contacto da nota mais curta encontra-se perto da escala. Este exercício deve ser feito de seguida com uma nota de cinco tempos seguida de outra com um tempo, iniciando com arco para baixo e depois para cima na segunda nota. De seguida deve-se trocar a ordem e começar com o arco para cima na nota longa e arco para baixo na nota curta. Para terminar, deve-se praticar a sequencia semínima, mínima, semínima, em que o arco se deve aproximar do cavalete na mínima. Todos estes exercícios devem ser praticados primeiro tudo na dinâmica forte e depois tudo em piano, de seguida variar as dinâmicas da seguinte forma: uma nota piano, a seguinte forte e assim sucessivamente. Depois de todos estes exercícios, Galamian sugere também o estudo do *son filé*, variando as dinâmicas e aos poucos praticar em posições diferentes, com notas variadas, inclusive com mudanças de corda, uma vez que todos estes fatores influenciam na localização do ponto de contacto.

#### 2.2.12. Como praticar

Segundo Galamian, a estrada para a mestria do violino é longa e árdua, e necessita de muita dedicação e perseverança para atingir o objetivo. Apesar de o talento ajudar a facilitar o caminho, por si só não pode ser um substituto para o trabalho árduo da prática. Para além disso, é muito importante que a prática seja eficiente para se tornar eficaz pois, infelizmente, existem

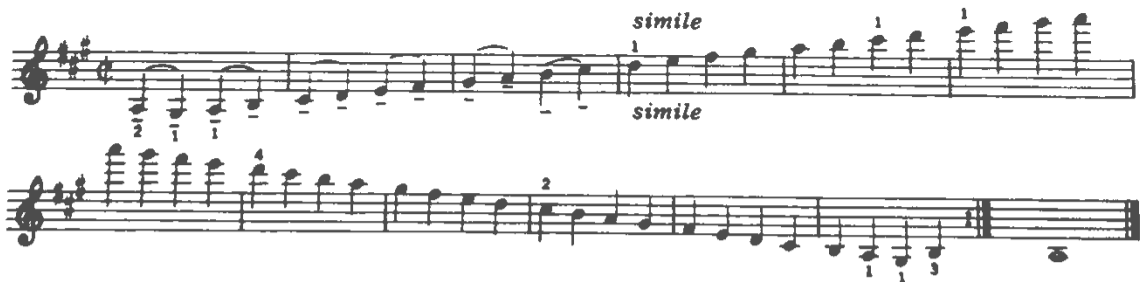
muitos alunos com dificuldades a praticar. Para Galamian, não existe nada mais precioso do que a capacidade de praticar com eficiência, saber como obter o máximo de resultados benéficos usando o mínimo de tempo. Posto isto, Galamian refere que uma das coisas mais importantes que um professor deve ensinar aos alunos é, portanto, a técnica da boa prática instrumental. O professor deve inculcar no aluno a ideia de que a prática deve ser uma continuação da aula, que nada mais é do que um processo de autoaprendizagem em que, na ausência do professor, o aluno deve atuar como seu substituto, atribuindo a ele mesmo, tarefas e supervisionando o seu próprio trabalho. Segundo Galamian, os professores que se limitam a apontar os erros sem mostrar a maneira adequada de os superar, falha na importante missão de ensinar os alunos a trabalhar de forma autónoma.

#### *2.2.12.1 Alerta mental na prática*

É muito comum nos estudantes de violino, uma divagação na concentração enquanto os dedos e as mãos estão envolvidos num funcionamento mecânico de rotina e em repetições infinitas. A prática deste tipo, sem controle nem direção, é considerada por Galamian, uma perda de tempo e esforço. O estudante, não só não alcança o que se propõe a fazer, como também acaba por se prejudicar ao repetir erros, habituando o ouvido a sons incorretos. Sempre que a mente e o ouvido não estão a trabalhar em sintonia, cria-se um hábito prejudicial enraizado de tal forma que se torna difícil de combater. Galamian não acha correta a imposição de um número de horas de estudo por dia aos alunos por considerar que cada pessoa tem diferentes características de resistência física e mental. Defende que cada aluno deve procurar de forma inteligente qual o método mais eficaz na organização do seu estudo diário. É importante, claro, que o tempo de prática seja bem utilizado durante todo o tempo, e que a prática se torne um hábito diário. Por último, Galamian refere que uma prática diária regular colocará o aluno num patamar superior ao de uma prática por períodos longos e intensos, mas com um espaçamento irregular.

### 2.2.12.2 Os objetivos na prática

Segundo Galamian, tanto a técnica como a interpretação devem ser os grandes objetivos na prática. Considera muito importante ter uma divisão inteligente e equilibrada das horas de prática, distribuída entre 1) “Tempo de construção” (dedicado à superação de problemas técnicos); 2) “Tempo de interpretação” (dedicado à execução de uma obra musical conforme as próprias ideias interpretativas) e 3) “Tempo de execução” que deve ser adicionado sempre que uma peça está a ser preparada. Durante esse tempo de execução, toda a obra é tocada sem interrupções e de preferência com acompanhamento, tendo em vista a presença de ouvintes imaginários. O “Tempo de construção” deve ser gasto, em parte, com escalas e exercícios fundamentais semelhantes e em parte para lidar com problemas técnicos encontrados em estudos e no repertório. O princípio da preparação mental é fundamental para todos tipos de prática técnica. Significa que a mente deve sempre antecipar a ação física e então enviar o comando para a sua execução. Isto é o que o autor chama de correlação. O procedimento básico é apresentar à mente, para transmissão aos músculos, problemas que vão desde o mais simples ao mais complexo. Como por exemplo, problemas de tempo e coordenação na forma de vários padrões de ritmo, acentuação e da combinação de todos os três fatores. Ao progredir dos problemas mais simples para os mais complexos, Galamian considera que deve ser mantido em mente um princípio muito importante que se aplica a qualquer tipo de prática - sempre que um problema for resolvido, é inútil repeti-lo indefinidamente. Deve-se deixá-lo de parte e prosseguir para o próximo para não perder tempo com passagens que já estão resolvidas. O exemplo 91 apresenta o esboço básico para a melhoria da correlação e coordenação. O seguinte conjunto de rotinas, a seção IV, que trata da mistura de ligaduras e arcos separados, enfatiza a coordenação das duas mãos. Na prática lenta, os arcos separados são em *martelé*; na prática mais rápida, tornam-se *detaché*. Deve-se prestar atenção aos problemas da distribuição do arco, sempre que possível, e à aplicação de mais fator peso-pressão nas ligaduras onde a distribuição uniforme não é possível. A seção V trata da acentuação. Quando todos os problemas apresentados aqui forem resolvidos e se tornarem partes eficientes da técnica geral, o aluno deve construir novos problemas para si mesmo, encontrando novas combinações rítmicas e reunindo vários dos exemplos dados.



Section 1: Slurs



Figura 40: Escala de Lá Maior, versão de 24 notas. Secção 1, notas ligadas. (Galamian 2013, 96)

Section 2: Rhythms (slur 12 notes)

The following groupings are to be practiced in both (a) and (b) forms as given in the example immediately preceding.

$$\begin{array}{l}
 \underline{2} + \underline{6} + \underline{4} \\
 \underline{4} + \underline{2} + \underline{6} \\
 \underline{4} + \underline{6} + \underline{2} \\
 \underline{6} + \underline{2} + \underline{4} \\
 \underline{6} + \underline{4} + \underline{2} \\
 \underline{1} + \underline{3} + \underline{8} \\
 \underline{1} + \underline{8} + \underline{3} \\
 \underline{3} + \underline{1} + \underline{8} \\
 \underline{3} + \underline{8} + \underline{1} \\
 \underline{8} + \underline{1} + \underline{3} \\
 \underline{8} + \underline{3} + \underline{1}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \underline{2} + \underline{6} + \underline{4} \\
 \underline{4} + \underline{2} + \underline{6} \\
 \underline{4} + \underline{6} + \underline{2} \\
 \underline{6} + \underline{2} + \underline{4} \\
 \underline{6} + \underline{4} + \underline{2} \\
 \underline{1} + \underline{3} + \underline{8} \\
 \underline{1} + \underline{8} + \underline{3} \\
 \underline{3} + \underline{1} + \underline{8} \\
 \underline{3} + \underline{8} + \underline{1} \\
 \underline{8} + \underline{1} + \underline{3} \\
 \underline{8} + \underline{3} + \underline{1}
 \end{array}$$

Figura 41: secção 2 (12 notas ligadas) (Galamian 2013, 97)

Section 3: Slurred Staccatos



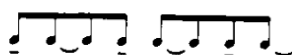
Section 4: Bowing patterns



The Viotti Bowing



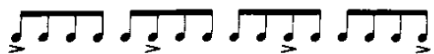
The Paganini Bowing



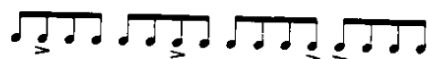
Section 5: Accents



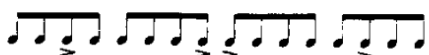
Accenting 1, 2, 3, 4 in sequence



Accenting 2, 3, 4, 1



Accenting 3, 4, 1, 2



Accenting 4, 1, 2, 3

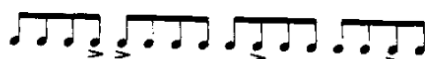


Figura 42: Secção 3 (*Staccato* ligado) e secção 4 (Padrões de arco) (Galamin 2013, 98)

A escala de “Lá Maior” é usada como ilustração, mas esta prática deve ser aplicada a todos os trabalhos de natureza construtiva: escalas e arpejos em todas as tonalidades, estudos e passagens difíceis do repertório. Galamian refere que cada vez que surgir um problema técnico, este deve ser avaliado para determinar a natureza da dificuldade: afinação, mudanças de posição, ritmo, velocidade, golpes de arco, coordenação das mãos, etc. Cada dificuldade deve ser isolada e reduzida aos seus termos mais simples, para que seja mais fácil conceber e aplicar um procedimento prático. A mente, que deve ser capaz de antecipar a ação, deve ter uma imagem clara do movimento envolvido, do seu tempo técnico e do som antecipado, a fim de dar as suas ordens com clareza e precisão. Ao autor refere que prática deve ser lenta, mas sem exageros.

#### *2.2.12.3 O tempo de interpretação*

Segundo Galamian, durante o tempo de interpretação, deve-se dar ênfase à expressividade musical, à formação de uma frase, de uma secção maior, de um movimento completo e, finalmente, de vários movimentos, como uma unidade convincente. Enquanto durante o tempo de construção não se deve deixar escapar nenhum erro sem ser corrigido, durante a prática para a interpretação é aconselhável não interromper a execução cada vez que existir uma nota errada ou quando ocorre algum pequeno acidente. É importante ter atenção para que o aluno não crie o hábito de estar constantemente a parar para corrigir já que, numa apresentação pública, poderá sair prejudicado no caso de haver algo que corra menos bem durante a performance e o mesmo não estar preparado para lidar com a situação. No caso de alunos excessivamente analíticos, é ainda mais importante que o professor faça simulações da obra sem paragens, devendo continuar mesmo que existam percalços pelo meio. No caso de alunos que negligenciam o tempo de construção, tocando apenas a obra do início ao fim durante a maior parte do seu estudo, apesar de poderem desenvolver uma boa continuidade musical da obra, os erros técnicos continuarão presentes. Por outro lado, existem os casos de alunos que apenas se focam no tempo de construção e, por estarem tão absorvidos nos detalhes, acabam por não conseguir captar a peça como um todo, tornando-se a obra apenas uma série de desafios técnicos. Cada um destes extremos precisa de um contrapeso saudável para restaurar o equilíbrio entre interpretação e tempo de construção. Galamian refere que os alunos com tendência a “dar concertos” durante o tempo de estudo devem perder mais tempo a analisar os



seus erros e a planejar e a aplicar soluções para os superar. Já o aluno exageradamente analítico deve procurar dedicar mais tempo à execução musical. Galamian aponta ainda que, muitas vezes, as pessoas esquecem-se do facto de que após a resolução das dificuldades técnicas numa determinada passagem, a mesma deve ser praticada novamente como uma peça musical, no contexto de uma secção maior e com a expressão que lhe é devida. Só assim será possível integrar essa mesma passagem na peça a executar, sem quebras e falhas.

#### *2.2.12.4 O ouvido crítico*

Segundo Galamian, em qualquer tipo de prática em que existam dificuldades técnicas em ambas as mãos, na qualidade de som e na interpretação, a preparação mental e o controle devem ser complementados pela supervisão constante do ouvido crítico. O ouvido deverá ser sempre o juiz final ao decidir o que é bom e o que é mau. Segundo o autor, a maioria dos violinistas possui um ouvido que não cumpre corretamente esta função. Não sabem ouvir objetivamente, em vez disso ouvem subjetivamente. Ou seja, as coisas que realmente ouvem são fortemente distorcidas pelo que desejam e esperam ouvir. Quando fazem uma gravação ficam chocados ao ouvir coisas que nunca acreditariam ter feito. O autor considera que treinar o ouvido para a escuta objetiva é de extrema importância para ser capaz de ouvir o som como o público o ouviria e para se livrar dos enganos do ouvido subjetivo. Por último, refere que a capacidade de ouvir é o pré-requisito essencial para uma prática eficiente.

#### *2.2.13. Exercícios básicos*

Para terminar o capítulo sobre a prática, Galamian aborda alguns exercícios básicos para a mão esquerda e direita.

##### *2.2.13.1 Escalas*

As escalas podem servir como veículo para o desenvolvimento de um grande número de habilidades técnicas tanto da mão esquerda como da direita. Melhoram a afinação e estabelecem a estrutura da mão, aplicam-se no estudo de todos os golpes de arco, da qualidade

de som, da divisão do arco, da dinâmica e do vibrato. Quando as escalas são praticadas como notas simples e não cordas dobradas, inicialmente os dedos devem seguir uma dedilhação definida, começando com a tônica, de seguida devem ser aplicadas dedilhações diferentes. Finalmente, a escala deve ser iniciada em notas diferentes da tônica. As escalas com cordas dobradas seguem um padrão semelhante e, para a sua preparação, Galamian aconselha a dedilhar as duas notas simultaneamente, mas apenas pisando uma com o arco. As escalas em cordas dobradas também devem ser tocadas em vários ritmos, diferentes arcos e acentuações. Os arpejos em notas simples devem ser praticados da mesma forma.

#### 2.2.13.2 O *Son Filé*

O *Son Filé* ou as notas longas, são uma prática também muito antiga, tal como as escalas, que tem servido várias gerações de violinistas como meio para o estudo da produção de som e controle de arco. Galamian compara a capacidade dos cantores de cantar frases longas sem ter que interromper para uma nova respiração, com o controle do arco longo e sustentado para os violinistas. O *Son Filé* pode ser praticado em cordas soltas, depois em escalas individuais e em cordas dobradas, acrescentando todo o tipo de dinâmicas, com crescendos e diminuendos, arco para cima, arco para baixo. Deve-se começar numa velocidade relativamente lenta, contendo o movimento do arco o máximo possível, sem interromper a continuidade do som e, posteriormente deve-se baixar ainda mais a velocidade. O ouvido deve estar constantemente a supervisionar a qualidade do som produzido, a sua ressonância e uniformidade. Os dedos da mão direita, especialmente o dedo indicador, devem ser treinados para medir a pressão e fricção exercida pelo arco nas cordas. Para além do *Son Folé*, Galamian aconselha o estudo dos exercícios como o Kreutzer nº14 e nº19, o Wieniawski nº7 e estudos semelhantes.

### 2.2.13.3 Exercício das “molas”

Estes exercícios são projetados para melhorar o funcionamento das articulações. O objetivo é ajudar o aluno a obter um som mais profundo e pleno sem forçar e ter consciência de cada articulação. O *Roulé*, exercício desenvolvido por Lucien Capet, consiste em tocar uma nota sustentada ou em cordas dobradas e rolar o arco entre os dedos durante a arcada de modo que a vara se incline alternadamente em direção à escala e ao cavalete. Esse movimento deve ser feito de forma gradual e suave, e som deve ser mantido o mais redondo e uniforme possível. Os símbolos mostrados no exemplo da figura 59 denotam a mudança do ângulo da vara do arco à medida que ele gira em torno das cerdas.

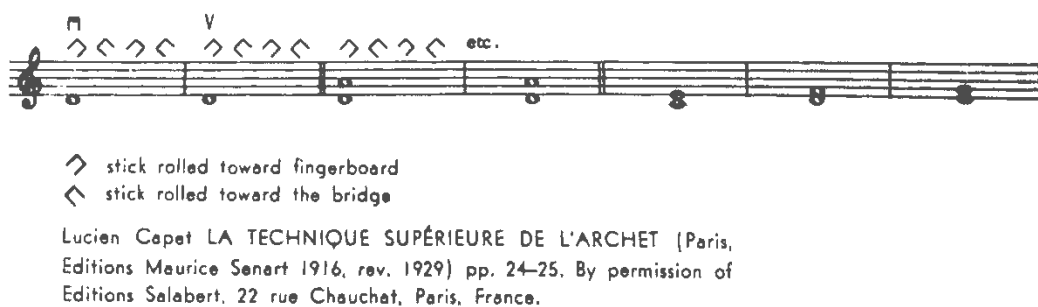


Figura 43: *Roulé* (exercício desenvolvido por Lucien Capé) (Galamian 2013, 104)

Um segundo exercício consiste essencialmente num movimento rotativo do antebraço no talão, passando gradualmente para o movimento vertical da mão conforme o arco se move para baixo em direção à ponta, este é um movimento ondulante que deve ser praticado preferencialmente, usando cordas dobradas. Depois de bem assimilados os exercícios anteriores, eles devem ser repetidos de vez em quando, especialmente sempre que exista qualquer tipo de tensão no braço direito.

#### 2.2.14. Algumas observações para os professores

Galamian começa por lembrar que o ensino de acordo com regras rígidas é errado já que os alunos não são todos iguais e, por isso, não devem ser tratados da mesma forma. No início, a função do professor deverá ser a de descobrir os pontos fortes e fracos de cada aluno, avaliando a sua forma de tocar, a sua musicalidade e a sua personalidade. Depois de o diagnóstico da forma de tocar do aluno ser feito, o professor deverá planejar o que cada aluno necessita de melhorar. Segundo Galamian, o professor deverá agir como um bom psicólogo. Deve ter o cuidado para não desencorajar os alunos e deve saber que há momentos em que é aconselhável corrigir certas coisas e momentos em que não é aconselhável fazê-lo e é aí que deve saber esperar pelo momento certo. Galamian defende que não se deve dar demasiada informação de uma só vez, já que a capacidade de assimilar coisas novas é limitada, e uma tentativa demasiado ambiciosa por parte do professor poderá produzir resultados negativos. A motivação do aluno e a construção da autoconfiança também são questões que devem ser planeadas com cuidado. O professor deve perceber quando é necessário dar apoio moral por meio de encorajamento e elogio, e quando recorrer ao rigor e à censura. Alguns alunos, especialmente os cuidadosos e tímidos, progridem quando recebem muitos elogios e encorajamento. Esse mesmo tratamento, aplicado a outros alunos, pode ser muito prejudicial, fazendo com que eles relaxem no seu esforço. O tratamento rigoroso funciona bem com alguns alunos, mas é perigoso com outros. O que quer que o professor faça, qualquer tipo de tratamento que ele dê, deve ser feito de forma planeada. Se ele decidir, por exemplo, que certo aluno seria beneficiado por uma repreensão, ele deve dar-lhe de acordo com o plano. Galamian concorda que tanto no ensino quanto na prática, deve haver um equilíbrio entre “construir” e “interpretar”. Dar ênfase apenas ao elemento interpretativo resultará numa construção incompleta da técnica, enquanto uma preocupação exclusiva com os fatores técnicos irá paralisar a imaginação para fazer música de forma espontânea. O equilíbrio entre esses dois fatores terá de ser diferente nas várias fases do desenvolvimento do aluno. Segundo Galamian, nos primeiros anos, o professor deve ter como principal objetivo a construção de um equipamento instrumental. Ele não deve negligenciar o crescimento musical, mas o fator de construção deve estar em primeiro plano. Segundo o autor, não há limite de idade para o desenvolvimento da música, mas a primeira juventude é a época em que a técnica cresce mais rápido. Num estágio posterior, quando a técnica está solidamente construída em bases seguras, o equilíbrio pode então deslocar-se mais em direção ao elemento interpretativo. Em relação a esse lado interpretativo do ensino, anteriormente foi apontado que o professor comete um

grave erro quando insiste em impor ao aluno a sua própria versão musical individual de cada peça. Em vez disso, o professor deve encorajar e inspirar os alunos avançados a apresentar-se de forma independente e pessoal, orientando-os apenas quando necessário em relação a questões estilísticas. Quanto à escolha do material a ser utilizado no ensino, Galamian acredita que não pode ser dado nenhum plano específico, pois tudo deve ser adaptado às necessidades individuais. A importância das escalas e exercícios afins para a construção de cada elemento da técnica, e principalmente da correlação, já foi enfatizada anteriormente. Considera os estudos também muito importantes, porque constroem uma técnica que funciona em muito repertório musical. Quanto ao repertório, considera que o professor deve procurar dar a maior variedade e versatilidade possível e fazer com que o aluno aprenda obras de todos os estilos, tipos e épocas. Para fins de estudo, os pontos mais fracos devem receber atenção especial. Para apresentações públicas, considera mais sensato escolher um programa que seja mais adequado à personalidade do aluno e que mostre os seus pontos fortes. Segundo Galamian, o professor deve ser cuidadoso, paciente e moderado e, acima de tudo, demonstrar amor verdadeiro e entusiasmo pelo seu trabalho. O bom ensino exige uma medida de devoção que o professor é incapaz de dar a menos que o seu coração e alma sejam dedicados a isso.

### 3. Comparação dos tópicos mais relevantes dos dois tratados

#### 3.1. Leopold Auer versus Ivan Galamian

Apresentamos agora os elementos que consideramos os mais importantes no âmbito desta investigação de modo a pudermos relacionar os conteúdos expressos nos dois autores relativamente a: Abordagens gerais do ensino; Postura corporal; Braço esquerdo; Mão direita; Produção de som; Como praticar.

##### 3.1.1 Abordagens Gerais do Ensino

Abordagens Gerais do Ensino	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"><li>• Valoriza a abordagem mental (Capacidade de concentração e de trabalho árduo do aluno);</li><li>• Considera necessário determinar desde o início se o aluno tem habilidade natural para o instrumento;</li><li>• Defende que o trabalho de técnica, por si só, não produz excelentes alunos;</li><li>• Os alunos devem ser dotados de uma boa capacidade auditiva, condições físicas favoráveis e boa noção rítmica.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Considera o domínio da técnica uma meta fundamental a atingir;</li><li>• Considera a correlação da mente com os músculos a base de toda a construção técnica;</li><li>• Defende a utilização de uma abordagem individual para cada aluno, criticando as regras rígidas acerca da técnica;</li><li>• Foca-se na importância da abordagem de elementos técnicos de forma correlacionada;</li><li>• Acredita que a técnica deve ser combinada com a interpretação;</li><li>• Considera que a obtenção de bons resultados depende de três fatores: físico, mental e estético-emocional.</li></ul>

Tabela 1 – Abordagens Gerais do Ensino: Leopold Auer versus Ivan Galamian

##### 3.1.1.1 Comparação

Depois de uma análise aos dois tratados, encontram-se algumas semelhanças na forma de pensar e de ensinar dos dois pedagogos.

Tanto Leopold Auer como Ivan Galamian escrevem acerca da sua abordagem geral ao ensino do violino. Ambos defendem que os alunos, para atingirem um bom desempenho,

dependem das suas próprias características anatómicas tais como (dedos, mãos e braços) assim como do fator mental, responsável por direcionar e supervisionar a atividade muscular. Por último, ambos referem o fator estético-emocional, isto é, a capacidade inata de compreender o sentido musical, como sendo crucial para o sucesso na aprendizagem do violino. Outro fator em comum entre os dois pedagogos é a importância que depositam na questão da produção de som, considerado por eles um dos elementos base de toda a técnica do violino assim como na procura do equilíbrio entre a técnica e a interpretação. Uma das diferenças encontradas nos dois pedagogos é o facto de Auer ser mais direto no que concerne à “seleção” dos alunos que possuem, ou não habilidade para o estudo do instrumento, sejam elas de natureza física ou intelectual. Apesar de ambos referirem a importância de um bom ouvido musical, uma boa fisionomia dos dedos e braços e um bom sentido rítmico, Auer deixa claro que, nos casos em que estas características eram inexistentes, confrontava os alunos e os próprios pais, alertando que estes deviam procurar outras vocações. Galamian acaba também por referir que existem alunos sem talento, não só em relação à técnica, mas também a nível de musicalidade e criatividade, descrevendo que os alunos sem talento nunca serão capazes de se sustentar musicalmente de forma independente, recorrendo sempre à imitação de algum modelo. No entanto, em nenhum momento refere que os mesmos alunos deverão desistir.

### 3.1.2 Postura Corporal

Postura Corporal	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Considera o processo inicial da aprendizagem do violino de extrema importância;</li> <li>• O violino deve ser mantido numa posição que permita ter os olhos direcionados para a cabeça do instrumento;</li> <li>• Evitar a colocação de almofada;</li> <li>• O violino deve ser colocado o mais alto possível a fim de possibilitar maior liberdade de movimentos à mão esquerda;</li> <li>• Os braços devem manter-se próximos, inclinando o corpo ligeiramente para a esquerda;</li> <li>• Desaconselha o uso de almofada;</li> </ul> <p>A queixeira deve ser adaptada conforme as necessidades individuais e de forma que o violinista seja capaz de segurar o instrumento com facilidade, sem esforço.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Defende que a base para a correção do comportamento corporal se baseia na relação do instrumento com o corpo, braços e mãos que deve permitir uma execução confortável e eficiente de todos os movimentos;</li> <li>• Defende que a postura não deverá ser descrita com prescrições exatas de como se deve permanecer sentado ou de pé, apenas refere que os movimentos excessivos devem ser evitados;</li> <li>• Considera que não deverão existir regras exatas de como segurar o instrumento;</li> </ul> <p>Aconselha o uso de almofada principalmente nos casos em que o violinista possui um pescoço comprido, assim como considera importante o uso de uma.</p>

Tabela 2- Postura corporal: Leopold Auer versus Ivan Galamian

#### 3.1.2.1 Comparação

Auer refere várias vezes que o processo inicial da aprendizagem do violino é de extrema importância. Em relação à colocação do violino, considera que este deve ser mantido numa posição que permita ter os olhos na direção da cabeça do instrumento e o mesmo deve ser colocado o mais alto possível para que seja permitida uma maior liberdade de movimentos à mão esquerda. Desaconselha o uso de almofada por esta retirar som ao instrumento, mas, ao mesmo tempo, refere que o ombro não deve de forma alguma ser levantado para compensar. Apesar de admitir que não é uma tarefa fácil a de tocar sem almofada, promete que com o passar do tempo tudo se tornará mais simples e com grandes vantagens principalmente no alcance de posições mais altas. Segundo Auer, a queixeira deve ser adaptada conforme as necessidades individuais e de forma que o violinista seja capaz de segurar o instrumento com



facilidade, sem esforço. Quanto ao corpo, defende que os braços devem manter-se próximos e o corpo deve inclinar-se ligeiramente para a esquerda.

