

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

INICIAÇÃO AO VIOLONCELO:
ANÁLISE DE TRÊS MÉTODOS E PROPOSTA DE SUA SUPLEMENTAÇÃO COM
REPERTÓRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO

MARIA SALETE DE CARVALHO

Rio de Janeiro, 2010

INICIAÇÃO AO VIOLONCELO:
ANÁLISE DE TRÊS MÉTODOS E PROPOSTA DE SUA SUPLEMENTAÇÃO COM
REPERTÓRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO

por

MARIA SALETE DE CARVALHO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Salomea Gandelman.

Rio de Janeiro, 2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

“INICIAÇÃO AO VIOLONCELO: ANÁLISE DE TRÊS MÉTODOS E PROPOSTA DE
SUA SUPLEMENTAÇÃO COM REPERTÓRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO”

POR

MARIA SALETE DE CARVALHO

CONCEITO: Aprovada

BANCA EXAMINADORA

Professora Salomea Gandelman (orientadora)

Professor Doutor José Nunes Fernandes

Professor Doutor Flávio Apro (UEM)

Dedico este trabalho aos meus alunos de violoncelo.
Foi por eles que me empenhei nessa tarefa.

AGRADECIMENTOS

Salomea Gandelman

José Nunes Fernandes

Marcos Alessi Bittencourt

João Antonio de Carvalho

Ana Laura de Carvalho Rosa

Luiz Francisco Paim Fontanari

Elizabete Machado Frigeri Bernardi

Vilson Gavaldão de Oliveira

Regina Maria Bilha Balan Mazzarin

Carlos Henrique Mazzarin

Solange Costa de Freitas

Juliana Martins

Ir. M. Sandra Regina Netto

Silvana Maria Martins da Rocha

Fundação Araucária

Universidade Estadual de Londrina

CARVALHO, Maria Salete. *Iniciação ao Violoncelo: Análise de três métodos e proposta de sua suplementação com repertório do folclore brasileiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A constatação da ausência de métodos brasileiros adequados à introdução do ensino de violoncelo para crianças entre cinco e dez anos levou a autora dessa dissertação a fazer, em uma primeira etapa, uma análise crítica de três métodos alemães para iniciação ao instrumento: *Der Cello-Bär - Meine Erst Celloschule* (O Urso Cello - Meu primeiro método de violoncelo), *Früher anfang auf dem Cello* (Iniciação ao violoncelo), *Cello mit Spass und Hugo* (Cello divertido com tio Hugo), respectivamente dos autores Heike Wundling, Egon Sassmannshaus e Gerahrd e Renate Mantel. Tal análise, que teve como fundamento teórico o Modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979) e a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Keith Swanwick e June Tillman (1986) e Swanwick (1988), mostrou que os métodos estudados estão centrados na aquisição da técnica instrumental e na performance, apontando não só para a necessidade de neles implementar as atividades de *Composição*, *Apreciação* e estudos de *Literatura* sobre música, bem como de sua suplementação com música brasileira que trate de questões semelhantes às propostas nos referidos métodos, já que neles são utilizadas canções do folclore alemão. Em uma segunda etapa foi feita uma extensa pesquisa bibliográfica que resultou na seleção de 225 canções da tradição folclórica brasileira, para serem executadas utilizando-se o padrão de digitação característico da primeira posição fechada e estendida, conforme proposto nos métodos alemães. As canções, apresentadas nesta dissertação na forma de banco de dados, são um material pedagógico-musical valioso tanto no estudo introdutório do instrumento, como na prática de música de câmara ou ainda, como complementação dos métodos alemães estudados.

Palavras-chave: Violoncelo. Análise de métodos. Música brasileira. Canções folclóricas.

CARVALHO, Maria Salete. *Introduction to Cello: Analysis of three methods and a Brazilian folk music repertoire supplement proposal*. 2010. Master Thesis (Master's Degree in Music) - Music Post-Graduate Program, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The clear lack of adequate Brazilian cello introductory teaching methods for children between five and ten years old led the author of this present study to carry out, in the first stage, a critical analysis of three introductory German methods to the teaching of the instrument: *Der Cello-Bär - Meine Erst Celloschule* (The Cello Bear – My first Cello method), *Früher anfang auf dem Cello* (Introduction to Cello), *Cello mit Spass und Hugo* (Fun Cello with Uncle Hugo), respectively, from Heike Wundling, Egon Sassmannshaus and Gerahrd and Renate Mantel. Such analysis, which was based on the theoretical foundations of the C(L)A(S)P Model by Keith Swanwick (1979) and the Musical Development Spiral Theory by Keith Swanwick and June Tillman (1986) and Swanwick (1988), showed that these methods are centered on the acquisition of instrumental technique and performance, pointing out not only to the need to implement in them activities of *Composition*, *Appreciation* and studies on *Music Literature*, but also to the need to supplement them with Brazilian music which deals with similar topics as those proposed by the referred methods, since they use German folk songs. In the second stage, an extensive bibliographic research was carried out, resulting in the selection of 225 songs from the Brazilian folklore tradition to be performed using the standard key signature, characteristic of the first closed position and first extended position, as proposed by the German methods. The songs, presented in this thesis in a databank form, are a valuable pedagogical-musical material, not only for an introductory study of the instrument but also for chamber music practice and for complementing the studied German methods.

Key-words: Violoncello. Cello. Methods Analysis. Brazilian music. Folk songs.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ix
LISTA DE FIGURAS	x
LISTA DE QUADROS	xi
INTRODUÇÃO	01
 CAPÍTULO 1 REFERENCIAL TEÓRICO 06	
2.1 O Modelo C(L)A(S)P por Keith Swanwick (1979)	
2.2 A Teoria e o Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical por Keith Swanwick e June Tillman (1986) e Swanwick (1988)	
 CAPÍTULO 2 DESCRIÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DOS MÉTODOS 13	
2.1 <i>Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule</i> (O Urso Cello: Meu primeiro método de violoncelo) por Heike Wundling. Volumes 1 e 2.	
2.1.1 Volume 1 (48 páginas)	
2.1.2 Volume 2 (55 páginas)	
2.1.3 Mapeamento dos conteúdos do método <i>Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule</i> com base no Modelo C(L)A(S)P	
2.1.4 Análise e conclusão parcial do método <i>Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule</i>	
2.2 <i>Früher Anfang auf dem Cello</i> (Iniciação ao violoncelo) por Egon Sassmannshaus. Volumes 1 e 2	
2.2.1 Volume 1 (65 páginas)	
2.2.2 Volume 2 (64 páginas)	
2.2.3 Mapeamento dos conteúdos do método <i>Früher Anfang auf dem Cello</i> com base no Modelo C(L)A(S)P	
2.2.4 Análise e conclusão parcial do método <i>Früher Anfang auf dem Cello</i>	
2.3 <i>Cello Mit Spass Und Hugo</i> (Cello divertido com Tio Hugo) por Gerhard e Renate Mantel, volumes 1 e 2	
2.3.1 Volume 1 (87 páginas)	
2.3.2 Volume 2 (95 páginas)	
2.3.3 Mapeamento dos conteúdos do método <i>Cello mit Spass und Hugo</i> com base no Modelo C(L)A(S)P.	
2.3.4 Análise e conclusão parcial do método <i>Cello mit Spass und Hugo</i>	
2.4 Análise comparativa e crítica dos três métodos	
 CAPÍTULO 3 SUPLEMENTAÇÃO DOS MÉTODOS COM REPERTÓRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO 77	

- 3.1 Banco de dados
- 3.2 Exemplos de suplementação dos métodos
 - 3.2.1 Música para padrão de digitação 0 3
 - 3.2.2 Música para padrão de digitação 0 1 4.
 - 3.2.3 Música para padrão de digitação 0 1 3 4
 - 3.2.4 Música para padrão de digitação 0 1 2 4
 - 3.2.5 Música para o padrão de digitação 0 1 2 3 4
 - 3.2.6 Música para o padrão de digitação 0 +1 2 4
 - 3.2.7 Música para o padrão de digitação 0 +1 2 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Página
Exemplo musical 1. Início em anacruse	16
Exemplo musical 2. Canto do cuco	16
Exemplo musical 3. Exemplo de exercício rítmico	17
Exemplo musical 4. Intervalos do Cuco	18
Exemplo musical 5. Notas do 1º dedo nas cordas ré, lá, sol e dó	18
Exemplo musical 6. Intervalo de 4ª entre o 1º e 3º dedo em cordas diferentes	18
Exemplo musical 7. A canção fica cada vez mais rápida	19
Exemplo musical 8. Notas correspondentes às cordas soltas do violoncelo	31
Exemplo musical 9. Primeiro exercício para mão esquerda	32
Exemplo musical 10. Transposição de exercícios de arpejo	33
Exemplo musical 11. O intervalo entre a corda solta e o 4º dedo	36
Exemplo musical 12. Notas ligadas	55
Exemplo musical 13. Notas tocadas pelo 1º dedo na primeira posição	56
Exemplo musical 14. Notas tocadas na primeira posição	58
Exemplo musical 15. Notas que o primeiro dedo toca na primeira posição fechada	60
Exemplo musical 16. Notas que o primeiro dedo toca na primeira posição estendida	60
Exemplo musical 17. Primeira posição estendida meio tom acima	61
Exemplo musical 18. Primeira posição estendida meio tom acima	61
Exemplo musical 19. Notas que o quarto dedo toca na primeira posição fechada	62
Exemplo musical 20. Notas que o quarto dedo toca na primeira posição estendida	62
Exemplo musical 21. Estudo da primeira posição estendida meio tom acima	63
Exemplo musical 22. Escalas de Sol Maior e Dó Maior	63

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1. Transformações metafóricas	09
Figura 2. Modelo Espiral do desenvolvimento Musical	10
Figura 3. Notas tocadas na primeira posição	13
Figura 4. Células rítmicas	15
Figura 5. Movimentos com o arco	16
Figura 6. Primeira posição - 1º e 3º dedos	34
Figura 7. Primeira posição - 1º, 3º e 4º dedos	34
Figura 8. Primeira posição - 1º, 2º e 4º dedos	35
Figura 9. Uso combinado do 2º e 3º dedos	36
Figura 10. Primeira posição estendida meio tom abaixo	37
Figura 11. Primeira posição fechada e estendida meio tom abaixo	38
Figura 12. Primeira posição estendida meio tom acima	39
Figura 13. Primeira posição fechada e estendida meio tom acima	39
Figura 14. Estudo de arco na corda ré	53
Figura 15. Estudo de arco em duas cordas	54
Figura 16. Início da leitura na grafia musical convencional	54
Figura 17. Posição do polegar na primeira posição	55
Figura 18. Subdivisão da semínima em duas colcheias	55
Figura 19. 1º dedo nas cordas sol e ré na primeira posição	56
Figura 20. Relação entre a figura da mínima e da semínima	56
Figura 21. Afinação do 2º dedo na primeira posição	57
Figura 22. O 1º, 3º e 4º dedo na primeira posição	57
Figura 23. O 1º, 2º e 4º dedo na primeira posição	58
Figura 24. Extensão da primeira posição meio tom abaixo	59
Figura 25. Primeira posição fechada e estendida	60
Figura 26. Figura da semicolcheia	61
Figura 27: Primeira extensão estendida meio tom acima	62

LISTA DE QUADROS

	Página
Quadro 1 - Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo <i>Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule</i> , volume 1	21
Quadro 2 - Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo <i>Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule</i> , volume 2	25
Quadro 3 - Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo <i>Früher Anfang auf dem Cello</i> , volume 1	41
Quadro 4 - Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo <i>Früher Anfang auf dem Cello</i> , volume 2	45
Quadro 5 - Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo <i>Cello mit Spass und Hugo</i> , volume 1	65
Quadro 6 - Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo <i>Cello mit Spass und Hugo</i> , volume 2	70
Quadro 7 - Banco de dados referente às canções folclóricas	79

INTRODUÇÃO

Hoje parece ser frequente o interesse de crianças pelo estudo do violoncelo. Muitas delas, vindas de escolas que oferecem música na educação infantil, estão familiarizadas com instrumentos musicais, tendo-os, inclusive, experimentado. No meu espaço de atuação como professora, as crianças, desde a educação infantil, têm a oportunidade de conhecer, em termos de convivência, a família das cordas friccionadas, principalmente o violino e o violoncelo.

A procura por aulas de violoncelo para crianças é uma realidade que vem ganhando expressão. Decorre desse fato a necessidade de se conhecerem novos métodos¹ de iniciação ao violoncelo que atendam às especificidades da criança. Quando se fala em iniciação ao violoncelo, é importante esclarecer que entendemos por iniciação a etapa compreendida entre a ausência de experiência formal proporcionada pela musicalização e aquela em que, transferindo vivências musicais prévias, o aluno seja capaz de:

1. Quanto à leitura: ler na clave de fá na quarta linha, ler ritmos em compasso simples e conhecer o modo maior;
2. Quanto às habilidades técnicas: ter postura correta do corpo em relação ao violoncelo, estar familiarizado com o uso do arco e ter domínio da primeira posição;
3. Quanto às habilidades funcionais: improvisar, ler à primeira vista melodias simples, bem como transpô-las para tonalidades vizinhas;
4. Quanto a aspectos musicais e expressivos: sentir o fraseado, realizar dinâmicas básicas e variações de agógica.

¹ O termo método, nesta dissertação, é empregado com o sentido proposto por Jorquera (2004): “Modo ordenado de proceder para chegar a um fim determinado. Conjunto de prescrições relacionadas com a realização de uma atividade de modo ótimo. ... O método é então o como de uma atividade, quer dizer, o procedimento, o saber fazer, em nosso caso, da atividade de ensino”.

Apesar da crescente demanda por aulas de violoncelo para crianças, ainda não se produziu material didático brasileiro voltado para a iniciação desses novos alunos no estudo do instrumento, restando ao professor lançar mão de métodos estrangeiros. Mas, ao fazê-lo, depara-se com dois obstáculos: a barreira do idioma, que, na maioria das vezes, é o inglês ou o alemão, e o repertório musical, que é desconhecido do aluno brasileiro. Assim, frequentemente, o professor sente-se inseguro ao escolher material didático para seus alunos, pois às dificuldades já apresentadas vem somar-se a falta de critérios objetivos e confiáveis de avaliação desses materiais e, muitas vezes, o desconhecimento de recursos pedagógicos atualizados.

A revisão da literatura feita através do portal da CAPES², revelou que poucos são os violoncelistas envolvidos com pesquisa do instrumento. O portal registra um número pequeno de teses e dissertações, 33 ao todo, sendo que apenas 4 se referem à pedagogia do violoncelo: Sheila Sampaio Ribeiro - *Análise e Classificação de Estudos Seleccionados para Violoncelo* - 01/12/2003; Henrique Drach - *Aspectos técnicos na sustentação e posicionamento do violoncelo* - 01/03/2004; Meryelle Nogueira Maciente - *Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores* - 01/03/2008; Ataíde de Mattos - *Percepção da diversidade de perfis de alunos no discurso e ações de professoras de violoncelo: um estudo de caso* - 01/09/2008.

A pesquisa de métodos brasileiros apontou dois títulos: Iniciando cordas através do folclore, de autoria de Linda Kruger e Anamaria Peixoto, editado pela Universidade Federal do Pará, em 1991, e Método Prático para Violoncelo, de Nelson M. Gama, cuja editora e data de publicação não são informadas. O primeiro é um método voltado para o ensino em grupo, com aulas diárias. Na sua introdução, “as autoras recomendam enfaticamente que os alunos frequentem as aulas durante cinco dias na semana, sendo que o último dia seja usado para

² <http://serviços.capes.gov.br/capesdw/nav.do?início=30> em 20.10.2009.

junção de todos os naipes em uma orquestra de câmara” (Kruger; Peixoto, 1991). O segundo, conforme seu autor escreve no prefácio, “foi desenvolvido com o objetivo de colocar à disposição dos professores de Cello um método didático, progressivo, baseado em muitos exercícios, destinado a alunos iniciantes no instrumento, escrito em Português” (Gama, 2000, s.p.).

Nessa dissertação, buscamos preencher uma lacuna na pedagogia do violoncelo no Brasil – a falta de material instrucional, em particular, o destinado à introdução de crianças no estudo do instrumento. Para tanto, empreendemos um estudo de três métodos de iniciação ao violoncelo: *Der Cello-Bär - Meine erste Celloschule* (O Urso Cello - Meu primeiro método de Cello³) de Heike Wundling, *Früher Anfang auf dem Cello* (Iniciação ao Violoncelo⁴) de Egon Sassmannshaus e *Cello mit Spass und Hugo* (Cello divertido com Tio Hugo⁵) de Gerhard e Renate Mantel, com o objetivo de: 1) verificar qual a atualidade dos métodos em termos de pressupostos teórico-metodológicos e de que modo os autores propõem o envolvimento do aluno com a música; 2) verificar em que condições os referidos métodos podem ser utilizados pelo aluno brasileiro; 3) indicar um repertório de canções folclóricas brasileiras, a serem levantadas através de pesquisa bibliográfica, com vistas à suplementação dos métodos, quando da adoção dos mesmos com o aluno brasileiro.

É oportuno esclarecer que os critérios levados em conta para a escolha desses métodos foram: serem publicações relativamente recentes, se comparados com métodos mais tradicionais como o Dotzauer⁶, por exemplo; serem visualmente atraentes para crianças, apresentando ilustrações cujos temas sejam próximos do mundo infantil, bem como pentagramas maiores que os usados em partituras tradicionais; partirem da introdução no instrumento e da iniciação à leitura musical, sempre mobilizando vivências musicais prévias

³ Tradução nossa.

⁴ Tradução nossa.

⁵ Tradução nossa.

⁶ Método tradicional de violoncelo cujas primeiras publicações são do século XIX.

das crianças, privilegiando o uso de canções infantis, como recurso didático, para o desenvolvimento da leitura musical e da técnica instrumental.

A partir da nossa prática docente, evidenciamos a necessidade de suplementá-los com música brasileira. Foi então que surgiu a ideia de utilizar canções folclóricas, visando propiciar ao aluno iniciante no estudo do violoncelo a aquisição da técnica de execução do instrumento e da linguagem musical, através do contato com as manifestações folclóricas da música brasileira.

Para propor uma suplementação articulada com o sequenciamento dos conteúdos dos métodos, objeto de estudo desta pesquisa, tornou-se indispensável sua análise, balizada por um referencial teórico, formulado a partir de critérios científicos. A nossa concepção de ensino/aprendizagem, baseada numa postura que assume que o professor é participante e não figura principal do processo, e o aluno é sujeito e não receptor passivo de conteúdos, determinou a opção pelas teorias cognitivistas de Keith Swanwick, delineadas no modelo didático C(L)A(S)P, conforme Swanwick (1979) e no Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical de Keith Swanwick e June Tillman (1986) e Swanwick (1988).

O Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical apresentou-se como referencial teórico, que possibilitou identificar o processo pedagógico e o percurso do crescimento musical proposto pelos métodos, e o Modelo C(L)A(S)P propiciou um critério seguro de mapeamento dos conteúdos e de análise comparada dos mesmos.

Espera-se, com esta pesquisa, contribuir para a pedagogia do violoncelo no Brasil, minimizando a carência de métodos para o processo de ensino/aprendizagem do instrumento, facilitando o acesso ao estudo do violoncelo e a permanência nesse estudo de um número cada vez maior de crianças. Espera-se também contribuir para uma formação que ofereça bases para o desenvolvimento musical e técnico de novos violoncelistas, de tal modo que esse seja o começo de um processo que leve o aluno a passar, com sucesso, pelas fases elementar,

intermediária e avançada, para chegar à Universidade com um nível de excelência, o que atualmente ainda não ocorre, conforme depoimento dos professores: Goudarolis (2008), citado por Maciente (2008, p.153), “muita gente chega lá pra entrar no Terceiro Grau, com dezoito anos, com um nível muito básico no instrumento, que seria na Europa o nível principiante, de começar no conservatório (...) quando se tem dez anos”.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. No capítulo 1, são apresentados o Modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979) e a Teoria e o Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical de Keith Swanwick e June Tillman (1986) e Swanwick (1988), que constituem o referencial teórico desta pesquisa. No capítulo 2, são apresentadas as descrições dos métodos, o mapeamento de seus conteúdos com base no Modelo C(L)A(S)P seguidos de análises e conclusões parciais, e a comparação dos métodos entre si, à luz do referido modelo, com a consequente conclusão acerca dos mesmos. O capítulo 3 apresenta uma alternativa de suplementação dos métodos com canções folclóricas brasileiras, objetivando oferecer alternativas para a suplementação dos métodos estudados.

CAPÍTULO 1

REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 O Modelo C(L)A(S)P por Keith Swanwick (1979)

Segundo Swanwick (1979), o envolvimento direto em uma experiência musical se dá através das atividades de composição (*Composition – C*), apreciação (*Audition – A*) e execução (*Performance – P*), consideradas atividades centrais no fazer musical. As atividades concernentes ao desenvolvimento da percepção auditiva, notação musical e técnica instrumental foram reunidas sob o título *Skill acquisition – S*, que, nessa dissertação, traduzimos como habilidades técnicas. As atividades de pesquisas sobre compositores e história da música e os estudos de literatura sobre música foram reunidas sob o título literatura (*Literature studies – L*). Habilidades técnicas e literatura caracterizam-se como atividades de apoio, cabendo-lhes o papel de sustentar e habilitar a atividade musical. Assim, composição, apreciação e execução, ao lado de literatura e habilidades técnicas em diferentes práticas, como as enumeradas acima, constituem o que Swanwick chama de Parâmetros da Educação Musical.