Ao contrário de Auer, que descreve uma forma de segurar o instrumento e de colocação do corpo, Galamian não concorda com regras fixas em relação à postura corporal nem à colocação do instrumento, frisando que o mais importante é a relação entre o instrumento e o corpo, braços e mãos, que deve permitir uma execução confortável e eficiente de todos os movimentos. Galamian refere que os movimentos corporais excessivos são prejudiciais, já que alteram todo o contacto do corpo com o instrumento assim como a colocação do arco na corda e visualmente também não são naturais. Aconselha o uso de almofada principalmente nos casos em que o violinista possui um pescoço comprido, assim como considera importante o uso de uma queixeira situada no meio do instrumento para que o estandarte não seja pressionado.

## Braço esquerdo

### 3.1.3 Colocação dos dedos

Colocação dos dedos	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"><li>• Defende que o polegar deve ser colocado paralelo ao segundo dedo, do lado oposto.</li><li>• A função do polegar é segurar o violino no espaço entre o polegar e o primeiro dedo para que o instrumento não caia, não deve exercer pressão no braço do violino e não deverá ser colocado acima da escala;</li><li>• O braço esquerdo deve ser colocado mais para a direita para que os dedos caiam nas cordas de forma perpendicular;</li><li>• Quanto mais piano se pretende tocar, mais pressão se deve utilizar nos dedos da mão esquerda, principalmente em notas agudas na corda “mi”;</li><li>• Defende que só através de escalas e exercícios específicos se consegue adquirir a técnica indispensável à mão esquerda, inicialmente com toda a supervisão do professor;</li><li>• Refere que a idade é um fator importante na consolidação da técnica, sendo que quanto mais tarde se começa todo este processo, mais difícil e desmotivador se tornará, apontando os seis ou sete anos como o ideal;</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Defende que o posicionamento do cotovelo não deve ser rigidamente definido, já que este deverá permanecer livre para acompanhar as mudanças de posição;</li><li>• Os dedos são o fator determinante na colocação do braço esquerdo, devendo ser colocados de forma a permitir as condições mais favoráveis para as suas várias ações, sendo que o polegar, a mão e o braço, acabarão por encontrar a sua posição naturalmente;</li><li>• Não deverá ser permitida nenhuma curvatura do pulso, e deverá existir um alinhamento reto da mão com o antebraço;</li><li>• O posicionamento da mão esquerda não deverá ficar muito distante do braço do instrumento e deve tocar levemente ambos os lados do braço do violino para orientação da mão;</li><li>• Em relação aos dedos, o primeiro dedo (indicador) deverá ser colocado com o formato de três lados de um quadrado e, colocado na lateral;</li><li>• Refere que a colocação da mão depende do formato da mesma, assim como do formato dos dedos, e deve ser ajustado individualmente uma vez que afeta a afinação;</li><li>• Alerta para a pressão excessiva do polegar que bloqueia toda a mão esquerda;</li><li>• O polegar não deve ser colocado muito acima da escala;</li><li>• Não deve existir demasiada força nas ações da mão esquerda e os dedos não devem ser demasiado levantados nem pressionados nas cordas.</li></ul>

Tabela 3 -Colocação dos dedos: Leopold Auer versus Ivan Galamian

### 3.1.3.1 Comparação

Tanto Auer como Galamian defendem que o polegar deve manter contacto com o braço do violino sem pressionar e, regra geral, não deverá ser colocado acima da escala. Auer defende que o polegar deve ser sempre colocado mais para a frente, no lado apostado ao segundo dedo, enquanto Galamian apenas aconselha o polegar mais para a frente no caso de o aluno ter os dedos pequenos.

Galamian contraria e critica a ideia de Auer no que toca à regra rígida de colocação do cotovelo mais para a direita, considerando muito prejudicial para alunos com braços e dedos longos. Desta forma, será o lado mais perto da unha que formará o ponto de contacto com a corda, e não a parte mais “carnuda” como deveria ser e, como consequência, surgirão problemas em todos os tipos de movimentos dos dedos, principalmente no vibrato. Posto isto, pode-se concluir que a regra de colocação do cotovelo não pode ser rígida, na opinião de Galamian sendo que, o cotovelo deverá acompanhar as mudanças de corda, tanto para esquerda como para a direita. Auer justifica que a colocação do cotovelo mais para a direita permite que os dedos caiam perpendicularmente na corda.

Auer aborda a questão da pressão nos dedos, criticando a tendência dos professores para pedirem aos alunos que tenham a mão sempre completamente relaxada, justificando-se com o exemplo de que quanto mais piano se pretende tocar, mais pressão se deve utilizar nos dedos da mão esquerda, principalmente em notas agudas na corda “mi”. Galamian aborda a questão da pressão dos dedos através do movimento do cotovelo esquerdo, explicando que quando se pretende uma articulação dos dedos mais nítida e percutida, o cotovelo deverá ser colocado mais para a direita de forma que os dedos fiquem com um ângulo mais acentuado e toquem na corda com o seu lado mais ósseo. No caso em que se pretende suavidade, aconselha a colocação do cotovelo mais para a esquerda de forma que os dedos fiquem numa posição mais achatada, tocando com a parte mais almofadada nas cordas, produzindo mais suavidade. Para eliminar articulação excessiva, aconselha a colocação dos dedos mais próximos das cordas.

Para Auer, só através de escalas e exercícios específicos se consegue adquirir a técnica indispensável à mão esquerda, inicialmente com toda a supervisão do professor. Sublinha ainda que a idade é um fator importante na consolidação da técnica, sendo que quanto mais tarde se começa todo este processo, mais difícil e desmotivador se tornará, apontando os seis ou sete anos como o ideal.

Quanto aos dedos, Galamian considera-os o fator determinante na colocação do braço esquerdo, devendo ser colocados de forma a permitir as condições mais favoráveis para as suas várias ações, sendo que o polegar, a mão e o braço, acabarão por encontrar a sua posição naturalmente. Não deverá ser permitida nenhuma curvatura do pulso, e deverá existir um alinhamento reto da mão com o antebraço. O posicionamento da mão esquerda não deverá ficar muito distante do braço do instrumento e deve tocar levemente ambos os lados do braço do violino para orientação da mão. Em relação aos dedos, o primeiro dedo (indicador) deverá ser colocado com o formato de três lados de um quadrado e, colocado na lateral. Refere que a colocação da mão depende do formato da mesma, assim como do formato dos dedos, e deve ser ajustado individualmente uma vez que afeta a afinação. Alerta para a pressão excessiva do polegar que bloqueia toda a mão esquerda.

### 3.1.4 Afinação

Afinação	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No estudo das escalas deve ser assegurada, desde o início, uma afinação o mais perfeita possível de todas as progressões de tons e meios-tons;</li> <li>• Sugere iniciar as escalas com arcos separados, de seguida com arcos ligados, mantendo um bom som, e ainda tocar as escalas numa oitava e ir aumentando;</li> <li>• Para os violinistas iniciantes, sugere peças curtas e simples com acompanhamento de piano ou em duo para solidificar o ouvido;</li> <li>• Sugere o uso de estudos de Ernest Lent, Happich, Bloch e Schradieck;</li> <li>• Considera importante o estudo de escalas cromáticas como exercício para fortalecer os dedos e aumentar a sua capacidade de resistência.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para Galamian, a construção de uma boa afinação baseia-se no sentido de tato altamente desenvolvido, bom controlo auditivo, aplicação correta da estrutura da mão ao tocar uma oitava completa, facilidade em ajustar a afinação às necessidades do momento;</li> <li>• Considera muito importante existirem dois pontos de contacto com o instrumento, sem nunca exagerar na força;</li> <li>• Aconselha os alunos mais avançados a tocar, por vezes, com o violino um pouco desafinado para que os dedos se habituem a adaptar-se, ou mesmo em violinos diferentes. Considera muito útil no caso de o violino se desafinar numa apresentação pública.</li> </ul>

Tabela 4 – Afinação: Leopold Auer versus Ivan Galamian

#### 3.1.4.1 Comparação

Apesar de Auer não ter escrito nenhum sistema de escalas, ao contrário de Galamian, é o único que menciona a prática de escalas para trabalhar a afinação. Sugere o estudo de escalas desde o início da aprendizagem, prestando atenção à afinação de cada nota, nunca deixando passar uma desafinação sem correção. Sugere iniciar o estudo das escalas com arcos separados, de seguida com arcos ligados, mantendo um bom som, e ainda tocar as escalas numa oitava e ir aumentando. Para os violinistas iniciantes, sugere peças curtas e simples com acompanhamento de piano ou em duo para solidificar o ouvido e aconselha aos professores o uso de estudos de Ernest Lent, Happich, Bloch e Schradieck. Auer critica o facto de as escalas cromáticas serem negligenciadas, já que as considera cruciais, não só para fortalecer os dedos e aumentar a sua capacidade de resistência, mas também porque estarão presentes em várias obras escritas para violino. Para Galamian, a construção de uma boa afinação baseia-se no sentido de tato altamente desenvolvido, bom controlo auditivo, aplicação correta da estrutura da mão ao tocar uma oitava completa, facilidade em ajustar a afinação às necessidades do momento e o duplo contacto com o braço do instrumento. Compara os dedos, no processo de afinação, com a dificuldade de uma pessoa cega que se orienta tocando em objetos que marcam o seu caminho de um lugar para o outro. A mão aprende gradualmente a orientar-se e a encontrar a sua localização adequada através da sensação no toque do braço do instrumento. Os dedos, por sua vez, acabam por aprender, através do tato, qual a sensação para o posicionamento correto, sendo ajustados, guiados e controlados pelo ouvido. Galamian refere também que o vibrato é uma forma simples e segura de fazer ajustes na afinação, ao contrário de Auer que critica os instrumentistas e cantores que usam o vibrato para disfarçar as desafinações.

### 3.1.5 Mudanças de Posição

Mudanças de Posição	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Auer defende que as mudanças de posição devem ser suaves e feitas de forma quase imperceptível;</li> <li>• Os <i>glissandos</i> devem ser evitados ao máximo;</li> <li>• O polegar, apesar de não ter um papel relevante nas mudanças de posição, deve ser examinado principalmente em estudantes iniciais para que não esteja demasiado tenso;</li> <li>• O polegar deverá estar relaxado e encostado levemente ao braço do instrumento, seguindo o movimento do primeiro dedo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Segundo Galamian, o sucesso das mudanças de posição deve-se à flexibilidade do polegar, assim como da pressão ligeira dos dedos;</li> <li>• Identifica duas mudanças de posição diferentes: mudança completa e meia mudança. Na primeira, o polegar move-se juntamente com a mão para a nova posição, na meia mudança, o polegar mantém-se na sua posição de contacto, o braço do violino, dobrando-se para a descida dos dedos na escala, esticando-se para voltar à posição inicial;</li> <li>• Alunos com o polegar muito curto, nas posições altas, poderá ter que deixar o polegar sair do braço do violino e colocá-lo nas costas do instrumento, segurando o instrumento firmemente com a cabeça.</li> <li>• Descreve ainda três tipos de mudanças de posição: Mudança com o mesmo dedo (o mesmo dedo toca a nota anterior e a nota após a mudança de posição); Mudança de posição com o dedo “guia” (é executado pelo dedo que está na corda quando a mudança começa, mas na chegada toca-se com outro dedo); Mudanças já com o dedo da nova posição (a mudança é realizada pelo dedo que tocará a nota de chegada);</li> <li>• Refere ainda a mudança retardada, nome dado pelo autor. Neste caso, inicialmente o dedo é esticado para uma nova nota fora da posição em que a mão se situa no momento, e depois de colocar o dedo na corda, a mão segue para a nova posição;</li> <li>• O ouvido é crucial no processo de mudança de posição, sendo um complemento à sensação de distância proporcionada pelo tato;</li> <li>• Durante as mudanças de posição, Galamian sugere que o arco se mova lentamente e com menos pressão.</li> </ul>

Tabela 5 -Mudanças de posição: Leopold Auer versus Ivan Galamian

### 3.1.5.1 Comparação

Neste tópico, tanto Auer como Galamian concordam que as mudanças devem ser feitas de forma suave e se deve dar atenção a este aspeto logo nos estágios iniciais da aprendizagem. Auer defende que os *glissandos* devem ser evitados ao máximo. Quanto ao posicionamento do polegar, Auer considera-o pouco relevante, apesar de alertar para que os estudantes iniciais sejam chamados a atenção de forma que este dedo não fique demasiado tenso. Galamian, pelo contrário, considera a flexibilidade do polegar juntamente com a pressão ligeira dos dedos, fatores essenciais para as mudanças de posição. Mais uma vez, Auer não entra em pormenores neste tópico, ao contrário de Galamian que descreve detalhadamente todo o processo envolvido. Identifica duas mudanças de posição diferentes: a mudança de posição completa e a meia mudança de posição. Descreve ainda todo o processo das mudanças de posição tanto das notas inferiores para as superiores como das superiores para as inferiores. Descreve ainda três tipos de mudanças de posição fundamentais: Mudança com o mesmo dedo; mudança de posição com o dedo “guia” e mudança já com o dedo da nova posição. E por último aborda ainda a importância da mão direita no processo de mudança de posição, informação que não se encontra no tratado de Auer.

Para concluir, pode-se verificar que neste tópico não existe nenhuma contradição entre os dois pedagogos, sendo que Auer se preocupa mais com as mudanças suaves e impercetíveis, sem se notar um *glissando*, e Galamian preocupa-se em explicar detalhadamente todo o processo que envolve uma mudança de posição.

### 3.1.6 Vibrato

Vibrato	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"><li>• Critica o uso abusivo do vibrato por parte de instrumentistas e cantores que por vezes usam o vibrato para ocultar as imperfeições, quando o seu propósito deveria ser proporcionar expressividade e embelezar.</li><li>• Para combater o vício de alguns alunos de vibrar exageradamente em todas as notas, Auer aconselha a negação completa do uso vibrato durante o estudo durante o tempo que for necessário.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Para adquirir um controle perfeito do vibrato, Galamian aponta alguns aspetos cruciais: capacidade de controlar a velocidade, largura e intensidade em cada tipo de vibrato; capacidade de mudar de tipo de vibrato de forma subtil; capacidade de misturar os vários tipos de vibrato.</li><li>• Para o estudo do vibrato, Galamian aconselha atenção máxima do professor na tendência que existe para apertar o braço do instrumento; tendência para realizar o movimento com os dedos e não com a mão como seria de esperar no caso do vibrato de mão (O professor deverá aliviar a tensão da mão do aluno e ajudar a compreender o movimento correto, segurando a parte solta do dedo, realizando o movimento pretendido); dificuldade em realizar o movimento do vibrato de mão nas posições mais baixas por perder o apoio com o corpo do instrumento (o professor deverá colocar dois ou três dedos entre a parte inferior da mão do aluno e o corpo do violino de forma a dar uma sensação de apoio)</li></ul>

Tabela 6 - Vibrato: Leopold Auer versus Ivan Galamian

#### 3.1.6.1 Comparação

Neste tópico verifica-se novamente uma descrição detalhada no tratado de Galamian e apenas alguns conselhos da parte de Leopold Auer.

Auer critica o uso abusivo do vibrato, considerando que a sua função é apenas de proporcionar expressividade e embelezar. Refere ainda um problema muito comum em alguns alunos, que vibram exageradamente em todas as notas. Apesar de Auer achar que este é um vício difícil de retirar, sugere a negação completa do uso do vibrato, durante o tempo que for necessário, até que o aluno seja capaz de voltar a vibrar de forma consciente e controlada.



Galamian também refere alguns problemas comuns na iniciação da aprendizagem do vibrato, explicando as suas causas e, para além disso faz uma descrição detalhada de cada tipo de vibrato: Vibrato de mão; vibrato de braço; vibrato de dedo. Para adquirir um controle perfeito do vibrato, Galamian aponta alguns aspetos cruciais: capacidade de controlar a velocidade, largura e intensidade em cada tipo de vibrato; capacidade de mudar de tipo de vibrato de forma subtil; capacidade de misturar os vários tipos de vibrato.

### 3.1.7 Mão direita

Mão direita	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Segundo Auer, não existe uma regra exata e inalterável que indique qual a melhor forma de segurar o arco, considerando uma questão individual que depende das características físicas de cada indivíduo;</li> <li>• Defende o uso da posição mais natural que se consegue deixando cair a mão e o pulso na vara do arco e, conseqüentemente, os dedos cairão formando a posição mais natural;</li> <li>• Considera errado o uso do braço para exercer pressão nas cordas, sendo esta a tarefa do pulso;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galamian considera importante o ensino da posição da mão direita logo desde o início da aprendizagem, no entanto, refere que na prática esta posição não será fixa pois estará sujeita a modificações constantes à medida que o arco se move de uma extremidade para a outra executa diferentes dinâmicas, diferentes golpes de arco, etc;</li> <li>• Galamian sugere uma pega básica do arco, baseada na posição mais natural da mão: sugere a colocação do arco na vertical, segurando com a mão esquerda. Formar um círculo com a mão direita colocando a ponta do polegar contra o segundo dedo. De seguida, inserir a vara do arco nesse círculo para que o polegar entre em contacto com a vara e o talão. O segundo dedo enrosca-se na vara, no lado oposto do polegar, o terceiro dedo posiciona-se em cima do talão e o quarto dedo logo ao lado, ligeiramente curvado;</li> <li>• Galamian considera que toda a técnica da mão direita se baseia no “sistema de molas” (movimento e funcionamento de todas as articulações do ombro, cotovelo, pulso, dedos e polegar);</li> </ul>

Tabela 7 – Mão direita: Leopold Auer versus Ivan Galamian

### 3.1.7.1 Comparação

Em relação à mão direita, Auer é muito breve, referindo que, apesar de existir muita informação acerca da colocação do arco, não existe uma regra exata que indique qual a melhor forma de o fazer. Descreve o exemplo de alguns grandes violinistas que, apesar de colocarem o arco de forma distinta, todos produzem um som com qualidade. Galamian, pelo contrário, considera a mão direita a principal causa de problemas técnicos nos violinistas e faz uma descrição detalhada de como segurar o arco. O capítulo de Galamian sobre a mão direita está organizado em quatro subcapítulos: sistema de molas; segurar o arco; os movimentos físicos do braço, mão e dedos; desenho do golpe de arco reto. Neste tópico pode-se verificar que Auer não aprofundou a colocação da mão direita e todos os seus movimentos. Galamian, por sua vez, faz uma descrição muito detalhada e devidamente ilustrada de todo o processo, desde a colocação da mão no arco até aos movimentos de cada parte do braço direito. Finalmente, ambos os pedagogos descrevem detalhadamente os vários golpes de arco.

### 3.1.8 Produção de som

Produção de som	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Considerada pelo autor como sendo a tarefa mais importante no domínio do violino, o seu processo necessita de toda a predisposição do aluno para sacrificar o tempo necessário, aplicar toda a sua inteligência, concentração mental e espiritual.</li> <li>• A única forma prática de atingir um bom som é através do instinto natural, a predisposição física, construção dos músculos das mãos e do braço direito, a facilidade de compreensão e retenção de informação dada por um bom professor e ainda confiar nas prescrições dos grandes mestres do passado.</li> <li>• Considera que a aquisição de um som puro é uma questão de desenvolvimento instrutivo que está, em grande parte, nas mãos do professor que deverá ser capaz de transmitir de forma consciente a informação correta.</li> <li>• Auer deixou ainda algumas dicas sobre a produção de som, baseadas na sua experiência enquanto pedagogo. Estas podem ser consultadas nas páginas 24 e 25.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O autor nomeia três fatores principais em relação à produção de som: velocidade do golpe de arco, pressão que o arco exerce sobre as cordas e o ponto de contacto com a corda. Estes três fatores são correlativos pois uma mudança em qualquer um deles exige adaptação de pelo menos um dos outros;</li> <li>• Galamian refere que quando se pretende uma sequência de sons com a mesma dinâmica, é importante que a velocidade seja equalizada, implicando pressão igual e ponto de contacto idêntico;</li> <li>• É importante planejar bem cada arcada para não se correr o risco de comprometer a qualidade do som através de acentos incoerentes e crescendos e diminuendos indesejados;</li> <li>• A pressão que o arco aplica nas cordas deverá ser maior em direção à ponta do arco para neutralizar a perda de peso no arco e deve diminuir em direção ao talão, onde o arco é mais pesado;</li> <li>• É muito importante que todo o corpo funcione sem qualquer tipo de rigidez: um ombro encolhido, por exemplo, eliminará o peso do braço como elemento de pressão e uma pressão incorreta sobre a corda afeta diretamente a afinação;</li> <li>• O ponto de contacto é crucial no que concerne à produção de som. Este ponto muda de localização consoante a velocidade e pressão variáveis do arco, assim como o comprimento, a espessura e a tensão de cada corda. Nas cordas mais finas o ponto encontra-se mais perto do cavalete do que as cordas mais grossas;</li> <li>• Mesmo que seja ligeiramente, cada vez que ocorre uma mudança de corda e de posição, o ponto de contacto deverá mudar se a velocidade e a pressão do arco permanecerem as mesmas.</li> </ul>

Tabela 8 - Produção de som: Leopold Auer versus Ivan Galamian

### 3.1.8.1 Comparação

A produção de som é considerada pelos dois pedagogos como sendo uma das tarefas mais importantes para os que se dedicam ao estudo do violino. Auer aponta a predisposição do aluno, a aplicação da inteligência e a concentração mental e espiritual, como fatores cruciais no processo de produção de som. Acredita que o processo de produção de som não depende apenas de fatores práticos como a colocação do arco, a pressão necessária e o uso do pulso, considerando que a descrição detalhada e exata destes aspectos se torna praticamente impossível de concretizar. Aponta o instinto natural, a predisposição física, construção dos músculos das mãos e do braço direito, assim como a facilidade de compreensão e retenção de informação dada por um bom professor, a única forma de atingir um timbre bonito. Auer sublinha a importância do papel do professor que deverá saber aplicar em conjunto, a parte teórica e a prática, sendo que o ideal seria conseguir que os seus ensinamentos teóricos sejam refletidos em resultados práticos. Considera ainda muito importante que os professores tenham uma boa instrução, apontando que isso nem sempre acontece. Apesar de Auer não acreditar em regras exatas no que toca à produção de som, deixa algumas dicas, baseadas na sua experiência enquanto pedagogo.

Galamian, pelo contrário, acredita na parte mais prática e em todo o processo que envolve o corpo. Nomeia três fatores principais em relação à produção de som, descrevendo cada um deles detalhadamente: velocidade do golpe de arco, pressão que o arco exerce sobre as cordas e o ponto de contacto com a corda. Para além da descrição, dá alguns exemplos de exercícios que põe em prática aquilo que explicou de forma teórica. Para concluir, pode-se verificar que os dois pedagogos não diferem na sua forma de ensinar em termos de abordagem prática, apenas se pode constatar que Auer acredita mais no lado mental e da predisposição do aluno e do professor, enquanto Galamian acredita nas regras mais definidas, estabelecendo que uma boa produção do som depende da combinação de aspectos técnicos que devem ser trabalhados.

### 3.1.9 Como praticar

Como praticar	
Leopold Auer	Ivan Galamian
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Auer considera que, independentemente do talento e habilidade de cada aluno, o papel do professor é muito importante, sendo que o progresso dos alunos depende muito da boa orientação de um professor;</li> <li>• Por outro lado, considera que o aluno também deve demonstrar autonomia e capacidade de auto-observação, sendo que para Auer, todo o trabalho mental é a verdadeira fonte o progresso;</li> <li>• Auer critica a tendência que existe para tocar passagens difíceis num tempo rápido, tornando-se impossível de acompanhar cada nota e identificar a afinação incorreta, assim como detectar irregularidades no ritmo e perde-se a clareza de cada nota;</li> <li>• Refere que um aluno com limitações, assim que atinge o limite que a natureza lhe estabeleceu, irá estagnar e que nenhum método ou quantidade árdua de trabalho o fará evoluir mais;</li> <li>• Aponta a estrutura e forma da mão esquerda responsável pelo insucesso de muitos alunos;</li> <li>• Auer descreve alguns conselhos relacionados com a prática: descanso entre as horas de prática, tanto na iniciação da aprendizagem como num nível mais avançado; nunca praticar mais do que trinta ou quarenta minutos seguidos e descansar pelo menos dez minutos antes de retomar o estudo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Galamian considera muito importante que um professor ensine aos alunos a técnica da boa prática instrumental, que para ele, se baseia na capacidade de praticar com eficiência e saber como obter o máximo de resultados benéficos usando o mínimo de tempo;</li> <li>• O professor deverá incutir no aluno a ideia de que a prática deverá ser uma continuação da aula, que nada mais é do que um processo de autoaprendizagem em que que, na ausência do professor, o aluno deve atuar como seu substituto, atribuindo a ele mesmo, tarefas e supervisionando o seu próprio trabalho;</li> <li>• Os professores não se devem limitar a apontar os erros sem mostrar a maneira adequada de os superar;</li> <li>• Considera que não deve existir um número de horas de estudo definido, cabendo a cada aluno procurar de forma inteligente qual o método mais eficaz na organização do seu estudo diário;</li> <li>• Considera a prática diária regular uma mais-valia, muito mais eficaz do que uma prática por períodos longos e intensos, mas com espaçamento irregular;</li> <li>• Galamian divide o tempo de estudo nas seguintes partes: “Tempo de construção” (dedicado a superar problemas técnicos); “Tempo de interpretação” (dedicado à execução de uma obra musical conforme as próprias ideias interpretativas) e “Tempo de execução” que deve ser adicionado sempre que uma peça está a ser preparada. Durante esse tempo de execução, toda a composição é tocada sem interrupções e de preferência com acompanhamento, tendo em vista a presença de ouvintes imaginários. O “Tempo de construção” deve ser gasto em parte com escalas e exercícios fundamentais semelhantes e em parte para lidar com problemas técnicos encontrados em estudos e no repertório;</li> <li>• Considera inútil a repetição de um problema técnico já resolvido;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Considera a capacidade de ouvir o pré-requisito essencial para uma prática eficiente.</li> </ul>
--	---

Tabela 9 - Como praticar: Leopold Auer versus Ivan Galamian

### 3.1.9.1 Comparação

Os dois pedagogos dedicam um capítulo dos seus tratados a abordar o tema de como praticar violino. Depois de analisar os dois tratados, pode-se verificar de que os dois autores não apresentam muitas diferenças significativas nem discordâncias na sua forma de abordar este tópico. Ambos comentam a importância do papel do professor que deverá garantir que os alunos aprendam a estudar de forma correta e sobretudo adquiram autonomia suficiente para se avaliarem durante o estudo e consigam obter o máximo de resultados benéficos usando o mínimo de tempo.