Para Swanwick (1979), a *Composição* inclui todas as formas de invenção musical, não se limitando apenas à composição escrita; a *Literatura* compreende os estudos contemporâneos e históricos de literatura da música através de partituras e performances, gravadas ou ao vivo, e, também, a crítica musical e a literatura musicológica e histórica sobre a música; a *Apreciação* refere-se à experiência estética que nos absorve e nos transforma quando assistimos a uma apresentação musical como ouvintes engajados e completamente envolvidos com a música, o que implica empatia com os intérpretes, senso de estilo musical

adequado à ocasião, predisposição para ouvir atenta e interessadamente a música, e finalmente, talvez a mais rara de todas, a habilidade para responder afetivamente à música como um acontecimento estético.

França e Swanwick (2002) referem-se à apreciação como uma experiência musical ativa que se dá sob dois processos distintos de audição: ouvir como meio e ouvir como um fim em si mesmo. No primeiro caso, o ouvir estará monitorando o resultado musical nas várias atividades: ensaiar, praticar, improvisar, afinar. No segundo, reafirma-se o valor intrínseco de ouvir música enquanto apreciação musical. É quando se dá a experiência estética. França e Swanwick (2002, p.12), argumentam que a apreciação musical é frequentemente “considerada a mais passiva das atividades musicais. No entanto, a aparência de uma atitude receptiva não deve mascarar o ativo processo perceptivo que acontece, uma vez que a mente e o espírito do ouvinte são mobilizados”.

O parâmetro *Habilidades técnicas*, conforme Swanwick (1979, p.45), abrange a aquisição de técnicas manipulativa, auditiva e notational. A técnica manipulativa refere-se à técnica instrumental e diz respeito à aquisição de controle técnico do instrumento e à manipulação do som, com aparelhos eletrônicos. A técnica auditiva refere-se ao ato de ouvir como meio para desenvolver a percepção auditiva e monitorar o resultado musical. A técnica notacional refere-se à aquisição da fluência da leitura e do conhecimento da notação.

A *Performance* é o ato de comunicar a música no momento de sua execução. Nele está implícito um elemento de risco, pois a música deve ser realizada plenamente no tempo que passa.

O agrupamento dessas atividades, de forma equilibrada, resultou no que foi denominado Modelo C(L)A(S)P⁷, considerado por Swanwick (1979, p. 45) como fundamental para que a educação musical aconteça de maneira integrada. Nesse modelo, a ênfase deve ser

⁷ Embora o Modelo C(L)A(S)P seja conhecido no Brasil pela sigla (T)EC(L)A, optamos por adotar a sigla em inglês, uma vez que a mesma não é de difícil compreensão e memorização.

dada às atividades de composição, apreciação e execução. Por isso, suas letras iniciais aparecem no início, no meio e no final da sigla, ficando a aquisição de habilidades (S) e a literatura (L), intercaladas, nos pontos intermediários.

Conforme Swanwick (1979, p. 50), o uso do modelo C(L)A(S)P, pode contribuir em dois aspectos: primeiramente, ajudando o professor, em qualquer momento do ensino, a situar-se em relação à atividade em que está envolvendo os alunos e a planejar os próximos passos, de acordo com as necessidades desses alunos. Em segundo lugar, o modelo torna o professor capaz de criar atividades que, conscientemente, conectam os cinco parâmetros.

1.2 A Teoria e o Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical por Keith Swanwick e June Tillman (1986) e Swanwick (1988)

A Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical tem sua origem no trabalho de pesquisa em educação musical desenvolvido por Keith Swanwick e June Tillman (1986), publicado pelo *British Journal of Music Education* (p. 305-339), e, ampliado em 1988, no livro *Music Mind and Education* de Keith Swanwick⁸. Conforme Swanwick (1991, p.4), “a publicação do artigo ‘A Sequência do Desenvolvimento Musical: Um Estudo da Composição de Crianças’, marcou a primeira tentativa sistemática, na Inglaterra, de delinear o desenvolvimento musical das crianças”.

Este artigo relata a pesquisa desenvolvida por June Tillman, em colaboração com Swanwick, em escolas do sul de Londres, onde havia alunos de diferentes grupos étnicos e culturais que incluíam crianças oriundas da Ásia, Antilhas, África e do norte e sul da Europa (Swanwick, 1991, p.68). Tillman coletou composições de quarenta e oito crianças, entre três

⁸ Nessa dissertação foi utilizada a tradução espanhola *Musica, pensamiento y education*, feita por Manuel Olasagasti, publicada em Madrid por Ediciones Morata em 1991.

e quatorze anos de idade, com o objetivo de verificar se existia uma ordem sequencial em suas composições.

Segundo Swanwick (1991, p.4)

A questão principal foi: poderiam estas composições serem agrupadas e interpretadas por uma estrutura teórica coerente? Tornou-se possível relacionar isso ao meu modelo teórico anterior que define os elementos principais da experiência musical. Eu os denomino de *materiais*, *expressão*, *forma* e *valor*.⁹

Para Swanwick (2003, p. 86), nesses quatro elementos da experiência musical reside a evidência do nosso envolvimento quando fazemos música (Fig. 1). Para identificá-los, o autor parte da ideia de música como uma forma de discurso simbólico, expresso metaforicamente, no qual ocorrem três saltos psicológicos ou transformações metafóricas que dão origem aos quatro elementos principais da experiência musical.

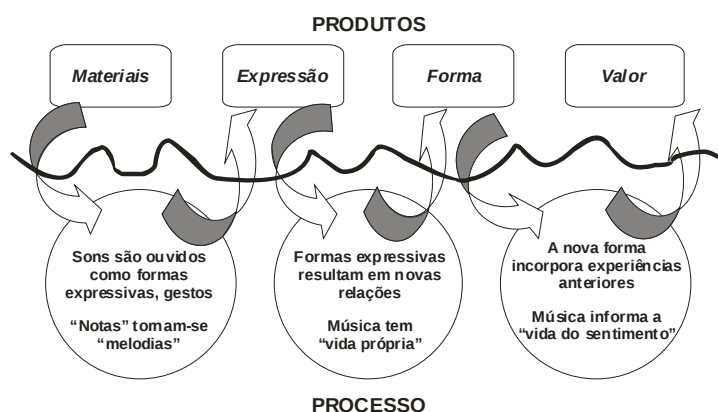


Figura 1. Transformações metafóricas
(fonte: Swanwick, Keith. 2003. p. 85)

Segundo Costa (2004, p. 25), o processo de análise dos dados, coletados pela pesquisa, levou à constatação de diferenças entre as composições. Essas diferenças apontaram para a existência de uma sequência no desenvolvimento musical. A tentativa de compreender essas diferenças e de classificá-las, conforme suas similaridades, usando como referência os quatro

⁹ Palestra proferida por Swanwick no IX Seminário Internacional de Música. Salvador: UFBA. 1991. Tradução de José Carlos Mecking.

elementos da experiência musical (materiais, expressão, forma e valor), possibilitou a elaboração de um sofisticado modelo de desenvolvimento musical.

Essa sequência foi organizada em um modelo espiral (Fig. 2) constituído por dois movimentos: vertical e pendular.

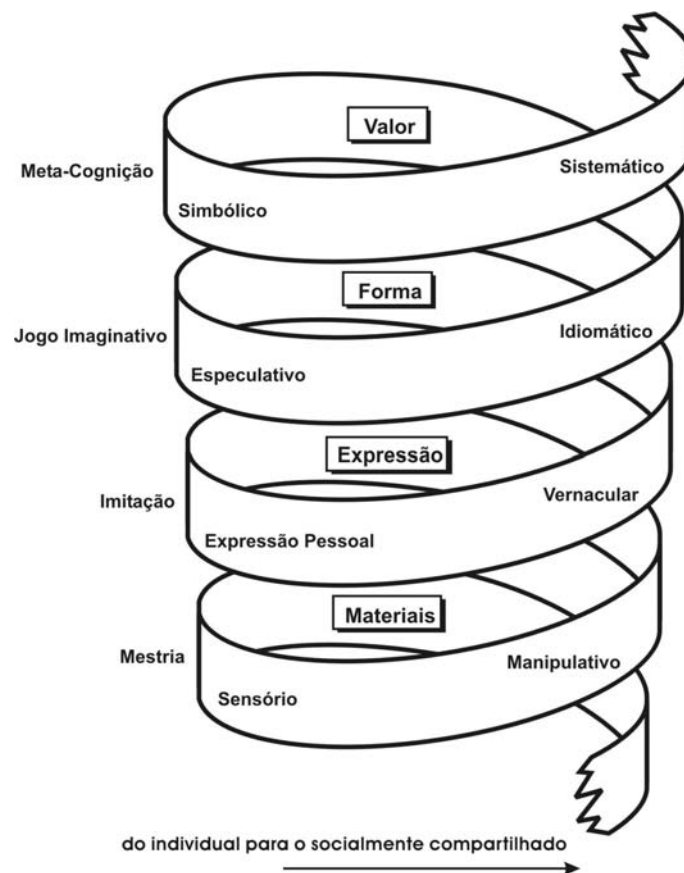


Figura 2. Modelo Espiral do desenvolvimento Musical
(fonte: Swanwick e Tillman, 1986, p.331).

O movimento vertical refere-se ao caráter sequencial evolutivo, onde cada etapa da experiência musical (material, expressão, forma e valor) representa uma dimensão ou estágio do desenvolvimento musical. Swanwick (1991, p. 62) sugere a existência de paralelos entre essas dimensões e as observadas nas formas de jogo de Piaget: Mestria, Imitação, Jogo Imaginativo e Meta-Cognição, propondo, consequentemente, uma sequência nas dimensões

da experiência musical. Assim, o Modelo Espiral demonstra uma correspondência entre a Mestria e os Materiais, a Imitação e o Caráter Expressivo, o Jogo Imaginativo e a Forma, e a Meta-Cognição e o Valor.

O nível de *Mestria* pode ser entendido como aquele em que o indivíduo desenvolve a percepção e o controle dos materiais sonoros, passando do comportamento sensório para o comportamento manipulativo.

Na *Imitação* há gestos expressivos essenciais. A brincadeira do “faz de conta”, elemento lúdico de imitação na infância, transforma-se na caracterização expressiva da música. Assim, a expressividade musical se dá, primeiramente, de maneira intuitiva e espontânea, tornando-se, depois, convencional e analítica, adaptando-se ao vernáculo.

No *Jogo Imaginativo*, novas relações são criadas; estruturam-se os gestos expressivos a partir do conhecimento da inter-relação entre eles.

A *Meta-cognição* caracteriza-se pela consciência dos próprios processos de pensamento. O indivíduo torna-se consciente da música como discurso simbólico.

O movimento pendular mostra como a espiral se desenvolve, ascendentemente, da esquerda para a direita, passando de um nível de experiência musical pessoal para um nível social. Assim, conforme Costa (2004, p. 26):

No nível Materiais – a exploração sonora inicial (fase sensória) transforma-se em domínio de materiais sonoros (fase manipulativa). No nível de Expressão – os gestos expressivos acontecem primeiramente de forma espontânea (fase de expressão pessoal) e depois de forma mais convencional, dentro do que é comum ao vernáculo (fase vernacular). No nível Forma – a descomprometida exploração ou especulação de possibilidades estruturais (fase especulativa) transformam-se em trabalhos que demonstram a busca por formas, idiomas e estilos específicos (fase idiomática). No nível Valor – um profundo comprometimento pessoal (fase simbólica) transforma-se numa busca sistemática de expansão das possibilidades do discurso musical (fase sistemática).

No lado esquerdo da espiral, dá-se a resposta pessoal, que começa com a exploração intuitiva das qualidades sensoriais do som, transforma-se em expressividade pessoal, depois, em especulação estrutural e, por último, em comprometimento pessoal com o significado simbólico da música.

O lado direito da espiral é o lugar dos aspectos relacionados ao contexto social, começando com o controle *manipulativo* (música em conjunto), evoluindo para a fase do *vernáculo* (compartilhamento dos processos musicais), depois para o *idiomático* (convenções sociais de estilo e gênero) e, por último, para o *sistemático* (novos processos e formas musicais). Os processos do lado direito da espiral caracterizam-se como processos analíticos e permitem a expansão dos processos intuitivos, expressos no lado esquerdo.

O Modelo do Desenvolvimento Musical é representado em forma de espiral porque o processo de desenvolvimento é cíclico e cumulativo. Cíclico, porque, conforme indicam os finais quebrados da espiral, ela é constantemente reativada, sendo que a cada nova música ou a cada novo material sonoro, sobre o qual não temos domínio, voltamos ao estágio dos materiais (Swanwick, 1994, p. 95). Cumulativo, por ser necessário haver domínio dos primeiros estágios para que os estágios subseqüentes sejam alcançados. Segundo Swanwick (1991, p.71), “Nós não passamos simplesmente através de uma dessas fases, mas a carregamos conosco em direção à próxima”.

Cada estágio da experiência musical (materiais, expressão, forma e valor), equivale a um nível de desenvolvimento, não havendo relação entre estes estágios de desenvolvimento e idades específicas.

CAPÍTULO 2

DESCRIÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DOS MÉTODOS

2.1 *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule* (O Urso Cello – Meu primeiro método de violoncelo) por Heike Wundling. Volumes 1 e 2.

O Urso Cello é um método de violoncelo especial para crianças, criado por Heike Wundling, publicado pela Schott Musik International, na Alemanha, em 1997. Seu material apresenta-se em cores, organizado em dois volumes, destinado a crianças entre 4 e 9 anos. Neles, o Urso Cello, ao aprender a tocar, ajuda a criança a experimentar as particularidades do instrumento, familiarizar-se com ele, conhecer a primeira posição fechada¹⁰, (Fig. 3) e, a partir dela, tocar pequenos trechos musicais.



Figura 3. Notas tocadas na primeira posição

¹⁰ Posição fechada: sem extensão, onde o intervalo entre cada dedo é de meio tom.

Quanto ao conhecimento da notação musical, a proposta do método é iniciar a leitura musical formal, visando chegar à leitura e execução musical de pequenos trechos, envolvendo a pulsação até sua subdivisão quaternária, a ligadura de prolongação, os compassos simples: binário, ternário e quaternário; a leitura na clave de fá na quarta linha, nas tonalidades de Dó Maior, Sol Maior e Ré Maior, e as articulações *legato* e *staccato*.

2.1.1 Volume 1 (48 páginas)

A importância da atividade instrumental, segundo Heike Wundling, deve estar em “tocar violoncelo e não treinar/praticar”. Por isso, no primeiro volume, nas aulas iniciais, a criança é estimulada a explorar, de forma lúdica, os recursos do violoncelo. Brincadeiras e canções são propostas para ajudar o pequeno violoncelista a desenvolver uma imagem interna do som, através da qual a música poderá soar viva para ele. Por esse motivo, durante algumas aulas, o avanço do aprendizado ocorre sem a leitura de notas, para que o ouvir-se esteja em primeiro plano.

Os conteúdos são apresentados em ordem crescente de dificuldade, tendo como critério de sequenciamento o padrão de digitação e a leitura musical. Ao descrevermos este primeiro volume, distribuímos seu conteúdo nas seguintes etapas:

- a) realização de exercícios para aprender a segurar e movimentar o arco, e organização da postura correta para sentar-se e segurar o instrumento;
- b) posicionamento da mão esquerda na primeira posição, para realizar atividades de dedilhar as quatro cordas do instrumento, reproduzindo ritmos de palavras e nomes de familiares do aluno;
- c) produção dos primeiros sons com o arco, em uma corda, para reproduzir ritmo prosódico de parlendas;

- d) criação de uma sonoplastia para a historinha Die Bärengeschichte (A história do Ursinho), que narra o passeio do ursinho com seu amigo Coati pela floresta;
- e) iniciação à leitura e escrita musical com a apresentação do pentagrama, clave de fá na quarta linha e das notas dó₁, sol₁, ré₂, lá₂ correspondentes às cordas soltas do violoncelo, em semínimas;
- f) percepção do intervalo de 5^a justa, formado pelas cordas soltas do violoncelo;
- g) subdivisão binária da pulsação em células rítmicas, tomando-se como unidade a semínima.

Esse processo se inicia com a associação de palavras cujos ritmos são iguais aos das células rítmicas apresentadas pelo método (Fig. 4);

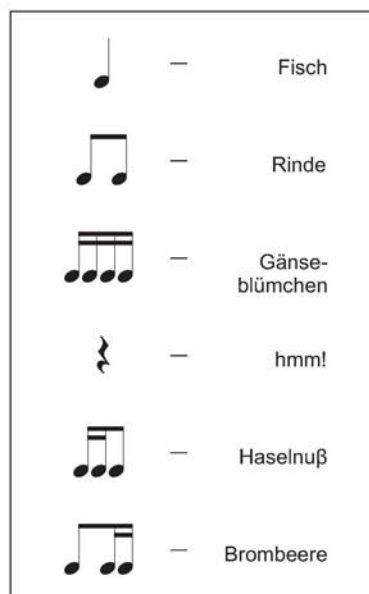


Figura 4. Células rítmicas
(fonte: WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine erste Cellhoschule*. Volume 1, p.28).

- h) composição e escrita de fragmentos rítmicos, utilizando-se cartões que contêm, cada um, uma célula rítmica, bem como, sua execução em cordas soltas;
- i) apresentação dos símbolos que indicam o sentido ou a direção do arco (Fig. 5), isto é, o movimento de puxar o arco do talão até a ponta e empurrar o arco da ponta para o talão;



Figura 5. Movimentos com o arco

Esses símbolos são apresentados dentro de um contexto musical que propicia vivenciar a sensação de impulso e apoio, através de pequenas peças que se iniciam em anacruse. (Ex. 1).



Exemplo musical 1. Início em anacruse

(fonte: WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule*. Volume 1, p.30)¹¹.

- j) numeração dos dedos da mão esquerda: 1 para o indicador; 2 para o médio; 3 para o anular; 4 para o mínimo e realização de exercícios de dedilhar e percutir as cordas soltas, com a mão esquerda posicionada na primeira posição;
- l) execução de pequenos estudos rítmicos e melódicos em cordas soltas, e introdução da colcheia, pausa de semínima e sinal de repetição;
- m) construção da forma da mão esquerda a partir da colocação do 3º dedo, na nota si₁, na corda sol e afinação do intervalo ré₂-si₁, através da execução em pizzicato da Canção do Cuco aprendida de ouvido (Ex. 2);



Exemplo musical 2. Canto do cuco

(fonte: WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule*. Volume1, p. 42)¹².

¹¹ Tradução do exemplo musical 1: A lagarta comilona está sentada sobre...

¹² Tradução do exemplo musical 2: Cuco diga-me quantos anos vou viver?

- n) percepção dos intervalos ré₂-si₁ (corda ré solta e a nota si₁ executada com o 3º dedo na corda sol), lá₂-fá#₂ (corda lá solta e a nota fá#₂ executada com 3º dedo na corda ré), sol₁-mi₁ (corda sol solta e a nota mi₁ executada com o 3º dedo na corda dó), através da Canção do Cuco, primeiramente cantada e depois tocada em *pizzicato* e com arco;
- o) indicação do compasso binário com apenas o número de tempos (Ex. 3);



Exemplo musical 3. Exemplo de exercício rítmico
(fonte: WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule*. Volume 1, p.37).

- p) introdução do compasso quaternário e execução de pequenas peças que envolvem todo conhecimento adquirido pelo aluno;
- q) colocação do 3º dedo nas notas fá#₂ e mi₁, nas cordas ré e dó, respectivamente e introdução do dó #.

Na atividade que encerra o primeiro volume, o Urso Cello aprende, com a ajuda do professor, a montar sua primeira estante, presente do papai Urso.

2.1.2 Volume 2 (55 páginas)

A proposta do segundo volume é continuar a construção da forma da mão esquerda, na primeira posição; apresentar novos elementos da notação musical; proporcionar ao aluno a oportunidade de fazer música de câmara, tocando cânones, duetos e trios para violoncelos.

Ao descrevermos este segundo volume, distribuímos o seu conteúdo nas seguintes etapas:

a) revisão dos intervalos aprendidos no final do volume 1 (Ex. 4), execução da canção do cuco nas cordas sol e dó, introdução do compasso ternário, arpejos de Sol Maior e Dó Maior e execução de repertório de pequenas melodias elaboradas, a partir das cordas soltas, do intervalo do Cuco (3ª menor descendente) e dos ritmos estudados no primeiro volume;



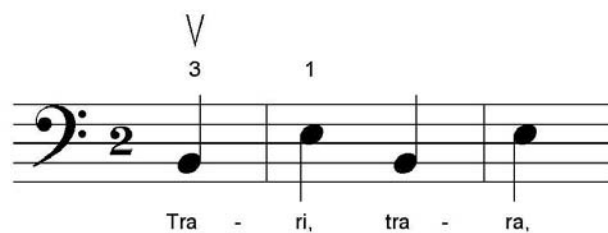
Exemplo musical 4. Intervalos do Cuco

b) continuação da construção da primeira posição, com a inclusão do 1º dedo, na primeira posição, em todas as cordas (Ex. 5);



Exemplo musical 5. Notas do 1º dedo nas cordas ré, lá, sol e dó

c) utilização do 1º e 3º dedos em cordas diferentes e imediatamente próximas, formando o que Wundling chama de ponte, resultando em um intervalo de 4ª justa (Ex. 6);



Exemplo musical 6. Intervalo de 4ªj entre o 1º e 3º dedo em cordas diferentes
(fonte: WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine erste Chellochule*. Volume 2, p.11).

d) apresentação de novos elementos da notação musical, tais como: sinais de dinâmica (crescendo e decrescendo), figuras da mínima, semibreve e pausa de colcheia;

e) realização de estudo de agilidade e afinação, através da utilização da pausa. A proposta é que o aluno toque a mesma música em andamentos cada vez mais rápidos, aproveitando a pausa para posicionar o dedo no exato lugar da nota (Ex. 7);



Exemplo musical 7. A canção fica cada vez mais rápida
(fonte: WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule*. Volume 2, p.27).

f) continuação da construção da primeira posição com a inclusão do 4º dedo, a partir de estudos que envolvem o uso do 1º, 3º e 4º dedos, primeiramente, em uma e, depois, em duas cordas, através de atividades de improvisação e música de câmara, sendo que esta última compreende duetos e trios;

g) introdução da figura da mínima pontuada;

h) continuação da construção da primeira posição com a inclusão do 2º dedo, bem como o uso combinado do 1º, 2º e 4º dedos, em pequenos estudos e canções;

- i) execução de escalas na tonalidade de Dó Maior, Sol Maior e Ré Maior, com diferentes ritmos, em compasso simples, incluindo exercícios de escrita das mesmas;
- j) introdução da ligadura de prolongação e da articulação *staccato*, empregadas nos últimos trechos de música do método;

2.1.3 Mapeamento dos conteúdos do método *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule* com base no Modelo C(L)A(S)P

No tópico anterior, descrevemos o método a partir do critério do sequenciamento do seu conteúdo. Neste tópico classificaremos os conteúdos segundo os parâmetros do Modelo C(L)A(S)P, visando estabelecer critérios para uma análise crítica do mesmo, bem como oferecer sugestões para otimizar os resultados do seu uso com o aluno brasileiro.