Auer critica a atitude de alguns alunos perante os conselhos que lhes são dados, nomeadamente em relação à importância que a sua forma de trabalhar terá sobre o seu futuro.

Para estudar com eficiência, Auer aconselha os alunos a praticar sempre num andamento lento, considera o descanso entre as horas de prática essencial tanto na iniciação como num nível mais avançado; refere que nunca se deve praticar mais do que trinta ou quarenta minutos seguidos e deve-se descansar pelo menos dez ou quinze minutos antes de retomar o estudo. Defende que para executar este plano, o aluno necessita de ter disponíveis entre seis ou sete horas para poder praticar quatro ou cinco horas num dia. O pedagogo comenta que teve vários alunos, mal aconselhados pelos seus antigos professores, que praticavam de oito a dez horas por dia na esperança de melhorar a sua técnica, mas, devido ao excesso de trabalho ininterrupto, acabavam por ter dificuldade em mover os dedos.

Auer demonstra algumas vezes ao longo do seu tratado, frontalidade em relação a certos assuntos, não sendo este a exceção. Auer descreve o nervosismo e a tendência para tocar tudo de forma agitada e rápida, como sendo uma previsão de que o violinista em causa não nasceu para se tornar solista e afirma ainda que um aluno com limitações, ao atingir o limite que a natureza lhe estabeleceu, irá estagnar e que nenhum método ou quantidade árdua de trabalho os fará evoluir mais.

Galamian refere que o professor deve incutir nos alunos a ideia de que a prática deve ser uma continuação da aula, que nada mais é do que um processo de autoaprendizagem em que, na ausência do professor, o aluno deve atuar como seu substituto, atribuindo a ele próprio tarefas e supervisionando o seu próprio trabalho. Galamian chama a atenção para a concentração, que tem tendência a divagar durante o tempo de estudo, tornando-se um estudo sem direção nem controle, resultando numa perda de tempo e esforço. Refere ainda que, sempre que a mente e o ouvido não estão a trabalhar em sintonia, cria-se um hábito prejudicial enraizado que se torna difícil de combater. Ao contrário de Auer, Galamian não acha correta a imposição de um número de horas de estudo, já que cada aluno tem diferentes características de resistência física e mental, cabendo a cada aluno procurar de forma inteligente qual o método mais eficaz na organização do seu estudo diário. Considera a prática diária regular uma mais-valia, muito mais eficaz do que uma prática por períodos longos e intensos, mas com espaçamento irregular. Defende ainda um estudo com objetivos definidos, sugerindo a seguinte organização da prática individual: “Tempo de construção”; “Tempo de interpretação”); “Tempo de execução; “Tempo de construção”. Galamian completa ainda que a capacidade de ouvir é o pré-requisito essencial para uma prática eficiente, sendo que, em qualquer tipo de prática em que existam dificuldades técnicas nas duas mãos, na qualidade do som e na interpretação, a preparação mental e o controle devem ser complementados pela supervisão constante do

ouvido. Por último, Galamian aborda alguns exercícios básicos para a mão esquerda e direita: escalas; o “son filé” e o exercício das “molas”.

Após análise e comparação dos dois tratados, pode-se verificar que os dois pedagogos apenas estão em desacordo em relação à imposição ou não de um número de horas de estudo. Ambos enfatizam a importância do trabalho mental e do papel do professor, assim como a importância de o aluno se tornar autónomo. Leopold Auer aborda o assunto de uma forma simples e direta, já Ivan Galamian é mais pormenorizado, deixando uma organização muito detalhada de como deverá funcionar a prática instrumental.



## 4. Ferramentas de obtenção de dados

### 4.1. Construção das ferramentas de obtenção de dados

Como ferramenta de obtenção de dados, foi utilizado um questionário que elucidasse o objetivo da investigação. O questionário foi a ferramenta eleita devido ao facto de ser a que consideramos mais eficaz visto ser de resposta direta e com possibilidade de ser alargada a um largo número de pessoas. Foi divulgado pela Associação Europeia de Professores de Cordas/Portugal (ESTA) no dia 10 de Setembro, com prazo de uma semana, tendo sido respondido por um total de 26 professores. O questionário, dirigido a professores de violino, é constituído por um total de 30 perguntas e é iniciado com questões pessoais relacionadas com a idade e a nacionalidade dos professores questionados, seguindo-se as questões da idade e o local em que iniciaram os estudos do violino e se prosseguiram os estudos no estrangeiro. De seguida, são questionados acerca dos anos que lecionam violino assim como os tipos de ensino que lecionam. Para atingir os objetivos do questionário, seguiram-se perguntas relacionadas com a importância dada à compreensão profunda da história da pedagogia do violino, através do contacto com livros, tratados e métodos para a organização da metodologia de ensino de cada professor, assim como quais os métodos mais utilizados na abordagem das suas aulas. Seguem-se as questões que pretendem perceber se os professores em questão, conhecem os tratados descritos e comparados neste trabalho, Leopold Auer e Ivan Galamian, e se utilizam como referência aspetos da sua metodologia. Em relação aos tópicos mais importantes selecionados no âmbito desta investigação, nomeadamente: Abordagens gerais do ensino; Postura corporal; Braço esquerdo; Mão direita; Produção de som; Como praticar, os professores foram questionados acerca daqueles que consideram mais relevantes para perceber se, efetivamente, estes tópicos foram uma boa escolha, sendo possível, ainda, acrescentar outros tópicos. De seguida, segue-se uma comparação entre os dois autores, dos conteúdos relacionados com os tópicos descritos anteriormente, nomeadamente: Colocação do polegar e cotovelo esquerdo; Pressão dos dedos nas cordas; Técnica da mão esquerda; Dedilhações; Afinação; Técnica da mão direita – colocação do arco; Produção de som; Como praticar. O objetivo desta comparação é perceber qual a abordagem e opinião dos dois pedagogos com a qual os professores mais concordam. Para terminar, os professores são questionados acerca da pertinência da tradução para português destes dois tratados, dando abertura a sugestões de mais tratados que os mesmos considerem importante traduzir para português.

## 4.2. Análise dos dados

Os questionários foram respondidos por um total de 26 professores de violino. Relativamente à idade dos professores questionados, é compreendida entre os 26 e os 63 anos sendo que, 65% dos professores tem idades compreendidas entre os 26 e os 37 anos e os restantes 34,4% apresenta idades compreendidas entre os 42 anos e os 63 anos. Quanto à nacionalidade, 84,6% dos professores tem nacionalidade portuguesa, 7,7% tem nacionalidade brasileira, 3,8% cabo Verdiana e 3,8% venezuelana. A idade de início do estudo do violino varia entre os 3 e os 13 anos sendo que a maioria iniciou os seus estudos por volta dos 5 e os 6 anos. 88% dos professores questionados iniciaram os estudos em Portugal, os restantes 12% no estrangeiro. 57,7% dos professores prosseguiu os seus estudos no estrangeiro, enquanto os 42,3% restantes mantiveram-se em Portugal.

Durante o seu percurso académico teve contacto com literatura sobre a pedagogia do violino?  
26 respostas

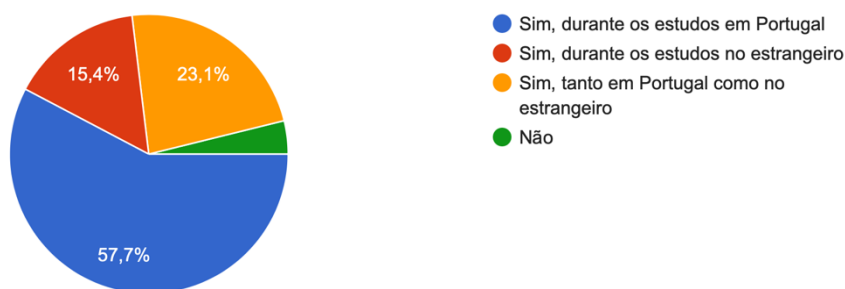


Gráfico 1: Contacto com literatura sobre a pedagogia do violino durante o percurso académico

No gráfico 1 pode-se verificar que 15,4% dos professores não teve contacto com literatura sobre a pedagogia do violino durante os seus estudos.

### Atualmente qual/ quais são os tipos de ensino que leciona?

26 respostas

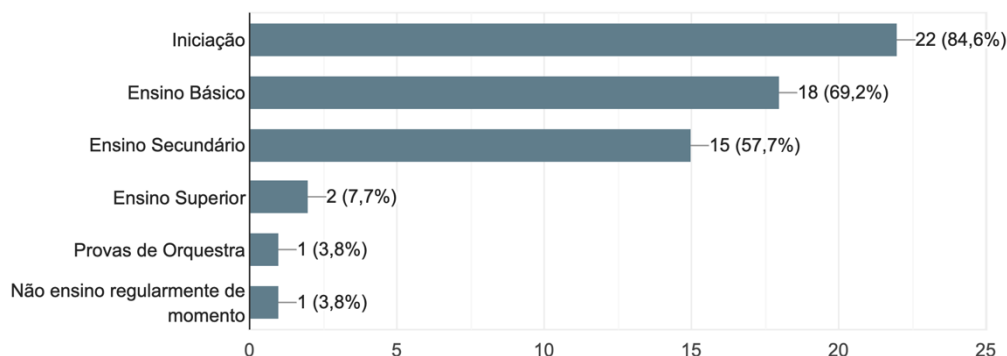


Gráfico 2: Tipos de ensino

O gráfico 2 demonstra que a maioria dos professores leciona no nível de iniciação de violino, representando 84,6% do total de professores questionados.

### Considera importante existir uma compreensão profunda da história da pedagogia do violino e o contacto com livros, tratados, métodos como pont...ara a organização da sua metodologia de ensino?

26 respostas

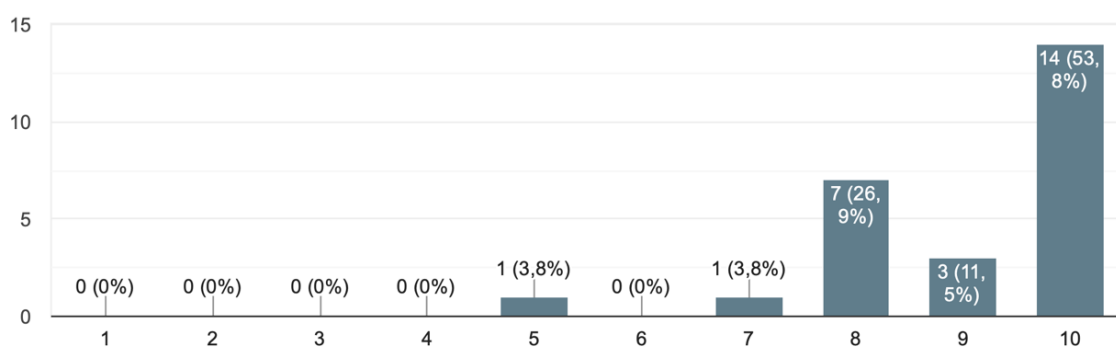


Gráfico 3: Importância da compreensão da pedagogia do violino e do contacto com livros, tratados e métodos como ponto de partida para a organização da metodologia de ensino.

O gráfico 3 demonstra que 53,8% dos professores questionados, numa escala de 0 a 10 considera 10 (muito importante) a existência de uma compreensão profunda da história da pedagogia do violino e o contacto com livros, tratados, métodos como ponto de partida para a organização das suas aulas. A pontuação mais baixa foi o número 5, avaliada apenas por 3,8%

Quanto à pergunta: “Quais são os livros, métodos e/ou tratados que mais se baseia para a abordagem das suas aulas?”, 22 em 26 professores responderam o seguinte:

- Desde os clássicos até aos mais recentes
- I. Galamian, L. Auer, Yankelevich, Dounis
- Sevcik
- Métodos de Paul Rolland, Suzuki, Mimi Zweig, Simon Fischer, Ivan Galamian...
- Suzuki, Neil Mackay, Kayser, Fiorillo, Kreutzer, Mazas, Leonard, Dont, Dounis, Sevcik, Paganini, Galamian e outros
- Steppingstones, fiddle Time, Suzuki, Gordon, Sevcik, Marilyn Brito, Rolland, Flesch
- Método Suzuki (iniciação musical).
- Suzuki, Mackay, Flesch, Colledge
- Baseio-me sobretudo nos livros do professor Simon Fischer, nomeadamente 'The Violin Lesson'
- Suzuki, Galamian
- Galamian
- Escalas de Flesch e Galamian; estudos/caprichos de Kreutzer, Dont, Rode, Fiorillo, Paganini e Wieniawsky; exercícios de Sevcik e Dounis; ler os livros de Suzuki, Auer, Paul Rolland, Kato Havas
- Paul Rolland, Mimi Zewig, Allen and Gillespie, Simon Fischer, Tibor Varga, Ivan Galamian
- Carl Flesch, Galamian, Simon Fischer
- Leonard, Kayser, Kreutzer, Mazas
- Gordon (teoria aprendizagem musical), método colorstrings, método Suzuki, livro do Auer, livro Galamian (principles of violin playing) etc
- Suzuki, Colledge, Kayser, Kreutzer, Flesch, Dont, Rode
- Suzuki e Galamian
- Tratado de Leopold Mozart, Galamian, métodos de Kreutzer, Rose, Dont, Gaviniés Flesch
- Método Sassmannshaus, Livros Easy string music, Método de violino Bruno Garlej et Jan François Gonzales
- Suzuki, “o meu primeiro livro de violino”, Rolland
- Carl Flesch, Galamian, Simon Fisher.

Conhece o tratado de Leopold Auer "Violino Playing As I Teach It"?

26 respostas

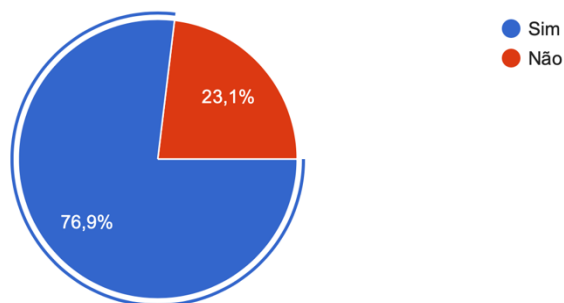


Gráfico 4: Conhecimento do tratado de Leopold Auer

Conhece o tratado de Ivan Galamian "Principles of Violin Playing & Teaching"?

26 respostas

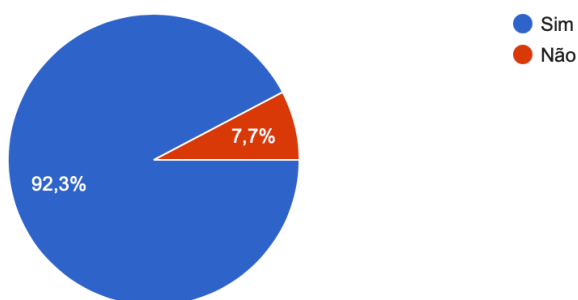


Gráfico 5: Conhecimento do tratado de Ivan Galamian

Segundo os gráficos número 4 e 5, 75,9% dos professores conhece o tratado de Leopold Auer e 92,3% conhece o tratado de Ivan Galamian.

Nas suas aulas costuma usar como referência aspetos da metodologia de Leopold Auer?

26 respostas

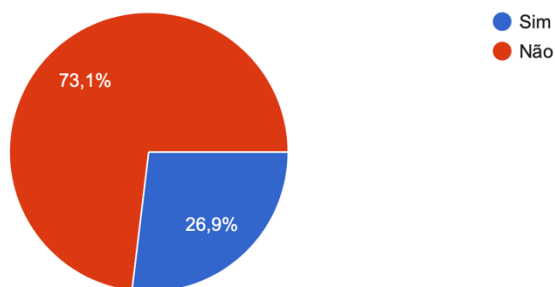


Gráfico 6: Professores que usam aspetos da metodologia de Leopold Auer como referência nas suas aulas.

Nas suas aulas costuma usar como referência aspetos da metodologia de Ivan Galamian?

26 respostas

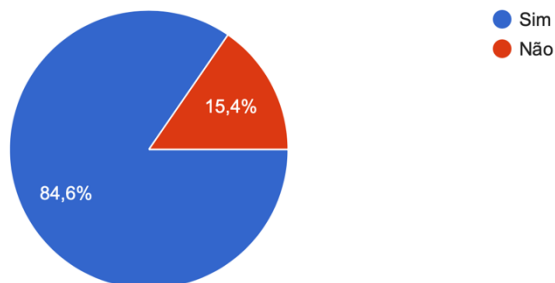


Gráfico 7: Professores que usam como referência aspetos de metodologia de Ivan Galamian nas suas aulas.

Como se pode verificar nos gráficos 6 e 7, 84,6% dos professores utilizam como referência aspetos da metodologia de Ivan Galamian e apenas 26,9% utiliza aspetos da metodologia de Leopold Auer.

## Selecione os tópicos que considera mais relevantes no processo de aprendizagem do violino

26 respostas

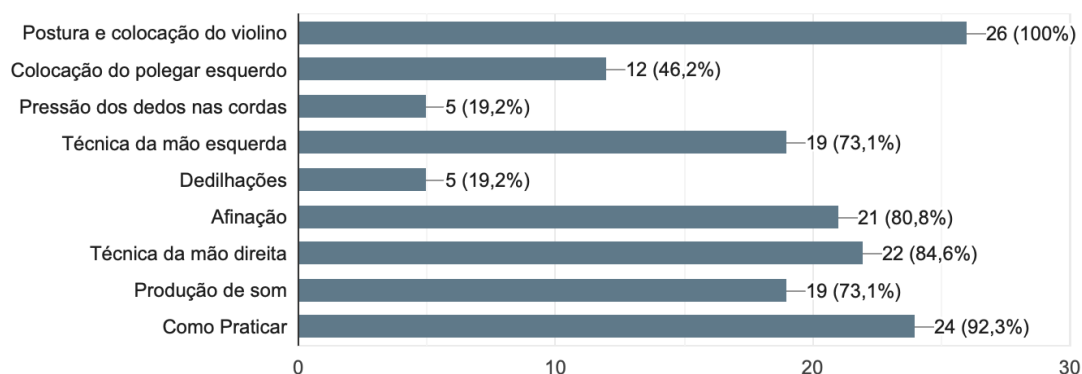


Gráfico 8: Tópicos que os professores consideram mais relevantes no processo de aprendizagem do violino.

No gráfico 8 verifica-se que 100% dos professores concorda que a postura e colocação do violino é relevante no processo de aprendizagem do violino. O tópico de como praticar vem em segundo lugar com 92,3% dos votos, técnica da mão direita com 84,6%, a afinação teve 80,8% dos votos, técnica da mão esquerda 73,1%. Os tópicos com menos votações foram a colocação do polegar esquerdo com 46,2% de votos, a pressão dos dedos nas cordas e as dedilhações cada um com 19,2% dos votos. Quanto à questão que se fez aos professores para perceber se estes acrescentariam mais algum tópico relevante, 42,2% responderam que não acrescentariam nada. Os restantes acrescentaram os seguintes tópicos: Atitude; Treino auditivo; Expressão musical; Motivação; Colocação da mão direita; Direção do arco; Posição corporal; Relaxamento dos membros; Coordenação da parte esquerda e parte direita; Noção do peso natural para a produção de som; O corpo como um todo; exercícios de postura; Aquecimento e alongamentos; Preparação mental para a performance; Processo de consolidação e memorização.

26 respostas

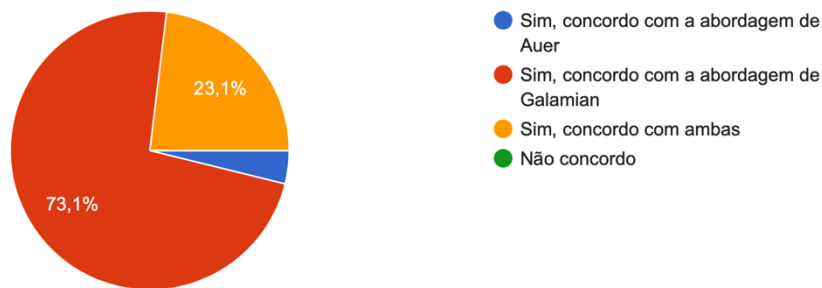


Gráfico 9: Postura e colocação do violino

Em relação ao tópico de postura e colocação do violino, 73,1% dos professores concorda com a abordagem de Galamian, apenas 3,8% concorda com a abordagem de Auer e os restantes 23,1% concordam com ambas as abordagens.

26 respostas

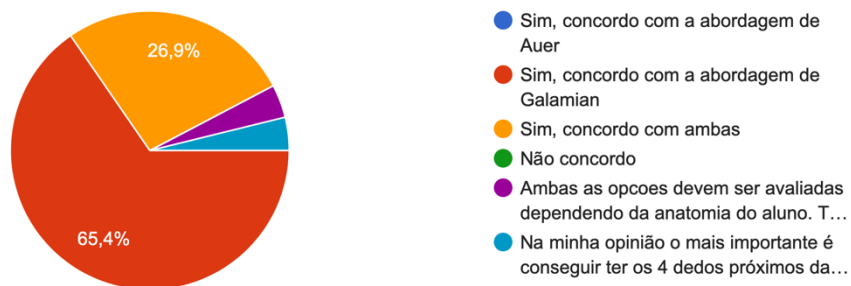


Gráfico 10: Colocação do polegar e cotovelo esquerdo

Neste tópico, mais uma vez, a maioria dos professores concorda com a abordagem de Galamian, representando 65,4% dos votos. Nenhum votou a favor de Auer e 26,9% dos votos concordam com ambas as abordagens. Dois professores acrescentaram ainda que ambas as opções devem ser avaliadas dependendo da anatomia do aluno; o mais importante é conseguir ter os 4 dedos próximos da corda e ter consciência da rotação do pulso necessária.



26 respostas

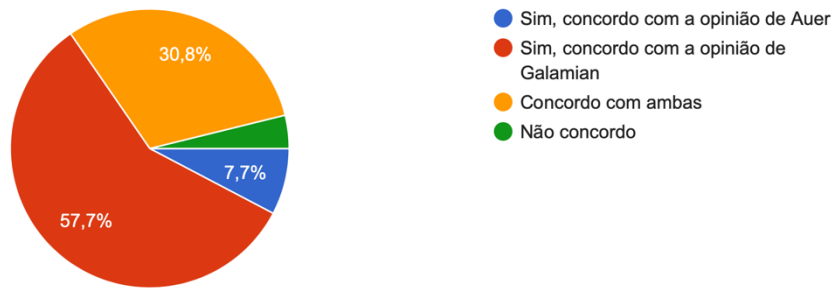


Gráfico 11: Pressão dos dedos nas cordas

Em relação à pressão dos dedos nas cordas, 57,7% dos professores concorda com a abordagem de Galamian, 30,8% concorda com ambas, 7,7% concorda com a abordagem de Auer e apenas 3,8% não concorda com nenhuma abordagem.

26 respostas

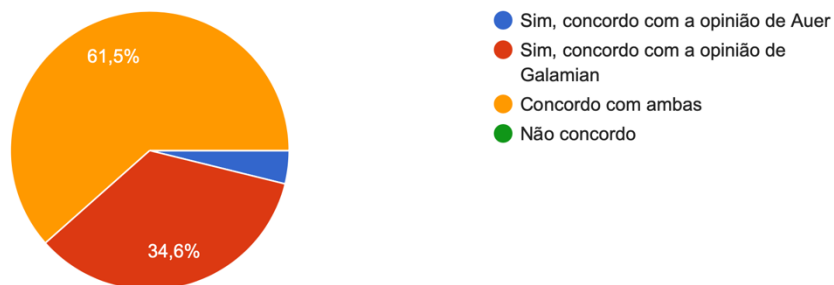


Gráfico 12: Técnica da mão esquerda

Em relação à técnica da mão esquerda, a maioria dos votos está de acordo com ambas as opiniões, representando 61,5% dos votos. Mesmo assim, 34,6% dos professores votou na opinião de Galamian e 3,8% votou na opinião de Auer.

26 respostas

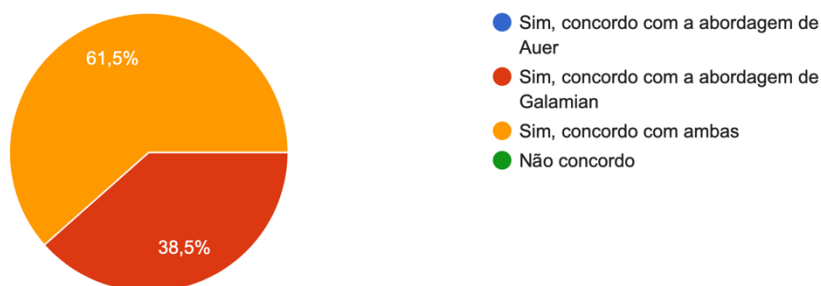


Gráfico 13: Dedilhações

Em relação às dedilhações, 61,5% concorda com ambas as abordagens, representando a maioria dos votos, e 38,5% votou na abordagem de Galamian.

26 respostas

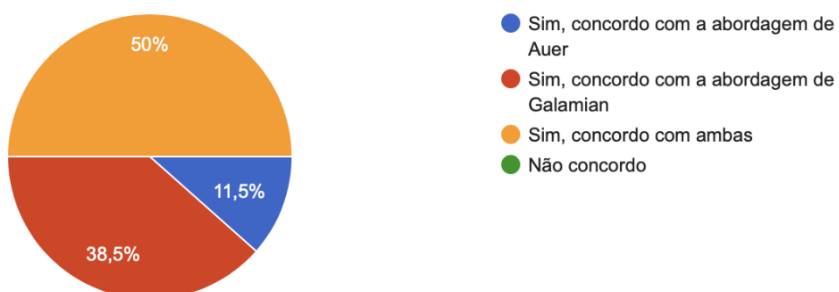


Gráfico 14: Afinação

Em relação à afinação, 50% dos professores concorda com ambas as abordagens, 38,5% concorda apenas com a abordagem de Galamian e 11,5% apenas com a abordagem de Auer.

26 respostas

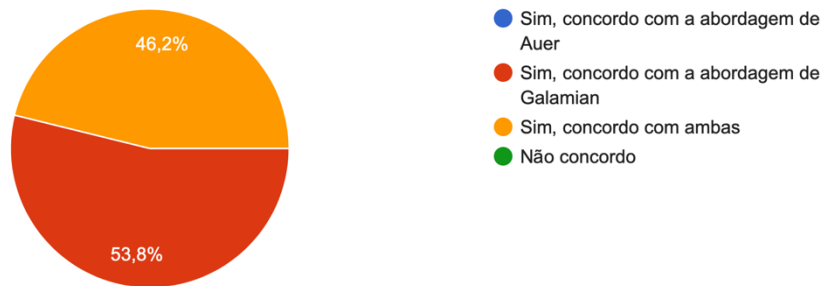


Gráfico 15: Técnica da mão direita - colocação do arco

Nesta questão, 53,8% concorda apenas com a abordagem de Galamian, e 46,2% concorda com ambas as abordagens.

26 respostas

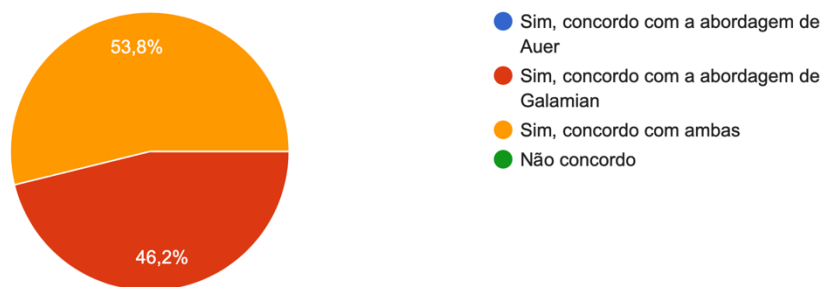


Gráfico 16: Produção de som

Em relação à produção de som, 53,8% dos professores concorda com ambas as abordagens, e 46,2% apenas com a abordagem de Galamian.

26 respostas

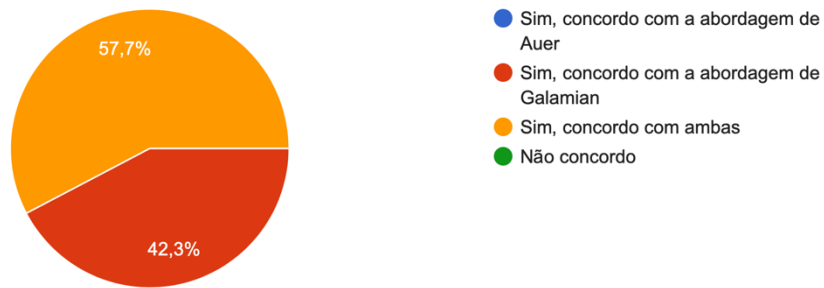


Gráfico 17: Como praticar

Em relação ao tópico de como praticar, 57,7% dos professores concorda com ambas as abordagens e 42,3% concorda apenas com a abordagem de Galamian.

26 respostas

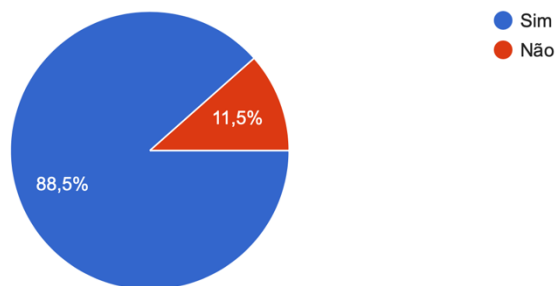


Gráfico 18: Interesse na leitura do tratado de Leopold Auer

26 respostas

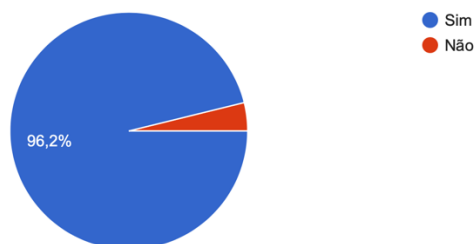


Gráfico 19: Interesse na leitura do tratado de Ivan Galamian

A maioria dos professores demonstrou interesse na leitura dos dois tratados, sendo que o tratado de Auer recebeu 88,5% de votos positivos e o de Galamian recebeu 96,2%.

Considera pertinente uma tradução integral para português do tratado de Leopold Auer?  
26 respostas

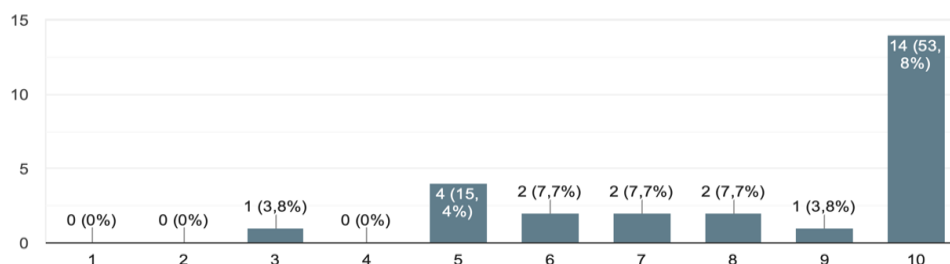


Gráfico 20: Pertinência da tradução para português do tratado de Leopold Auer

Considera pertinente uma tradução integral para português do tratado de Ivan Galamian?  
26 respostas

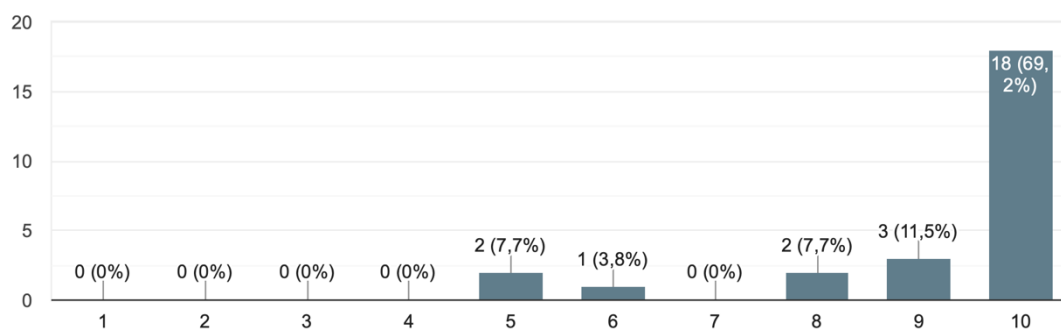


Gráfico 21: Pertinência da tradução para português do tratado de Ivan Galamian.

Em relação à pertinência da tradução dos dois tratados para a língua portuguesa, a maioria dos professores considera muito pertinente sendo que, 53,8% votou 10 (muito pertinente), numa escala de 0 a 10 para a tradução do tratado de Auer e 69,2% votou 10 para a tradução do tratado de Ivan Galamian.

A última pergunta questiona os professores acerca de algum tratado que considere útil traduzir para português. As respostas foram variadas, o que demonstra que, de facto, faltam traduções para língua portuguesa de material sobre a pedagogia do violino. As respostas foram as seguintes: Yuri Yankelevich; Sevcik; Francesco Geminiani “The art of playing the violin”; Paul Rolland; Simon Fischer, Kato Havas; Robert Gerle; Carl Flesch; Suzuki; Shalman; Dounis; Leopold Mozart

É interessante verificar que a resposta mais dada pelos professores foi em relação aos livros de Carl Flesch “The art of violin playing”

## 5. Reflexão

A investigação que me propus realizar assentou na problemática da falta de edições traduzidas na língua portuguesa de métodos, livros e tratados desenvolvidos ao longo da história da pedagogia do violino. Esta dissertação pretendeu também levar os professores a refletir acerca da importância do conhecimento destes materiais, de forma a ajudar na criação da sua própria metodologia a partir de diferentes abordagens, e adaptar às suas aulas de forma consciente.

Depois da seleção dos tópicos mais relevantes dos tratados de Leopold Auer e Ivan Galamian, foi feita uma descrição, análise e comparação de ambos e, de seguida, recorreu-se a um questionário dirigido a professores de violino como ferramenta para a obtenção de dados. Após a análise das respostas dos professores ao questionário, foi possível concluir que a maioria concorda que é necessário conhecer a história da pedagogia do violino e ter contacto com livros, tratados e métodos como ponto de partida para a organização das suas aulas. Pode-se verificar, também, que a maioria dos professores conhece e utiliza a pedagogia de Galamian, sendo que Auer é menos conhecido e pouco abordado pelos professores portugueses nas suas aulas. Em relação aos tópicos selecionados como sendo os mais importantes no processo ensino/aprendizagem, há uma percentagem grande de professores que votam na abordagem de Galamian e muitos professores acabavam por concordar com ambas as abordagens em determinados tópicos. Quanto à pertinência da tradução para português dos dois tratados, a maioria dos professores considera muito pertinente e nomeiam vários tratados e livros que também consideram interessante uma tradução para português. É curiosa a quantidade elevada de professores que considera importante a tradução dos livros de Carl Flesch, levando-me a concluir que, de facto, seria interessante ter incluído Carl Flesch neste trabalho.





# Parte II

---

## Relatório da Prática de Ensino

---

# 1. Contextualização

## Descrição da Instituição de Acolhimento

O Curso de Música Silva Monteiro (CMSM) nasceu a 2 de Março de 1928, criado pelas irmãs Carolina, Ernestina e Maria José Silva Monteiro. Considerada a primeira maior escola privada de música, no Porto, inicialmente funcionou na residência familiar situada na Avenida da Boavista, Nº881, com um núcleo inicial de três alunas. Durante quatro décadas o Curso Silva Monteiro formou gerações de pianistas, de professores e de "amadores" de Música, até que em 1973, por vontade de Ernestina e de Maria José da Silva Monteiro, foi transmitido a três das suas mais antigas alunas e colaboradoras, Maria Teresa Matos, Maria da Conceição Caiano e Maria Fernanda Wandschneider, passando, então, a designar-se por Curso de Música Silva Monteiro. É uma escola do Ensino Artístico Especializado da Música da rede do ensino particular e cooperativo e tem como principal propósito oferecer à população do Porto a possibilidade de frequentar o Ensino Especializado da Música, dando um forte contributo para o desenvolvimento social e cultural da região, através de um ensino de excelência, uma oferta cultural diversificada e integrada na comunidade, com uma forte vertente internacional.

No que diz respeito aos projetos pedagógicos e artísticos é importante destacar a importância dos projetos Música Para Todos e a Orquestra Juvenil da Bonjóia, que surgiram em colaboração com a Câmara Municipal do Porto e a Fundação Porto Social. Contando com cerca de 100 alunos, o projeto Música para todos, passa pelo envolvimento de parceiros locais, que, individualmente, apadrinham crianças e jovens, para que estes possam, através da aprendizagem da música, combater a exclusão social, melhorar o aproveitamento escolar e ter novas oportunidades e perspetivas de futuro. A Orquestra Juvenil da Bonjóia, composta por alunos dos Agrupamentos do Cerco e do Viso, é um projeto que tem como objetivo promover a integração pelo meio da música, e, ao mesmo tempo, promover o trabalho em equipa e o gosto pela música.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Informação consultada no Projeto Educativo da instituição, possível de consultar na web, [WWW.cmsilvamonteiro.com](http://WWW.cmsilvamonteiro.com).

## Descrição do meio sociocultural envolvente

O Curso de Silva Monteiro situa-se na cidade do Porto, conhecida como a capital do norte do país, é a segunda maior cidade de Portugal. O seu centro histórico foi classificado pela UNESCO como património Cultural da Humanidade em 1996. O CMSM localiza-se na Rua Guerra Junqueiro nº455, perto de uma das zonas mais movimentadas da cidade, a Avenida da Boavista, entre a Casa da Música e a Universidade do Porto. A cidade possui uma agenda cultural recheada, contando com várias instituições culturais, como a Casa da Música, a Fundação Serralves, o Palácio de Cristal e o Coliseu do Porto, que disponibilizam, ao longo de todo o ano, variados eventos, ao nível artístico e cultural, garantindo a preservação do património cultural e promovendo a dinamização social. O CMSM, enquanto polo cultural do Porto com mérito reconhecido pela medalha de ouro da cidade, promove o *Ciclo de Recitais Silva Monteiro*, o *Ciclo Cultura Viva*, o *Festival Concerts for Good*, o *Concurso de Santa Cecília* e o *Projeto Space*.

A Câmara Municipal do Porto tem demonstrado um forte empenho na integração e coesão social e o CMSM tem contribuído, desenvolvendo uma sólida atividade no concelho, não só em termos culturais e educacionais, mas também sociais, através do vasto número de protocolos e parcerias que mantém.

## Oferta educativa

Ao nível de oferta educativa, o CMSM disponibiliza Cursos de formação ao nível do Ensino Pré-escolar, Primeiro Ciclo, Curso Básico de Música e de Canto Gregoriano, Curso Secundário de Instrumento e de Formação Musical, Cursos Livres e RockingSchool Silva Monteiro.

- Pré-escolar – o pré-escolar é dirigido aos alunos de 4 e 5 anos que contam com uma aula de classe de conjunto e uma aula de formação musical semanal.
- Iniciação – abrange os alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico correspondendo o nível ao ano de escolaridade que o aluno frequenta.
- Curso Básico – Corresponde ao 2º e 3º ciclos do ensino regular, sendo denominados do 1º ao 5º grau. Os alunos podem frequentar este curso em regime articulado ou supletivo. Para admissão ao curso básico é necessária a

realização de uma prova de seleção de acordo com o regulamento de admissões.

- Curso Secundário – Corresponde ao 10º, 11º, 12º anos de escolaridade, sendo denominado de 6º, 7º e 8º graus. Os alunos podem frequentar este curso em regime articulado ou supletivo. Para frequentar o curso secundário, os alunos têm de realizar uma prova de admissão a formação musical e instrumento, de acordo com o descrito no regulamento interno.
- Cursos Livres - O curso livre destina-se a alunos que não se encontrem abrangidos pela escolaridade obrigatória, e não pretendam prosseguir pelos planos de estudos do Ministério da Educação e ciência, bem como a alunos que queiram aperfeiçoar os seus conhecimentos técnicos e musicais que não se enquadrem na legislação do ensino especializado da música em regime supletivo. Este regime não possui grau nem diploma e não obedece a nenhuma estrutura segundo regras institucionais.
- RockingSchool Silva Monteiro – A Rockscool foi fundada em Londres em 1991 por Norton York e Simon Pitt. Estes pedagogos desenvolveram um currículo alternativo para instrumentos como guitarra elétrica, baixo ou bateria baseado num repertório relacionado com linguagens como o “Rock”, “Funk” ou “R&B”. A Rockscool possui certificação, havendo duas épocas de exame, em que os examinadores ingleses se deslocam à escola. O CMSM aposta nesta oferta desde o ano letivo de 2011-2012.

## 2. Introdução à Prática de Ensino Supervisionada

### O Professor Orientador Cooperante

A Prática de Ensino Supervisionada no CMSM teve a orientação do professor Eliseu Silva, detentor do grau de mestre em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro. O professor orientador cooperante iniciou os seus estudos no Conservatório de Música do Porto com o professor José Paulo Jesus e, posteriormente frequentou a Licenciatura em violino na ESMAE, na classe do professor Radu Ungureanu e na Hochschule EINS-Eisler Berlin, na classe do professor Uwe-Martin Heidberg.

Além da especialização ao nível instrumental, o professor Eliseu Silva concluiu a Licenciatura em Psicologia na Universidade do Porto e frequentou aulas de direção orquestral com os maestros Ernest Schell, Jean Sebastian Bereau e Jean Marc Boufim. Atualmente, é professor no CMSM, maestro e diretor artístico da orquestra da Bonjóia, frequenta o Doutoramento em Música (Interpretação e Performance) na Universidade de Évora e é vice-presidente da Associação Música Esperança Portugal e membro da Federação Internacional de Música Esperança.

### Perfil pedagógico-didático

O perfil pedagógico-didático do professor é marcado pela individualidade de recursos e estratégias que adapta às necessidades de cada aluno. Utiliza métodos expositivos e interrogativos, demonstrativos e ativos. Uma das suas características técnicas, geralmente pouco abordada em Portugal, é a forma de pegar no arco: o dedo indicador mantém maior contacto com o arco através da segunda falange. Relativamente à colocação do instrumento, o professor orientador opta pela colocação habitual do instrumento sem recurso a almofada e num plano paralelo direcionado ao ombro esquerdo. Por último, o professor insiste na colocação do indicador da mão esquerda “deitado” na escala, que permite uma maior velocidade de articulação entre o dedo indicador e o dedo médio, assim como facilita a extensão da mão. Demonstrou-se um professor muito ativo nas aulas, tornando-as dinâmicas e motivadoras e, para além disso, era muito exigente com o trabalho de casa dos alunos, escrevendo todas as aulas no caderno do aluno aquilo que deviam trabalhar em casa.

### 3. Definição do Plano Anual de formação do aluno em Prática de Ensino Supervisionada

O plano anual de formação do aluno, que foi decidido numa reunião entre mim e o professor orientador cooperante, encontra-se dividido em quatro secções: *Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva; Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante; Organização de Atividades; e Participação Ativa em Ações a Realizar no âmbito do estágio.*

Na secção Prática Pedagógica de coadjuvação Letiva foram-me atribuídos pelo orientador cooperante alunos de níveis variados, a fim de me proporcionar uma experiência pedagógica enriquecedora. Ficou decidido que eu iria assistir e coadjuvar na prática pedagógica quatro alunos, três de iniciação e um do 4º grau.

Os alunos de iniciação foram escolhidos para me permitir um contacto com a iniciação do instrumento, muito importante para trabalhar questões de técnica e posição, assim como a abordagem didática com crianças. O aluno de 4º grau permitiu-me trabalhar com um aluno mais avançado e desafiante a nível de motivação e da correção de problemas técnicos.

<b>Aluno/Turma</b>	<b>Grau</b>	<b>Horário</b>
A, B e C	Iniciação	Segunda-feira 18h30
D	4º Grau	Segunda-feira 17h45

Tabela 10: Distribuição dos alunos da Prática Pedagógica de coadjuvação Letiva

Na secção *Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante*, foi-me sugerido pelo professor que assistisse às aulas de grupo de Orquestra e Música de Câmara, uma vez que estas unidades curriculares são fundamentais no ensino da música e me proporcionarão uma formação mais abrangente e completa.

<b>Aluno/Turma</b>	<b>Grau</b>	<b>Horário</b>
Quarteto	-	Quinta-feira 17h45
Orquestra	-	Quinta-feira 18h30

Tabela 11: distribuição das classes da Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante

Na terceira secção, foram registadas as atividades organizadas durante o ano letivo.

<b>Organização de atividades</b>	<b>Data</b>
Organização de uma audição de classe	14 de Março de 2017
Organização de um master <i>classe</i> com o professor Edmundo Pires	5 de Abril de 2017

Tabela 12: Atividades realizadas durante o ano letivo

Na quarta secção, *Participação Ativa em Ações a Realizar no Âmbito do Estágio*, incluiu-se a participação num concerto e numa prova de avaliação, sugerida pelo orientador.

<b>Participação ativa em Ações a realizar no Âmbito do Estágio</b>	
Participação no projeto <i>Música para todos</i> na Câmara Municipal do Porto	19 de Janeiro de 2017
Participação nas provas de avaliação do 2º Período	20 de Março de 2017

Tabela 13: apresentação das atividades inseridas na Participação Ativa em Ações a Realizar no Âmbito do estágio

#### 4. Caracterização do perfil dos alunos e das classes

No ano letivo de 2016/2017 tive a oportunidade de desenvolver a minha prática pedagógica de coadjuvação, dando aulas individuais a quatro alunos, e ao participar em atividades pedagógicas com duas classes: a da orquestra do CMSM e a do Quarteto de Cordas Sfourzzarco.

De seguida, procederei a uma breve caracterização do perfil dos alunos, abordando alguns aspetos relacionados com o processo de aprendizagem de cada um, e descreverei as classes.

##### A

O aluno A, aluno de iniciação, demonstrou desde muito empenho e motivação desde a primeira aula. É um aluno com grandes capacidades musicais e com bastante facilidade em absorver tudo aquilo que lhe é transmitido. Durante o ano letivo pude observar a abordagem do professor orientador cooperante nas aulas, aprendendo estratégias para lidar com uma criança na etapa inicial de aprendizagem do instrumento, onde a dificuldade de transmitir aspetos técnicos e ao mesmo tempo manter os alunos motivados, é enorme. O aluno cumpria rigorosamente tudo o que lhe era estipulado nas aulas anteriores, cabia-me a mim, escrever no caderno do aluno as tarefas para casa, em todas as aulas. Depois de algumas aulas assistidas, tive a oportunidade de ser eu a ministrar a aula, com a supervisão do professor orientador.

##### B

O aluno B é uma criança com muita energia e vontade de aprender. A nível técnico e performativo apresentou algumas dificuldades no início do ano, que foram aos poucos sendo melhoradas. Apesar de ser um aluno com muita vontade de aprender, por vezes notava-se que não estudava de uma aula para a outra, prejudicando um pouco a sua prestação. Tive a oportunidade de assistir às aulas do aluno B durante todo o ano letivo e participei de forma ativa ao longo do ano, com a supervisão do professor orientador cooperante.



## C

Devido a um acidente no braço, o aluno iniciou as aulas de violino apenas em Março. É um aluno muito estudioso e com uma grande capacidade musical. Apesar de ter estado tanto tempo sem aulas, retomou rapidamente o ritmo de aprendizagem e apresentava todas as aulas uma evolução muito significativa. Para além do talento que possui, é um aluno muito empenhado e interessado. Tive a oportunidade de assistir às suas aulas semanalmente e ainda coadjuvar com a ajuda do professor.

## D

O aluno D frequentou o 4º grau de violino, no ano letivo de 2016/2017. É um aluno muito calmo, no entanto, é um grande desafio mantê-lo motivado no estudo do instrumento. Apresentou algumas dificuldades a nível de técnica, nomeadamente afinação, qualidade de som e vibrato. Assisti a algumas aulas e tive a oportunidade de ministrar bastantes aulas também. Durante o ano deu para perceber que um dos maiores problemas do aluno era o estudo individual em casa, tendo sido esse o maior desafio.

## Orquestra

No ano letivo de 2016/2017, a orquestra do CMSM contou com a inscrição de 35 alunos. As aulas foram ministradas pelo professor orientador cooperante e tinham a duração de 90 minutos. Apesar da falta de condições da sala de ensaios, que era muito pequena, os alunos mostravam empenho, espírito de grupo e entreajuda entre eles. O maior problema, por vezes, eram os atrasos de alguns alunos. Assim como o espaço da sala que acabava por gerar desconcentração nos alunos. Em termos técnico-performativos, os alunos demonstraram sempre vontade de aprender e melhorar e respondiam positivamente à direção e energia do professor.

## Quarteto de cordas

No ano letivo de 2016/2017, o professor orientador cooperante criou um quarteto de cordas com o objetivo de participarem no *4ª Festival Internacional de Hong Kong* em Agosto de

2017. O quarteto era composto pelo aluno E (5º Grau violino), F (5º Grau violino), G (6º Grau viola) e H (7º Grau violoncelo). Os alunos mostraram-se logo desde o início muito motivados e empenhados. Apesar de ser a primeira experiência de música de câmara para todos e, portanto, existirem dificuldades comuns de junção e coesão na afinação, os alunos dedicaram-se durante todo o ano letivo e foram capazes de evoluir de forma notória. Os quatro alunos fizeram uma campanha no sentido de recolher fundos para se conseguirem deslocar a Hong Kong sem problemas financeiros.

## 5. Prática de Ensino Supervisionada

O conhecimento do programa definido para a disciplina de violino foi o meu ponto de partida para a Prática de Ensino Supervisionada. O programa de violino do CMSM, consiste numa planificação onde se definem os objetivos de ensino a atingir nos níveis de aprendizagem: Iniciação, Ensino Básico e Ensino Secundário. No grau de iniciação, existe um programa comum para os quatro anos componentes deste nível. No caso do Ensino Básico e Secundário, existe um programa distinto para cada ano. A análise deste documento fez-me definir objetivos, a médio e longo prazo, para cada nível de aprendizagem.

### A, B C – Iniciação

<b>Domínio da aprendizagem</b>	<b>Objetivos para o ano letivo 2016/2017</b>
Domínio afetivo	Respeitar o professor e seguir as suas indicações;
	Demonstrar interesse pela disciplina e pela música em geral;
	Demonstrar motivação para aprender e aperfeiçoar a técnica instrumental;
	Demonstrar autonomia no estudo individual.
	Desenvolver uma postura corporal correta para pegar no violino;

Domínio Técnico -Performativo	Desenvolver uma técnica adequada de pega do violino e do arco;
	Desenvolver coordenação e agilidade motora;
Domínio criativo	Desenvolver a velocidade e divisão do arco.
	Realizar sugestões e demonstrar iniciativa própria;
Domínio Cognitivo	Demonstrar criatividade e imaginação musical.
	Desenvolver a capacidade auditiva e da entoação;
	Aprender o léxico musical simples;
	Aprender leitura musical simples;
	Memorizar as músicas e os exercícios estudados.

Tabela 14: objetivos a longo prazo para os alunos A, C e C

<b>Objetivos a atingir a médio prazo</b>
Compreender auditivamente a qualidade sonora, afinação, sentido rítmico e pulsação;
Saber o nome das notas;
Controlar visualmente o arco na corda e auditivamente o som produzido;
Compreender e controlar a posição dos dedos nas cordas;
Consciencialização e correção de aspetos referentes à postura: saber colocar o violino, saber em que posição devem estar as mãos e compreender a sua importância;
Relaxamento do cotovelo direito nas diferentes cordas;
Controlar o cotovelo esquerdo nas cordas mais graves (sol e ré);
Desenvolvimento das diferentes velocidades de arco;
Desenvolvimento da capacidade de autocorreção;
Memorização.