Quadro 1 – Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Der Cello-Bär:Meine erste Celloschule*, volume 1

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
6 a 7				Exercícios com arco.	
8	Sonorização do próprio nome e nome dos irmãos e amigos, percutindo as 4 cordas com os dedos da mão esquerda.			Postura: - Modo de sentar-se - Modo de segurar o violoncelo Mão esquerda: - dedilhar as 4 cordas na 1ª posição.	
9 a 10				Modo de segurar o arco. Movimento de puxar e empurrar o arco no mesmo ponto de contato com a corda, reproduzindo ritmos de palavras. Mão esquerda: - dedilhar as 4 cordas na 1ª posição.	
11 a 13				Ponto de contato do arco com a corda Posição da mão e do braço direito Movimento do braço direito. Reprodução do ritmo prosódico de parlendas.	Parlendas
14 a 23	Improvisação de uma sonoplastia para a estória <i>Die Bärengeschichte</i> (A história do Ursinho) .			Uso do arco, aproveitando todos os conhecimentos já adquiridos para improvisar sonoplastia para a história do ursinho.	Sonoplastia da história do usinho.
24				Escrita da figura da semínima: - haste para cima - haste para baixo	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
25				Posição do braço e mão direita nas cordas ré e sol: - movimento do braço para tocar nessas duas cordas. Percepção do intervalo de 5ª justa descendente entre as cordas ré e sol. Apresentação do pentagrama, clave de fá na 4ª linha e introdução das notas ré₂ e sol₁.	<i>Das Bärenlied</i> (Canção do urso).
26				Posição e movimento do braço para tocar nas cordas ré e lá. Percepção do intervalo de 5ª justa descendente entre as cordas ré e lá e sol e dó. Introdução das notas lá₂ e dó₁.	Canção dos pássaros O coati-lavadeiro.
27				Escrita das notas correspondentes às cordas soltas do violoncelo: lá ₂ , ré ₂ , sol ₁ e dó ₁ .	
28 a 29				Reprodução de ritmos de nomes correspondentes a células rítmicas. Introdução de células rítmicas.	
30 a 31	Composição de pequenos trechos rítmicos, com as células rítmicas estudadas, em compasso binário.			Direção do arco: □ - arco puxado na direção do talão para ponta ✓ - arco empurrado na direção da ponta para o talão. Compasso binário: indicação do número de tempos do compasso pelo nº 2 no início do pentagrama. Anacruse	<i>Die Raupe Nimmersatt</i> (A lagarta comilona).
32	Composição de pequenos trechos rítmicos em compasso binário.			Desenho da mão esquerda e numeração dos dedos. Leitura rítmica.	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
33 a 34	Composição de pequenos trechos rítmicos.			Mão esquerda: -Posicionamento da mão na 1ª posição. -Percussão das cordas com os 4 dedos simultaneamente Transferência de palavras para células rítmicas. (falar e tocar). Posição e movimento da mão e braço direito nas cordas ré e sol. Introdução da colcheia.	A canção da lagarta comilona A canção do peixe Canção de aniversário do ursinho
35 a 37	Composição de pequenos trechos rítmicos.			Exercícios para posicionamento, fortalecimento e agilidade da mão esquerda. Bater palmas, falar e tocar trechos rítmicos nas cordas lá e ré. Execução de exercícios rítmicos na corda sol. Introdução do sinal de repetição e da pausa de semínima.	O segredo.
38 a 41				Colocação do 3º dedo na nota si₁, na corda ré, na 1ª posição, tocando, de ouvido, a Canção do Cuco para garantir a afinação. Introdução da nota si₁. Execução de pequenos estudos em duas e quatro cordas. Mudança de corda em <i>legato</i>.	A canção do cuco.

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
42 a 48				Execução da canção do Cuco nas cordas ré e sol, com o intervalo ré₂-si₁, em <i>pizzicato</i> e depois com o arco. Percepção do intervalo de 3ª menor. Pequenos estudos em compasso binário. Introdução do compasso 4/4. Colocação do 3º dedo nas notas fá#₂ e mi₁, nas cordas ré e dó, respectivamente. Introdução do dó#. Introdução das notas fá#₂ e mi₁.	A canção do cuco

Quadro 2 – Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule*, volume 2

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
4 a 8				Revisão da 1ª posição estudada no 1º volume. Transposição da Canção do Cuco das cordas ré e sol, para as cordas sol e dó. Estudos de técnica de arco.	<i>Der Kuckucksruf</i> (O Cuco) <i>Kuckkuck, sag mir doch</i> (Cuco, me diga), nas cordas ré e sol. <i>Der Schornsteinfeger</i> (O limpador de chaminé). <i>Das Mäuschen</i> (O ratinho)
9 a 10				Compasso ternário simples. Execução de pequenas peças envolvendo os conteúdos já estudados. Arpejos : SolM e RéM. Tranposição de pequenas peças tocadas das cordas ré e sol para as cordas lá e ré.	<i>Wer ist's?</i> (Quem é?) <i>Tanz</i> (Dança) <i>Beerensammeln</i> (A colheita das frutinhas) <i>Das Hexenhäuschen</i> (A cozinha da bruxa).
11 a 13				Colocação do 1º dedo na nota mi_2 , na corda ré, na 1ª posição. Percepção do intervalo de 4ª justa. Estudos para praticar o uso do 1º e o 3º dedos em cordas diferentes e imediatamente próximas.	<i>Die Brücke</i> (A ponte). <i>Die Post</i> (O carteiro). <i>Der Hahn</i> (O galo).
13 a 14	Criação de uma música com o 1º e o 3º dedo nas cordas ré e sol, respectivamente (ponte, 4ªj).			Exercícios, na primeira posição, com emprego do 1º e 3º dedos (ponte). Colocação do 1º dedo nas notas si_2 , na 1ª posição, na corda lá. Introdução da figura da mínima.	<i>Die Feuerwehr</i> (O bombeiro).

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
15 a 19				Estudos, em uma corda, envolvendo o uso do 1º e o 3º dedos. Colocação do 3º dedo na nota dó₃, na corda lá, na 1ª posição. Colocação do 1º dedo nas notas lá₁ e ré₁, na 1ª posição, nas cordas sol e dó, respectivamente. Transposição da canção Die Frösche (Os sapos) das cordas lá e ré para as cordas sol e dó. Identificação das partes iguais da música. Prática de música de câmara: Trio de violoncelos. Estudo de técnica de arco: arcadas longas e arcadas curtas. Exploração percussiva do som da corda ré.	<i>Die Frösche</i> (Os sapos). <i>Hopp, hopp, hopp</i> (upa, upa) <i>Die kleine Dickmadam</i> (A pequena Sra. Dick) <i>Armes Bärchen</i> (Pobre ursinho). <i>Bärentanz</i> (Dança do urso). <i>Der Specht</i> (Pica-pau). Trio de violoncelos: <i>Wer hat die schönsten Schäfchen</i> (Quem tem a ovelhinha mais bonita)
20 a 23				Exercício de utilização dos sinais de crescendo e decrescendo.	<i>Die Mühle</i> (O moinho). <i>Auf der Weide</i> (Pastoreio). <i>Die Kuh</i> (A vaca).
24 a 26	Composição de duas pequenas melodias.			Prática de música de câmara: Duo de violoncelo.	Dueto: <i>Die Ködel</i> (As almôndegas).
27 a 28				Estudos para desenvolver agilidade, aproveitando a pausa para preparar a prontidão do arco e a afinação dos dedos na corda. Introdução da semibreve	<i>Ein Lied wird immer schneller</i> (A canção fica cada vez mais rápida).
29 a 31				Colocação do 4º dedo nas notas ré ₃ , sol ₂ , dó ₂ , fá ₁ , na 1ª posição, nas cordas La, ré, sol e dó, respectivamente.	<i>Eine lustige Familie</i> (Uma família engraçada).

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
32 a 38	Improvisação: pergunta e resposta.			Transposição da canção <i>Ist Mann in'n Brunnen g'fallen</i> para as cordas sol e ré, e dó e sol. Prática de música de câmara: Cânones e duetos de violoncelos.	Cânones: <i>Ist ein Mann in'n Brunnen g'fallen</i> (Um homem caiu no poço). <i>In Mai</i> (Em maio). <i>Lebet wohl!</i> (Vida boa). Duetos: <i>Die Knödel</i> (As almôndegas) Tanz (Dança).
39 a 41				Prática de música de Câmara: Trio de violoncelos. Introdução do ponto de aumento: -mínima pontuada.	<i>Der Briefträger</i> (O carteiro) <i>Wagen schieben</i> (Empurrando o carro). <i>Gretel, Pastetel</i> Trio de violoncelos: <i>Wer hat die schönsten Schächen</i> (Quem tem a ovelhinha mais bonita?)
42 a 48				Colocação do 2º dedo nas notas fá₂ e dó₃, nas cordas ré e lá, respectivamente. Execução de pequenas peças para solos, duos e trios de violoncelo em DóM. Exercícios de agilidade com emprego do 2º dedo e os ritmos já estudados.	<i>Alle meine Entchen</i> (Todos meus patinhos). <i>Hexensabbat</i> (O sábado da bruxa). <i>Hexenlied</i> (Canção de bruxa). <i>Die Eisenbahn</i> (O trem). Duetto para violoncelo: <i>Fiedlhänschen</i> (Violininho). <i>Der Briefträger</i> (O carteiro). <i>Dornröschen war ein schönes Kind</i> (Bela adormecida era uma criança linda). <i>Steigt ein Büblein</i> (Um menininho sobe) nas cordas sol, ré e lá.
49 a 51				Estudo da escala de DóM, em duas oitavas, envolvendo o combinado do 2º e 3º dedos. Exercício de escrita da escala de DóM.	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
52 a 54				Escalas de SolM e RéM com os ritmos já estudados anteriormente. Exercício de escrita musical (nomear notas e marcar o dedilhado). Introdução da ligadura de prolongação.	<i>Schön ist die Welt</i> (O mundo é lindo). <i>Zwei Duos: Lustig e Schnell</i> (Dois duos: Engraçado e Rápido).

2.1.4 Análise e conclusão parcial do método *Der Cello-Bär: Meine erste Celloschule*

Examinando o mapeamento apresentado à luz do modelo C(L)A(S)P, observa-se que, neste método, o parâmetro *Composição* baseia-se, primeiramente, na exploração lúdica dos recursos sonoros do violoncelo, evoluindo para composição de pequenos trechos rítmicos, escritos em notação musical convencional, o que exige do aluno um grau maior de desenvolvimento musical. Consideramos que, mesmo só com as cordas soltas, o método poderia explorar mais os aspectos melódicos da composição. Uma alternativa poderia ser a improvisação, através de perguntas e respostas, entre aluno e professor. Observa-se, também, a ausência dos parâmetros *Literatura* e *Apreciação*. A *performance* envolve a execução de repertório de pequenas melodias que utilizam cordas soltas e notas da primeira posição, prática de música em conjunto (pequenos duetos e trios de violoncelo), além das composições feitas pelo aluno.

O parâmetro *Habilidades Técnicas*, assim como a *performance*, é o mais focalizado no método, apresentando atividades dirigidas principalmente para a técnica instrumental e a notação musical.

É evidente, no método, uma proposta de desenvolvimento sequenciado de leitura musical e técnica instrumental, em ordem crescente de complexidade, o que se identifica com a Teoria espiral do desenvolvimento musical de Swanwick.

Concluimos que o uso desse método, com alunos brasileiros, implica na sua suplementação com música brasileira que trate de questões semelhantes. Como o seu repertório é composto, basicamente, por canções do folclore alemão, entendemos que seja apropriado que a sua suplementação se dê com canções folclóricas brasileiras para possibilitar que o aluno cante essas canções antes de tocá-las, conforme recomendação de Wundling. Em segundo lugar, a aplicação do Modelo C(L)A(S)P como modelo didático para o ensino de violoncelo, pressupõe a implementação de atividades de apreciação de pequenas

peças de outros compositores, através de gravações, recitais e concertos, o que levaria automaticamente a conteúdos pertinentes ao parâmetro literatura. Seria ideal que a utilização desse método, a partir do momento em que o aluno começa a leitura musical, se desse de forma combinada com o método de Sassmannshaus e que o professor aproveitasse os duetos do primeiro volume do método de Gerhad e Renate Mantel.

2.2 *Früher Anfang auf dem Cello* (Iniciação ao violoncelo) por Egon Sassmannshaus.

Volumes 1 e 2

Esse método foi editado na Alemanha, em 1976, pela editora Bärenreiter, visando atender alunos a partir de quatro anos de idade, que receberam, nos jardins de infância e conservatórios de música, uma primeira formação básica e demonstraram o desejo de aprender a tocar instrumentos de corda. É constituído por quatro volumes dos quais só o primeiro e segundo foram objetos deste estudo, por uma questão de equivalência de conteúdo e correspondência de faixa etária com os outros métodos abordados neste trabalho. Esta pesquisa baseou-se na nova edição publicada em 2008.

Os dois volumes são ilustrados com figuras, na maioria, de animais, relacionadas às letras das músicas. Os desenhos, que representam o braço do violoncelo, são acompanhados de explicações que ajudam os pais a entenderem a especificidade da técnica de dedilhado do instrumento¹³. Toda a escrita musical, até a página 24 do segundo volume, é apresentada em pentagramas e figuras das notas em tamanhos maiores do que o comum em partituras ou métodos mais tradicionais.

2.2.1 Volume 1 (65 páginas)

O primeiro volume tem como objetivo fazer das habilidades adquiridas¹⁴ pelos alunos, nos jardins de infância e conservatórios de música, a base das aulas instrumentais, trazendo

¹³O método pressupõe o acompanhamento do estudo da criança pelos pais.

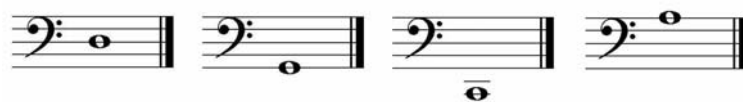
¹⁴Refere-se à formação básica recebida pelos alunos nos jardins de infância e conservatórios de música.

para elas ritmos e intervalos já conhecidos através de canções e, a partir daí, construir uma técnica instrumental que contribua para o desempenho musical do aluno. É importante ressaltar que o método se aplica também às crianças que não tiveram um curso preparatório. Segundo o autor, os modelos rítmicos, os intervalos de terça, as escalas e arpejos também se tornam, com certeza, familiares para elas, pois sua abordagem é feita através de repertório que faz parte do seu cotidiano.

Sassmannshaus recomenda que os pais estejam presentes nas aulas ou, ao final delas, se informem com o professor sobre como e o que a criança deverá estudar em casa.

Na contra capa é apresentada a figura do violoncelo com o nome de cada uma de suas partes e, na página 5, são indicados os elementos de teoria musical utilizados ao longo dos dois volumes.

A leitura musical desenvolve-se simultaneamente com a conquista do instrumento e da técnica de execução. Começa com as notas correspondentes às cordas soltas do violoncelo (ré₂, sol₁, dó₁ e lá₂), nas figuras de semibreve, mínima e semínima (Ex. 8). Essa ordem refere-se à localização das cordas ré e sol no centro do cavalete, posição confortável para o braço direito, razão porque se começa por elas. Quanto às cordas lá e dó, por ficarem nos extremos, demandam movimentos de braço e de pulso não tão confortáveis, motivo pelo qual os exercícios nessas cordas são realizados depois dos estudos nas cordas ré e sol.



Exemplo musical 8. Notas correspondentes às cordas soltas do violoncelo

A maioria das músicas possui um texto, indicando que, antes de serem tocadas, devem ser cantadas, sendo essa uma recomendação explícita do autor. Uma mesma música é transposta para oitavas diferentes de uma mesma tonalidade ou para tonalidades diferentes.

Segundo o autor, esse critério, de expor novos conteúdos em músicas conhecidas, facilita o aprendizado da criança, por transferir conhecimentos anteriores para os novos, e, desse modo, propiciar clareza e controle dos objetivos a serem alcançados. Exemplo desse recurso utilizado pelo autor é a canção *Ist ein Mann in Brunnen g'fallen* (um homem caiu no poço), apresentada em cinco situações diferentes. A letra da canção é colocada somente na primeira vez que ela aparece em cada um dos volumes.

Ao descrevermos esse volume, distribuimos seus conteúdos numa sequência de oito etapas:

a) execução de estudos em cordas soltas visando levar o aluno a:

- conhecer e realizar elementos de articulação (mudança de arcada em *legato*) e de dinâmica (mesma intensidade em regiões diferentes do arco), na mesma corda,
- realizar mudança de arcada e de corda, simultaneamente, em
- conquistar uma sonoridade consistente, cuja intensidade seja diferentes regiões do arco, em *legato* e com igual intensidade, igual ao longo de todo o arco, fazendo mudanças de sentido do arco em *legato*, mantendo constante seu ponto de contato na corda.

O autor recomenda que, primeiramente, os exercícios sejam tocados com meio arco, antes de chegar ao uso do arco inteiro.

b) construção da forma da mão esquerda a partir do 3º dedo e do intervalo de 3ª m descendente (Ex 19);



Exemplo musical 9. Primeiro exercício para mão esquerda
(fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 1, p.15).

Para ajudar o aluno a tocar afinado, o autor sugere que se marque com fita o lugar exato do 3º dedo. Da mesma forma, pode-se fazer mais tarde uma marca para o 1º e 4º dedos.

c) estudo de arpejos, através de exercícios e pequenas canções, sobre todas as cordas, nas tonalidades de Ré Maior, Sol Maior e Dó Maior (Ex. 10);



Exemplo musical 10. Transposição de exercícios de arpejo
(fonte: SASSAMNNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 1, p.22)¹⁵.

d) introdução da mínima pontuada e do compasso ternário, em repertório que acumula todo o conteúdo proposto até então;

e) colocação do 1º dedo na nota mi₂, na corda ré, na primeira posição (Fig.6), seguindo o esquema utilizado no estudo de arpejos – o de transposição de um mesmo repertório de exercícios e de pequenas canções para serem tocados em todas as cordas;

¹⁵ Tradução do exemplo musical 10: Zero e três, zero e três, não tem ...

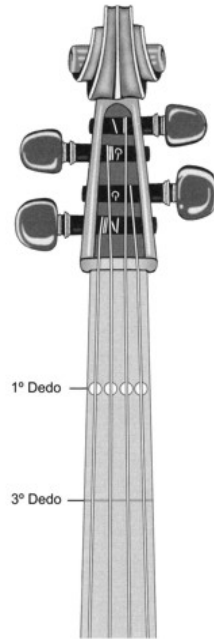


Figura 6. Primeira posição – 1º e 3º dedos
(fonte: SASSMANNHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 1, p.24).

f) colocação do 4º dedo na nota sol₂, na corda ré, na primeira posição (Fig. 7);

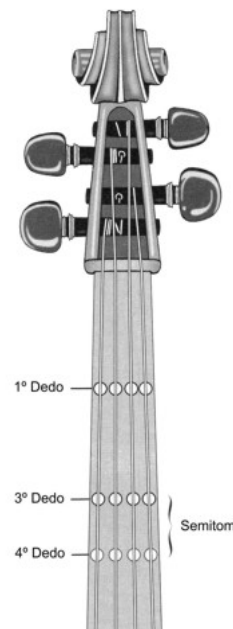


Figura 7. Primeira posição – 1º, 3º e 4º dedos
(fonte: SASSAMANNHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume1, p.37).

g) estudo das escalas de Dó Maior (dó₁ a dó₂), Sol Maior (sol₁ a sol₂) e Ré Maior (ré₂ a ré₃) por graus conjuntos e em terças, bem como de articulações como *staccato*, *legato*, *portato*¹⁶ e notas ligadas;

h) execução de canções conhecidas que aplicam todo o conteúdo estudado.

2.2.2 Volume 2 (64 páginas)

Ao descrevermos esse volume, distribuimos seus conteúdos nas seguintes etapas:

a) colocação do 2º dedo na primeira posição, completando a construção da primeira posição fechada (Fig. 8);

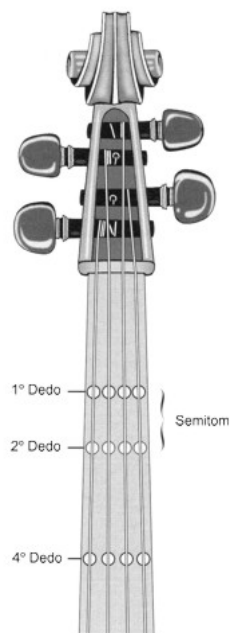
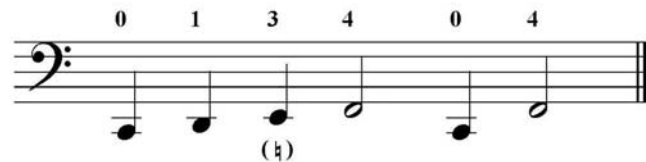


Figura 8. Primeira posição – 1º, 2º e 4º dedos
(fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p.5).

Como as tônicas das referidas escalas devem ser tocadas com o 4º dedo (Ex. 11), isso implica que o aluno afine essas notas a partir da corda solta. Por isso, ele precisa conhecer o intervalo de 4ª justa ascendente dó-fá e sol-dó. O recurso utilizado por Sassmannshaus foi

¹⁶ Portato: as notas são tocadas na mesma arcada, porém, não devem soar ligadas.

propor que o aluno toque, na corda dó, o primeiro tetracorde da escala de Dó Maior, posicionando o 4º dedo na nota fá₁ para tocar a escala de Fá Maior e as músicas que começam com a tônica dessa tonalidade.



Exemplo musical 11. O intervalo entre a corda solta e o 4º dedo
(fonte: SASSMANNHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p.5).

O mesmo recurso é utilizado na corda sol, para tocar a escala de Dó Maior e as músicas escritas nessa tonalidade, cuja primeira nota seja a tônica.

- b) introdução da semínima pontuada em pequenas canções infantis;
- c) estudo para praticar o uso combinado do 2º dedo, nas cordas dó e sol, e do 3º dedo, nas cordas ré e lá, através de exercícios e canções (Fig. 9);

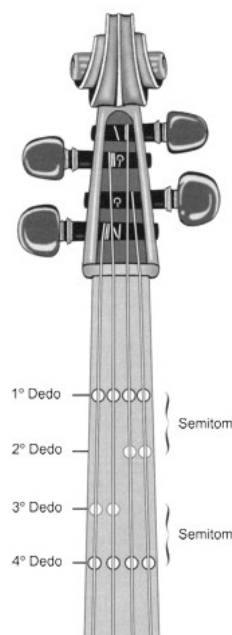


Figura 9. Uso combinado do 2º e 3º dedos
(fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p.21).

Neste momento do aprendizado, o pentagrama e a figura das notas passam a ter tamanhos menores, como comumente se usa, e o aluno é solicitado, com mais frequência, a fazer música de câmara, tocando repertório de duetos com o professor ou com outro aluno.

d) estudo da extensão do primeiro dedo, meio tom abaixo, formando intervalo de um tom com o segundo dedo e dois tons entre ele e o quarto (Fig. 10), através de repertório de canções infantis e exercícios de escalas e arpejos, nas tonalidades de Fá Maior, Sib Maior e Mib Maior;

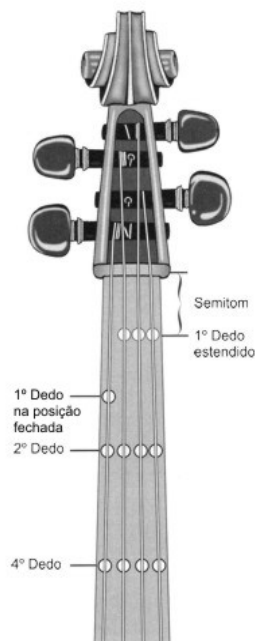


Figura 10. Primeira posição estendida meio tom abaixo
(fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p. 28).

e) introdução da figura da semicolcheia, em escalas e pequenas peças;

f) uso combinado da posição estendida, meio tom abaixo, e posição fechada (Fig. 11), em escalas, canções infantis, pequenos estudos e repertório para solos e duetos de violoncelo;

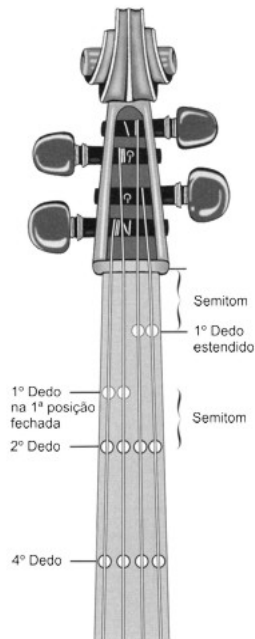


Figura 11. Uso combinado da primeira posição fechada e estendida meio tom abaixo (fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p.40).

g) estudos em cordas duplas;

h) estudo da técnica da extensão da primeira posição, meio tom acima, feito através de exercícios de escalas e arpejos nas tonalidades de Ré Maior, Lá Maior e Mi Maior, consolidado na execução de repertório já tocado anteriormente e transposto para essa nova situação;

Na primeira posição estendida, meio tom acima, o intervalo entre a corda solta e o primeiro dedo, e entre o primeiro e o segundo dedo é de um tom. Consequentemente, o intervalo entre o primeiro e o quarto dedo é de dois tons (Fig. 12).

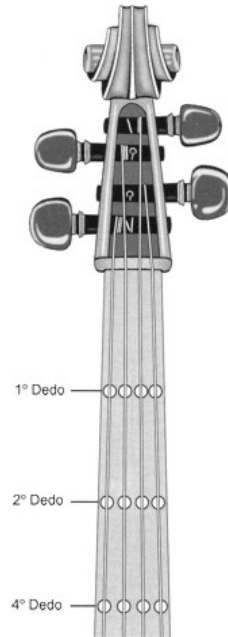


Figura 12. Primeira posição estendida meio tom acima
(fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p.47).

i) uso combinado da posição fechada e estendida, meio tom acima, em pequenos estudos, canções infantis e repertório de duetos (Fig. 13).

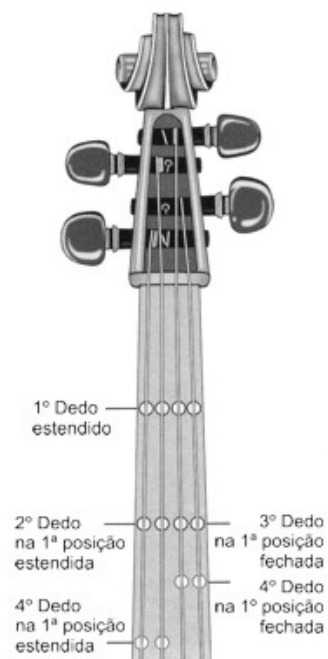


Figura 13. Primeira posição fechada e estendida meio tom acima
(fonte: SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Volume 2, p.56).

2.2.3 Mapeamento dos conteúdos do método *Früher Anfang auf dem Cello* com base no Modelo C(L)A(S)P

No tópico anterior, descrevemos a sequência dos conteúdos propostos pelo método. Nesse tópico, mapearemos esses conteúdos com base no Modelo C(L)A(S)P. Como no Método anterior, o mapeamento será apresentado em forma de quadros, a fim de facilitar a análise feita após a conclusão dos mesmos.

Cabe explicar que a repetição de peças, no campo performance, se deve à nossa intenção de enfatizar a utilização que Sassmannshaus faz de uma mesma música para praticar e consolidar a aquisição de novas habilidades técnicas.

Quadro 3 – Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Früher Anfang auf dem Cello*, volume 1

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
6 a 9 e Contra- capa.		.		Conhecimento do violoncelo e suas partes constituintes. Conhecimento do arco e suas partes constituintes. Movimento de puxar e empurrar o arco no mesmo ponto de contato com a corda. Articulação: <i>legato</i> Introdução das notas correspondentes às cordas soltas do violoncelo: lá₂, ré₂, sol₁ e dó₁. Introdução das figuras de semínima e mínima. Introdução do sinal de repetição Pequenos estudos nas 4 cordas.	
10				Estudo para flexibilidade do pulso. Estudo envolvendo o uso da pausa de semínima.	
11 a 14				Mudança de corda em <i>legato</i>. Abertura e peso do braço direito para mudar o arco da corda aguda para grave.	<i>Vögel. Die nicht singen</i> (Os pássaros não cantam).
15 a 19		.		Colocação do 3º dedo na 1ª posição. Introdução do #. Afinação do 3º dedo pelos intervalos: lá₂ – fá#₂; ré₂ - si₁; sol₁ - mi₁; Pequenos estudos nas tonalidades de DóM, SolM, RéM.	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
20 a 22				Estudo de arpejos das tonalidades de RéM, SolM e DóM. Pequenos estudos em LáM, RéM, SolM e DóM.	Rühre Löffel, rühre, herum (Mexer colher, mexe) em DóM e SolM. Lieber Kuckuck (Querido Cuco) em RéM, SolM e DóM. Null und drei (Zero e três) em RéM, SolM e DóM.
23				Estudo da técnica de arco no compasso ternário. Introdução da mínima pontuada.	Hört ihr die Dresecher? (Você ouve o som da roda?) em SolM.
24 a 30				Colocação do 1º dedo (indicador), na 1ª posição, nas notas si ₂ , mi ₂ , lá ₁ e ré ₁ . Estudo para o 1º e 3º dedos na mesma corda. Pequenos estudos nas tonalidades de DóM, SolM, RéM e LáM.	Lieber guter Nikolas (Querido Papai Noel) em LáM.
31 a 36				Estudo da técnica de mão esquerda para o 1º e o terceiro dedos em cordas diferentes e imediatamente próximas. Pequenas canções em DóM, SolM, RéM e LáM.	Sitzt'ne Frau im Ringlein (Uma senhora senta na roda) em RéM e SolM Mückchen Dünnebein (Mosquito perna fina). Der Frosch (O Sapo). Gestern sah ich eine Kamel (Ontem eu vi um camelo).
37 a 39				Pequenos estudos para praticar o uso do 4º dedo nas notas ré ₃ , sol ₂ , dó ₂ , fá ₁ , nas cordas la, ré, sol e dó, respectivamente.	Ist ein Mann in Brunnen gefallen (Um homem caiu no poço) em RéM e SolM. Alle meine Entchen (Todos meus patinhos) em RéM, SolM e DóM.
40 a 41				Escalas de DóM, SolM e RéM. Armadura de clave.	
42 a 43				Estudo em staccato.	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
44 a 46				Escala em colcheias no talão e na ponta do arco. Escala em mínimas com arco inteiro. Sinais indicativos das regiões do arco: -G.B. : arco inteiro -Fr.: talão -Sp.: Ponta	<i>Ich und du</i> (Eu e você). Em RéM, SolM e DóM. <i>Regen, Regentröpfchen</i> (Chuva, gotas de chuva). em DóM e FâM.
47				Retomada do arco no meio da música.	<i>Summ, summ, summ</i> em RéM.
48 a 50				Aplicação de toda técnica adquirida até este ponto do estudo em repertório de pequenas peças.	<i>Sitzt ein Kleins Vögel</i> (Passarinho sentado) em RéM e SolM. <i>Häschen in der Grube</i> (Coelhinho na toca) em RéM. <i>Old MacDonald</i> (Velho MacDonald) em SolM. <i>Hoppe, hoppe, Reiter</i> (Upa, upa cavalinho!) em SolM. <i>Jetzt steigt Hampelmann</i> (A marionete sobe) SolM.
50 a 56				Retomada de arco para repetir um trecho. Pequenos estudos, envolvendo escala e arpejo de DóM e SolM. Sinal de repetição com a indicação de primeira e segunda casa. Anacruse	<i>Hänsel und Gretel</i> (João e Maria) em SolM. <i>Ei, wie langsam</i> (Que devagar) em SolM e DóM. Kanon: <i>Auf, ihr Brüder</i> (Vamos lá irmãos, vamos cantar) Kanon: <i>Bruder Jakob</i> (<i>Frere Jacques</i>) em SolM. <i>Wergeht mit</i> (Quem vem junto) em DóM. <i>Eia peia Wiegenstroh</i> (Eia peia berço de palha) em DóM. <i>Die Ziege lief den Berg hinauf</i> (A cabra sobe o morro) em DóM e SolM. <i>Di-bimmel, di-bammel</i> em DóM. <i>Hans, mein Hoppelhase</i> (Hans, meu coelhinho) em DóM.
57 a 60				Estudo de escalas: DóM e SolM.	Hänschen Klein (O pequeno Hanz) tema com variação em RéM. <i>Ist ein Mann in Brunnen gefallen</i> (Um homem caiu no poço) em SolM. Kuckuck, kuckuck, ruft's aus dem Wald (Cuco, Cuco chama na floresta).

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
61 a 64				Estudos envolvendo notas ligadas e <i>portato</i>. Estudo de escala em terças, com notas ligadas duas a duas.	<i>Müde Bin ich</i> (Cansado estou) em RéM. Schlaf, Kindchen, schlaf (Dorme criancinha, dorme) em RéM.

Quadro 4 – Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Früher Anfang auf dem Cello*, volume 2

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
5 a 9				Colocação do 2º dedo na 1ª posição, nas notas dó₃, fá₂, sib₁ e mib₁, nas cordas la, ré, sol e dó, respectivamente. Introdução do bemol. Exercício para afinação do intervalo de 4ªj formado pela corda solta e a nota tocada pelo 4º dedo (tônica), na primeira posição. Estudo das escalas de FáM e DóM. Arpejos em DóM, FáM e SolM. Repertório de canções envolvendo o uso do 2º dedo.	<i>Ist ein Mann in Brunnen gfallen</i> (Um homem caiu no poço) em FáM. <i>Ich und du</i> (Eu e você) em FáM. <i>Ringlein, Ringlein, du musst wander</i> (Você precisa caminhar) em FáM. <i>Alle meine Entchen</i> (Todos os meus patinhos) em DóM e FáM. <i>Hört ihr die Dresecher?</i> (Você ouve o som da roda?) em DóM. <i>Rühre Löffel, rühr herum</i> (Mexe colher prá lá e prá cá) em FáM. <i>Uhrenlied (Kanon)</i> (Canção do relógio) em FáM. <i>Nachtwächterruf</i> (O chamado do guarda) em FáM.
10 a 17				Estudos de técnica de arco para arcadas longas e curtas. Exercícios e peças para prática da técnica de mão esquerda na primeira posição com 1º, 2º, 3º e 4º dedos. Estudo das escalas de DóM e FáM em terças com 4 motivos rítmicos. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	<i>Summ, summ, summ</i> em FáM. <i>Sitz ein Klein's Vöglein</i> (Ninho de passarinho) em DóM. <i>Wakelbogen Zappelbogen</i> (Arcada lenta, arcada rápida) em FáM. <i>Ei, wie langsam</i> (Que devagar) em DóM. <i>Jetzt steig Hampelmann</i> (Agora a marionete sobe) em FáM. <i>Ein alter tanz</i> (Uma dança antiga) em FáM. <i>Kanon – Bruder Jakob</i> (Frere Jacques)em FáM. Duetos: Bertold Hummel - Andante e Presto

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
18 a 20				Estudo da técnica de arco para execução de semínima pontuada seguida de colcheia, em pequenas peças e estudos.	Kanon – <i>Feierabend</i> (Noite de celebrações) em FáM. <i>Wideler, wedeler</i> em DóM. <i>Widewidewenne</i> em DóM. <i>Katz und Maus</i> (Gato e rato) em DóM. <i>Alle Vögel sind schon da</i> (Todos os pássaros estão lá) em FáM. <i>Der Kuckuck und der Esel</i> (O cuco e o burro) em DóM.
21 a 27				Pequenas peças e exercícios de escalas e arpejos com o objetivo de tornar familiar o emprego do 2º e 3º dedos. Prática de música de câmara: cânones a duas vozes e duetos para violoncelos.	<i>Tra-ri-ra</i> em DóM <i>Der Winter ist vergangen</i> (O inverno foi embora) em DóM. Cânones: <i>Himmel und Erde</i> (Céu e terra) em DóM. <i>Wenn ich ein Vöglein Wär</i> (Se eu fosse um passarinho) em DóM. <i>Fieldelhäschen</i> (violininho) em DóM. <i>Grün, grün, grün</i> (Verde, verde, verde) em DóM. <i>Volkstanz: Dreh dich mal rum</i> (Vire-se em torno de tempo) em DóM. <i>Hopp, hopp, hopp</i> (Cavalinho saltador) em DóM. <i>Happy Birthday</i> em DóM. <i>Auf der Brück Von Avignon</i> (Sobre a ponte de Avignon) em DóM. Duetos: <i>Jägermenuett</i> (Minueto de caça) em DóM. Esprit Philippe Chedeville – <i>Cotillon, Alter Tanz</i> (gavote), <i>Menuet</i> todos em DóM e <i>Rigaudon</i> em SolM. Georg Fridrich Händel: <i>Menuet</i> em SolM

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
28 a 31				Estudo da técnica de extensão da 1ª posição meio tom abaixo. Prática da técnica de extensão em pequenas peças e nas escalas e arpejos de SibM e MibM. Estudo de arpejos das tonalidades de MibM, SibM e FâM. Prática de música de câmara: cânones a duas e três vozes.	<i>Ist ein Mann in Brunnen gefallen</i> (Um homem caiu no poço) em MibM. <i>Ich und du</i> (Eu e você) em MibM. <i>Alle meine Entchen</i> (Todos os meus patinhos) em SibM. <i>Auf eigensinnige Kinder</i> (Vamos crianças teimosas) em SibM. <i>Spannenlanger Hansel</i> (As longas margens do Hansel) em SibM. <i>Hört ihr die Dresecher?</i> (Você ouve o som da roda?) em SibM. <i>Rühre Löffel, rühr herum</i> (Mexe colher prá lá e prá cá) em SibM. <i>Nachtwächterruf</i> (O chamado do guarda) em MibM. <i>Ei, Wie langsam</i> (Que devagar) em SibM. <i>Hotte, hotte, Reiterpferd</i> (Upa, upa cavalinho) em SibM. <i>Hört ihr den Postillon.</i> (Vocês ouvem o Postillon) em SibM. <i>Ringlein, Ringlein, du musst wandern</i> (Tantos livros você precisa migrar) em MibM. Cânones: <i>Uhrenlied</i> (Canção do relógio) em SibM e <i>Auf, ihr Kinder</i> (Vamos lá meus irmãos) em SibM.

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
32 a 34				Prática da técnica de extensão da 1ª posição estendida meio tom abaixo em pequenas peças para violoncelo solo e repertório para duo de violoncelo. Prática de música de câmara: cânone a três vozes e duetos para violoncelos.	<i>Hänschen in der Grube</i> (Johnnie no poço) em MibM. <i>Old McDonald</i> (Velho McDonald) em MibM. <i>Jetzt steigt Hampelmann</i> (Agora a marionete sobe) em MibM. <i>Hänsel und Gretel</i> (João e Maria) em SibM. <i>Hänschen Klein</i> (O pequeno Hanz) em SibM. <i>Butzemann</i> (Papão) SibM. <i>Müde Bin ich</i> (Cansado estou) em SibM. Cânone: <i>Bruder Jakob</i>(<i>Frere Jacques</i>) em FâM. Duetos: <i>Allegretto</i> de Nach Bartolomeo Campagnoli em SibM. <i>Allons bergers</i> em SibM.
35 a 39				Estudos de agilidade para realizar mudanças rápidas de corda. Introdução da semicolcheia. Estudo da 1ª posição estendida em escalas em terças (SibM e MibM) e em repertório de pequenas peças em andamento rápido Prática de música de câmara: duo de violoncelos.	<i>Wackelbogen, Zappelbogen</i> (Arcadas rápidas) em SibM. <i>Zierlich</i> (gracioso) em FâM. <i>Lebhaft</i> (vivo) em FâM. <i>De Kuckuc und der Esel</i> (O cuco e o burro) em SibM. <i>Suse, liebe Suse</i> (Suse querida Suse) em SibM. <i>Allegro</i> em SibM. <i>Springtanz</i> (Dança da primavera) em SibM. Duetos: <i>Der Mond ist aufgegangen</i> (Uma noite de luar na floresta) em SibM. <i>Rigaudon</i> de Boismortier em SibM. <i>Herbstmelodie</i> (Melodia de outono) (atonal)

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
40 a 45				Estudo da primeira posição fechada e estendida meio tom abaixo, em exercícios de escala e arpejo; Repertório de pequenas peças para duo de violoncelos e para violoncelo solo. Escala de SibM: Sib₁ com 2º dedo na corda sol (posição fechada). Sib₂ com 1º dedo na corda lá (posição estendida). Prática de música de câmara: duo de violoncelos.	<i>Tra-ri-ra</i> em SibM. <i>Der Winter ist vergangen</i> (O inverno foi embora) em SibM. <i>Himmel und Erde</i> (Céu e Terra) em SibM. <i>Swabentanz</i> (Dança da Suábia – região da Alemanha) em FâM. J. S. Bach: <i>Die Dudsackgavotte</i> em FâM. Duetos: Haydn: <i>Menuett</i> em FâM. Sarabande em SibM. W. Mozart: <i>Molto Allegro</i> em FâM. W. Mozart: <i>Allegro</i> em FâM. L. Mozart: <i>Trompetenstück</i> em FâM.
46				Exercícios para desenvolver a habilidade de tocar em duas cordas simultaneamente	
47 a 49				Estudo da técnica de extensão da 1ª posição meio tom acima. Prática da técnica da 1ª posição estendida meio tom acima em pequenas peças para violoncelo solo e nas escalas de Ré M e LáM.	<i>Ist ein Mann in Brunnen gfallen</i> (Um homem caiu no poço) em LáM. <i>Alle meine Entchen</i> (Todos os meus patinhos) em LáM. <i>Lieber guter Nikolas</i> (Querido Papai Noel) em LáM. <i>Ich und du</i> (Eu e você) em LáM <i>Tuk, tuk, tuk, mein Hühneken</i> (Meu galinho) em LáM.
50				Estudo de arpejos em RéM, LáM e MiM. Prática de música de câmara: cânone a três vozes.	<i>Hört ihr die Dresecher?</i> (Você ouve o som da roda?) em LáM. <i>Ei, langsam</i> (Que devagar!) em LáM. <i>Nachtwächterruf</i> (O chamado do guarda) em LáM. Cânone: <i>Uhrenlied</i> (Canção do relógio) em LáM.