Tabela 15: Objetivos a cumprir a médio prazo pelos alunos A, C e C

D

<b>Domínio da Aprendizagem</b>	<b>Objetivos para o ano letivo 2016/2017</b>
Domínio Afetivo	Respeitar o professor e seguir as suas indicações;
	Demonstrar interesse pela disciplina e pela música em geral;
	Demonstrar motivação para aprender e aperfeiçoar a técnica instrumental;
	Demonstrar autonomia no estudo individual;
	Demonstrar interesse pela audição de repertório violinístico;
	Demonstrar autodeterminação e autorregulação.
Domínio Técnico-Performativo	Desenvolver uma postura corporal correta;
	Desenvolver uma sonoridade com qualidade;
	Demonstrar capacidades de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições;
	Controlar o sentido métrico-rítmico.
Domínio Criativo	Demonstrar iniciativa própria;
	Demonstrar criatividade musical;
Domínio Cognitivo	Desenvolver a capacidade auditiva;
	Dominar a leitura musical;
	Dominar o léxico musical;
	Dominar as funções harmónicas;
	Capacidade de memorizar as obras.

Tabela 16: Objetivos a longo prazo para o alunD

<b>Objetivos a atingir a médio prazo</b>
Desenvolver uma afinação meticulosa;
Desenvolver agilidade dos dedos em frases sequenciais;
Desenvolver agilidade entres as diferentes posições;
Corrigir a postura;
Aperfeiçoar o vibrato;
Explorar questões de produção de som e dinâmicas;
Demonstrar segurança na performance.

Tabela 17: Objetivos a atingir a médio prazo pelo alunD

## 6. Avaliação

Segundo o regulamento interno, a classificação da disciplina é feita seguindo os critérios de avaliação definidos pelos diferentes departamentos curriculares, depois de serem aprovados pelo Conselho Pedagógico. Na iniciação, a avaliação é contínua, e cabe ao professor decidir se as provas serão trimestrais. Nos cursos básico e secundário, a avaliação final é composta por: avaliação contínua, provas trimestrais de carácter obrigatório com júri, provas globais de instrumento para os 2º e 5º graus, recital final e prova de aptidão artística no 8º grau de instrumento.

<b>Classificação Sumativa</b>		<b>Classificação Qualitativa</b>
Classificação de 1 a 5	Classificação de 0 a 20	
1	0-3	Muito insuficiente
2	4-9	Insuficiente
3	10-13	Suficiente
4	14-17	Bom
5	18-20	Muito Bom

As avaliações finais de período são da competência do docente e são apresentadas de acordo com o nível de ensino do aluno. No caso de iniciação, com uma classificação qualitativa; no ensino básico (2º e 3º ciclos) com uma classificação sumativa, com níveis de 1 a 5 valores; e no ensino secundário com uma classificação sumativa, com níveis de 0 a 20 valores.

Na disciplina de violino, existem vários instrumentos de avaliação como as aulas (observação direta e diálogo com os alunos), trabalhos de casa, audições e provas trimestrais. Os critérios de avaliação são apresentados nos respetivos programas de violino e estão disponíveis na secretaria.

## 7. Descrição da metodologia de ensino-aprendizagem

A Prática de Ensino Supervisionada decorreu no período de 19 de Outubro a 31 de Julho. Durante o período letivo, nas aulas assistidas, o professor orientador cooperante optou por uma metodologia interrogativa, pelo que tive a oportunidade de participar ativamente nas aulas. Quando as aulas eram lecionadas por mim, o professor supervisionava, intervindo sempre que era necessário.

Cada aluno apresenta necessidades específicas e, por isso, os objetivos e estratégias foram definidos para cada um dos alunos. Os métodos utilizados foram o expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo. O método expositivo é baseado na transmissão oral de informação e conhecimentos específicos e deve ser feito de forma clara e explícita, sempre de acordo com a idade dos alunos. O aluno deverá entender todo o contexto e as vantagens do trabalho que irá desenvolver. O método interrogativo consiste na envolvimento entre professor e aluno numa discussão aberta, onde ambos se questionam, ajudando o professor a perceber se o aluno entendeu o que lhe é pedido e, ao mesmo tempo, ajuda o aluno a ter uma melhor organização das suas ideias e a desenvolver o espírito crítico. Quando ao método demonstrativo, baseia-se na transmissão de conhecimentos através da demonstração por parte do professor, seguido da repetição por parte do aluno. Por último, o método ativo permite a interação entre professor e aluno e, conseqüentemente, que o aluno seja capaz de alcançar os seus objetivos e se sentir motivado para desenvolver e aprofundar conhecimentos e competências.

Tendo como base os métodos anteriores, foram usadas técnicas como: Resolução de problemas de afinação tocando a harmonia da passagem no piano ou no violino, deixando o aluno procurar a afinação correta; Pedir ao aluno para cantar a passagem problemática para depois saber como deverá soar no instrumento, a nível de fraseado, já que cantar é um processo natural que é feito desde a infância; Desenvolvimento da capacidade de autorregulação do estudo do aluno assim como dos movimentos corporais necessários para a execução do instrumento, através de uma discussão entre professor e aluno, onde o professor questiona constantemente o aluno do que ele acha que correu bem ou mal, assim como do que deve fazer para resolver os problemas em questão.

Através da utilização de vários métodos e técnicas de ensino-aprendizagem, o professor será capaz de manter o aluno motivado e consciente de todo o seu processo de aprendizagem. O professor deverá ter consciência das características de cada aluno e determinar, através da observação e análise dos problemas de cada um, qual o método mais indicado.

## 8. Participação e organização de atividades

A participação e organização de atividades tiveram como objetivo principal o desenvolvimento da relação interpessoal entre os alunos, a comunidade escolar, alunos estagiários, bem como o envolvimento com a comunidade escolar.

### Organização de atividades

#### Audição de Classe – 14 de Março

A organização da audição de classe teve a colaboração do professor orientador cooperante e de outra aluna em formação e envolveu o pedido de autorização à direção, a marcação da sala, a escrita de uma circular para os pais, a elaboração e divulgação do cartaz e o programa de sala. O planeamento desta audição teve como objetivo dinamizar a comunidade escolar, contribuir para uma melhor preparação dos alunos ao nível da interpretação instrumental e uma oportunidade para preparar o programa a apresentar na avaliação do 2º período. No dia 2 de Fevereiro houve uma reunião com a diretora, que autorizou a realização da atividade, sugerindo o dia 14 de Março, data em que o auditório estava disponível. A diretora explicou que a informação para os encarregados de educação ficaria a cargo da secretaria da escola. Eu e a outra aluna estagiária de violino, elaboramos os programas de sala e organizamos os ensaios com o pianista acompanhador.



Pedido de autorização á direção do Curso de Música Silva Monteiro

**Exma. Direção Pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro,**

No âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do curso Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, cuja instituição de acolhimento é o Curso de Música Silva Monteiro sob orientação do professor Eliseu Silva, vimos por este meio expor e solicitar autorização para a realização de uma audição de classe.

A audição integra o plano anual de formação do aluno enquanto atividade organizada pelo(os) estagiário(os) e visa a dinamização da comunidade escolar. Neste caso particular, pretendemos contribuir para uma melhor preparação dos alunos ao nível da performance instrumental, bem como promover uma preparação do programa a apresentar na avaliação do período.

Atentamente

Flávia Marques e Joana Ribeiro

Concordo com a realização da audição



Porto, <sup>nao</sup>2 fevereiro de 2017

## Programa de sala



**AUDIÇÃO DE CLASSE**

*Prof. Eliseu Silva*

Organização: Estágários Universidade de Aveiro 2016/2017  
Flávia Marques e Joana Ribeiro

*Audatório Ernestina da Silva Monteiro*

**14 de março de 2017**  
**18h30**

---

**COMO ASSISTIR A UMA AUDIÇÃO**

- ♫ Saídas e entradas apenas no final de cada obra
- ♫ Fazer silêncio
- ♫ Desligar telemóveis
- ♫ Evitar movimentações (os pais devem ter atenção às crianças)

**PROGRAMA**

Método Stepping Stones - Waltz  
Método Stepping Stones - Stepping Stones  
\_\_\_\_\_

Canção Tradicional - Cai Neve  
\_\_\_\_\_

Método Stepping Stones - First Performance  
Método Stepping Stones - Snake and ladders  
\_\_\_\_\_

Canção Tradicional - Cai Neve  
\_\_\_\_\_

Método Stepping Stones - Lighthouse  
Método Stepping Stones - Stepping Stones  
\_\_\_\_\_

J. S. Bach - Minueto 3  
\_\_\_\_\_

Método de Suzuki - Etude  
\_\_\_\_\_

J. S. Bach - Minueto 3  
\_\_\_\_\_

Método de Suzuki - Balão do João  
\_\_\_\_\_

Método de Suzuki - Perpetual Motion  
\_\_\_\_\_

Método de Suzuki - Andantino  
\_\_\_\_\_

Canção Tradicional - The Drunken Sailor  
\_\_\_\_\_

Método de Suzuki - Gavote em Ré maior  
\_\_\_\_\_

Método de Suzuki - Long, Long Ago  
\_\_\_\_\_

Bach - Concerto Lá menor - 1 andamento  
\_\_\_\_\_

Campagnoli - Allegro - from Duo in C op. 14  
\_\_\_\_\_

Bach - Concerto Lá menor - 1 andamento  
\_\_\_\_\_

Vivaldi - Concerto Lá menor - 1 andamento  
\_\_\_\_\_

Handel - Sonata de Ré maior - 2 andamento  
\_\_\_\_\_

Bruch - Concerto no 1 em Sol menor - 1 andamento  
\_\_\_\_\_

Acompanhamento ao piano  
Prof. Luís Costa

## Organização de uma masterclasse com o professor Edmundo Pires - 5 de Abril

A organização da *masterclasse* foi uma sugestão do orientador cooperante e foi organizada por mim e por outra aluna estagiária e ainda com a colaboração de um pianista estagiário que acompanhou todos os alunos. Teve como objetivo a motivação dos alunos, proporcionando-lhes novas experiências e diferentes abordagens de ensino. A organização envolveu o pedido de autorização à direção da escola, a redação e divulgação do regulamento e das fichas de inscrição, a elaboração e divulgação do cartaz e da publicidade, a organização dos horários e elaboração dos certificados de participação.

## Pedido de autorização à direção do Curso de Música Silva Monteiro

Exma. Directora Pedagógica do Curso de Música Silva Monteiro

No âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do curso Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, cuja instituição de acolhimento é o Curso de Música Silva Monteiro sob orientação do cooperante do professor Eliseu Silva, venho por este meio expôr e solicitar autorização para a realização de um Masterclass de violino com o professor Edmundo Pires.

O Masterclass visa integrar o plano anual de formação do aluno enquanto actividade organizada pelo estagiário e tem como objectivo geral a dinamização da comunidade escolar e o desenvolvimento de competências performativas por partes dos alunos de violino.

O Masterclass decorrerá durante o dia 5 de Abril, para os alunos da classe do professor Eliseu submetidos ao concurso interno de cordas e para eventuais alunos externos à classe e à escola que pretendam inscrever-se. O dia será dividido em aulas individuais de 45 minutos e com a seguinte ordem de trabalhos:

9:30 – 12:30 aulas individuais

12:30 – 14:00 intervalo de almoço

14:00 – 18:30 aulas individuais

19:00 – concerto final

O curso terá o valor de 20 euros para alunos internos e de 25 euros para alunos externos. Este valor servirá como pagamento para o professor convidado.

Atentamente  
Joana Ribeiro

Concordo com a realização da audição

Porto, 22 de Março de 2017

Cartaz da masterclasse

# MASTERCLASS VIOLINO EDMUNDO PIRES

Curso de  
Música  
Silva  
Monteiro



## 5 DE ABRIL

Para mais informações:  
[secretaria@cmsilvamonteiro.com](mailto:secretaria@cmsilvamonteiro.com)

Organização: Joana Ribeiro e Flávia Marques - estagiárias CMSM 16/17

## Regulamento e ficha de inscrição da masterclasse

### Masterclass de Violino com Edmundo Pires Ficha de Inscrição



#### **Biografia:**

Edmundo Pires, natural de Mirandela, iniciou os seus estudos musicais na Escola Profissional de Arte desta cidade.

Licenciado em Ensino da Música pela Universidade de Évora, na classe de violino do Professor Max Rabinovitsj, fez estágio pedagógico na Academia de Amadores de Música de Lisboa, sob a orientação do Professor Gareguin Aroutiounian.

Estudou a nível particular com Valentin Stefanov.

Foi fundador do Quarteto de Cordas e concertino da Orquestra da Universidade de Évora.

Em 2005 o Quarteto da Universidade de Évora foi seleccionado para participar num master-class sob a orientação do famoso Quarteto Borodin, promovido pela Casa da Música no Porto.

Convidado em 2009 a ingressar o Quarteto de Cordas de Aveiro, apresenta-se regularmente em concerto com esta formação, sendo de destacar o Festival de Outono Aveiro 2010, assim como os concertos com a soprano Isabel Alcobia.

Enquanto violinista colaborou com a Orquestra Filarmonia das Beiras, Camerata Ensemble da Guarda, Orquestra do Norte e Orquestra Gulbenkian.

Como pedagogo foi convidado a orientar master-classes nos conservatórios Calouste Gulbenkian em Aveiro, Collegium Musicum em Seia, Escola Profissional da Jobra, Academia de Música de Vilar do Paraíso e Academia de Música de Perosinho.

À frente da Orquestra de Cordas do Conservatório regional de Música de Vila Real, alcançou com esta formação o 1º Prémio (na categoria de agrupamentos maiores) da III Mostra Musical Eixo Atlântico.

Foi professor orientador dos Naipes de violinos no "Festival de Música Júnior – Montalegre", em 2012 e 2016.

Faz parte do elenco de professores da Orquestra Juvenil Luso-Alemã.

É membro do grupo "Mistério da Cultura" e da AMEP – Associação Música Esperança Portugal.

Actualmente é violinista efectivo da Orquestra Filarmonia das Beiras, professor de violino no Conservatório Regional de Música de Vila Real e Academia de Artes de Chaves.

#### **Informações Masterclass:**

O Masterclass decorrerá durante no dia 5 de Abril de 2017, segundo o horário seguinte:

9:30 – 12:30 aulas individuais de 45 minutos

12:30 – 14:00 intervalo de almoço

14:00 – 18:30 aulas individuais de 45 minutos

19:00 – concerto final

O curso terá o valor de 20 euros para alunos internos, de 25 euros para alunos externos e de 10 euros para ouvintes. Disponibilizam-se 9 vagas para participantes executantes que serão preenchidas por ordem de inscrição. Aos restantes alunos sugere-se a participação da condição de ouvinte.

A inscrição deverá ser feita através do envio do boletim de inscrição para o e-mail: [secretaria@csmilvamonteiro.com](mailto:secretaria@csmilvamonteiro.com) e o pagamento deverá ser feito no próprio dia da masterclass.

#### **Boletim de inscrição:**

Nome: \_\_\_\_\_

Morada: \_\_\_\_\_ telemóvel: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ Grau: \_\_\_\_\_ Instituição de Ensino: \_\_\_\_\_

Repertório: \_\_\_\_\_

Opção de inscrição:

- Aluno interno CSM (20 euros)
- Aluno externo (25 euros)
- Ouvinte (10 euros)

## Horário da masterclasse

Horário	Aluno	Grau	Programa 1	Programa 2	Contacto
09:30-10:15		4º	Concerto Lá m de Bach		
10:15-11:00		1º	O baílo do João – Método de Suzuki		
11:00-11:45		1º	Andantino – Método de Suzuki	Allegretto e Etude	
11:45 – 12:30		5º	Concerto Sol m de Max Bruch		
12:30-14:00	ALMOCO				
14:00-14:45		2º	Concertino Lá m de O.Rieding	Dança húngara nr5	
14:45-15:30		3º	(AGUARDAR CONFIRMAÇÃO)		
15:30- 16:15		4º	Concerto Lá m de Bach		
16:15-16:45		Iniciação	Etude – Método de Suzuki		-
16:45- 17:15		Iniciação	Minueto 3 – Método de Suzuki		-
17:15-18:00		-	Quarteto de Mozart X		-
19:00	Concerto Final		-	-	

## Certificado de participação



# Certificado de Participação Masterclass de violino

Certifica - se que \_\_\_\_\_  
participou no dia 5 de Abril de 2017 na Masterclass de violino orientado pelo professor  
Edmundo Pires no Curso de Música de Silva Monteiro

\_\_\_\_\_  
Edmundo Pires  
(Professor orientador)

\_\_\_\_\_  
Joana Ribeiro  
(Estagiária CMSM)

\_\_\_\_\_  
Flávia Marques  
(Estagiária CMSM)

### Participação ativa em ações no âmbito da Prática de ensino

#### Participação nos Mini-concertos para mini-músicos de Abril

No início do ano letivo foi decidido que o núcleo de estágio faria uma atividade em conjunto dedicada à temática do Carnaval. Como a escola já tinha atividades planeadas para a interrupção letiva, a ideia acabou por não ser viável. Posto isto, os estagiários optaram por realizar um concerto pedagógico já inserido na dinâmica escolar, *Mini-concerto para mini-músicos*. O concerto realizou-se no dia 20 de Abril no auditório da escola, sob a temática Compositores do século XX e XXI e contou com a presença de alunos de iniciação musical. O concerto começou com uma aluna que fez uma pequena apresentação e contextualização. De seguida os alunos de Guitarra interpretaram individualmente obras de Moupou (1893-1987) e Pinho Vargas (1951), o professor convidado interpretou Stravinsky (1882-1971); eu e a outra estagiária de violino interpretamos duos de Bartok (1981-1945).



## 09 MINI-CONCERTO PARA MINI-MÚSICOS

20 de abril 2017 . 18h00 . CMSM

No passado dia 20 de abril, realizou-se no Curso de Música Silva Monteiro mais um Mini-concerto para Mini-músicos, incluído no ciclo com o mesmo nome dedicado especialmente às turmas de iniciação Musical. Neste concerto, contámos com a participação dos professores estagiários do CMSM - Alexandre Nobre (guitarra), Flávia Marques (violino), Joana Ribeiro (violino), João Resende (guitarra) – e ainda do professor Hélder Barbosa (clarinete), professor na nossa escola. Centrado na música composta por compositores europeus dos séculos XX e XXI, o concerto teve como objetivo a promoção da audição de música contemporânea e o contacto com diversos estilos e correntes destes séculos, tais como o Nacionalismo, Atonalismo e até mesmo o Pop.



Para começar a audição, ouvimos o 6º Andamento da Suite Compostelana do compositor espanhol Frederico Mouppou (1893-1987), interpretado pelo professor de guitarra Alexandre Nobre. Dedicada ao célebre guitarrista Andrés Segovia, esta Suite reflete os sons e estruturas harmónicas da música espanhola embora revele já a sensibilidade musical do século XX.

De seguida, as professoras Flávia Marques e Joana Ribeiro tocaram 5 dos 44 duos de Béla Bartók (1991-1945), compositor húngaro que se inspira fortemente na música folclórica da sua região. Estes duos, explicaram as intérpretes, foram compostos para dois violinistas e eram originalmente 25. Porém, ao serem considerados demasiado fáceis, o dueto pediu a Bartók que compusesse uns mais exigentes. Assim, Bartók atendeu ao seu pedido e compôs mais 11; ainda assim, estes não correspondiam às expectativas dos violinistas. Por fim, o compositor apresentou-lhes os últimos 8 que eram já de grande dificuldade. Para continuar, o professor João Resende trouxe-nos a obra Tom Waits de António Pinho Vargas (1951-), uma transcrição para guitarra do original para piano solo. Espelhando influências Pop e Jazz, esta obra é uma homenagem ao músico norte-americano Tom Waits. Para concluir o concerto, pudemos ainda escutar 3 peças para clarinete solo de Igor Stravinsky (1882-1971), célebre compositor russo. Para interpretar esta obra, disse-nos o professor Hélder, precisamos de dois clarinetes: clarinete em Lá, para a primeira e segunda secções e clarinete em Sib para a última. Como pudemos ouvir, a primeira peça evoca uma atmosfera bastante misteriosa, muito devido ao andamento lento, dinâmica suave e registo grave do instrumento, contrastando com a 2ª e 3ª peças, de carácter virtuosístico e de inspiração jazzística.

Texto escrito por Ana Teresa Seica (estagiária de Formação musical)



Encontramo-nos no próximo Mini-concerto, já no dia 19 de Maio.



Participação no Concerto do projeto Música para Todos na Câmara Municipal do Porto  
– 19 de Janeiro

Esta atividade envolveu a participação num ensaio e no concerto que decorreu na Câmara Municipal do Porto, na cerimónia de entrega dos instrumentos aos novos alunos integrantes do projeto *Música para todos*. Este projeto consiste em parceiros e patrocinadores locais que apadrinham crianças e jovens, para que, através da aprendizagem da música, se combata a exclusão social e o mau aproveitamento escolar. A orquestra interpretou a obra Toy Symphonie W.A.Mozart, trabalhada nas aulas durante o primeiro período.

Texto da newsletter de Janeiro



**NEWSLETTER 04**  
Janeiro 2017

**cmism**  
curso de música  
SILVA MONTEIRO

«Este é um projeto que tem impacto na vida destas crianças. Faz muita diferença, ajuda-as», afirmou Rui Moreira. «Quando tomei posse, e devo dizer que herdei este projeto do meu antecessor, Dr. Rui Rio, tinha que escolher algo para animar e escolhi a Orquestra de Bonjôia. Suas Majestades, os Reis de Espanha, foram recebidos pela Orquestra de Bonjôia aquando da sua visita à Câmara», reiterou.»

**Notícia do Portal da Câmara Municipal do Porto de 19.01.2017**  
Disponível em: <http://www.porto.pt/noticias/cerimonia-de-entrega-de-instrumentos-musicais-a-25-novos-alunos-do-projeto-musica-para-todos>

Parabéns aos alunos que receberam o seu instrumento, esperamos que seja o início de um excelente percurso musical!

## 9. Planificações e Relatórios de cada aula assistida e coadjuvada

### Quarteto de cordas

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 1
Data: 27/10/2016	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula assistida/Coadjuvada</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Conteúdos da aula: “A Dança de Xinganje &amp; Kaviula” Ana Maria Pinto.</p>
Conteúdos	<p>Escala de Sol Maior (duas oitavas) “A Dança de Xinganje &amp; Kaviula” Ana Maria Pinto</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	<p>Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.</p>

Relatório da aula:

No início da aula, o professor explicou-me que este é um grupo formado recentemente com o objetivo de preparar os alunos para participar no IV Festival Internacional de Música de Hong Kong.

Ao assistir à aula do quarteto verifiquei que os elementos do grupo têm níveis bastante diferentes. O primeiro violino encontra-se a frequentar o 5º grau, é um aluno bastante avançado com capacidade para desempenhar bem o papel de primeiro violino. Percebi que o aluno tem uma afinação relativamente estável na primeira e terceira posição e ainda alguma dificuldade nas restantes, o vibrato é demasiado rápido e por vezes afeta a afinação do grupo. O segundo violino frequenta o 4º grau. Verifiquei que o aluno apresenta algumas dificuldades a nível de leitura das notas, assim como de afinação. A nível de mão direita, o aluno tem dificuldade em manter o contacto entre o arco e a corda, perdendo qualidade sonora. Percebi também que o segundo violinista é menos participativo do que os colegas, provavelmente por ser o mais novo e não se sentir tão seguro. O violoncelista apresenta algumas dificuldades de solfejo e o violoncelista, apesar de bastante seguro e confiante, apresentava alguma instabilidade na afinação.

Nesta aula, para além de o aluno G e H chegarem 15 minutos atrasados devido às aulas que terminam bastante tarde na escola deles, percebemos que houve um lapso na marcação do horário da aula porque o aluno E terá aula de coro em simultâneo. O professor percebeu que não havia outro horário compatível e decidiu deixar assim, ou seja, a aula passaria a ser de apoio ao segundo violino, viola e violoncelo e no mesmo dia teriam aula todos juntos às 20h.

Nesta primeira aula que assisti, os alunos fizeram a leitura da peça africana: “A Dança de Xinganje & Kaviula” de Ana Maria Pinto que viriam a apresentar em concerto. Reparei que os alunos tinham estudado as partes individualmente, no entanto, têm pouca experiência a tocar em conjunto. Começaram por fazer uma leitura do início ao fim da peça, mas a meio ficaram descontraídos até que tiveram de parar. Entretanto o professor pediu-me para continuar com a aula pois teria de se ausentar por uns instantes porque tinha outra aula a decorrer com outro aluno que tinha ficado com outra estagiária.

Comecei por explicar que a peça tem ritmos característicos da música africana, por vezes escritos em uníssono, portanto deveriam ser tocados na mesma zona do arco e com a mesma articulação. Pedi-lhes para tocar num tempo muito mais lento e na mesma zona do arco que tocava o 1º violino. Por último trabalhamos nota a nota a afinação nos uníssonos. Terminei a

aula pedindo para estudarem individualmente, muito lentamente, prestando atenção à afinação e ao som.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 2
Data: 3/11/2016	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
Conteúdos	<p>Escala de Sol Maior (duas oitavas) “A Dança de Xinganje &amp; Kaviula” Ana Maria Pinto</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	<p>Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.</p>

Relatório da aula:

Nesta aula, o professor não esteve presente. Iniciei a aula pedindo para o grupo executar a escala de Sol Maior em duas oitavas, dois tempos cada nota em unísono, estando atentos à afinação. Pedi-lhes para tocarem todos com a mesma dinâmica, mudando de nota com a entrada do primeiro violino. Começamos em piano e terminamos em forte. De seguida tocaram

a escala em *Canon*, iniciando no violoncelo e terminando no primeiro violino. Pedi-lhes para tocar com o arco todo, mas sempre em pianíssimo e para corrigir a afinação pela nota mais grave (violoncelo). Exemplifiquei ao primeiro violino como poderia dar entradas mais claras aos restantes colegas: respirar ao mesmo tempo que levanta ligeiramente o violino e o arco e quando o instrumento voltar à posição normal os restantes colegas têm de conseguir entrar, sem qualquer dúvida, juntos. Ao final de algumas tentativas o primeiro violino começou a ser um pouco mais claro.