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
51 a 55				Estudo de arpejos em LáM, RéM e MiM. Estudo em <i>pizzicato</i>. Prática da 1ª posição estendida meio tom acima, nas escalas de RéM e LáM, com variações rítmicas e em repertório de pequenas peças para duo de violoncelos e para violoncelo solo. Prática de música de câmara: cânones a três e quatro vozes e dueto para violoncelos.	<i>Hänsel und Gretel</i> (João e Maria) em LáM. <i>Hänschen Klein</i> (O pequeno Hanz) em LáM. <i>Müde Bin ich</i> (Cansado estou) em LáM. <i>Hans spielmann</i> em LáM. <i>Old MacDonald</i> (Velho MacDonald) em MiM. <i>Tansweise</i> (Dança do Sábio) em LáM. Cânones: <i>Auf, ihr Kinder</i> (Vamos lá meus irmãos) em LáM e <i>Bruder Jakob</i> (<i>Frere Jacques</i>) em LáM. Dueto: <i>Winter ade</i> (Adeus inverno) em LáM.
56 a 64				Uso combinado da 1ª posição fechada e estendida meio tom acima em escalas, arpejos, pequenos exercícios e pequenas peças. Pequena peça em compasso binário composto. ♢ (<i>segno</i>) Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	<i>Grün, grün, grün</i> (Verde, verde, verde) em RéM. <i>Tra-ri-ra</i> em RéM. <i>Der Winter ist vergangen</i> (O inverno foi embora) em RéM. Kanon: <i>Himmel und Erde</i> (Céu e terra) em RéM, <i>Zeigt her eure Füße</i> (Trauma de prego) em RéM. <i>Zwei Stücke aus einem alten Spielbuch</i> (Duas danças antigas) em RéM. W. A. Mozart: <i>Vivace</i> em FáM. Duetos: - <i>Bärentanz</i> (Dança do urso) em RéM. - Bertold Hummel: <i>Musette</i>. - Valentin Rathgeber: Ária em RéM. - W. A. Mozart: <i>Aus einem Kontratanz</i> em RéM. - Bertold Hummel: <i>Marcia Siciliano</i>.

2.2.4 Análise e conclusão parcial do método *Früher Anfang auf dem Cello*

Pelo mapeamento dos conteúdos do método de Egon Sassmannshaus, segundo o Modelo C(L)A(S)P, fica evidente a ausência de atividades de *composição*, *literatura* e *apreciação*, e a ênfase nos parâmetros *habilidades técnicas* e *performance*.

O parâmetro *habilidades técnicas* constitui-se, principalmente, nas atividades de técnica instrumental e na apresentação gradativa de novos signos da notação musical.

A *performance* envolve repertório de canções infantis do folclore alemão e trechos de repertório de referência da musicologia. Algumas canções são repetidas ao longo dos dois volumes, transpostas para outras oitavas de uma mesma tonalidade ou para tonalidades diferentes, como forma de propor a aquisição, a prática e a consolidação de novos conteúdos, criando uma situação favorável para que o aluno construa o conhecimento da técnica violoncelística e da leitura musical, a partir da transferência de conhecimentos anteriores para os novos. Esse modo de proceder, assim como a gradação do desenvolvimento da leitura musical e da técnica violoncelística num nível crescente de complexidade, revela uma consonância com a Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical de Swanwick.

Entendemos que a utilização do método de Sassmannshaus, de modo eficaz, depende, em primeiro lugar, da criação de condições de familiarização do aluno com o instrumento. Para isso, seria ideal que a sua introdução fosse precedida pelo primeiro volume do método Heike Wundling, aproveitando-se também o repertório de duetos do primeiro volume do método de Gerhard e Renate Mantel. É necessário, também, traduzi-lo para o português e suplementá-lo com música brasileira que trate de questões semelhantes. Recomendamos que tal suplementação seja feita com canções do folclore brasileiro, visando proporcionar ao aluno a oportunidade de cantar o repertório antes de tocá-lo, como recomenda o autor. Consideramos que um ensino de violoncelo através deste método, que pretenda levar em conta o Modelo C(L)A(S)P de Swanwick, implica na implementação de atividades de

composição, bem como de apreciação, por meio de gravações e da presença em recitais e concertos, propiciando ao aluno a oportunidade de um envolvimento direto com a música, através não só da performance mas também da composição e da apreciação.

2.3 *Cello mit Spass und Hugo* (Cello divertido com Tio Hugo) por Gerhard e Renate Mantel. Volumes 1 e 2.

Esse método foi editado pela Schott Musik International, em Mainz, na Alemanha, em 1995. *Cello mit Spass und Hugo* (Cello divertido com Tio Hugo) é, segundo seus autores, uma proposta de iniciação ao estudo do violoncelo de forma alegre e prazerosa, em que Hugo é um simpático tio que observa o progresso da criança e serve de ligação entre o método e a aula de violoncelo.

Gerhard e Renate Mantel criaram o método para crianças entre 5 e 10 anos. Seu conteúdo compreende elementos básicos da teoria musical e da técnica violoncelística. Seu objetivo é levar o aluno a desenvolver a habilidade de tocar violoncelo, ler música e fazer música logo na primeira aula. É um método pensado, principalmente, para aulas individuais, mas também oferece uma grande variedade de estímulos para aulas em grupo. O repertório de duetos é um exemplo disso.

Os textos são escritos levando em conta o nível de entendimento da criança. Caso ela ainda não saiba ler, alguém deverá ler para ela.

O método contém ilustrações importantes, representativas da técnica de dedilhado para a mão esquerda, bem como instruções sobre postura e uso do arco, oferecendo muitas informações para os pais. Assim eles podem ajudar a criança no seu estudo, mesmo que não toquem violoncelo.

Os autores enfatizam a importância do movimento corporal (movimento dos braços e prontidão do corpo, para se deixar envolver pelo ritmo da música), que não deve ser aprendido como função auxiliar, mas como condição da expressão musical.

Cada novo conteúdo é exposto, primeiramente, na forma de gráficos que são uma sequência de retângulos de cor verde, cujo tamanho e localização variam conforme a duração e a altura das notas. Num segundo momento, faz-se a associação dos gráficos à notação tradicional seguindo-se, então, apenas com a notação tradicional. Esse procedimento é retomado sempre que um novo conteúdo é proposto.

2.3.1 Volume 1 (87 páginas)

A proposta do primeiro volume é levar o aluno a tocar na primeira posição fechada, isto é, sem extensão, aquela que guarda, entre o 1º, 2º, 3º e 4º dedos, um intervalo de meio tom e compreende a sequência de notas que vão de dó₁ a ré₃, conforme figura 3 do tópico 2.1 desta dissertação. Ao descrevermos esse volume, agrupamos seu conteúdo nas seguintes etapas:

- a) explicações sobre como sentar-se, como segurar o violoncelo e o arco;
 - b) introdução da clave de fá na quarta linha, da figura da semínima e das notas correspondentes às cordas do violoncelo, bem como, de exercícios para:
- aprender a puxar e empurrar o arco em uma corda (Fig. 14);

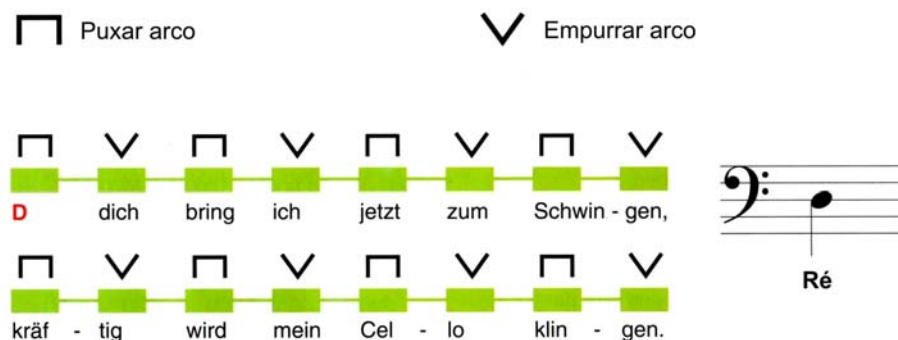


Figura 14. Estudo de arco na corda ré.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, página 10)¹⁷

¹⁷ Tradução do texto da figura 15: Eu te levo para nadar agora. Bem forte vai soar meu cello.

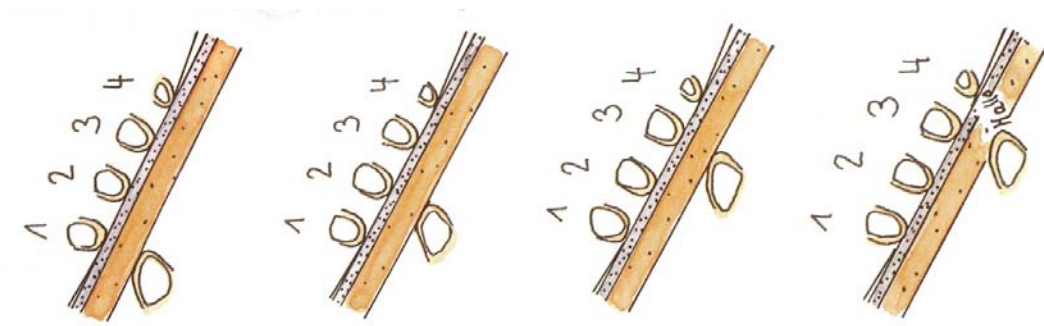


Figura 17. Posição do polegar
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, p. 22)

e) subdivisão binária do tempo (Fig. 18) e prática de música de câmara, através da execução de duetos com o professor ou com outros colegas mais adiantados;

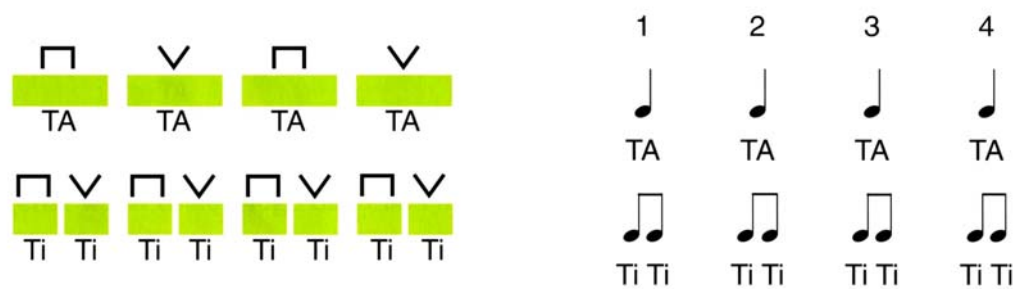


Figura 18. Subdivisão da semínima em duas colcheias.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, p.25)

f) execução de notas ligadas, duas notas numa mesma arcada, isto é, sem mudar o sentido do arco (Ex. 12);



Exemplo musical 12. Notas ligadas
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, página 34)

g) colocação do 1º dedo em cada corda. Esse procedimento é mapeado utilizando-se os retângulos, já conhecidos do aluno, como mostra a figura 19, os quais são imediatamente associados à notação musical tradicional, conforme o exemplo musical 13;

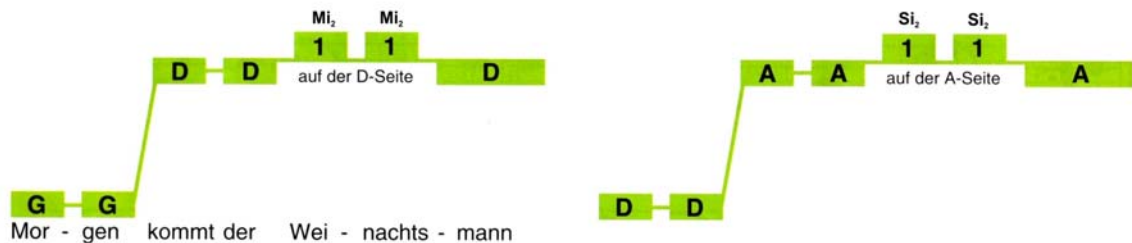
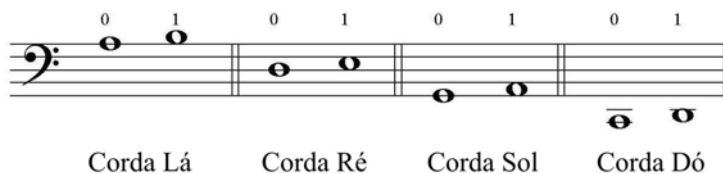


Figura 19. Tocando com o 1º dedo as notas mi_2 e si_2 , nas cordas sol e ré.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume1, p. 36)²⁰



Exemplo musical 13. Notas tocadas pelo 1º dedo na primeira posição.

h) comparação entre semínima e a mínima, em termos de duração (Fig.20);

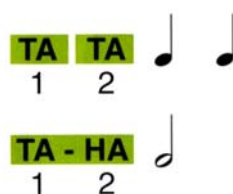


Figura 20. Relação entre a figura da mínima e da semínima.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume1, p. 41)

O mesmo recurso é utilizado para introduzir a semibreve com as sílabas TA-HA-MA-HA, e a mínima pontuada com as sílabas TA-HA-MA. Cada um desses elementos da teoria é seguido de repertório de pequenos duetos, em compasso binário, ternário e quaternário, utilizando-se todas as figuras já aprendidas pelo aluno.

²⁰ Tradução do texto da figura 20: Amanhã vem o Papai Noel.

- i) leitura rítmica através do jogo de dominó de figuras musicais;
- j) introdução de noções de dinâmica: som forte ***f*** e som fraco ***p***;
- l) continuação da construção da primeira posição através do procedimento de posicionar o segundo dedo sobre a corda ré e tocar, em pizzicato, a corda pressionada e, em seguida, tocar a mesma corda solta (Fig. 21), utilizando-se o primeiro intervalo da Canção do Cuco para a afinação do intervalo de 3ª menor, gerado por tal procedimento;



Figura 21. Afinação do 2º dedo.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, página 55)

- m) uso combinado do 1º, 3º e 4º dedos (Fig. 22);

Alle meine Entchen (Todos os meus patinhos)

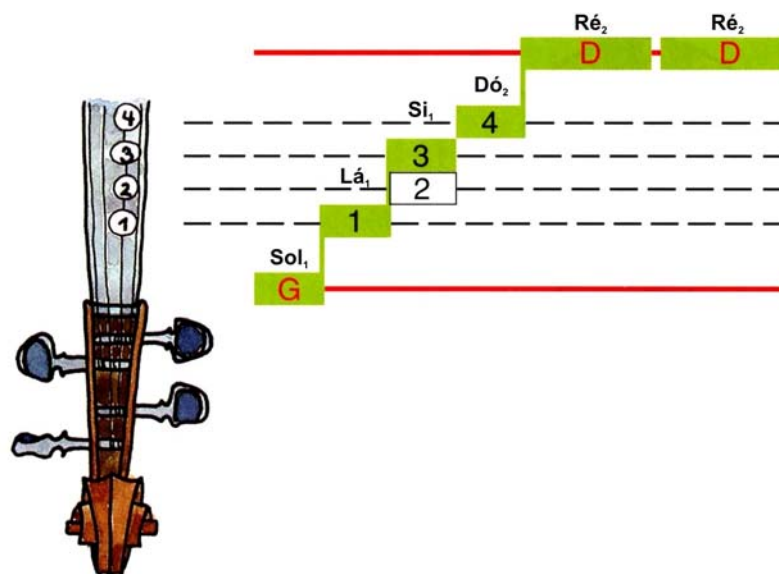


Figura 22. Tocando com o primeiro, terceiro e quarto dedo.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, p. 58)

n) uso combinado do 1º, 2º e 4º dedos (Fig.23) e estudo de repertório que envolve todo o conteúdo apresentado até então;

Alle meine Entchen (Todos os meus patinhos)

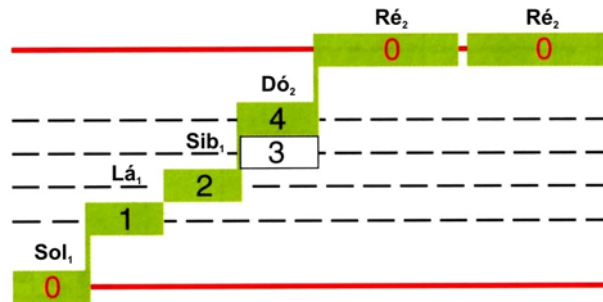


Figura 23. Uso combinado do 1º, 2º e 4º dedos.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 1, p 59)

o) introdução das notas fá#₂ e dó#₃ tocadas com o 3º dedo nas cordas ré e lá, respectivamente, completando o aprendizado das notas tocadas na primeira posição (Ex. 13).



Exemplo musical 14: Notas tocadas na primeira posição

2.3.2 Volume 2 (95 páginas)

No segundo volume, os objetivos propostos pelos autores são basicamente: ampliar os recursos da primeira posição com a técnica da extensão, acrescentar o aprendizado da quarta posição²¹, ampliar os conhecimentos de questões rítmicas, melódicas e de estruturação

²¹ Na quarta posição, o 1º dedo é colocado uma 4ª justa acima da sua colocação na primeira posição, em cada uma das cordas.

da linguagem musical, bem como oferecer exercícios para favorecer a fluência do movimento ágil e afinado dos dedos da mão esquerda.

Ao descrevermos este volume, agrupamos seus conteúdos em treze tópicos:

- a) revisão dos conteúdos do primeiro volume;
- b) estudos em cordas duplas;
- c) introdução de sinais de dinâmica: crescendo e decrescendo;
- d) introdução das pausas de semínima, mínima, semibreve;
- e) extensão da primeira posição por meio do processo de estender o 1º dedo, meio tom para baixo, conforme mostra a figura 24, gerando um intervalo de meio tom entre cada corda solta e o primeiro dedo, cuja afinação é conferida tocando-se de ouvido músicas que começam com intervalo de semitom;

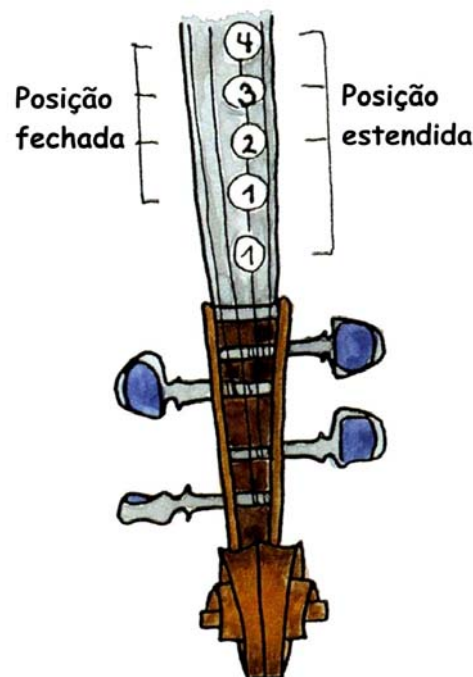


Figura 24. Extensão da primeira posição meio tom abaixo.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 2, p. 30)

g) introdução da semicolcheia (Fig. 26)

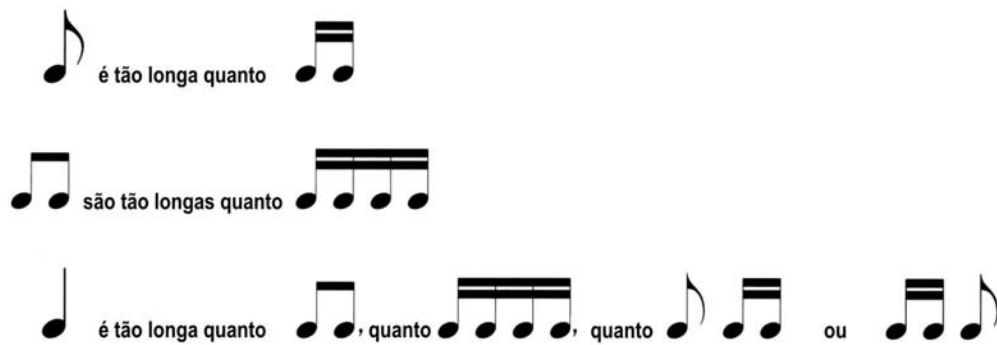


Figura 26. Figura da semicolcheia.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 2, p. 41)

h) extensão da primeira posição meio tom acima, gerando um intervalo de dois tons entre o 1º e o 4º dedos, cuja afinação é conferida através da música: “Um homem caiu no poço”, tocada de ouvido, começando com as notas ré₂ (corda ré solta) e ré₁, conforme mostram os exemplos musicais 17 e 18, respectivamente;



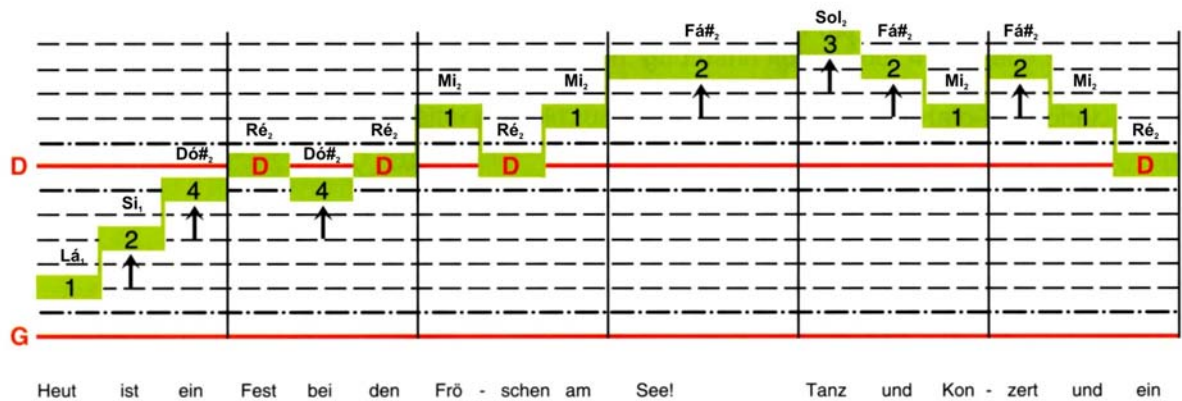
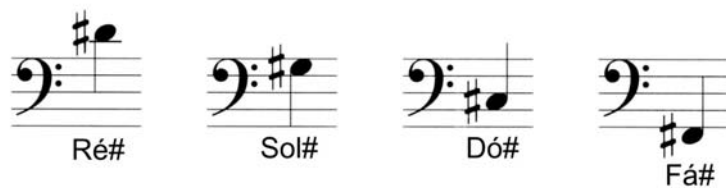


Figura 27: Estudo da primeira posição estendida meio tom acima.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 2, p. 48)²³

Os exemplos musicais 19 e 20 mostram as notas tocadas com o 4º dedo, na primeira posição, fechada e estendida, respectivamente;



Exemplo musical 19. Notas que o quarto dedo toca na primeira posição fechada.