Por último fizemos uma revisão da peça trabalhada na última aula. O ritmo acabou por melhorar, a afinação ainda está bastante instável.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 3
Data: 10/11/2016	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
Conteúdos	<p>Escala de Lá Maior (duas oitavas) “Entertainer” Scott Joplin</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	<p>Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.</p>

### Relatório da aula:

Hoje o primeiro violino já não pôde estar presente na aula. A aula iniciou com a execução da escala de Lá Maior. Pedi-lhes para tocar a escala em mezzo forte, utilizando o arco todo e cada nota com a duração de dois tempos. Trabalhamos a afinação e a junção sonora do grupo. O objetivo era fazer com que cada nota da escala soasse afinada, junta e com a mesma dinâmica.

Por último fizemos uma leitura da nova peça: “Entertainer”. Toquei com eles a parte de primeiro violino para os ajudar a conhecer melhor a estrutura da peça. Começamos com um tempo muito lento. Depois de uma leitura do início ao fim, discutimos em conjunto as partes que tinham sido mais confusas e esclarecemos dúvidas. Trabalhamos essas partes cuidadosamente e trabalhamos a afinação dos uníssonos presentes na peça.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 4
Data: 17/11/2016	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

### Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
Conteúdos e Duração	“Toy Symphony” Mozart

Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.
--	---

#### Relatório da aula:

Nesta aula, o professor pediu-me para trabalhar apenas com o segundo violinista, as músicas da orquestra porque iriam ter em breve um concerto e visto que o concerto do quarteto tinha decorrido no dia anterior. Trabalhei a Toy Symphonie e ajudei o aluno nas partes mais difíceis, dando-lhe algumas dicas de técnica de arco. O aluno segura o arco de forma muito tensa, não utilizando o peso do braço e por isso o som sai com pouca qualidade. Pedi-lhe para começar sempre com o arco previamente pousado na corda. O aluno tinha imensa dificuldade devido à sua posição tensa. Ajudei-o a colocar os dedos mais redondos e juntos no arco pois estavam demasiado afastados, o polegar todo esticado e o mindinho, para além de esticado, era colocado no parafuso do arco. Expliquei que tanto o polegar como o mindinho deveriam estar redondos de forma a equilibrar o peso do arco e conseguir mantê-lo estável na corda. Depois de alguma insistência, o aluno conseguiu melhorar um pouco a sonoridade. Para terminar tocamos novamente a sinfonia dos brinquedos do início ao fim.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 5
Data: 24/11/2016	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

#### Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.
	<u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;
	<u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos

	e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.
Conteúdos	Escala de Fá Maior (duas oitavas) Divertimento em fá maior Kv 138 de Mozart
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

#### Relatório da aula:

Os alunos chegaram atrasados, portanto a aula começou 20 minutos mais tarde. A aula teve de fugir um pouco ao planeado. Tocamos de forma muito breve, a escala de Fá maior, tonalidade da peça prevista para a aula. Começaram por tocar a escala com dois tempos cada nota na dinâmica piano. Trabalhamos a afinação que estava instável, sobretudo na nota “si bemol”. Tivemos de prosseguir para a leitura da nova obra. Fizeram uma leitura da obra numa pulsação muito lenta com o objetivo de compreender a figuração rítmica intercalada entre os instrumentos. O aluno do segundo violino apresentou algumas dificuldades na leitura e em geral, o grupo não estava familiarizado com a obra. Como tivemos um tempo mais reduzido, pedi aos alunos para escutarem a obra em casa ao mesmo tempo que seguem a própria partitura pois considero que seja o melhor exercício para conhecimento da obra, do seu carácter e estilo.



Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 6
Data: 15/12/2016	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
<b>Conteúdos</b>	Reflexão acerca da obra Divertimento em fá maior Kv 138 de Mozart
<b>Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem</b>	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

Relatório da aula:

Os alunos de viola e violoncelo não puderam estar presentes na aula e desta vez o aluno E, como não teve aula de coro, compareceu na aula. Começamos a aula com 20 minutos de atraso pois não havia sala disponível. Iniciamos a aula com uma rápida reflexão acerca da obra que ficaram de escutar em casa na semana anterior. O aluno E deu a sua opinião, dizendo que nas gravações que escutou, os músicos utilizavam muito pouco vibrato e que tudo soava muito claro. O aluno F reparou que o segundo violino, por vezes toca junto com o primeiro violino e por vezes juntamente com a viola. Depois desta pequena reflexão, os dois alunos tocaram algumas partes que consideravam de maior dificuldade. Trabalhamos principalmente as partes

onde os dois tinham uníssono, controlando aspetos como a uniformização do som e da afinação. Os dois alunos têm vibratos muito intensos e rápidos, chamei atenção de que devem utilizar diferentes tipos de vibrato em variados estilos de obras e que, neste caso, o vibrato deverá ser utilizado de forma muito controlada, tal como o aluno E ouviu nas gravações.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 7
Data: 12/1/2017	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
Conteúdos	<p>Escala de Mib Maior (duas oitavas) “Oblivium” de Piazzola</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	<p>Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.</p>

## Relatório da aula:

Tal como já é habitual nas aulas, trabalhamos detalhadamente a afinação de cada nota da escala para facilitar a leitura da peça. É uma tonalidade um pouco complexa para a afinação e por isso dedicamos algum tempo para a aperfeiçoar. Logo de seguida fizemos uma leitura do início ao fim da peça, numa pulsação lenta. Tiveram bastante dificuldade na leitura principalmente porque os alunos não estão habituados a este tipo de linguagem. Depois da leitura do início ao fim, começamos do início, trabalhando as partes onde houve mais dificuldade de junção e de ritmo. Expliquei que esta é uma peça que requer uma sonoridade diferente de todas as obras que o grupo já tinha trabalhado. Experimentaram a técnica “Flautando”, que exige a colocação do arco mais próximo da escala de forma a obter uma cor sonora suave e pouco direta. Depois de umas tentativas, o grupo encontrou uma boa sonoridade. Conseguimos trabalhar detalhadamente a primeira página.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 8
Data: 26/1/2017	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
<b>Conteúdos</b>	“Oblivium” de Piazzola Divertimento em fá maior Kv 138 de Mozart

Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.
--	---

#### Relatório da aula:

Nesta aula, desta vez com a presença do Professor, o quarteto prosseguiu com a leitura da obra de Piazzola. Inicialmente o professor orientador cooperante corrigiu a afinação e a expressividade dos solos através da estratégia de demonstração. A obra foi trabalhada por secções, nas quais, foram determinadas notas de apoio que deveriam ser tocadas até o grupo encontrar a afinação correta, sempre tendo como referência o instrumento mais grave, neste caso o violoncelo.

De seguida trabalharam o divertimento de Mozart. O professor utilizou a técnica de role-play, substituindo a cada repetição, cada um dos elementos do grupo por onde passava a melodia principal. No final questionou os alunos acerca das diferenças entre as interpretações do professor e dos alunos. Todos concordaram que o professor estava mais estável na afinação e muito mais expressivo. O professor terminou a aula explicando a importância de uma postura mais envolvente e de uma forma de tocar com mais carácter.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 9
Data: 04/05/2017	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivos</b>	<u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.
	<u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas;

	<p>Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u>  Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo;  Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas;  Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
Conteúdos	<p>“Oblivion” de Astor Piazzola  “Polish Dance” Edmund Svern</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	<p>Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.</p>

#### Relatório da aula:

Depois de terem decidido na última aula de quarteto (a aula com o grupo inteiro, realizada às 20h) o reportório para o concurso: “Oblivion” de Piazzola e “Polish Dance” de Edward Svern, o professor dedicou o momento inicial da aula para explicar que no caso da obra de Piazzola, por ser um tango, existe a necessidade de haver flexibilidade no tempo. Explicou que todo o grupo deve permitir ao elemento solista expressar a linha melódica sem existir rigor metronómico.

Na segunda parte da aula, o professor aproveitou o facto de o primeiro violino não estar presente, para trabalhar o acompanhamento da nova peça de Edward Svern. O professor utilizou uma metodologia expositiva e demonstrativa, bem como de resolução de problemas. Aos alunos cabia a função de compreender aquilo que tinham errado e de que forma o devia corrigir. Foram trabalhadas as novas competências técnicas exigidas na obra: cordas dobradas e pizzicato de mão esquerda.

Alunos: E, F, G, H	Grau: 4º e 5º	Aula 10
Data: 18/5/2017	Horário: 17h45 - 18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Trabalho de afinação do grupo; Educar para a consciencialização do papel de cada elemento do grupo; Conhecer e saber como deve ser tocado cada estilo musical.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Aprender a utilizar a respiração para dar entradas; Saber quando devem utilizar a mesma arcada e articulação;</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações, contudo os alunos devem ser participativos e dar sugestões para um melhor funcionamento do grupo; Demonstrar confiança na execução de tarefas solicitadas; Estudar com regularidade as partes individualmente de forma a evitar erros básicos nas aulas.</p>
<b>Conteúdos</b>	<p>“Oblivion” de Astor Piazzola “Polish Dance” Edmund Svern</p>
<b>Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem</b>	<p>Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.</p>

Relatório da aula:

Fui informada pelo professor que na aula da noite, os alunos iriam fazer uma simulação de concerto para os encarregados de educação, como forma de preparação para o concurso. Decidi explicar aos alunos a oportunidade e o privilégio que é tocar em público, mas que, no entanto, o nervosismo e a ansiedade são fatores muito comuns neste tipo de situação. Expliquei que, para além da importância da preparação a nível técnico que deverá estar muito segura e sólida, a experiência é um dos fatores mais importantes, ou seja, quantas mais vezes enfrentarem um público, mais se sentirão confortáveis no futuro. Como o grupo tem feito um trabalho ótimo e está bastante seguro, decidi trabalhar apenas algumas passagens mais

complicadas de forma lenta, apenas para limpar alguns pormenores e de seguida pedi-lhes para apresentar individualmente um pequeno excerto de uma obra que estivessem a tocar nas aulas de instrumento. Cada um deles tocou um pequeno excerto e no final fizeram críticas construtivas uns aos outros.

### Orquestra

Orquestra		Aula 1
Data: 20/10/2016	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>Dominar o léxico musical          Dominar a leitura musical          Desenvolver a capacidade auditiva          Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto;          Dominar a leitura musical          Desenvolver a capacidade auditiva</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>Desenvolver a sonoridade do grupo          Desenvolver a afinação do grupo          Desenvolver a resposta ao gesto do maestro          Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>Ser assíduo e pontual          Bom comportamento          Respeito pelo professor          Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula          Demonstrar autonomia no estudo individual          Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.</p>
<b>Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem</b>	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

### Relatório da aula:

Visto que se tratava da primeira aula de orquestra do presente ano letivo, o professor começou por dar as boas-vindas aos novos elementos da orquestra e referir que este ano iriam dedicar-se à música sinfónica, com a exceção do mês de novembro, pois a orquestra iria apresentar-se com a banda Glokenwise. Logo de seguida, o professor procedeu à afinação dos instrumentos, uma vez que, alguns alunos ainda não tinham capacidade para o fazerem sozinhos. Foi um momento extremamente desorganizado e demorado devido à falta de espaço na sala para o professor passar entre os alunos e assim lhes afinar os instrumentos. Depois da afinação, o professor distribuiu as partituras da sinfonia e explicou que era uma sinfonia clássica que apresentava um carácter divertido e continha brinquedos na composição da obra. Para iniciar a leitura da obra, o professor pediu para tocarem primeiro por naipes. Inicialmente os violinos, de seguida as violas, os violoncelos, contrabaixos e por fim, os sopros. O professor corrigiu elementos como afinação, arcadas nas cordas e desencontros com o gesto do maestro. Para terminar, pediu aos alunos para verem as partes em casa, ao longo da semana, para que na próxima semana fosse possível trabalhar aspetos como o som e a junção da orquestra.

Orquestra		Aula 2
Data: 27/10/2016	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivo	<u>Domínio cognitivo:</u>
	Dominar o léxico musical Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva
	<u>Domínio Técnico-performativo:</u>
	Desenvolver a sonoridade do grupo Desenvolver a afinação do grupo Desenvolver a resposta ao gesto do maestro Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra
Objetivo	<u>Domínio Sócio – Afetivo:</u>
	Ser assíduo e pontual Bom comportamento Respeito pelo professor



	Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula Demonstrar autonomia no estudo individual Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

#### Relatório da aula:

O momento inicial da aula foi muito desordenado. Os alunos começaram a chegar atrasados e de forma malcomportada. Para acelerar o processo de afinação, eu e a outra aluna estagiária, auxiliamos a afinação dos instrumentos. De seguida o professor orientador pediu para a orquestra tocar a escala de Dó Maior para trabalhar a afinação de grupo. Para além do trabalho de afinação, ao mesmo tempo desenvolveram a resposta aos movimentos do maestro, com movimentos de alteração de pulsação e de dinâmica. Entretanto passaram para a sinfonia. Executaram o primeiro andamento da obra e de seguida o professor explicou e exemplificou as características estilísticas e de articulação. No início do andamento os alunos deviam responder de forma imediata ao movimento do maestro, na dinâmica forte e com a articulação mais curta. De seguida a dinâmica mantinha-se forte até à entrada dos violinos, tocada em piano. Para além de algumas dificuldades técnicas, os alunos responderam de forma positiva a todas as indicações dadas pelo professor.

No final da aula, o professor fez uma chamada de atenção para a dificuldade de lecionar uma aula com 35 alunos com postura e comportamento inadequado.

Orquestra		Aula 3
Data: 15/12/2016	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivo	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>Dominar o léxico musical  Dominar a leitura musical  Desenvolver a capacidade auditiva  Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto;  Dominar a leitura musical  Desenvolver a capacidade auditiva</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>Desenvolver a sonoridade do grupo  Desenvolver a afinação do grupo  Desenvolver a resposta ao gesto do maestro  Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>Ser assíduo e pontual  Bom comportamento  Respeito pelo professor  Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula  Demonstrar autonomia no estudo individual  Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

Relatório da aula:

Na última aula dia 27 de outubro ficou decidido que eu e a outra estagiária iríamos começar a afinar os instrumentos 15 minutos antes da aula iniciar para tentar facilitar e rentabilizar o tempo.

Infelizmente não correu nada bem, pois os alunos chegaram atrasados na mesma, atrasando todo o processo de afinação mais uma vez. O professor distribuiu as partituras da obra Valsa Triste de Sibelius que viria a ser tocada no concerto pela paz a decorrer no dia 7 de janeiro. Iniciaram a leitura e rapidamente foram interrompidos, pois os primeiros violinos apresentaram várias dificuldades na afinação da melodia. Tocaram nota a nota até perceberem

e melhorarem a afinação. Os restantes instrumentos tinham apenas uma passagem complexa no final da obra. Foi feito um trabalho de solfejo para desenvolver a consciência rítmica antes de iniciar a leitura com os instrumentos. No final desta metodologia ser aplicada, a orquestra apresentou resultados muito positivos.

Orquestra		Aula 4
Data: 05/01/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Dominar o léxico musical</li> <li>Dominar a leitura musical</li> <li>Desenvolver a capacidade auditiva</li> <li>Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto;</li> <li>Dominar a leitura musical</li> <li>Desenvolver a capacidade auditiva</li> </ul> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Desenvolver a sonoridade do grupo</li> <li>Desenvolver a afinação do grupo</li> <li>Desenvolver a resposta ao gesto do maestro</li> <li>Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra</li> </ul> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Ser assíduo e pontual</li> <li>Bom comportamento</li> <li>Respeito pelo professor</li> <li>Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula</li> <li>Demonstrar autonomia no estudo individual</li> <li>Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.</li> </ul>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

Relatório da aula:

O momento da afinação correu bastante melhor, com a minha ajuda e da outra estagiária, a afinação foi mais fluida. O facto de haver urgência na preparação do concerto, levou a que os alunos estivessem mais calmos e cientes da importância de tornar este momento mais ordenado e fluido. O professor fez uma revisão da obra Toy symphonie que já tinha sido tocada no primeiro período. Foram referidos aspetos como articulação, dinâmica e de junção de orquestra. Fizeram uma leitura do início ao fim e correu bastante bem. De seguida fizeram uma leitura do início ao fim da obra de Sibelius. Mais uma vez, o professor teve de despende algum tempo na afinação dos primeiros violinos e na homogeneização do som, que deveria soar tão afinado e cristalino como se fosse apenas um violino a tocar. O resultado foi bastante positivo.

Orquestra		Aula 5
Data: 12/01/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<u>Domínio cognitivo:</u>  Dominar o léxico musical Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva  <u>Domínio Técnico-performativo:</u>  Desenvolver a sonoridade do grupo Desenvolver a afinação do grupo Desenvolver a resposta ao gesto do maestro Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra  <u>Domínio Sócio – Afetivo:</u>  Ser assíduo e pontual Bom comportamento Respeito pelo professor Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula Demonstrar autonomia no estudo individual Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.
Metodologias/técnicas e estratégias de	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática

**Relatório da aula:**

A afinação decorreu de forma organizada e silenciosa, contudo, muitos alunos chegaram atrasados e por isso demorou algum tempo até a aula poder começar. O concerto pela paz já havia decorrido e o seguinte seria na semana seguinte com o projeto música para todos. O professor voltou a aprimorar alguns detalhes na sinfonia de Mozart, tais como carácter e qualidade sonora, realizou vários exercícios de demonstração de dinâmica e de articulação, com objetivo de os alunos compreenderem qual o resultado esperado. Na valsa triste, o professor trabalhou qualidade sonora da orquestra sobretudo na dinâmica piano, frisou o facto de o acompanhamento necessitar de ser mais fluido e as variações dinâmicas em função dos picos de tensão da música. O facto de os alunos terem objetivos como a preparação de concertos em sítios importantes como a Câmara Municipal e o Teatro Tivoli, aumenta a motivação, o gosto pelo bom funcionamento do grupo e o espírito de equipa. No entanto, é urgente resolver a questão da pontualidade.

Orquestra		Aula 6
Data: 26/01/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>Dominar o léxico musical  Dominar a leitura musical  Desenvolver a capacidade auditiva  Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto;  Dominar a leitura musical  Desenvolver a capacidade auditiva</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>Desenvolver a sonoridade do grupo  Desenvolver a afinação do grupo  Desenvolver a resposta ao gesto do maestro  Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>Ser assíduo e pontual  Bom comportamento  Respeito pelo professor  Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula  Demonstrar autonomia no estudo individual  Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.</p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

#### Relatório da aula:

Antes de a afinação iniciar o professor anunciou a sua ausência nas semanas seguintes devido à sua licença de paternidade e que viria um professor para o substituir. Além disso, explicou que, como tinham terminado a fase de concertos as próximas aulas seriam dedicadas à leitura de novo repertório, nomeadamente a peça Gabriel's oboé de Ennio Morricone e o andamento Death of Ase da suite Peer Gynt de Edvar Grieg. De seguida procedemos à afinação. Mais uma vez com o meu auxílio e da outra estagiária. De seguida, iniciou-se a leitura das novas peças. O professor começou por definir digitações e arcadas a todas as cordas e posteriormente uma leitura das notas por parte dos instrumentos de sopro.

Orquestra		Aula 7
Data: 27/04/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<u>Domínio cognitivo:</u> Dominar o léxico musical Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva  <u>Domínio Técnico-performativo:</u> Desenvolver a sonoridade do grupo Desenvolver a afinação do grupo Desenvolver a resposta ao gesto do maestro Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra  <u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Ser assíduo e pontual Bom comportamento Respeito pelo professor Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula Demonstrar autonomia no estudo individual Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

#### Relatório da aula:

Na última aula não estive presente, mas o professor indicou aos alunos que, no caso de não chegarem à hora marcada da aula, não poderiam entrar na sala. Esta afirmação resultou de tal forma que a aula de hoje iniciou à hora correta e a afinação decorreu de forma fluida. A orquestra iniciou a leitura da obra, trabalhando os tuttis orquestrais e deixando os solos dos sopros para serem trabalhados em aula individual de instrumento. Os violinos apresentaram muitas dificuldades nas notas de registo agudo assim como nas alterações frequentes dos sustentidos e bemóis. Para trabalhar este problema, o professor estudou com os alunos, nota a nota.

De seguida foi trabalhada a obra de Brahms. Foi feita uma leitura de notas individualmente por cada naipe dos sopros, para de seguida juntarem toda a secção de sopros que tinham a melodia. As cordas tinham apenas um acompanhamento simples em pizzicato que foi adicionado por último.

Orquestra		Aula 8
Data: 04/05/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>           Dominar o léxico musical            Dominar a leitura musical            Desenvolver a capacidade auditiva            Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto;            Dominar a leitura musical            Desenvolver a capacidade auditiva         </p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>           Desenvolver a sonoridade do grupo            Desenvolver a afinação do grupo            Desenvolver a resposta ao gesto do maestro            Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra         </p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>           Ser assíduo e pontual            Bom comportamento            Respeito pelo professor            Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula            Demonstrar autonomia no estudo individual            Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.         </p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

Relatório da aula:

Tal como na aula anterior, o reforço negativo de indicar aos alunos que, caso não chegassem à hora marcada, não poderiam entrar na sala, resultou.



Após os alunos de sopro aprenderem os solos nas aulas individuais, foi possível realizar uma leitura íntegra da obra. Os solos revelaram um bom trabalho e uma boa preparação por parte dos alunos de sopro. Foram efetuadas correções apenas a nível de gestão de respiração e da expressividade das linhas melódicas. As cordas trabalharam a afinação e qualidade sonora. No final, trabalharam a secção final da obra de forma a os alunos poderem estudar ao longo da semana já com algumas referências.

Orquestra		Aula 9
Data: 18/05/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>           Dominar o léxico musical            Dominar a leitura musical            Desenvolver a capacidade auditiva            Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto;            Dominar a leitura musical            Desenvolver a capacidade auditiva         </p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>           Desenvolver a sonoridade do grupo            Desenvolver a afinação do grupo            Desenvolver a resposta ao gesto do maestro            Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra         </p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>           Ser assíduo e pontual            Bom comportamento            Respeito pelo professor            Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula            Demonstrar autonomia no estudo individual            Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.         </p>
Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.

## Relatório da aula:

A afinação dos instrumentos decorreu de forma organizada e os alunos foram pontuais. Como na última aula os violinos apresentaram muitas dificuldades na secção intermédia da obra, o professor que eu auxiliasse os primeiros violinos, e a outra estagiária os segundos. O primeiro passo foi definir uma dedilhação confortável para a mão esquerda de forma a organizar as passagens que não estavam a resultar. Posteriormente foi trabalhada a secção intermédia lentamente para rever afinação, figuração rítmica e as arcadas. Depois de juntar todos os naipes, a evolução foi notória.

Como sobrou pouco tempo para o Brahms, trabalhou-se a partir da letra B da obra numa pulsação lenta. Notou-se estudo individual das partes, mas ainda assim alguns problemas de junção foram bastante evidentes.

Orquestra		Aula 10
Data: 25/05/2017	Horário: 18h30 – 20h	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivo</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u></p> <p>Dominar o léxico musical Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto; Dominar a leitura musical Desenvolver a capacidade auditiva</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u></p> <p>Desenvolver a sonoridade do grupo Desenvolver a afinação do grupo Desenvolver a resposta ao gesto do maestro Desenvolver uma postura correta para tocar em orquestra</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u></p> <p>Ser assíduo e pontual Bom comportamento Respeito pelo professor Demonstrar interesse e ser participativo nas atividades da aula Demonstrar autonomia no estudo individual Demonstrar espírito de cooperação com todos os elementos da orquestra.</p>
-----------------	---

Metodologias/técnicas e estratégias de ensino-aprendizagem	e	Através dos métodos expositivo, interrogativo, demonstrativo e ativo, explicar, exemplificar e apoiar o aluno a colocar em prática os vários aspetos enunciados, permitindo-lhe fazer a sua autocorreção.
--	---	---

Relatório da aula:

O momento da afinação decorreu de forma organizada como já começa a ser habitual.

Começaram por tocar o Bolero de Ravel do início ao fim. Apesar de alguns pequenos erros que foram sendo corrigidos, a orquestra demonstrou grandes progressos. Já tocam de forma livre e com vontade, nota-se um à-vontade com a obra e a energia e interação do grupo está cada vez melhor. Na parte final da aula o professor fez uma revisão da obra tocada no primeiro período, uma vez que, fazia parte do programa para o concerto final.

B

Aluno: B	Iniciação	Aula 1
Data: 7/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.
	<u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.
	<u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.

Relatório da aula:

A aula iniciou com a apresentação entre mim e o aluno. O professor orientador cooperante pediu ao aluno para fazer o exercício de rotação do pescoço que já era do conhecimento do aluno. O exercício consiste na colocação do violino no ombro esquerdo com o auxílio da mão direita, que direciona o violino para a posição correta. Depois de colocado o

violino, roda-se a cabeça mantendo o violino no ombro sem sair do sítio. O objetivo deste exercício é libertar tensão do pescoço e ao mesmo tempo ganhar consistência na postura. De seguida, retirou a mão esquerda do tampo do violino, deixando o instrumento suspenso entre o ombro e o queixo. Todos estes exercícios foram realizados para corrigir a posição da cabeça que o aluno tem tendência a inclinar. Depois de 3 repetições destes exercícios, foi pedido ao aluno que fizesse o exercício da mão esquerda. Este exercício consiste na colocação dos dedos da mão esquerda em cada corda do violino. O 1º dedo coloca-se na corda “sol” e deve manter-se inclinado, o 2º dedo na corda “ré”, 3º na corda “lá” e o 4º na corda “Mi”. Depois de alguns segundos a manter esta posição, o aluno deveria transferir os quatro dedos apenas para uma corda, mantendo a postura que adquiriu no exercício. Este exercício é muito eficaz para adquirir uma boa colocação da mão esquerda no violino. O aluno fez o exercício quatro vezes colocando por último os dedos todos na mesma corda, passando por cada uma delas. Para trabalho de casa, escrevi no caderno do aluno todos estes exercícios que fez na aula para repetir em casa sempre que possível.