Exemplo musical 20. Notas que o quarto dedo toca na primeira posição estendida.

O que vem na sequência são músicas que envolvem todo o aprendizado empreendido pelo aluno, desde a primeira aula, mais a utilização combinada da primeira posição fechada e estendida. Para ajudar na prática desse repertório, o livro traz pequenos exercícios para desenvolver agilidade e fortalecimento dos dedos da mão esquerda (Ex. 21).

²³ Tradução do texto da figura 27: Hoje é a festa dos sapos no lago. Dança e concerto...

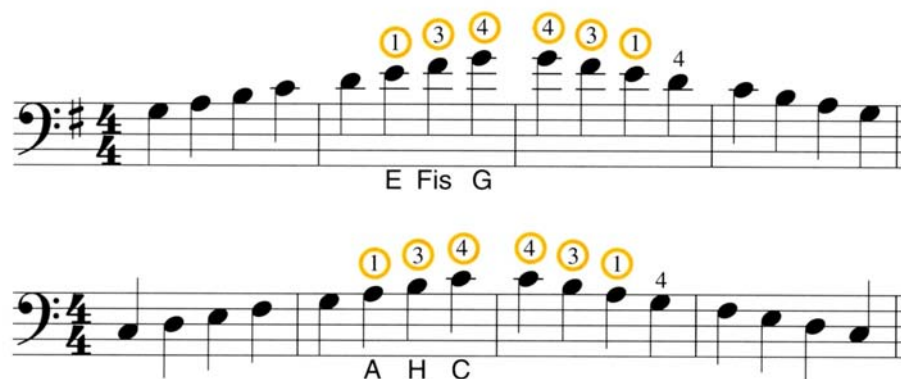


Exemplo musical 21. Estudo da primeira posição estendida meio tom acima.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 2, p.50)

j) introdução à quarta posição (nessa posição a mão esquerda muda completamente de lugar no braço do violoncelo, e o intervalo, formado pela nota tocada pelo 1º dedo, na primeira posição, e a nota tocada pelo mesmo 1º dedo, na quarta posição, é uma 4ª justa);

l) construção da quarta posição, a partir das escalas de Sol Maior e Dó Maior, como mostra o exemplo musical 22 (o número que indica qual dedo deve ser usado na quarta posição aparece dentro de um círculo de cor laranja);

Escalas de Sol Maior e Dó Maior



Exemplo musical 22. Escalas de Sol Maior e Dó Maior.
(fonte: MANTEL, Gehrard e MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Volume 2, p.67)

m) realização de exercícios de mudança da primeira para a quarta posição, seguidos de um repertório de pequenas músicas para praticá-los, bem como o uso combinado de ambas as posições;

n) introdução do compasso binário composto em 6/8, quiáltera de três colcheias e síncope.

2.3.3 Mapeamento dos conteúdos do método *Cello mit Spass und Hugo* com base no Modelo C(L)A(S)P.

Do mesmo modo que nos métodos anteriores, o mapeamento será feito em forma de quadro, visando facilitar a análise a ser feita após a conclusão dos mesmos.

Quadro 5 – Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Cello mit Spass und Hugo*, volume 1

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
7 a 9				Postura: - modo de sentar - modo de segurar o violoncelo Técnica de arco: -2 exercícios: a mão desliza ao longo do arco; a mão guia o arco.	
10 a 11				Exercícios de arco em cordas soltas. Pesquisa da postura e do movimento e peso ideal do braço direito para conseguir boa sonoridade. Introdução do pentagrama, da clave de fá na 4ª linha, das notas das cordas soltas (ré₂, sol₁, dó₁ e lá₂) e da semínima. Grafia não tradicional representativa de exercícios de arco sobre cada corda solta, na forma de uma sequência de retângulos da cor verde.	
12 a 15				Exercícios em duas cordas. Paralelo entre a notação gráfica e a notação tradicional. Introdução da mínima. Introdução do sinal de repetição.	
16				Exercícios de reconhecimento da 5ª justa, com vistas à prática da afinação do violoncelo.	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
17 a 21				Pequenos exercícios em compasso quaternário, com início em anacruse, para vivência do acento métrico (impulso/apoio). Analogia entre a acentuação tônica das palavras e o acento métrico da música, com vistas à construção do conceito de compasso simples. Indicação do andamento em exercícios e trechos musicais com a respiração e o movimento de cabeça. Tocar em <i>pizzicato</i> o arpejo formado pelas 4 cordas soltas.	<i>Kartoffelsupp</i> (Sopa de batata). <i>Was ist das wohl?</i> (O que é bom?)
22 a 23				Exercícios para a mão esquerda: procura do melhor lugar para o polegar no braço do violoncelo.	
24 a 27				Ritmos para bater palmas e tocar no violoncelo. 1 Semínima = Ta (arcada longa). 2 Colcheias = Ti Ti (arcadas curtas).	
28 a 33				Movimento corporal (balanço do corpo). Tocar de cor. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	Duetos: <i>Duo für Schüler und Leher</i> (Duo para professor e aluno). Charpentier: Prelude. <i>Hinschütteln, herschütteln</i> (Prá lá e prá cá). <i>Alle Hasen mag ich sehr...</i> (Todos os coelhinhos que eu gosto muito). <i>Trarira, der Sommer der ist da.</i> (Trarira, que o verão já chegou). <i>Wackelzahn</i> (Dente mole).
34 a 35				Estudo de notas ligadas: duas notas na mesma arcada. Denominação das regiões do arco: U.H.= metade inferior do arco. O.H.= metade superior do arco. G.B. = arco inteiro	

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
36 a 40				Colocação do 1º dedo na 1ª posição, nas notas si₂, mi₂, lá₁ e ré₁, nas cordas lá, ré, sol e dó, respectivamente. Afinação da nota tocada pelo 1º dedo pelo 1º intervalo da música “Amanhã vem o Papai Noel”. Escrita de todas as notas conhecidas no pentagrama. Introdução da <i>fermata</i>. Repetição com emprego de 1ª e 2ª casa. Prática de música de câmara: duetos de violoncelos.	<i>Brummel, brummel</i> (Resmungão) Duetos: <i>Kennt ihr schon</i> (Vocês já conhecem) <i>Eselied</i> (Música do burro) <i>Onkel-Hugo-Song</i> (A música do tio Hugo)
41 a 42				Técnica de arco: arcadas longas para mínima e, curtas para a semínima. Comparação entre a semínima (TA) e a mínima (TA-HÁ), em termos de duração. Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	Dueto: <i>Tanz mit der TA-HA</i> (Dança com a mínima).
43 a 44				Comparação entre a semibreve (TA-HÁ-MA-HÁ) e a mínima (TA-HÁ). Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	Dueto: <i>Ich geh’ rauf um du gehst runter</i> (Eu estou descendo e você subindo).
45 a 47				Comparação entre mínima pontuada (TA-HÁ-MA) em relação à semínima (TA). Canção em compasso ternário, com emprego da mínima pontuada. Música de câmara: dueto para violoncelos com acompanhamento de violão.	Dueto: <i>Komm doch, was bist du für’n Feigling</i>. (Venha, não seja covarde).

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
48 a 53				Pequenos exercícios e duetos sobre todo o conteúdo até então apresentado. Leitura rítmica feita através do jogo de dominó de figuras musicais. Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	Duetos: <i>Wenn er, wenn er wedelt...</i>(Se ele, se ele abana o rabo...) <i>Immer diese Fliegen!</i> (Sempre essas moscas!) <i>Es tanzt ein Bi-Ba-Butezumann</i> (Uma dança masculina). <i>Möcht' so gern noch liegen bleiben</i> (Gostaria de mentir muito mais).
54				Exercícios de dinâmica: em forte (f) e piano (p).	
55 a 56				Colocação do 2º dedo na 1ª posição, nas notas dó₃, fá₂, sib₁, mi₁, nas cordas lá, ré, sol e dó, respectivamente. Afinação do 2º dedo a partir do 1º intervalo da música “Canto do Cuco” (3ªm desc). Introdução do bemol.	
58 a 68				Colocação do 3º e 4º dedos na 1ª posição. Afinação do 3º e 4º dedos a partir da música “Todos os patinhos”, tocada de ouvido. -modo maior – uso combinado dos dedos 1-3-4. -modo menor – uso combinado dos dedos 1-2-4. Introdução do #. Introdução das notas ré₃, sol₂, dó₂, fá₁, dó#₃, fá#₂, si₁ e mi₁	
60 a 67				Leitura de canções infantis através da notação gráfica dos retângulos associada à correspondente notação tradicional.	<i>Ist ein Mann in' Brunnen g'fallen</i> (Um homem caiu no poço). Cànone: <i>Bruder Jakob</i> (Frere Jacques) <i>Die Ratte ist so traurig</i> (A ratazana está tão triste). <i>Hänschen Klein</i> (Joãozinho).

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
68 a 87	Criar outras variações para o tema da canção Ich und du.			A partir da leitura do primeiro compasso, tocar de ouvido canções conhecidas. Prática de música de câmara através de repertório que emprega todo o conteúdo estudado.	<i>Morgen kommt der Weihnachtsmann</i> (Amanhã vem o Papai Noel). <i>Hänsel und Gretel</i> (João e Maria). <i>Alle meine Entchen</i> (Todos meus patinhos). <i>Viel Glück und viel Segen</i>. Cânones: <i>Geburtstagskanon</i> (cânone para aniversário). <i>Auf ihr Kinder</i> (Sobre filhos). Duetos: <i>Ich und du</i>. (Eu e você). <i>Sumn, sumn, sunm</i> (Zum de abelhas). <i>Wer hat die schönsten Schäfchen?</i> (Quem tem as ovelhinhas mais bonitas?). <i>Das geklaute Bonbon</i> (Os doces roubados). <i>Niemand sieht mich</i> (Ninguém me vê). W.A.Mozart: Meneuett

Quadro 6 – Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Cello mit Spass und Hugo*, volume 2

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
4 a 5				Sinais de repetição e da informação <i>Dal Segno al Fine</i> . Prática de música de câmara: dueto de violoncelos envolvendo conteúdos estudados no 1º volume.	E. Ph. Chédeville: <i>Rondeau</i> .
6 a 9				Estudos em cordas duplas.	<i>Hört, mein Cello</i> (Escute meu Cello). <i>Dreistimmig</i> (Três partes).
10 a 13				Arcada de minueto <i>Portato</i> Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	Duetos: Adalbert Gyrowetz: <i>Deutscher Tanz</i> (Dança alemã). J.S.Bach: <i>Menuett</i>
14 a 15				Exercícios de arco para realizar a dinâmica de crescer e decrescer o som. Pesquisa da dinâmica que melhor caracteriza o fraseado natural da <i>Gavotte</i> de Bach. Pesquisa do movimento corporal ideal para ajudar na troca de arcada.	<i>Die Eisenbahn</i> (O trem). J.S.Bach: <i>Gavotte</i> .
16 a 22				Condução do arco nas pausas de forma rítmica e pelo ar. Introdução das pausas de semínima, mínima e semibreve. Jogo divertido de pausas na música “Casamento de passarinhos” para duo de violoncelos. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	Duetos: <i>Kinderbesuch</i> (Visita de crianças). <i>Klapperstorch</i> (Cegonha) <i>Ein Vogel wollte Hochzeit halten</i> (Casamento de passarinhos). <i>Faschingsduett</i> (Dueto de carnaval).

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
23 a 27	Criar um baixo para a música João e Maria, usando: - semínimas (1ª versão) - semínima pontuada e colcheia (2ª versão).			Técnica de arco para a execução do ritmo da semínima pontuada e colcheia. Estudo em Sol M para afinação (pontaria). Estudo para desenvolver a agilidade na correção da afinação e a percepção dos modos menor e maior. Prática de música de câmara: cânone a quatro vozes e duetos para violoncelos.	<i>Kanon</i> Duetos: <i>Hänsel und Gretel</i> (João e Maria) <i>Der Schluckauf</i> (O soluço).
28 a 36				Estudo da técnica de extensão da primeira posição meio tom abaixo. Colocação do 1º dedo estendido meio tom abaixo, nas notas sib ₂ , mib ₂ , láb ₁ e réb ₁ , nas cordas lá, ré, sol dó, respectivamente. Estudo de pequenos exercícios de extensão apresentados através do sistema gráfico dos retângulos. Prática da extensão meio tom abaixo em pequenas peças.	<i>Im Frühling</i> (Na primavera). Anônimo: <i>Wanderlied</i> (Canção de peregrinação). Anônimo: <i>Menuett</i> Dueto: <i>Wer hat die schönsten Schäfchen</i> (Quem tem as ovelhinhas mais bonitas).
37 a 39				Prática da 1ª posição fechada e estendida numa mesma música. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	Duetos: G.Fr.Händel: <i>Gavotte</i> G.P.Telemann: <i>Menuett</i> J.S.Bach: <i>Allegro</i>
40 a 42				Estudo em semicolcheias. Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	Dueto: L. Mozart: <i>Burleske</i>
43 a 45				Estudo com pausa de colcheia. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	Duetos: <i>Volklied: Grün, grün, grün sin alle meine Kleider</i> (Verde, verde, verde são toas as minhas roupas): tema com variações. Façois Devienne: <i>Allegretto</i> .

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
46 a 53				Estudo da técnica da extensão da primeira posição meio tom acima (4º dedo sobe meio tom). Colocação do 4º dedo na primeira posição estendida meio tom acima nas notas ré#₃, sol#₂, dó#₂ e fá#₁, nas cordas lá, ré, sol e dó, respectivamente. Afinação - 2º, 3º e 4º dedos meio tom acima a partir da execução, de ouvido, de canções conhecidas. Substituição das alterações colocadas em cada nota pela armadura de clave. Estudos e pequenas peças na 1ª posição estendida meio tom acima. Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	<i>Ich und du</i> (Eu e você). <i>Festliches Lied</i> (Canção festiva). <i>Der Kuckuck und der Esel</i> (O cuco e o burro). Dueto: <i>Alle Vögel sind schon da</i> (Todos os pássaros estão lá).
54 a 55				Uso do bequadro em peças e exercícios. Prática de música de câmara: dueto para violoncelos.	A. Facciatutto: <i>Bourré</i> Dueto: G.Bartok:<i>Stiefeltanz</i> (Dança de botas).
56 a 61				Prática da 1ª posição fechada e estendida em pequenas peças e exercícios. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	<i>Mein Schlafbär ist ein Opa</i> (Meu ursinho é meu avô). Duetos: <i>Musette als Rondeau</i>. Folclore russo:<i>Slaf mein Bub, ich Will dir singen</i> (Dorme meu menino, eu canto para você). <i>Alleweil ein wenig lustig</i> (Tudo um pouco divertido). <i>Geh aus, mein Herz und suche Freud</i> (Vá, meu coração, e procure alegria).
62 a 63				Revisão das duas extensões da 1ª posição. Transposição, de ouvido, de melodia na tonalidade de FâM, para a tonalidade de MiM. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	<i>Tanz</i> (Dança). Dueto: J.B.Boismortier: <i>Menuett</i>

Página	Composição	Literatura	Apreciação	Habilidades Técnicas	Performance
64 a 65				Estudo de escalas: FáM, SolM, RéM, LáM, MiM e SiM.	
66 a 77				Introdução da técnica da 4ª posição, através da escalas de SolM e DóM. Prática da 4ª posição em pequenas peças. Combinação da 1ª e 4ª posições na mesma peça. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos	Meister Von Wesel: <i>Echo</i> (Eco). G. Susa: <i>Marsch in der 4. Lage</i> (Marcha na 4ª posição). <i>Echo in Moll</i> (Eco no modo menor). <i>Über der wissen Nacht</i> (Sobre a noite branca). Duetos: G.M: <i>Der erste Schultag</i> (Primeiro dia de aula). J.S.Bach: <i>Bourré</i> .
78 a 83				Prática do compasso composto (6/8) em pequenas peças. Colcheia pontuada no compasso 6/8. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	<i>Aus einem Trio Von W.A.Mozart</i> (Trecho de um trio de A.W.Mozart). G.Ph.Teleman: <i>Allegro</i> . Duetos: Sabine Gute-Lane: <i>Freut euch des Lebens</i> (Viva a vida). W.A.Mozart: <i>Komm, lieber Mai</i> (Vem maio querido). C.F.Backenmann: <i>Hamsterchen tanzt</i> (A dança do Hamster).
84 a 85				Prática do uso de quiálteras em dueto para violoncelos.	Dueto: N.Gockelmann: <i>Weckruf</i> (Canto de despertar).
86 a 93				Exercícios e pequenas peças, envolvendo o uso da síncope. Prática de música de câmara: duetos para violoncelos.	Duetos: Mirka Rac: <i>Gesprach</i> (Conversa) J.Walker: <i>Amerikanischer Marsch</i> (Marcha Americana). G.M: <i>Abschied</i> (Despedida). G. und R. Mantel: <i>Rechthaberei</i> (Teimosia). G.M: <i>Kleines Thema mit 4 Variationen</i> (Pequeno tema com 4 variações).
94	Compor variações para um tema dado.				

2.3.4 Análise e conclusão parcial do método *Cello mit Spass und Hugo*

Examinando o mapeamento apresentado, à luz do Modelo C(L)A(S)P, pode-se ter uma ideia de como cada parâmetro do referido modelo foi contemplado pelo método *Cello mit Spass und Hugo*.

O parâmetro *composição* foi contemplado muito timidamente pelos autores, o que se comprova pelas poucas atividades propostas. Ao longo dos seus dois volumes, o método propõe atividades de criação em apenas três oportunidades.

O método não propõe nenhuma atividade de *apreciação*, seja estimulando a presença em audições e concertos, seja através de gravações; também não contempla o parâmetro *literatura*.

O parâmetro *performance* envolve repertório de canções infantis, bem como de autores de referência da musicologia.

O parâmetro *habilidades técnicas*, assim como nos dois métodos anteriormente analisados, constitui-se principalmente de atividades dirigidas à aquisição da técnica instrumental e à representação dos eventos sonoros introduzidos (notação).

A exposição dos conteúdos, ao longo do método, dá-se em ordem crescente de dificuldade, o que revela consonância com o Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical de Swanwick.

Assim como nos dois métodos analisados anteriormente, neste também, o repertório é composto, basicamente, por canções do folclore alemão. Estas, conforme recomendam seus autores, devem ser cantadas antes de serem tocadas. Portanto, uso deste método, com alunos brasileiros, implica na sua tradução para o português, bem como na sua suplementação canções da nossa tradição folclórica.

Apontamos algumas dificuldades para a utilização desse método. Uma delas refere-se à silabação que representa a duração da mínima: Ta-Ha; mínima pontuada: Ta-Ha-Ma e

semibreve: Ta-Ha-Ma-Ha. A prolongação do som não fica caracterizada, pois, cada sílaba, usada para representar a duração das figuras, é articulada, configurando, assim, dois, três e quatro sons distintos, ou seja, duas, três e quatro semínimas. Além do mais, a sílaba Ma tende a soar acentuada, o que é confirmado na silabação da semibreve (alusão ao compasso quaternário). Outra dificuldade refere-se à proposta de pré-leitura através da sequência de retângulos. À medida que os conteúdos se tornam mais complexos, esse sistema de gráficos passa a ser de difícil entendimento para a faixa etária a que se destina.

Consideramos, portanto, que o uso isolado desse método não é adequado para a iniciação de crianças no estudo do violoncelo. Contudo, o aproveitamento do seu repertório, principalmente os primeiros duetos constantes do primeiro volume, pode representar uma contribuição relevante para a formação do jovem violoncelista, quando combinado com os dois outros métodos analisados neste trabalho.

2.4 Análise comparativa e crítica dos três métodos

Pela análise comparativa dos três métodos, com base no modelo C(L)A(S)P de Swanwick, constata-se que os parâmetros literatura e apreciação estão ausentes nos três métodos. Quanto à composição, observa-se que não aparece no método de Egon Sassmannshaus e está minimamente contemplada por Gerhard e Renate Mantel. O método de Heike Wundling é o que mais explora esse parâmetro. Ao basear a análise dos métodos nos pressupostos teóricos metodológicos de Keith Swanwick, a pesquisa evidencia que, neles, a aquisição de *habilidades técnicas* e a *performance* são as mais enfatizadas, em detrimento dos demais parâmetros do modelo C(L)A(S)P, portanto, não propiciam ao aluno a oportunidade de se envolver com a música nos termos de Swanwick (1979, p. 43), para quem isso só é possível através do conjunto das atividades de *Composição, Apreciação e Performance*.

Os métodos analisados, neste trabalho, propõem o caminho que o aluno precisa percorrer para construir sua técnica de execução no violoncelo e desenvolver a leitura musical, numa ordem crescente de complexidade. Neles, o desenvolvimento musical se dá por meio de atividades de exploração dos recursos sonoros do violoncelo, (percepção e controle dos recursos do instrumento), bem como, por meio de atividades que propiciam ao aluno, primeiramente, expressar-se espontaneamente (fase de expressão pessoal) e depois de forma mais convencional (fase vernacular). Estão, portanto, neste aspecto, em consonância com os níveis Materiais e Expressão da Teoria Espiral do desenvolvimento musical de Keith Swanwick e June Tillman.

A utilização dos referidos métodos, de forma que propiciem ao aluno atingir esse objetivo e, ao mesmo, tempo desenvolver uma consciência musical, vai depender do modelo didático que o professor adotar. O emprego desses métodos, no âmbito de uma proposta de *ensinar música musicalmente*²⁴, pressupõe a inclusão de atividades de composição e apreciação que, juntamente com o parâmetro performance, são considerados por Swanwick (1979, p.43) atividades centrais do fazer musical. O parâmetro Literatura, ausente nos três métodos analisados, pode ser implementado sempre que necessário para otimizar as atividades centrais do fazer musical.

Para utilização desses métodos com o aluno brasileiro, é necessário, também, que os mesmos sejam suplementados com música brasileira que trate de questões semelhantes às tratadas pelas canções alemãs constantes nos mesmos. Assim o aluno poderá cantar antes de tocar as canções, como recomendam os autores dos métodos analisados nessa dissertação. Por isso, no próximo capítulo desta dissertação, apresentaremos alternativas de suplementação dos referidos métodos com música da tradição folclórica brasileira.

²⁴ Expressão criada por Keith Swanwick no livro *Ensinando Musicalmente* publicado pela Ed. Moderna em 2003.

CAPÍTULO 3

SUPLEMENTAÇÃO DOS MÉTODOS COM REPERTÓRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO

Neste capítulo, apresentamos uma alternativa de suplementação dos métodos com repertório de canções da tradição folclórica musical brasileira. Para tanto, montamos um banco de dados contendo o título de cada canção, o nível de exigência de leitura musical e de técnica instrumental para a sua execução, a tonalidade, a nota inicial, o padrão de digitação e a fonte pesquisada. Optamos por essa forma de apresentação por acreditarmos que, desse modo, se amplia o repertório oferecido para cada etapa do processo de aprendizado, contribuindo mais efetivamente para a pedagogia do violoncelo.

Para organizar esse repertório, realizamos uma pesquisa bibliográfica visando fazer um levantamento das publicações de canções folclóricas brasileiras. Dentre a bibliografia encontrada, elegemos como referência, para essa dissertação, o *Guia Prático* de Villa-Lobos; o Documentário musical nordestino, de autoria de Alceu Maynard Araújo e Aricó Júnior, intitulado *Cem melodias folclóricas*; os quatro volumes da coleção *Vamos tocar flauta doce* de Helle Tirler; e o livro *Brincando de roda* de Iris Costa Novaes. O critério para a escolha desse material foi determinado pela presença de texto nas partituras. Seleccionamos dessas referências as duzentas e vinte e cinco canções que compõem o repertório do referido quadro. A opção pelo folclore musical brasileiro foi feita tendo em vista que o repertório utilizado nos métodos, objetos de estudo nessa dissertação, é composto, principalmente, de canções folclóricas alemãs. No entanto, fica a recomendação de não encarar o material folclórico como de valor exclusivo em sua aplicação no método.

3.1 Banco de dados

As canções constantes do banco foram transpostas para a clave de fá, na quarta linha. As tonalidades originais foram mantidas, mas não na mesma tessitura, pois, na etapa de iniciação ao violoncelo, o nível de conhecimento musical e o de técnica instrumental são insuficientes para tocá-las na mesma tessitura das fontes consultadas. Por isso, foi necessário transpô-las para uma ou, algumas vezes, duas oitavas abaixo, procedimento que fica explicado quando se informa com que nota a canção é iniciada.

Os números da coluna padrão de digitação referem-se à numeração dos dedos da mão esquerda, sendo 1 igual ao 1º dedo (indicador), 2 igual ao 2º dedo (médio), 3 igual ao 3º dedo (anular) e 4 igual ao 4º dedo (mínimo). O zero indica corda solta, e +1 indica a primeira posição estendida.

Quadro 7 - Banco de dados

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
A galinha do vizinho	Nº 1	Cordas soltas Técnica de arco Legato Divisão do arco UH, M, OH, GB ²⁵ Compasso 4/4	FáM	Lá	0	Lá	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> , São Leopoldo: Sinodal, 1970.1º volume.
Prende que prende	Nº 2		SibM	Ré	0	Ré	
Gato comeu o pão	Nº 3		MibM	Sol	0	Sol	
Amanhã é domingo	Nº 4		FáM	Dó	0	Dó	
Serra, serra serrador	Nº 6	1ª Posição 3ªm descendente Compasso 4/4	RéM		0 3	Lá e Ré	
Uni, dunitê	Nº 7		SolM DóM			Ré e Sol Sol e Dó	
Tique taque carambola	Nº 8	1ª Posição Compasso 4/4	SiM MiM LáM	Si ₂ Mi ₂ Lá ₁	1 3	Lá e Ré Ré e Sol Sol e Dó	
Bambalalão	Nº 9	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Dó ₃	1 2 4	Lá e Ré	
O trem de ferro	Nº 10	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Sol ₂	1 2 4	Lá e Ré	
Que é da Margarida	Nº 11	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Si ₂	0 1 4	Lá e Ré	
No salão dancei	Nº 12	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Si ₂	1 2 4	Lá e Ré	
Havia um pastorzinho	Nº 13	1ª Posição Compasso 4/4	SolM SolM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Ré e Sol	
Mucama bonita	Nº 14	1ª Posição Compasso 3/4	SolM SolM	Si ₂ Si ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Ré e Sol	

²⁵ UH: metade inferior do arco; M: meio do arco; OH: metade superior do arco; GB: arco inteiro.

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
João Balalão	Nº 15	1ª Posição Compasso ¾	SolM SolM	Si ₂ Si ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Ré e Sol	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> , São Leopoldo: Sinodal, 1970.1º volume.
Pombinha rolinha	Nº 18	1ª Posição Compasso 3/4 Ligadura	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Sol e Dó	
Senhora dona Sancha	Nº 19	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Mi ₂ Mi ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Sol e Dó	
Capelinha de melão	Nº 20	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Mi ₂ Mi ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Sol e Dó	
Ainda não comprei	Nº 21	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Mi ₂ Mi ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Sol e Dó	
Murucututu	Nº 22	1ª Posição Compasso 4/4 Mínima pontuada	DóM DóM	Mi ₂ Mi ₁	0 1 2 4 0 1 2 3 4	Lá e Ré Sol e Dó	
Passa, passa gavião	Nº 23	1ª Posição Compasso 4/4	SolM SolM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Sol e Dó	
Eu entrei na roda	Nº 24	1ª Posição Compasso 4/4	SolM SolM	Si ₂ Si ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Ré, Sol e Dó	
Como pode peixe vivo	Nº 25	1ª Posição Compasso 4/4 Semínima pontuada	DóM DóM	Mi ₂ Mi ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol Sol e Dó	
Sinhá Aninha	Nº 26	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol Sol e Dó	
Ai, minha gatinha parda	Nº 29	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol Sol e Dó	
A canoa virou	Nº 30	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol Sol e Dó	

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
O castelo pegou fogo	Nº 31	1ª Posição Compasso 4/4	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol Ré, Sol e Dó	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> . São Leopoldo: Sinodal, 1970. 1º volume.
Mais uma boneca	Nº 32	1ª Posição Compasso 3/4	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá e Ré Ré, Sol e Dó	
O cravo	Nº 33	1ª Posição Compasso 3/4	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol Ré, Sol e Dó	
Quase qu'eu perco o baú	Nº 36	1ª Posição Compasso 4/4 Mínima pontuada	DóM DóM	Sol ₂ Sol ₁	0 1 2 4 0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol Ré, Sol e Dó	
Olhe aquela menina	Nº 1	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Ré ₂	0 1 3 4	Ré e Sol	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> . São Leopoldo: Sinodal, 1970. 2º volume.
Eu sou pobre	Nº 2	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Ré ₂	0 1 3 4	Ré e Sol	
Cai, cai, balão	Nº 3	1ª Posição Compasso 4/4 Semínima pontuada	SolM	Ré ₂	0 1 3 4	Ré e Sol	
Onde vais, bela manquinha	Nº 4	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Sol ₁	0 1 3 4	Ré e Sol	
Eu fui à Espanha	Nº 5	1ª Posição Compasso 4/4 Ligadura	SolM	Ré ₂	0 1 2 3 4	Ré, Sol e Dó	
Onde está a Margarida	Nº 6	1ª Posição Compasso 4/4 Ligadura	DóM	Sol ₁	0 1 3 4	Sol e Ré	
Escravos de Jô	Nº 7	1ª Posição Compasso 4/4 Mínima pontuada	DóM	Sol ₁	0 1 3 4	Sol e Dó	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Lá no alto daquela montanha	Nº 10	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Sol ₁	0 1 3 4	Ré, Sol e Dó	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> . São Leopoldo: Sinodal, 1970. 2ºvolume.
Dorme, nenê	Nº 11	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Ciranda, cirandinha	Nº 13	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Ré ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Sai, bicho papão	Nº 14	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Meu limão, meu limoeiro	Nº 19	1ª Posição Compasso 4/4	RéM	Fá# ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
Marcha, soldado	Nº 21	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Dó ₃	0 +1 2 4	Lá e Ré	
Uma, duas angolinhas	Nº 22	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Lá ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	
Viva o Zé Pereira	Nº 23	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Dó ₂	0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Garibaldi	Nº 25	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Ré ₂	0 +1 3 4(#)	Lá e Ré	
Constança	Nº 26	1ª Posição Compasso 3/4	FáM	Sib ₂	0 1 2 4 0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Minha mãe, eu vou p'ra feira	Nº 29	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Lá ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Lá na ponte da Vinhaça	Nº 32	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Lá ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Carneirinho, carneirão	Nº 33	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
Fui no Itororó	Nº 34	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 3 4	Ré, Sol e Dó	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> . São Leopoldo: Sinodal, 1970. 2º volume.
Terezinha de Jesus	Nº 35	1ª Posição Compasso 3/4	Rém	Fá ₂	0 1 2 0 +1 2 3 4	Lá e Ré	
Lá no alto	Nº 1	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Sol ₁	0 1 2 4	Ré e Sol	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> , São Leopoldo: Sinodal, 1970. 3º volume.
Tenho um cavalo zaino	Nº 2	1ª Posição Compasso 3/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Viuvinha da banda d'além	Nº 4	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Terezinha de Jesus	Nº 10	1ª Posição Compasso 3/4	Lám	Dó ₂	0 +1 2 4(##) 0 1 3 4	Ré e Sol	
Formiguinha da roça	Nº 15	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Si ₁	0 1 2 4	Ré e Sol	
Vai ter casamento	Nº 16	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Sereno	Nº 17	1ª Posição Compasso 3/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Tutu Marambá	Nº 18	1ª Posição Compasso 4/4	Rém	Lá ₁	0 +1 2 4(##)	Lá, Ré e Sol	
Nesta rua	Nº 19	1ª Posição Compasso 4/4	Rém	Ré ₂	0 1 2 3 4 0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
A maré encheu	Nº 20	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Fá ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá e Ré	
Nigue, nigue ninhas	Nº 23	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Sol ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
Está chegando o tempo	Nº 1	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	TIRLER, Helle. <i>Vamos tocar flauta doce</i> , 4º volume. São Leopoldo: Sinodal, 1970.
Vamos ao campo, pastorinhas	Nº 6	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
O Menino Deus	Nº 10	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Nós somos as pastorinhas	Nº 26	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Si ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Adeus, São José	Nº 27	1ª Posição Compasso 4/4	FáM	Dó ₃	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá e Ré	
Deus te salve	Nº 32	1ª Posição Compasso 4/4	RéM	Ré ₃	0 1 3 4	Lá e Ré	
Bota o navio no mar	p. 109	1ª Posição Compasso 2/4	FáM FáM	Fá ₂ Fá ₁	0 +1 2 4 0 1 2 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol Ré, Sol e Dó	ARAÚJO, Alceu Maynard, JÚNIOR, Aricó. <i>Cem Melodias Folclóricas</i> . São Paulo: Martins Fontes, 2007.
Rosa vermelha	p. 110	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Ré ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá e Ré	
Rosa amarela	p. 110	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Me amá Maria	p. 111	1ª Posição Compasso 2/4	SibM	Sib ₁	0 +1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Meu azulão	p. 113	1ª Posição Compasso 2/4	LáM	Mi ₂	0 +1 2 4	Ré e Sol	
Cipó de mororó	p. 114	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Por esta rua	p. 114	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₃	0 +1 2 4	Lá e Ré	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Ciranda	p. 115	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	ARAÚJO, Alceu Maynard, JÚNIOR, Aricó. <i>Cem Melodias Folclóricas</i> . São Paulo: Martins Fontes, 2007.
Você gosta de mim	p. 116	1ª Posição Compasso 3/4	SibM	Sol ₁	0 +1 2 4 0 1 2 4	Ré e Sol	
A chuva	p. 118	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₁	0 1 2 4 +1 2 4	Sol e Ré	
Atirei o pau no gato	p. 119	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Se esta rua	p. 119	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₃	0 +1 3 4 0 1 2 4	Lá e Ré	
Anda roda siriri	p. 120	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₁	0 1 2 4	Ré e Sol	
Dai-me licença	p. 120	1ª Posição Compasso 2/4 Ponto de aumento Ligadura	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Eu fui ao jardim celeste	p. 121	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Marinheiro, marinholá	p. 122	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₃	0 1 2 4	Lá e Ré	
Marré de si	p. 123	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Ré e Sol	
Vem cá, ó Suzana ingrata	p. 125	1ª Posição Compasso 3/4	MibM	Sib ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Eu vô para a Bahia	p. 125	1ª Posição Compasso 2/4	Rém	Lá ₂	0 1 2 4 0 +1 2 4 0 +1 4(#)	Lá, Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Chô, chô, frê	p. 127	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Fá ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	ARAÚJO, Alceu Maynard, JÚNIOR, Aricó. <i>Cem Melodias Folclóricas</i> . São Paulo: Martins Fontes, 2007.
Sericórea	p. 132	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Eu não pensei, minina	p. 138	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Sol ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
O arroz é boa lavra	p. 138	1ª Posição Compasso 2/4 Ponto de aumento	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Entrada	p. 147	1ª Posição Compasso 3/4 Ligadura	SibM	Fá ₁	0 +1 2 4 0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Entrada de pastoril	p. 148	1ª Posição Compasso 3/4	SibM	Fá ₁	0 1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Lâmpi	p. 156	1ª Posição Compasso 2/4	MibM	Mib ₁	0 +1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Cadê sua mulé	p. 156	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 3 4	Ré e Sol	
Cosme e Damião	p. 160	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	
Um dinha nê	p. 161	1ª Posição Compasso 2/4 Ponto de aumento Ligadura	MibM	Dó ₂	0 +1 2 4	Sol e Dó	
Os americano	p. 169	1ª Posição Compasso 2/4	RéM	Fá# ₂	0 1 3 4	Lá, Ré e Sol	
Ó minha gente	p. 170	1ª Posição Compasso 2/4	Dóm	Sol ₁	0 +1 2 4 0 1 2 4	Sol e Dó	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Senhora Dona Sancha - I	p. 12	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Guia Prático</i> . Rio de Janeiro: ABM: FUNARTE, 2009. 1º caderno.
Senhora Dona Sancha - II	p. 12	1ª Posição Compasso 3/4	Rém	Fá ₂	0 +1 2 4 0 1 2	Lá e Ré	
Ficarás sozinha	p. 13	1ª Posição	DóM	Dó ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
A agulha	p. 16	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Os pombinhos - I	p. 16	1ª Posição Compasso 3/4	MibM	Sib ₁	0 +1 2 4	Ré, Sol e Dó	
O café	p. 18	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Sol ₁	0 +1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Terezinha de Jesus	p. 19	1ª Posição Compasso 3/4	Mim	Sol ₂	0 +1 2 3 4	Lá e Ré	
O Cravo - I	p. 20	1ª Posição Compasso 3/4	RéM	Lá ₁	0 +1 2 4	Ré, Sol e Dó	
Lá na ponte da Vinhaça	p. 21	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Capelinha de melão	p. 22	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Caranguejo - I	p.23	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
A cantiga de ninar	p. 24	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Sol ₁	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Higiene	p. 24	1ª Posição Compasso 3/4	FáM	Lá ₂	0 +1 2 4 1 4	Lá e Ré	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Nigue ninhas	p. 25	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Ré ₃	0 1 3 4	Lá e Ré	VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Guia Prático</i> . Rio de Janeiro: ABM: FUNARTE, 2009. 1º caderno.
Vamos, maninha	p. 27	1ª Posição Compasso 4/4 Síncope	RéM	Ré ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Fui passar na ponte	p. 30	1ª Posição Compasso 2/4 Síncope	RéM	Ré ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
Canário	p. 32	1ª Posição Compasso 3/4	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
A gatinha parda - II	p. 36	1ª Posição Compasso 2/4	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
Acordei de madrugada - I	p. 37	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Ré e Sol	
Quantos dias tem o mês?	p. 41	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Fá ₂	1 2 0 +1 2 4	Lá e Ré	
Entrei na roda	p. 44	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Si ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Ainda não comprei	p. 54	1ª Posição Compasso 2/4 Stacatto	RéM	Fá# ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
A roseira - I	p. 55	1ª Posição Compassos alternados 3/4 + 2/4	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
Viva o carnaval	p. 58	1ª Posição Compasso 2/2	SolM	Ré ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Hei de namorar	p. 61	1ª Posição Compasso 2/4 Ligaduras	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Ó ciranda, ó cirandinha	p. 16	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá e Ré	VILLA-LOBOS, Heitor. Guia Prático. Rio de Janeiro: ABM:FUNARTE, 2009. 2º caderno.
Espanha	p. 18	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Manda tiro, tiro, lá	p. 22	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	
Carambola	p. 23	1ª Posição Compasso 2/4	LáM	Dó# ₃	0 1 3 0 +1 2 4	Lá e Ré	
Cachorrinho	p. 28	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Constante	p. 29	1ª Posição Compasso 3/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
A freira	p. 31	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
A roseira - II	p. 33	1ª Posição Compasso 3/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Senhora Dona Sancha - III	p. 35	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Quando eu era pequenino	p. 38	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
O limão - II	p. 64	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Brinquedo (Olha aquela menina)	p. 66	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Fui no Itororó - I	p. 68	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
Mariquita muchacha	p. 70	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Guia Prático</i> . Rio de Janeiro: ABM:FUNARTE, 2009. 2º caderno.
Rosa amarela - II	p. 72	1ª Posição Compasso 4/4	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
Passe, passe, gavião	p. 79	1ª Posição Compasso 4/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Passarás, não passarás	p. 80	1ª Posição Compasso 2/4	MiM	Mi ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	
Garibaldi foi à missa	p. 84	1ª Posição Compasso 4/4	RéM	Ré ₂	0 1 3 4 0 +1 4	Lá e Ré	
O pobre e o rico	p. 88	1ª Posição Compasso 2/2	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Vem cá, Siriri	p. 90	1ª Posição Compasso 2/4	RéM	Lá ₂	0 +1 2 3 4 0 1 3 4	Lá e Ré	
Sinh' Aninha	p. 92	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Manquinha	p. 96	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Ré ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
No jardim celestial	p. 24	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	VILL-LOBOS, Heitor. <i>Guia Prático</i> . Rio de Janeiro: ABM: FUNARTE, 2009. 3º caderno.
Bela pastora	p. 27	1ª Posição Compasso 2/4	LáM	Mi ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	
O pastorzinho	p. 28	1ª Posição Compasso 2/4	SibM	Fá ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
A linda rosa	p. 19	1ª Posição Compasso 3/4	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.
Ai, eu entrei na roda	p. 23	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₂	0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Atirei o pau no gato	p. 24	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Bela pastora	p. 27	1ª Posição Compasso 2/4	LáM	Mi ₂	0 +1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol	
Cachorrinho está latindo	p. 28	1ª Posição Compasso 3/4	FáM	Dó ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Capelinha de melão	p. 31	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Caranguejo	p.32	1ª Posição Compasso 2/4 Contratempo	DóM	Mi ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Carneirinho, carneirão	p. 33	1ª Posição Compasso 4/4	RéM	Fá# ₂	0 +1 2 3 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol	
Ciranda, cirandinha	p. 34	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Cravo branco na janela	p. 36	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Fá ₂	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Escravos de jó	p. 39	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₁	0 1 3 4	Ré, Sol e Dó	
Eu chóle, chóle, lá	p. 41	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
Eu sou camponezinha	p. 43	1ª Posição Compasso 3/4 Semínima pontuada	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.
Eu sou pobre, pobre	p. 44	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Eu vi um pretinho	p. 47	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Fiz a cama na varanda	p. 49	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Fui à Espanha	p. 51	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Fui no Tororó	p. 53	1ª Posição Compasso 2/4 Síncope	DóM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Gatinha parda	p. 56	1ª Posição Compasso 4/4 Mínima pontuada	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Gato ladrão	p. 57	1ª Posição Compasso 3/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Lá na ponte da vinhaça	p. 61	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Lá naquele morro	p. 62	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Marcha, soldado!	p. 68	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Meu anel de pedra verde	p. 71	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Mineira de Minas	p. 73	1ª Posição Compassos 6/8 e 2/4	SolM	Sol ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.
Minha rolinha	p. 74	1ª Posição Compasso 3/4 Semínima pontuada	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Na chaminé	p. 75	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Na janela da escola	p. 76	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Si ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Na Praça da Bandeira	p. 77	1ª Posição Compasso 2/4 Síncope	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
O castelo pegou fogo	p. 79	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
O céu está escuro	p. 80	1ª Posição Compasso 2/4 Síncope	FáM	Dó ₂	0 +1 2 3 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
O cravo brigou com a rosa	p. 81	1ª Posição Compasso 3/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
O meu chapéu	p. 83	1ª Posição Compasso 6/8	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
O meu galinho	p. 84	1ª Posição Compasso 6/8	FáM	Dó ₃	0 +1 2 4 0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Oh! Que noite tão bonita!	p. 87	1ª Posição Compasso 6/8	Rém	Lá ₂	0 +1 2 4 0 +1 4(#)	Lá, Ré e Sol	
Onde está a Margarida?	p. 89	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Ré ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Passarás, não passarás	p. 92	1ª Posição Compasso 2/4	MiM	Mi ₂	0 +1 2 4	Lá e Ré	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.
Perdi meu anel	p. 95	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Si ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	
Sapatinho branco	p. 105	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Sapo jururu	p. 106	1ª Posição Compasso 2/4 Síncope	LáM	Mi ₂	0 +1 2 4 0 1 3 4	Lá, Ré e Sol	
Solidão	p. 112	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Teresinha de Jesus	p. 115	1ª Posição Compasso 3/4	Rém	Fá ₂	0 +1 2 3 4 0 1 2 4	Lá e Ré	
Vamos passear no bosque	p. 117	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
A Barata	p. 123	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
A barca virou	p. 124	1ª Posição Compasso 6/8	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
A mão direita	p. 126	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Ao passar da barca	p. 135	1ª Posição Compasso 3/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 4 0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Balanceiro da usina	p. 138	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 3 4	Sol e Dó	
Belo, belo!	p. 142	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Carambola	p. 144	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.
Coelhinho	p. 152	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
É de mim fon, fon	p. 156	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 3 4	Ré, Sol e Dó	
É ladrão	p. 160	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 4 0 +1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Eu não sei dançar	p. 166	1ª Posição Compasso 2/4	RéM	Fá# ₂	0 1 3 4 0 +1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Galinha arrepiada	p. 175	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Fá ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Jacaré	p. 179	1ª Posição Compasso 2/4 Quiáltera	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Lesô	p. 183	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Luís Viana	p. 185	1ª Posição Compasso 2/4	RéM	Lá ₂	0 1 3 4	Lá e Ré	
Mando tiro	p. 187	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Lá ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Mariquinha é baixinha!	p. 189	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Marrequinha da lagoa	p. 190	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Mata, tira	p. 191	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Dó ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						Fonte
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	
Na loja do Mestre André	p. 198	1ª Posição Compasso 2/4	SolM	Ré ₂	0 1 2 3 4	Lá e Ré	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.
O Caracol	p. 202	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
O Trem de ferro	p. 210	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Dó ₂	0 1 2 4	Ré e Sol	
Olha o macaco na roda!	p. 213	1ª Posição Compasso 2/4 Quiáltera	FáM	Lá ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Onde vai morena?	p. 214	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá e Ré	
Os sapinhos	p. 215	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Pendê	p. 219	1ª Posição Compasso 2/4	LáM	Mi ₂	0 1 3 4 0 +1 2 3 4	Lá, Ré e Sol	
Pisa na barata	p. 225	1ª Posição Compasso 4/4	DóM	Dó ₃	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Pulga	p. 226	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Ró, ró, ró	p. 230	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Sereia	p. 238	1ª Posição Compasso 2/4	LáM	Mi ₂	0 1 3 4 0 +1 2 3 4	Lá e Ré	
Tem grilinho	p. 240	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Mi ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	
Tengo, tengo	p. 241	1ª Posição Compasso 2/4	DóM	Sol ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	