Aluno: B	Iniciação	Aula 2
Data: 14/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de Sol Maior, duas oitavas. O professor orientador perguntou ao aluno qual era a forma dos dedos na escala e depois de alguma hesitação o aluno respondeu

corretamente: na corda “Sol” e “Ré” 1º e 2º dedos separados e na corda “Lá” e “Mi” os mesmos dedos juntos. O aluno primeiro tocou em pizzicato para conhecer os espaços entre os dedos e só depois de três tentativas mudou para o arco. De seguida foi-lhe pedido que tocasse o Etude de Suzuki. Mais uma vez o aluno começou por fazer uma leitura em pizzicato para conhecer as notas. A dificuldade da peça é evidente na mudança de corda seguida da colocação do 3º dedo na corda “Ré” assim como a colocação do 4º dedo na corda lá. Depois de algumas correções e como estava no limite de terminar a aula, o professor pediu-me para escrever os trabalhos de casa no caderno do aluno. O aluno deve dar máxima atenção ao Etude, estudar várias vezes em pizzicato tendo atenção na colocação do 4º dedo, deverá também fazer uma leitura à primeira parte do Minuet para ser trabalhado na aula seguinte.

Aluno: B	Iniciação	Aula 3
Data: 21/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

#### Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdo</u> Escala de “Ré Maior”, uma oitava; Etude Suzuki</p>
------------------	---

#### Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de “Ré” Maior, uma oitava. Pedi ao aluno para tocar cada nota utilizando o arco todo. No talão e no meio o aluno mantém o arco numa posição correta, mas ainda não tem muita qualidade sonora. Na ponta, o braço/cotovelo tem de esticar para manter o arco numa posição constante. Apesar de o aluno fazer o movimento pretendido, ainda retira o violino da posição correta, comprometendo a postura. Depois de algumas tentativas,

passamos para o Etude. O aluno tocou uma vez em pizzicato, tal como o professor lhe tinha pedido para estudar em casa. Ainda apresentou algumas dúvidas na colocação da nota “Dó natural” que ficava demasiado alta na afinação. Pedi ao aluno para pensar que o 1º e 2º dedos têm de estar juntos nesta peça. Depois das correções, pedi ao aluno que tocasse com arco do início ao fim o Etude. Como ainda não correu bem, o professor sugeriu ao aluno estudar em casa da seguinte forma: 10 vezes em pizzicato (5 vezes com partitura, 5 vezes sem olhar para a partitura). 10 vezes com arco (5 vezes com partitura, 5 vezes sem olhar para a partitura)

Aluno: B	Iniciação	Aula 4
Data: 28/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdo</u> Escala de “Ré Maior”, uma oitava; Etude Suzuki.</p>
------------------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com a execução da escala de (Sol maior) duas oitavas. Inicialmente pedi-lhe para tocar em pizzicato pensando em todos os pormenores como afinação, colocação correta dos dedos da mão esquerda e na postura corporal e de seguida tocou com arco. O aluno estava com a postura mais estável e o arco estava bastante mais paralelo. De seguida tocou o

Etude com arco, utilizando apenas o meio do arco para controlar bem os movimentos. (Devo acrescentar que o aluno tem uma fita colorida a separar as três partes do arco, colocada pelo professor no ano anterior). Como apresentou alguma instabilidade no andamento da peça, sugeri ao aluno que em casa estudasse com metrônomo. Depois de me dizer que não tem metrônomo, o professor orientador cooperante sugeriu ao pai do aluno que lhe batesse o pé para marcar o tempo.

Aluno: B	Iniciação	Aula 5
Data: 12/12/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

A aula iniciou com a escolha do novo programa. Ficou decidido que o aluno iria continuar a trabalhar o Minuet 1 do Suzuki e começar a trabalhar o Minuet 3 e a peça The Happy farmer. O professor iniciou a aula pedindo a escala de Sol Maior em duas oitavas. O aluno executou a escala com boa afinação e utilizando o arco todo de forma correta. De seguida procedeu-se à leitura em voz alta, da obra Minuet 3 e o aluno mostrou facilidade de leitura das notas e do ritmo. Quando passou para a leitura da peça com o violino, inicialmente fez em pizzicato para ser mais fácil de associar os dedos às respetivas cordas. Apesar de estar a tocar num andamento bastante lento, por vezes a colocação dos dedos na corda era demorada, influenciando o ritmo da peça. O aluno mostrou boas capacidades de leitura e sabe identificar em que corda deve tocar e com que dedo deve pressionar, o que mostra conhecimento da extensão musical do

instrumento. Para trabalho de casa o aluno deve estudar a peça em pizzicato e concentrar-se na colocação dos dedos, mantendo um andamento regular.

Aluno: B	Iniciação	Aula 6
Data: 09/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
------------------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com o Minuet 3. O professor dividiu a obra em duas partes sendo que nesta aula apenas trabalhariam a primeira parte. Tocou primeiro em pizzicato, apresentando ainda algumas dificuldades no movimento dos dedos da mão esquerda que demoram muito a reagir e a reconhecer o seu lugar, atrasando o ritmo da peça. Para trabalhar este problema, o professor sugeriu ao aluno que batesse os dedos dois e três na corda, 15 vezes. O aluno voltou a tocar a primeira parte, desta vez com arco. O problema continuava porque o aluno tinha necessidade de olhar para os dedos de forma a corrigir, mas como não conhecia bem a obra, precisava de olhar também para a partitura para não se perder. De seguida, o professor ensinou estratégias de memorização que incluíam: Dividir a peça em duas secções; refletir sobre as diferenças existentes entre cada secção; executar a primeira secção, várias vezes, com o suporte da partitura; executar a primeira secção sem o suporte da partitura; repetir todo o processo para a segunda secção. Para trabalho de casa, o aluno deverá memorizar a primeira secção da obra, seguindo esta estratégia.



Aluno: B	Iniciação	Aula 7
Data: 16/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos</u> Exercício do 2º e 3º dedos; Minuet 3; Trabalhar as ligaduras da primeira parte da obra.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula começou com o exercício feito na última aula que consiste em percutir 15 vezes na corda o dedo 2 e de seguida o 3. O aluno estudou o exercício em casa, mas de forma errada pois levantava muito os dedos e o objetivo era estes se manterem perto da corda. Depois de lhe explicar, o aluno foi capaz de realizar o exercício sem dificuldade. O minuet 3 em pizzicato, estava bastante melhor do que na última aula, o aluno já conseguia tocar sem grandes paragens a primeira parte da obra. De seguida pedi-lhe para tocar com arco, mas antes rodeamos na partitura todas as ligaduras existentes em cada linha. Começamos pela primeira linha, eu exemplifiquei primeiro com o meu violino e de seguida o aluno tentou tocar e não correu muito bem. O professor orientador ajudou o aluno, colocando a mão por cima da mão dele e fazendo o movimento do arco em conjunto. Repetimos três vezes muito lentamente até o aluno assimilar todos os movimentos e ligaduras. Para trabalho de casa, o aluno deve trabalhar toda a primeira parte da obra com arco, tendo atenção às ligaduras.

Aluno: B	Iniciação	Aula 8
Data: 23/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula começou com o aluno a tocar a primeira parte do Minuet 3 com arco. Depois de algumas pequenas correções, o professor decidiu avançar para a segunda parte da obra, fazendo todo o processo que foi feito na primeira parte. Inicialmente tocou em pizzicato de forma a conhecer as notas. A segunda parte iniciava diretamente com o 4º dedo na corda “Mi” e o aluno, como não tinha o 1º dedo deitado, colocava os dedos completamente desalinhados e encostava o pulso ao braço do violino. Depois de alguma insistência, o aluno começou a deitar o 1º dedo e os outros, conseqüentemente, ficavam alinhados. Esta segunda parte da obra é bastante exigente, portanto foi-lhe dedicado o restante tempo de aula. Para trabalho de casa, como já é habitual, escrevi no caderno do aluno tudo o que deverá trabalhar. O aluno deverá ter em atenção o 1º dedo deitado, bater os dedos na corda todos os dias e antes de iniciar qualquer obra, deverá colocar a mão esquerda no sítio correto e só depois tocar. A segunda parte do Minuet 3 deverá ser estudada conforme o que fez na aula: dividir por linhas, tocar em pizzicato até memorizar e no final tocar a segunda parte completa sem paragens.

Aluno: B	Iniciação	Aula 9
Data: 30/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Exercício da colocação dos 4 dedos alternados, em todas as cordas. Minuet 3</p>
-----------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com a colocação dos 4 dedos na corda Mi. Pedi ao aluno que colocasse os 4 dedos e pressionasse a corda com todos os dedos ao mesmo tempo. Este exercício foi feito em todas as cordas, tendo em atenção a rotação do pulso. De seguida foi feito com alternância entre os dedos, apenas na corda Mi. Posto isto, pedi-lhe para iniciar o Minuet 3 diretamente da segunda parte da obra. Antes de iniciar, lembrei o aluno que deve colocar-se na posição correta e colocar os dedos da mão esquerda no sítio certo com o primeiro dedo deitado. Tocou duas vezes em pizzicato, mas ainda tinha alguma dificuldade em manter o andamento pois necessita de parar e olhar para a partitura e depois perde-se nas dedilhações. O aluno não estudou o suficiente em casa, por isso teve de estudar durante a aula. Uma vez mais, foi pedido ao aluno que estudasse a segunda parte da obra segundo as estratégias explicadas nas últimas aulas.

Aluno: B	Iniciação	Aula 10
Data: 06/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

#### Relatório da aula:

O professor decidiu rever o Minuet 3 que não tinha ficado muito seguro anteriormente pois iria tocar esta obra na audição. Começaram por trabalhar a primeira parte num tempo muito lento. Repetiram 3 vezes até o aluno memorizar e utilizar as ligaduras corretas. Passaram para a segunda parte e fizeram o mesmo trabalho. Por último, foi pedido ao aluno para tocar toda a peça do início ao fim sem o auxílio da partitura. Algumas partes não correram muito bem pois o aluno confundia passagens e parava. Posto isto, o professor decidiu colocar a partitura uma vez para o aluno resolver as falhas de memória e de seguida voltar a tentar. Para trabalho de casa, o aluno deverá estudar a obra várias vezes com partitura até se sentir completamente confortável ao tocar de memória, deverá ter atenção aos sustenidos que por vezes o aluno troca e não se apercebe. Por último, deverá ouvir gravações no Youtube para ter a certeza que não troca as alterações.

Aluno: B	Iniciação	Aula 11
Data: 13/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com os ensaios com piano para a audição de iniciação. O aluno tocou o Minuet 3, inicialmente num tempo muito lento. Existiram algumas desafinações e muitas vezes o aluno trocava as ligaduras, ficando com as arcadas ao contrário. Depois de umas pequenas correções, voltou a tocar com piano mais duas vezes num tempo mais rápido. No final dos três alunos de iniciação terem ensaiado com piano, tocaram individualmente para trabalhar o que tinha corrido menos bem.

Aluno: B	Iniciação	Aula 12
Data: 27/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

Nesta aula o professor decidiu juntar os três alunos de iniciação. Iniciaram com o exercício de bater os dedos na corda. Começaram por bater várias vezes o 4º dedo, de seguida o 3º e por último o 2º. Inicialmente fizeram o exercício um de cada vez, repetindo várias vezes com as correções do professor

De seguida o professor pediu-lhes para tocar um de cada vez a escala de Lá maior em duas oitavas, explicando que esta se toca utilizando a forma 3 (3º e 4º dedos juntos) na corda Sol e Ré e forma 2 (2º e 3º dedos juntos) na corda Lá e Mi. Depois de cada um deles ter tocado corretamente a escala, tocaram uma última vez em pizzicato todos juntos. De seguida o professor pediu-lhes que segurassem no arco corretamente e, um a um, tocaram a escala muito lentamente para corrigir a afinação. Logo de seguida tocaram a escala em conjunto e com o acompanhamento do professor no piano. O facto de o professor tocar a harmonia da escala no piano, ajudou os alunos a melhorar a afinação. De seguida tocaram novamente com o acompanhamento do piano e o objetivo era que os alunos seguissem a variação dinâmica que o professor ia fazendo no piano.

Aluno: B	Iniciação	Aula 13
Data: 24/04/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio - Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

Nesta aula o professor decidiu juntar os três alunos de iniciação novamente. Tocaram um de cada vez a escala de Lá maior em duas oitavas e o objetivo era no final os outros colegas darem a sua opinião. Esta tarefa levou-os a estar muito atentos a tudo o que os colegas tocavam. Cada vez que era pedida a opinião de alguém, os alunos eram muito participativos. O aluno B iniciou a escala e demonstrou dúvidas nas formas 2 e 3 assim como na direção do arco. O professor questionou os outros dois alunos acerca do erro apresentado pelo B e a aluna A explicou claramente ao colega como devia proceder nas formas 2 e 3. Quanto à direção do arco, o professor pediu ao aluno para fazer o desenho da meia-lua com o arco na ponta de forma a este não ir de encontro à escala. De seguida, o aluno executou a peça The Happy farmer de Suzuki em pizzicato. A peça em geral correu bastante bem, estava segura em termos de notas e afinação, o problema apresentado foi apenas a pulsação. Para resolver a questão, o professor bateu o tempo com um lápis na cabeça do violino do aluno, repetindo duas vezes a peça toda desta forma. Durante a aula o professor deu-me algumas dicas de como deve ser a atitude de um professor: Dar uma informação de cada vez; ser clara e direta na informação dada ao aluno e dar sempre um feedback positivo.

Aluno: B	Iniciação	Aula 14
Data: 08/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Lá Maior Exercício de distribuição do arco. The Happy Farmer Suzuki</p>
-----------	--

Relatório da aula:

Na última aula o professor avisou-me que iria ser eu a ministrar a aula do B e do A, e ele ficaria com o C. A aula iniciou com a escala de Lá maior que o aluno tinha apresentado dificuldades na última aula. Inicialmente pedi ao aluno para tocar em pizzicato. Como a escala estava completamente esquecida questionei ao aluno se tinha estudado e a resposta foi não. Relembrei ao aluno a forma 2 e 3 e toquei uma vez para exemplificar. Depois de resolver todas as dúvidas, pedi ao aluno para tocar com arco da seguinte forma: mínima, duas semínimas na ponta, mínima com mudança de nota, duas semínimas ao talão, e assim sucessivamente. O aluno apresenta algumas dificuldades na distribuição do arco, daí este exercício ser importante. De seguida o aluno tocou em pizzicato a peça do Suzuki. Apesar de estar numa pulsação muito abaixo do suposto, o aluno tocou bem as notas e apenas teve alguma dificuldade no ritmo da peça. Para resolver a dificuldade do ritmo, pedi ao aluno para cantar a melodia até interiorizar. O aluno mostrou uma boa capacidade de ritmo ao cantar, mas quando passava para o violino tinha dificuldade e muitas vezes saltava tempos. Para trabalho de casa, o aluno terá de cantar várias vezes a peça e depois tocar em pizzicato até interiorizar.



Aluno: B	Iniciação	Aula 15
Data: 15/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Lá Maior The Happy Farmer Suzuki (Pizzicato e arco)</p>
------------------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com a revisão da Escala de Lá maior que o aluno executou sem dificuldade, tanto em pizzicato como com arco. Posto isto, foi feita uma revisão em pizzicato à peça The happy farmer. De seguida dividimos a peça em duas partes de forma a realizar um estudo mais pormenorizado. Foram trabalhados aspetos como: afinação, ritmo, arcadas e articulação. Para trabalho de casa, escrevi no caderno do aluno tudo o que devia ser trabalhado. Sublinhei que era importante ter em atenção os seguintes aspetos: Correta memorização das notas; correta colocação dos dedos; correta figuração rítmica e correta divisão do arco.

Aluno: A	Iniciação	Aula 1
Data: 07/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

A aula iniciou com a apresentação entre mim e o aluno. O professor iniciou aula com o exercício das cordas soltas já conhecido pelo aluno. O exercício é feito nas 3 partes do arco (talão, meio e ponta), tocando várias vezes numa corda, onde cada parte do arco exige um movimento específico do braço direito. O arco do aluno tem uma fita colorida para dividir as 3 partes do arco, para que o aluno tivesse mais facilidade na visualização e dessa forma facilitar a execução do exercício. No talão, o aluno exerce demasiada pressão no pulso; no meio do arco o cotovelo está sem controle e por isso o som fica descuidado; na ponta o braço/cotovelo tem de esticar e fazer uma meia-lua no final para manter o arco numa posição constante, mas o aluno deixa o cotovelo dobrado impedindo este processo. De seguida realizou-se o mesmo exercício com a junção das 3 partes do arco. Na corda “lá” começou no talão fazendo uma pausa quando chegava ao meio, e o mesmo se sucedeu ao chegar à ponta., e vice-versa. Seguidamente o exercício repetiu-se, mas desta vez sem paragens exigindo um controle de velocidade de arco e estabilidade no som. Associado a este exercício, o professor cooperante pediu ao aluno para colocar o arco na corda e subir e descer o braço, acompanhando a altura da corda. Na corda mais grave o braço sobe e à medida que muda para as cordas mais agudas tem de descer. Para trabalho de casa, o aluno deverá rever estes dois exercícios e preparar a escala de Ré maior.

Aluno: A	Iniciação	Aula 2
Data: 14/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de Ré maior que o aluno executou sem dificuldade. Notou-se uma ligeira melhoria na mão direita, o que significa que o aluno estudou em casa os exercícios da última aula. De seguida, o professor cooperante pediu ao aluno para tocar a peça Perpetual Motion de Suzuki. Começou por pedir em pizzicato, explicando que a primeira vez que aparecia a nota mi, era para ser tocada com o 4º dedo na corda lá. Depois de tocar a peça toda em pizzicato, passou para o arco tocando tudo na zona do meio e articulando cada nota. Ainda que tenha sido numa pulsação muito abaixo do pretendido, o aluno foi capaz de tocar do início ao fim sem grandes problemas. Para terminar, o professor pediu ao aluno para tocar um pouco da peça Andantino de Suzuki. Tocou a primeira parte lentamente em pizzicato para conhecer as notas e a figuração rítmica. Para trabalho de casa, escrevi no caderno do aluno tudo o que deve estudar durante a semana. Deverá iniciar sempre pela escala, neste caso “ré maior”, e de seguida estudar as peça Perpetual motion e Andantino, algumas vezes em pizzicato e de seguida com arco, sendo que no Andantino só deverá estudar a primeira parte trabalhada na aula. Foram escritas algumas recomendações: Tentar não tocar nas outras cordas e manter sempre um som limpo; para obter mais som deverá carregar mais no primeiro dedo que segura o arco e baixar o ombro direito quando tocar com arco.

Aluno: A	Iniciação	Aula 3
Data: 21/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdo</u> Escala de “Ré Maior” uma oitava; Exercício de divisão do arco com a escala Perpetual motion Suzuki Andantino</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de ré maior, dois tempos cada nota. De seguida, com a mesma escala, pedi ao aluno para fazer o exercício da divisão do arco feito em aulas anteriores. O exercício consiste em tocar a escala nas 3 partes do arco (Ré mínima, duas semínimas; Mi mínima, duas semínimas, e assim sucessivamente). Seguidamente, tocou a peça de Suzuki em pizzicato num andamento calmo. O aluno não apresentou dificuldades em termos de notas e afinação, portanto pedi-lhe para executar a obra com o arco, lembrando-o que deveria baixar o ombro direito que tem tendência para levantar enquanto toca. Após uma leitura do início ao fim, fomos gradualmente aumentando a velocidade. Por último, o aluno executou a primeira parte do andantino sem qualquer tipo de dúvida e fez ainda uma leitura da segunda parte em pizzicato. O aluno demonstrou-se capaz de executar tudo o que lhe era pedido com sucesso e o seu empenho era notório. Para trabalho de casa, escrevi no caderno que deveria estudar a segunda parte do Andantino, primeiro em pizzicato e de seguida com arco. Para conhecer melhor a obra, sugeri que ouvisse uma gravação da peça no Youtube.

Aluno: A	Iniciação	Aula 4
Data: 28/11/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a segunda parte da peça Andantino. Inicialmente em pizzicato e de seguida com arco. O aluno executou a peça sem dificuldades, demonstrando que estudou em casa. De seguida o professor deu uma peça nova, o Allegretto de Suzuki. Inicialmente o professor tocou para demonstrar e de seguida marcou na partitura todas as dedilhações explicando que a nota lá deverá ser tocada com o 4º dedo. O aluno tocou muito lentamente em pizzicato para conhecer as notas. Como teve algumas dúvidas no ritmo, o professor pediu-lhe para cantar o ritmo e só depois tocar. Por último tocou com arco da seguinte forma: 2 colcheias ao talão, 1 semínima arco todo, 2 colcheias à ponta, e vice-versa. Para trabalho de casa escrevi no caderno do aluno o seguinte: Allegretto – Antes de tocar cantar a peça toda; estudar com metrónomo e ter cuidado para as semínimas não ficarem demasiado longas. Pega do arco: 2º dedo no buraco e 3º na bolinha; tocar com um som sempre cheio; cuidar as mudanças de corda; utilizar o arco até à ponta.

Aluno: A	Iniciação	Aula 5
Data: 12/12/2016	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

O professor iniciou a aula com a escolha do novo repertório. Ficou decidido que o aluno iria iniciar o estudo das peças de Suzuki: Minuet 3 e The Happy farmer. De seguida, o aluno cantou a peça Allegretto do início ao fim. O professor pediu-lhe logo de seguida para tocar da mesma forma que cantou: afinado, ritmo correto e um som bonito. O aluno executou a peça completa e, como correu muito bem, portanto iniciaram o solfejo da peça Minuet 3. Inicialmente solfejou apenas o ritmo e de seguida juntou o nome das notas. Posto isto, foi feita uma leitura das notas em pizzicato, fazendo pausas no final de cada pauta para interiorizar o que tinha tocado. Por vezes, o aluno precisava de parar para fazer a preparação dos dedos que teria de tocar de seguida, mas nunca perdendo o sentido rítmico. Para trabalho de casa, o aluno terá de estudar a escala de sol maior e a peça nova, Minuet 3.

Aluno: A	Iniciação	Aula 6
Data: 09/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de sol maior duas oitavas, tonalidade da peça que o aluno irá interpretar de seguida. O aluno tocou a escala sem dificuldade, com um som cheio e uma afinação estável. De seguida, na peça Minuet3, o professor dividiu a obra em duas partes. Tocou a primeira parte em pizzicato várias vezes até estar segura e de seguida experimentou tocar com arco. Após algumas repetições, o professor tirou a partitura da estante e pediu ao aluno para tocar. Após duas tentativas, fizeram o mesmo processo com a segunda parte da peça. Por último tocou do início ao fim, com algumas falhas de memória, mas sem nunca desistir. Para trabalho de casa terá de tentar decorar a peça e ter em atenção a colocação dos dedos 1 e 2 que devem permanecer juntos, assim como procurar estabilidade na pulsação.

Aluno: A	Iniciação	Aula 7
Data: 16/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de sol maior duas oitavas. Minuet 3</p>
------------------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de sol maior em duas oitavas, apenas para colocar os dedos no sítio certo e trabalhar o som cheio utilizando o arco todo. Posto isto, pedi ao aluno para tocar a primeira parte da peça sem partitura. Coloquei a partitura na estante e pedi-lhe para sublinhar com um lápis colorido todas as ligaduras existentes para chamar a atenção enquanto toca. Após resolver alguns problemas de memória e clarificar as ligaduras, voltou a repetir a primeira parte desta vez num andamento um pouco mais rápido. Para trabalho de casa deverá continuar a estudar a escala de sol maior, rever toda a primeira parte trabalhada na aula e estudar as notas da segunda parte em pizzicato.



Aluno: A	Iniciação	Aula 8
Data: 30/01/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com a execução da escala de sol maior, duas oitavas. De seguida foi feita uma revisão da primeira parte da peça. Depois de algumas pequenas correções, o professor decidiu avançar para a segunda parte da obra, fazendo todo o processo que foi feito na primeira parte. Inicialmente tocou em pizzicato de forma a conhecer as notas. A segunda parte iniciava diretamente com o 4º dedo na corda “Mi” o professor explicou a importância de manter o 1º dedo deitado para que todos os restantes ficassem totalmente alinhados. A segunda parte da obra é bastante exigente, portanto foi-lhe dedicado o restante tempo de aula. Para trabalho de casa deverá estudar o Minuet 3, dedicando especial atenção à segunda parte.

Aluno: A	Iniciação	Aula 9
Data: 06/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

O professor decidiu rever o Minuet 3 que não tinha ficado muito seguro anteriormente pois iria tocar esta obra na audição. Começaram por trabalhar a primeira parte num tempo muito lento. Repetiram 3 vezes até a aluna memorizar e utilizar as ligaduras corretas. Passaram para a segunda parte e fizeram o mesmo trabalho. Por último, foi pedido ao aluno para tocar toda a peça do início ao fim sem o auxílio da partitura. Algumas partes não correram muito bem pois a aluna confundia passagens e parava. Posto isto, o professor decidiu colocar a partitura uma vez para resolver as falhas de memória e de seguida voltar a tentar. Para trabalho de casa, deverá estudar com metrónomo, verificar as ligaduras e estudar a peça por partes, várias vezes com partitura até se sentir completamente confortável e capaz de tocar de memória.

Aluno: A	Iniciação	Aula 10
Data: 13/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com os ensaios com piano para a audição de iniciação. O aluno tocou o Minuet 3, inicialmente num tempo muito lento. Existiram algumas desafinações e algumas falhas de memória na segunda parte. Depois de umas pequenas correções, voltou a tocar com piano mais duas vezes num tempo mais rápido. No final dos três alunos de iniciação terem ensaiado com piano, tocaram individualmente para trabalhar o que tinha corrido menos bem.

Aluno: A	Iniciação	Aula 11
Data: 27/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

Nesta aula o professor decidiu juntar os três alunos de iniciação. Iniciaram com o exercício de bater os dedos na corda. Começaram por bater várias vezes o 4º dedo, de seguida o 3º e por último o 2º. Inicialmente fizeram o exercício um de cada vez, repetindo várias vezes com as correções do professor. De seguida o professor pediu-lhes para tocar um de cada vez a escala de Lá maior em duas oitavas, explicando que esta se toca utilizando a forma 3 (3º e 4º dedos juntos) na corda Sol e Ré e forma 2 (2º e 3º dedos juntos) na corda Lá e Mi. Depois de cada um deles ter tocado corretamente a escala, tocaram uma última vez em pizzicato todos juntos. De seguida o professor pediu-lhes que segurassem no arco corretamente e, um a um, tocaram a escala muito lentamente para corrigir a afinação. Logo de seguida tocaram a escala em conjunto e com o acompanhamento do professor no piano. O facto de o professor tocar a harmonia da escala no piano, ajudou os alunos a melhorar a afinação. De seguida tocaram novamente com o acompanhamento do piano e o objetivo era que os alunos seguissem a variação dinâmica que o professor ia fazendo no piano.

Aluno: A	Iniciação	Aula 12
Data: 24/04/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio - Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

Nesta aula o professor decidiu juntar os três alunos de iniciação. Tocaram um de cada vez a escala de Lá maior em duas oitavas e o objetivo era no final os outros colegas darem a sua opinião. Esta tarefa levou-os a estar muito atentos a tudo o que os colegas tocavam. Cada vez que era pedida a opinião de alguém, os alunos eram muito participativos. O aluno A iniciou a escala e demonstrou dúvidas nas formas 2 e 3, mas rapidamente percebeu o erro e corrigiu sem ajuda. Quanto ao braço direito, o aluno foi chamado à atenção porque levantava o ombro cada vez que dirigia o arco para a ponta. De seguida, executou a peça The Happy farmer de Suzuki em pizzicato. A peça em geral correu bastante bem, estava segura em termos de notas e afinação apenas fez confusão com uma nota que rapidamente foi corrigida. Durante a aula o professor deu-me algumas dicas de como deve ser a atitude de um professor: Dar uma informação de cada vez; ser clara e direta na informação dada ao aluno e dar sempre um feedback positivo.

Aluno: A	Iniciação	Aula 13
Data: 08/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Lá Maior Exercício de distribuição do arco. The Happy Farmer Suzuki</p>
-----------	--

Relatório da aula:

Na última aula o professor avisou-me que iria ser eu a ministrar a aula do B e A, e ele ficaria com o C. A aula iniciou com a escala de Lá maior que o aluno tinha apresentado dificuldades na última aula. Relembrei à aluna a forma 2 e 3 e toquei uma vez para exemplificar. Depois de resolver todas as dúvidas, pedi-lhe para tocar com arco da seguinte forma: mínima, duas semínimas na ponta, mínima com mudança de nota, duas semínimas ao talão, e assim sucessivamente. Este exercício é importante para a distribuição de arco que, posteriormente será útil para a peça. Posto isto, pedi ao aluno para cantar a primeira parte com o ritmo e dizendo o nome das notas e logo de seguida tocou em pizzicato toda a primeira parte sem falhas de ritmo, notas e afinação. Seguidamente, pedi-lhe para tocar no meio do arco numa pulsação bastante lenta. Conseguimos trabalhar bem as duas primeiras partes, sendo que a única dificuldade apresentada foram as duas notas com ligadura existentes ao longo da peça, onde a última nota contem um ponto. Para trabalho de casa deverá cantar várias vezes a peça do início ao fim, tocar várias vezes em pizzicato e estudar as duas linhas preparadas na aula, com arco prestando atenção às notas com ligadura e ponto.

Aluno: A	Iniciação	Aula 14
Data: 15/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Lá Maior The Happy Farmer Suzuki (Pizzicato e arco)</p>
------------------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou com a revisão da Escala de Lá maior que o aluno executou sem dificuldade, tanto em pizzicato como em arco. Posto isto, foi feita uma revisão em pizzicato à peça The happy farmer. De seguida dividimos a peça em duas partes de forma a realizar um estudo mais pormenorizado. Foram trabalhados aspetos como: afinação, ritmo, arcadas e articulação. Para trabalho de casa, escrevi no caderno do aluno tudo o que devia ser trabalhado. Sublinhei que era importante ter em atenção os seguintes aspetos: Correta memorização das notas; correta colocação dos dedos; correta figuração rítmica e correta divisão do arco.

C

Aluno: C	Iniciação	Aula 1
Data: 06/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
------------------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a leitura da peça Etude. Antes de tocar, o aluno solfejou com o nome das notas e mostrou uma boa capacidade na leitura de notas. De seguida tocou em pizzicato do início ao fim, muito lentamente. Para resolver a dificuldade que a aluna tem na colocação do 4º dedo, o professor pediu-lhe que fizesse um exercício de alternância de todos os dedos, repetindo várias vezes a mesma sequência (0-1;1-2;2-3-,3-4). Posto isto, o aluno repetiu novamente a peça do início ao fim, notando-se melhorias na colocação do 4º dedo. Para trabalho de casa deverá fazer o exercício da alternância entre os dedos, tocar a peça em pizzicato várias vezes e de seguida tocar com arco, sempre no meio.



Aluno: C	Iniciação	Aula 2
Data: 13/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com os ensaios com piano para a audição de iniciação. O aluno C tocou o Etude em pizzicato, inicialmente num tempo muito lento. De seguida tocou com arco demonstrando algumas dificuldades a nível de mão direita. O aluno mudava de corda, mas o cotovelo não acompanhava a mudança tocando por vezes em duas cordas ao mesmo tempo. Tocou mais duas vezes com piano, num tempo mais rápido. No final dos três alunos de iniciação terem ensaiado com piano, tocaram individualmente para trabalhar o que tinha corrido menos bem. No caso do aluno C o professor insistiu nas mudanças de corda e no movimento do cotovelo.

Aluno: C	Iniciação	Aula 3
Data: 27/03/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

Relatório da aula:

Nesta aula o professor decidiu juntar os três alunos de iniciação. Iniciaram com o exercício de bater os dedos na corda. Começaram por bater várias vezes o 4º dedo, de seguida o 3º e por último o 2º. Inicialmente fizeram o exercício um de cada vez, repetindo várias vezes com as correções do professor

De seguida o professor pediu-lhes para tocar um de cada vez a escala de Lá maior em duas oitavas, explicando que esta se toca utilizando a forma 3 (3º e 4º dedos juntos) na corda Sol e Ré e forma 2 (2º e 3º dedos juntos) na corda Lá e Mi. Depois de cada um deles ter tocado corretamente a escala, tocaram uma última vez em pizzicato todos juntos. De seguida o professor pediu-lhes que segurassem no arco corretamente e, um a um, tocaram a escala muito lentamente para corrigir a afinação. Logo de seguida tocaram a escala em conjunto e com o acompanhamento do professor no piano. O facto de o professor tocar a harmonia da escala no piano, ajudou os alunos a melhorar a afinação. De seguida tocaram novamente com o acompanhamento do piano e o objetivo era que os alunos seguissem a variação dinâmica que o professor ia fazendo no piano.

Aluno: C	Iniciação	Aula 4
Data: 24/04/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

Relatório da aula:

Nesta aula o professor decidiu juntar os três alunos de iniciação. Tocaram um de cada vez a escala de Lá maior em duas oitavas e o objetivo era no final os outros colegas darem a sua opinião. Esta tarefa levou-os a estar muito atentos a tudo o que os colegas tocavam. Cada vez que era pedida a opinião de alguém, os alunos eram muito participativos. O aluno C iniciou a escala e demonstrou dúvidas e alguma falta de estudo. Como o aluno é muito rápida a absorver informação, bastou uma chamada de atenção para de seguida tocar a escala corretamente. A peça Etude estava muito melhor. O aluno tocou num andamento rápido com boa afinação e demonstrou grandes progressos na mão direita. Durante a aula o professor deu-me algumas dicas de como deve ser a atitude de um professor: Dar uma informação de cada vez; ser clara e direta na informação dada ao aluno e dar sempre um feedback positivo.

Aluno: C	Iniciação	Aula 5
Data: 08/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

Relatório da aula:

Esta aula foi ministrada pelo professor orientador cooperante enquanto eu dava aula aos outros dois alunos de iniciação.

Aluno: C	Iniciação	Aula 6
Data: 15/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula Assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

#### Relatório da aula:

A aula iniciou com a leitura da nova peça: The Happy Farmer, Suzuki. Foi feita uma leitura detalhada em pizzicato, dividindo a peça em duas partes e repetindo várias vezes cada parte. De seguida tocou a primeira parte com arco, muito lentamente com a ajuda do professor. O aluno foi chamado à atenção porque levanta muito os dedos da mão esquerda, foi-lhe explicado que ao ter os dedos afastados da corda eles irão demorar muito mais tempo a reagir e a chegar ao sítio certo. Para trabalho de casa deverá estudar a primeira parte com arco, tendo em atenção a colocação dos dedos sempre perto da corda, e estudar a segunda parte várias vezes em pizzicato e quando estiver segura estudar com arco.

Aluno: C	Iniciação	Aula 7
Data: 22/05/2017	Horário: 18h30/19h15	
<b>Aula coadjuvada</b>		

#### Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Adquirir uma postura corporal correta; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Sol maior: Utilizar o arco todo, tocando dois tempos cada nota; Ter atenção à afinação e colocação do arco. The Happy famer: Fazer exercícios para resolver a arcada (o exercício será feito em cordas soltas em todas as cordas)</p>
------------------	--

#### Relatório da aula:

Hoje a aula teve a presença do meu orientador científico. A aula iniciou com a escala de Sol maior, tonalidade da peça que irá tocar de seguida. Pedi-lhe para tocar com o arco todo, dois

tempos cada nota, prestando atenção ao movimento do arco. Depois de corrigir algumas falhas na afinação, passamos para os exercícios de resolução do problema da arcada presente na peça de Suzuki. Pedi-lhe para fazer o exercício em todas as cordas soltas. O exercício é feito da seguinte forma: 1º - tocar a nota com ponto utilizando o arco todo; 2º - parar o arco; 3º - tocar a colcheia curta na mesma arcada. Depois de realizar este exercício nas cordas todas, começamos a trabalhar a peça por partes. Depois de uma leitura da primeira parte, alertei o aluno para o facto de ele levantar demasiado os dedos, principalmente quando passa o 3º dedo de uma corda para a outra. Pedi-lhe para o fazer sem levantar demasiado os dedos, apenas rodar um pouco o pulso para os três dedos mudarem para a outra corda delicadamente e mais rápido. Posto isto, o aluno tocou a peça do início ao fim e o nosso feedback foi muito positivo, o aluno é muito empenhado e está num bom caminho para tocar num nível muito bom.

D

Aluno: D	4º Grau	Aula 1
Data: 06/03/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula assistida</b>		

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
------------------	---

Relatório da aula:

A aula iniciou com a escala de Mib maior em duas oitavas que já tinha sido estudada em aulas anteriores. O professor pediu ao aluno para tocar a escala primeiro em notas separadas e depois ligadas duas a duas. Depois de tocar as notas separadas com muita dificuldade, o professor chamou o aluno à atenção para o facto de ser muito importante o estudo individual e que se nota que o aluno não dedicou o tempo suficiente. Trabalharam a dedilhação da escala, as mudanças de posição e afinação. De seguida tocou o arpejo com a afinação completamente errada. O professor tocou a nota “mib” no violino e manteve enquanto o aluno tocava o arpeja. Desta forma conseguiram trabalhar a afinação através do uso da audição. O aluno toca apenas baseando-se nas dedilhações, não sabe identificar intervalos e não reconhece as notas. Posto isto, passaram para a peça Allegro de Campagnoli. As recomendações do professor foram: Utilizar a respiração; quando existirem notas iguais deve mostrar diferenças; o tempo da peça deve ser mais fluido e deverá ter mais velocidade e energia no arco; os acordes devem ser tocados, pousando previamente o arco na corda e mais perto do cavalete; da mesma forma que ao falar não acentuamos a última palavra, o mesmo se aplica às frases musicais.

Aluno: D	4º Grau	Aula 2
Data: 13/03/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

#### Relatório da aula:

A aula iniciou mais uma vez com a escala de “mib” maior. O aluno continua com problemas nas mudanças de posição, dúvidas na dedilhação e problemas com a afinação nas posições altas. A professora ajudou o aluno a relembrar as dedilhações da escala e pediu-lhe ao aluno para tocar novamente utilizando o arco todo, sentindo os dedos todos em contacto com o arco e subindo ligeiramente o pulso que estava muito baixo. O arpejo continua a ser tocado de ouvido, o aluno continua a não ter noção das notas que está a tocar, pensado apenas nos dedos e no que pretende ouvir, muitas vezes engana-se e não consegue corrigir. Depois de um estudo detalhado do arpejo passaram para a peça Tambourin de François Joseph Gossec. Fizeram uma leitura numa pulsação lenta e o professor ia mantendo a tónica para o aluno ter uma referência auditiva. O aluno apresenta muitos problemas de afinação, mesmo na primeira posição que já deveria estar dominada. Para trabalho de casa deverá cantar a peça para ter noção da melodia e da afinação.



Aluno: D	4º Grau	Aula 3
Data: 20/03/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Conscientização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	--

Relatório da aula:

Hoje decorreram as avaliações.

A prova do aluno D era composta pela escala de Mib maior e arpejo, Alegro de Campagnoli e Tambourin de François Joseph Gossec. Depois de assistir à prova pude constatar que o maior problema do aluno D é a falta de confiança, alguma falta de estudo e a afinação. Em conversa com o professor orientador cooperante, decidimos que o aluno deveria ter um método de escalas para estudar em casa e seria boa ideia apresentar uma escala diferente a cada aula

Aluno: D	4º Grau	Aula 4
Data: 27/03/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

Esta aula iniciou com uma pequena reflexão acerca da prova de avaliação. O aluno apresenta dificuldades a nível de mão direita, tais como: levantar os dedos causando instabilidade na pega do arco e, conseqüentemente, a perda de som e falta de controlo, por vezes o arco tem tendência a fugir demasiado para a escala ou para o cavalete. A mão esquerda precisa de ser trabalhada de forma a melhorar os seguintes aspetos: Afinação, mudanças de posição e o vibrato. Para melhorar todos estes aspetos, foi-lhe apresentada a ideia de estudar uma escala diferente todas as semanas. De seguida procedeu-se à escolha do novo programa. O aluno irá estudar o estudo nº1 de Kreutzer. Este estudo é muito versátil já que trabalha todos os aspetos base da técnica do violino. O desafio deste estudo é conseguir reproduzir um som suave e contínuo em notas muito longas; controlar a distribuição de arco já que existem arcadas muito longas, com crescendos e diminuendos; fazer dinâmicas que nem sempre coincidem com a direção do arco (Crescendo na arcada para baixo, diminuendo na arcada para cima, por exemplo) e fazer mudanças de arco suaves. A nível de mão esquerda trabalha aspetos como afinação, vibrato e mudanças de posição. Foi pedido ao aluno para trabalhar em casa com metrónomo num andamento confortável, não muito lento, e aos poucos baixar a velocidade de forma a controlar as notas longas com bom som, num andamento muito lento.

Aluno: D	4º Grau	Aula 5
Data: 24/04/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula assistida</b>		

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p>
-----------	---

#### Relatório da aula:

Esta aula iniciou com a escala de Ré maior que o aluno demonstrou dúvidas no espaçamento entre as notas. Neste momento, o professor orientador cooperante explicou-me que normalmente ensina quatro combinações de espaçamento entre os dedos da mão esquerda para facilitar a compreensão da digitação pelos alunos: 1 - Junto/ afastado/afastado; 2 – Junto/afastado/afastado; 3 – Afastado/afastado/junto; 4 – Afastado/afastado/afastado. Após a consciência das combinações, o aluno melhorou. Posto isto, o professor deu ao aluno da nova peça, tempo di minuetto kreisler. Inicialmente colocaram as dedilhações e de seguida tocaram a primeira secção. Após demonstrar muitas dificuldades em manter uma pulsação constante e na compreensão das figuras rítmicas o professor recorreu a uma estratégia de demonstração/imitação compasso a compasso.

Aluno: D	4º Grau	Aula 6
Data: 08/05/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdo:</u> Escala de Ré Maior seguindo as seguintes etapas: Treinar a mudança de posição para o início da escala - quarta posição na corda sol; Ensinar a dedilhação da escala, utilizando a combinação quatro. Tempo di minuetto kreisler.</p>
------------------	--

Relatório da aula:

Iniciei a aula com a escala de ré Maior e pude constatar que o aluno apresenta dificuldades nas mudanças de posição pois desliza o dedo, sem uma referência auditiva ou muscular. Consequentemente, não era capaz de começar a escala na nota correta. Para tentar melhorar este problema forneci algumas estratégias: Tocar a nota (ré), na primeira posição, para a qual pretende mudar de posição; deslizar, lentamente o primeiro dedo até atingir a nota escutada na etapa anterior; repetir o processo, aumentando a velocidade do movimento da mão esquerda. Depois de aplicar estes exercícios para que o aluno pudesse entender e posteriormente estudar em casa, prosseguimos para a peça trabalhada na última aula. Trabalhamos novamente por secções, dando especial atenção à afinação principalmente ao nível de mudanças de posição.

Aluno: D	4º Grau	Aula 7
Data: 15/05/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

<b>Objetivos</b>	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Ré maior Estudo 1 de Kreutzer Tempo di minuetto kreisler.</p>
------------------	--

Relatório da aula:

A aula iniciou novamente com a escala de Ré maior. Como a escala estava muito esquecida, provavelmente por falta de estudo, houve novamente a necessidade de trabalhar nota a nota. Inicialmente toquei em unísono no piano, mas percebi que o aluno reagia melhor à correção da afinação tendo a harmonia como referência. Posto isto, retomamos o trabalho desenvolvido há umas aulas atrás com o estudo número 1 de Kreutzer. Fez uma leitura do estudo do início ao fim e no final foram trabalhados aspetos como afinação, distribuição de arco e mudanças de posição. O professor sugeriu ao aluno, de cada vez que se enganar, recomeçar o estudo desde o início já que, mais uma vez, a falta de estudo foi notória. Por último, pedi ao aluno para tocar a peça e o resultado foi bastante positivo. A afinação estava num bom caminho e o andamento da peça já estava mais fluido. Depois de o aluno ter admitido apenas ter estudado a peça durante a semana, eu e o professor decidimos que o aluno deverá ter um plano de estudo semanal. O plano descrito até à aula seguinte estava organizado da seguinte forma: Segunda-feira (não estuda porque tem aula de violino); Terça-feira estuda 30 minutos de escala; quarta-feira 30 minutos do estudo, quinta-feira a peça; sexta-feira 45 minutos de escala e estudo; sábado 30 minutos da peça e domingo deverá estudar todo o programa.

Aluno: D	4º Grau	Aula 8
Data: 22/05/2017	Horário: 17h45/18h30	
<b>Aula coadjuvada</b>		

Planificação da aula:

Objetivos	<p><u>Domínio cognitivo:</u> Aquisição e desenvolvimento de capacidades motoras e cognitivas (leitura e expressividade), através da prática do instrumento.</p> <p><u>Domínio Técnico-performativo:</u> Demonstrar capacidade de corrigir e ajustar a afinação nas várias posições; Consciencialização para o som emitido e aperfeiçoamento do mesmo; Controlar o sentido métrico-rítmico.</p> <p><u>Domínio Sócio – Afetivo:</u> Respeitar o professor e seguir as suas indicações; Demonstrar interesse pela disciplina; Demonstrar motivação para aperfeiçoar a técnica instrumental; Demonstrar autonomia no estudo individual.</p> <p><u>Conteúdos:</u> Escala de Ré maior Estudo 1 de Kreutzer Tempo di minuetto kreisler.</p>
-----------	--

Relatório da aula:

A aula de hoje teve a presença do meu orientador científico. Iniciei a aula, tal como planeado, com a escala de Ré maior. Antes de tocar, dei ao aluno algumas dicas de como deve trabalhar a escala de forma a obter uma boa qualidade sonora: Tocar com o arco mais próximo do cavalete; utilizar todo o comprimento do arco; tocar numa velocidade constante; estudar sempre que possível em frente a um espelho de forma a corrigir a postura. O aluno apresentou muitas dificuldades técnicas a nível de mão direita e esquerda, resultado de uma postura tensa e incorreta da mão direita, assim como de alguma instabilidade na colocação do violino no ombro esquerdo. Posto isto, trabalhamos a segunda parte da peça de Kreisler prestando atenção à dificuldade rítmica e da aplicação dos ornamentos escritos. Para finalizar, eu e o professor orientador científico, alertamos o aluno da importância de um estudo regular e consciente e da importância da aquisição de boas bases técnicas logo desde cedo para mais tarde não ter tanta dificuldade no programa cada vez mais exigente. O aluno admitiu não ter muita motivação e que não se sente muito confortável quando coloca o violino no corpo, como se não fosse ainda natural para ele. Será uma questão importante a trabalhar no próximo ano

pois o programa do 5º grau começa a aumentar a dificuldade e é extremamente importante ter uma relação saudável com o instrumento.

## 10. Reflexão final

A realização da componente prática da disciplina Prática de Ensino Supervisionada no Curso de Música Silva Monteiro foi um privilégio pela oportunidade de aprender com profissionais com experiência. O facto de trabalhar com vários alunos de diferentes graus, assim como com um quarteto de cordas e orquestra, foi uma oportunidade importante para o meu desenvolvimento enquanto docente, quer pelos conhecimentos fornecidos, como pela prática pedagógico-didática. A planificação das aulas revelou-se muito importante para a gestão das mesmas, apesar de, por vezes, não ser possível cumprir todos os objetivos e ter de existir mudanças no planeamento. Estas mudanças eram um desafio já que é necessário encontrar novos exercícios e diferentes estratégias de acordo com as dificuldades do aluno.

Foi importante para mim enquanto docente, a participação e organização das atividades ao longo do ano assim como a participação ativa nas aulas do quarteto de cordas que considero uma mais-valia para a minha formação. Durante o ano letivo considero que fui melhorando enquanto docente, através da ajuda do professor cooperante que me deu sempre indicações e feedback. Aceitei todas as sugestões construtivas que me foram dadas ao longo do ano, tomando-as como um incentivo a melhorar enquanto professora. Aprendi a planear as aulas de cada aluno, a escolher reportório adequado às necessidades e capacidades de cada um deles, a lidar com as diferenças e obstáculos e sobretudo a criar um ambiente de entreajuda na sala de aula.

Posso concluir que foi um ano produtivo e de muita aprendizagem, o resultado dos alunos foi muito positivo e todos demonstraram evolução.



## 11. Conclusão

Esta dissertação foi o resultado da leitura, descrição, análise e comparação das obras de Leopold Auer, “Violin Playing As I Teach It” e Ivan Galamian, “Principles of Violin Playing & Teaching”. A revisão de literatura permitiu uma melhor contextualização e compreensão histórica dos tratados escritos ao longo da história da pedagogia do violino, assim como a sua evolução e o impacto na pedagogia atual. Ao serem selecionados alguns dos tópicos mais importantes, relacionados com o ensino-aprendizagem do violino destes dois pedagogos, para descrição e comparação ao longo deste trabalho, considero que foi criada uma ferramenta importante para consulta dos professores, escrita na língua portuguesa, sem que seja necessária a leitura dos tratados na totalidade.

O questionário direcionado a professores de violino, permitiu retirar conclusões relativamente à pedagogia atual em Portugal, sendo possível concluir que os professores utilizam livros, tratados e métodos mais atuais. Este facto justifica-se ao verificar a percentagem reduzida de professores que conhecem e utilizam o tratado de Leopold Auer, mais antigo em comparação ao de Ivan Galamian. Concluiu-se ainda a pertinência da tradução para português de vários tratados, livros e métodos para violino de forma a tornar a sua leitura mais simples, prática e apelativa.

A análise e comparação destes dois tratados revelou-se muito interessante e importante para mim, enquanto docente de violino, pois permitiu-me obter uma enorme bagagem de informação em relação à pedagogia deste instrumento, tendo como modelo a metodologia de dois pedagogos de excelência. Revelou-se, ainda, muito importante, recorrer constantemente a vários materiais pedagógicos escritos ao longo da história, mesmo aqueles mais antigos, para que jamais sejam esquecidos.

No que concerne ao estágio realizado no Curso de Música Silva Monteiro, revelou-se um dos pontos fundamentais na minha evolução enquanto docente e enquanto pessoa. Tanto os alunos com quem tive contacto, como o professor cooperante, permitiram-me uma experiência desafiante e crucial que marcou de forma muito positiva o meu início de carreira como docente de violino.

Por fim, posso concluir que o período de elaboração deste trabalho me levou a pensar no ensino/ aprendizagem do violino numa outra perspetiva. Cheguei à conclusão de que é de extrema importância a forma como construímos a nossa própria metodologia de ensino, pois a

transmissão de informação é de grande responsabilidade para todos os docentes, já que irá afetar as gerações seguintes. Ao estudar, analisar e comparar o trabalho de vários pedagogos de todos os tempos, não só ajudará na organização da nossa metodologia, como contribuirá para a evolução constante da pedagogia.

## 12. Referências Bibliográficas

Afonso, Tiago José Oliveira. 2015. "Adaptação e criação de exercícios técnicos para violino direcionados a alunos em iniciação ao instrumento."

Auer, Leopold. 1980. *Violin Playing as I Teach it*. New York: Dover.

Chase, Stephanie. 2013. "Ivan Galamian: A Biographical Sketch." Em *Principles of Violin Playing & Teaching*, de Ivan Galamian, xi, xii, xiii, xiv, xv. Mineola, New York: Dover.

Costa, Tomás Cruz Nogueira da. 2016. *A importância dos acessórios na aprendizagem do violino: Relação entre técnica, conforto, postura e o papel do professor na adaptação às necessidades de cada aluno*. Lisboa.

Deverich, R. K. (2006). How did they learn? An overview of violin pedagogy with an emphasis on amateur violinists.

Dilworth, J. (1992). The violin and bow. In Stowell, R. (Ed.), *The Cambridge companion to the violin* (pp. 1-29). Cambridge: University Press.

Flesch, C. (2000). *The art of violin playing – books 1&2*. New York: Carl Fischer.

Galamian. 2013. *Principles of Violin Playing & Teaching*. Dover.

Kakizaki, Valter Eiji. 2014. *Aspectos Gerais e Técnicos do Violino/Viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian - suas influências na era digital*. Campinas.

Karp, Judith. 1981. "Galamian - A great violin teacher." *New York Times* (New York Times).

M. Arney, Kelley. 2006. *A COMPARISON OF THE VIOLIN PEDAGOGY OF AUER, FLESCHE, AND GALAMIAN: IMPROVING ACCESSIBILITY AND USE THROUGH CHARACTERIZATION AND INDEXING*.

Mozart, Leopold. 1756. *Treatise on the Fundamentals of Violin Playing*.

Santos, Luís Otávio de Sousa. 2011. *"A chave do Artesão" um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Campinas.

Shock, Steffany Ann. 2014. *Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*.

Stowell, R. (Ed.). (1992). *The Cambridge companion to the Violin*. Cambridge: University Press.

Thomas, Sally. 2013. "Introduction to the Dover Edition." Em *Principles of Violin Playing & Teaching*, de Ivan Galamian, vii,viii, ix. Mineola, New York: Dover.

Trindade, Alexandra. 2010. "A iniciação e o método Suzuki em Portugal."