Canções	Dados referentes às canções						
	Nº/Página	Nível de leitura musical e técnica instrumental	Tonalidade	Nota inicial	Padrão de digitação	Cordas	Fonte
Vamos, marujinho!	p. 245	1ª Posição Compasso 2/4	FáM	Fá ₂	0 1 2 4	Lá, Ré e Sol	NOVAES, Iris Costa. <i>Brincando de roda</i> . [s.l]: [s.e], 1960.

3.2 Exemplos de suplementação dos métodos.

Apresentamos, a seguir, exemplos de possíveis procedimentos de suplementação dos métodos, utilizando-se o banco de dados. A escolha do repertório para tal fim teve como critério principal o avanço por padrão de digitação, segundo uma ordem crescente de dificuldade, em termos anatômicos. A adoção desse critério justifica-se por ser ele o critério de sequenciamento dos conteúdos dos métodos.

3.2.1 Música para o padrão de digitação 0 3

a) para ser tocada nas cordas lá e ré;

Serra, serra, serrador

4

Ser - ra, ser - ra, ser - ra - dor, quan - tas tá - buas

já ser - rou? Já ser - rei vin - te_e qua - tro: 1, 2, 3, 4.

(fonte: TILER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 1º volume, nº 6)

b) para ser tocada nas cordas ré e si;

Uni, dunitê

U - ni, du - ni - tê, sa - la - mê min -

4

güê, um sor - ve - te co - lo - rê, u - ni, du - ni - tê.

(fonte: TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 1º volume, nº 7)

3.2.2 Música para padrão de digitação 0 1 4.

Que é da Margarida

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with a supporting line. The lyrics are: "Que é da Mar - ga - ri - da, o que, o que, o". The second system starts with a measure number "4" above the treble staff. The lyrics continue: "que? Que é da Mar - ga - ri - da, o que se vai fa - zer?". The score ends with a double bar line.

4

que? Que é da Mar - ga - ri - da, o que se vai fa - zer?

(fonte: TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 1º volume, nº 11)

3.2.3 Música para padrão de digitação 0 1 3 4 – música para ser tocada em uma só corda;

O trem de ferro

O trem de ferro quan - do sai de Per - nam -

bu - co vai fa - zen - do fu - co fu - co_a - té che - gar no Ce - a - rá
2. com von - ta - de de pa - rar.

(fonte: TILER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 1º volume, nº 10)

3.2.4 Música para padrão de digitação 0 1 2 4

a) 3ª voz em cordas soltas;

Bambalalão

The musical score for 'Bambalalão' is written in 4/4 time. It consists of a vocal line and two bass staves. The vocal line is in the treble clef and contains the lyrics: 'Bam - ba - la - lã, Se - nhor Ca - pi - tão, es - pa - da na cin - ta, gi - ne - te na mão.' The two bass staves are in the bass clef and provide a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

(fonte: TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 1º volume, nº 9)

b) 4º dedo toca a primeira nota da música;

Rosa amarela

The musical score for "Rosa amarela" is written in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass line is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the vocal line.

First system:

Ó ro - sa, ro - sa_a - ma - re - la, ó ro - sa_a - ma - re - la_eu

Second system:

sô, eu sô_a ro - sa a - ma - re - la, cra - vo bran - co é meu_a - mô

(fonte: MAYNARD, Alceu, JÚNIOR, Aricó. *Cem melodias folclóricas*, p. 110)

c) 4º dedo toca a primeira nota da música;

Passa, passa gavião

First system of the musical score for 'Passa, passa gavião'. It consists of three staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is on the top staff, with lyrics underneath. The middle and bottom staves provide harmonic support.

Pas - sa, pas - sa ga - vi - ão, to - do mun - do pas - sa.

5

Second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the melody and accompaniment from the first system.

Os ca-va-lei - ros fa-zem_as-sim, os ca-va-lei - ros fa-zem_as-sim, as -

10

Third system of the musical score, starting at measure 10. The melody continues with the lyrics 'sim, as - sim, as - sim, as - sim.'.

sim, as - sim, as - sim, as - sim.

14

Fourth system of the musical score, starting at measure 14. It concludes the piece with the same melody and accompaniment as the first system.

Pas - sa, pas - sa ga - vi - ão, to - do mun - do pas - sa.

(fonte: TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 1º Volume, n 23)

3.2.5 Música para o padrão de digitação 0 1 2 3 4

a) uso combinado do 2º e 3º dedos na primeira posição;

Fui no Itororó

Fui no_I - to - ro - ró be - ber á- gua_e não a - chei; En - con -

5

trei be - la mo - re - na que no_I - to - ro - ró dei - xei. A - pro -

vei - te mi - nha gen - te que_u - ma noi - te não é na - da, se

13

não dor - mir a - go - ra, dor - mi - rá de ma - dru - gada. Oh! Do -

Fui no Itororô

17

na Ma - ri - a Oh! Ma - ri - a - zi - nha, en - tra -

21

rá na ro - da fi - ca - rá so - zi - nha. So - zi -

25

nha não fi - co nem hei de fi - car, por - que

29

te - nho Fu - la - na pa - ra ser meu par! Po - nha_a -

Fui no Itororó

33

qui o seu pe - zi - nho bem jun - ti- nho_ao pé do meu. E de -

This system contains measures 33 through 36. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'qui o seu pe - zi - nho bem jun - ti- nho_ao pé do meu. E de -'. The piano accompaniment (two bass staves) consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a single note in the left hand.

37

pois não vá di - zer Que vo - cê se_ar- re - pen - deu! Po - nha_a -

This system contains measures 37 through 40. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'pois não vá di - zer Que vo - cê se_ar- re - pen - deu! Po - nha_a -'. The piano accompaniment (two bass staves) continues the harmonic pattern.

41

qui o seu pe - zi - nho bem jun - ti- nho_ao pé do meu. E de -

This system contains measures 41 through 44. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'qui o seu pe - zi - nho bem jun - ti- nho_ao pé do meu. E de -'. The piano accompaniment (two bass staves) continues the harmonic pattern.

45

pois não vá di - zer que vo - cê se_ar- re - pen - deu!

This system contains measures 45 through 48. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'pois não vá di - zer que vo - cê se_ar- re - pen - deu!'. The piano accompaniment (two bass staves) continues the harmonic pattern, ending with a double bar line.

(fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*. 1º volume, p. 68)

b) uso combinado do 2º e 3º dedos na primeira posição;

Sai, bicho papão

Sai, bi - cho pa - pão, lá de ci - ma do te - lha - do!

Dei - xe - es - te me - ni - no dor - mir bem sos - se - ga - do.

(fonte: TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. 2º volume, nº 14

3.2.6 Música para o padrão de digitação 0 +1 2 4

a) primeira posição estendida meio tom abaixo;

Marcha, soldado

Mar - cha, sol - da - do, ca - be - ça de pa - pel; se

5 não mar - cha di - rei - to, vai pre - so no quar - tel.

(fonte: TILER, Helle. Vamos tocar flauta doce. 2º volume, nº 21)

b) uso combinado da primeira posição estendida meio tom abaixo e primeira posição fechada
(0 1 2 4 e 0 +1 2 4);

Rosa vermelha

The musical score for 'Rosa vermelha' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system has two staves: a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are: 'A ro - sa ver - me - lha é do bem que -'. The second system also has two staves: a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are: 'rê, a ro - sa ver-me-lha_e bran-ca hei de_a- mã a - té mor - rê.'. The score is numbered '4' at the beginning of the second system.

(fonte: MAYNARD, Alceu, JÚNIOR, Aricó. *Cem melodias folclóricas*, p. 110)

3.2.7 Música para o padrão de digitação 0 +1 2 4

a) primeira posição estendida meio tom acima;

Passarás, não passarás

5

Pas - sa - rás, não pas - sa - rás al - gum d'ele há de fi -

car, se não for o da fren - te há de ser o de trás!

(fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*. 2º volume, p. 80)

b) para uso combinado da primeira posição fechada e primeira posição estendida meio tom acima (0 +1 2 4 e 0 1 3 4);

Sapo jururu

5

Sa-po ju - ru - ru na bei - ra do rio

quan - do_o sa - po gri - ta_ó ma - ni- nha! Diz que_es - tá com frio.

(fonte: NOVAES, Iris Costa. *Brincando de Roda*. P.106)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise dos métodos, com base no Modelo C(L)A(S)P, podemos considerar que os mesmos se caracterizam como recursos didáticos voltados para a performance e aquisição de habilidades técnicas, com ênfase na técnica instrumental e na leitura da notação. Embora a percepção musical não seja dada atenção particular, consideramos que ela perpassa as atividades de performance, técnica instrumental e leitura notacional propostas nos métodos, uma vez que é pela percepção auditiva que o aluno monitora a qualidade do seu desenvolvimento musical e da sua técnica de execução no instrumento.

O avanço na aquisição da leitura dá-se conforme a necessidade decorrente da técnica instrumental. Atividades de apreciação não são propostas pelos métodos, seja através de gravações ou de recitais e concertos. Da mesma forma, não propõem, com exceção do *Der Cello-Bär* da autora Heike Wundling, o envolvimento do aluno de forma direta com a música, através de atividades de composição. Os estudos de literatura sobre música estão ausentes nos três métodos.

Nos três, a sequência dos conteúdos é feita em ordem crescente de dificuldade, estando, pois, em consonância com a Teoria e o Modelo Espiral de Desenvolvimento musical, conforme Swanwick e Tillman. O critério de sequenciamento segue o padrão de digitação (técnica instrumental) e a introdução dos elementos da notação musical tradicional (leitura da notação ou técnica notacional). Eles também têm em comum a utilização de canções infantis conhecidas das crianças alemãs, o que constitui um ponto a favor dos mesmos, pois assim propiciam ao aluno a construção de seu conhecimento acerca da técnica instrumental e da leitura musical, a partir de um conhecimento musical informal prévio.

Os autores recomendam que as canções sejam cantadas antes de serem tocadas. Desse modo, a utilização dos referidos métodos com o aluno brasileiro implica na sua suplementação com repertório de música brasileira, o que veio ao encontro do objetivo dessa pesquisa. Nesse sentido, com o intuito de oferecer uma alternativa de suplementação dos métodos com música brasileira, selecionamos, através de pesquisa bibliográfica, duzentas e vinte e cinco canções da nossa tradição folclórica, apresentadas na forma de banco de dados no capítulo 3 dessa dissertação, cumprindo assim um dos objetivos da pesquisa.

Outra contribuição do nosso trabalho, para a pedagogia do violoncelo, refere-se à apresentação de um critério de análise dos métodos, baseado no referencial teórico exposto no primeiro capítulo dessa dissertação. Esse critério, além de ser aplicável a outros métodos de outros autores e instrumentos, também coloca em destaque a importância do planejamento do ensino e de cada aula de violoncelo, bem como o papel do professor. Este, por sua vez, sendo conhecedor das possibilidades técnico-musicais do instrumento, da literatura do violoncelo e dispondo de uma bagagem didático-pedagógica consistente para definir as habilidades que o aluno precisa desenvolver, poderá se utilizar com proveito do Modelo C(L)A(S)P e da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical para planejar e cada passo a ser dado nessa direção. Este referencial teórico constitui uma possibilidade profícua de estabelecimento de uma didática de ensino que promova o envolvimento direto do aluno com a música, através de atividades não só de *performance*, como ocorre com os métodos analisados nessa dissertação, mas também de *composição* e *apreciação*, sustentadas por atividades de desenvolvimento de *habilidades técnicas* e estudo da *literatura* sobre música.

Nesta pesquisa, apontamos lacunas na proposta didática de cada método: a ausência de atividades de composição, apreciação e de estudos de literatura sobre música. Entretanto, não é objetivo dessa pesquisa preencher lacunas de didática no ensino de violoncelo, mas promover a suplementação dos métodos aqui estudados, com música da nossa tradição

folclórica. Essa é uma questão que fica posta para outros pesquisadores que se interessem pela pedagogia do violoncelo, particularmente, por uma didática de ensino que resulte no preenchimento de tal lacuna, nesses e em outros métodos de iniciação ao violoncelo.

Esperamos que o modelo de análise de métodos, aqui apresentado, e a forma de utilização da tradição musical folclórica brasileira possam ser úteis não apenas às práticas violoncelísticas, mas extensivas a qualquer atividade pedagógica instrumental, voltada para a iniciação de crianças na prática musical instrumental.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Kleide Ferreira do. *Pesquisa em música e educação*. São Paulo: Loyola, 1991.

ARAÚJO, Alceu Maynard; Júnior, Aricó. *Cem melodias folclóricas: Documentário musical nordestino*. S.Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARRUDA, Yolanda de Quadros. *Cantos Infantis: para uso das Escolas Normais*. S.Paulo: Vitale, 1960.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: O humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

COSTA, Márcia Gollnick. *Avaliando produtos, compreendendo processos*. 2004 Monografia (Especialização em Educação Musical e Regência de Coral Infante-Juvenil) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

DOTZAUER *Violoncello Method*. New York: Carl Fischer, 1951.

ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERNANDES, José Nunes. *Análise da didática da música em escolas públicas do município do Rio de Janeiro*. 1988. Tese. (Doutorado em Educação) - PPGE/UFRJ.

_____. *Pesquisa em Educação Musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação strictu sensu brasileiros*. Revistada ABEM, Porto Alegre. Número 15, p.11-26, setembro de 2006.

FITTIPALDI, Valéria Prestes. *Musicalização através do teclado e as novas tecnologias do século XXI*. 2005. Dissertação. (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FONSECA, Maria Betânia Parizzi. *O canto espontâneo da criança de três a seis anos como indicador de desenvolvimento cognitivo-musical*. 2005. Dissertação. (Mestrado em Educação Musical) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal e Minas Gerais.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De Tramas e Fios. Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP. 2005.

FRANÇA E SILVA, Maria Cecília Cavaliere. *Composing, Performing and audience-listening as symmetrical indicators of musical understanding*. 1988. Tese (Doutoramento em

Filosofia) - Institute of Education, London: University of London.

FRANÇA, Cecília Cavaliere e SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, Vol.13 p. 5-41, 2002.

GADOTTI, Moacir. *História das Idéias Pedagógicas*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

GAMA, Nelson M. *Método prático para violoncelo*. [s.l]: [s.e], [s.d].

GARCIA, Rose Marie Reis; MARQUES, Liliam Argentina. *Brincadeiras Cantadas*. Porto Alegre: Kuarp, 1989.

GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1988.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira; BARBOSA, Cacilda Borges. *Educação musical através do teclado - Musicalização*. São Paulo: Cultura Musical, 1986.

_____ *Educação musical através do teclado - Leitura nas teclas pretas*. Rio de Janeiro: Veritas, [s.d].

_____ *Educação musical através do teclado - Leitura nas teclas brancas e pretas*. Rio de Janeiro, 1986.

_____ *Educação musical através do teclado - Habilidades funcionais*. Rio de Janeiro, 1989.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. *Educação musical através do teclado - Manual do professor 1*. São Paulo: Cultura Musical, 1986.

_____ *Educação musical através do teclado - Manual do professor 2*. Rio de Janeiro: Veritas, 1986.

_____ *Ciranda, Cirandinha - Para jovens pianistas*. Rio de Janeiro: Veritas, 1987.

_____ *Educação musical através do teclado: Habilidades Funcionais - Manual do professor*. Valença: Editora Valença, 1989.

KRUGER, Linda; PEIXOTO, Anamaria Nobre. *Iniciando cordas através do folclore: método para ensino de cordas em grupo ou individual (para violino - viola - violoncelo - contrabaixo)*. Belém: UFPA, 1991.

MACIENTE, Meryelle Nogueira. *Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo.

MANTEL, Gehrard; MANTEL, Renate. *Cello mit Spass und Hugo*. Mainz: Schott, 1995. Vol. 1 e 2.

MATTOS, Ataíde. *Percepção da diversidade de perfis de alunos no discurso e ações de professores de violoncelo: Um estudo de caso*. 2008. Dissertação. (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília.

MÓR, Renato. *Metáforas no ensino de instrumentos musicais*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional de Blumenau.

MOREIRA, Marco Antonio. *Teorias de Aprendizagem*. São Paulo: E.P.U, 1999.

NETO, João Augusto Mattar. *Metodologia Científica na Era da Informática*. São Paulo: Saraiva, 2003.

NOVAES, Iris Costa. *Brincando de Rodas*. [s.l], [s.e], 1960.

PAULA, Joaquim Carlos de. *O Que é, o que é: Folclorí Folclore?* Rio de Janeiro: Projeto Showcante que encante. Painei - Espaço Cultural.

PAZ, Ermelinda A. *500 canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luís Bogo editor, 1989.

_____. *Pedagogia Musical Brasileira no século XX. Metodologias e Tendências*. Brasília: Editora Musimed, 2000.

RIBEIRO, Sheila Sampaio. *Análise e classificação de estudos selecionados para violoncelo*. 2003. Dissertação. (Mestrado em Performance e Ensino) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

SAMPAIO, Marcelo Almeida. *Métodos brasileiros de iniciação ao piano: um estudo sob o ponto de vista pedagógico*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Program de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Kassel: Bärenreiters, 2008. Vol.1 e 2.

SCHLUPP, Walter Otto. *Suplementação de um Método de Violino para o Aluno Brasileiro*. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SILVA, Patrícia. *A Canção na Pré-escola*. São Paulo: Paulinas, 1996.

SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. London: Routlegde, 1979.

_____. *Criatividade e Educação Musical. Palestra proferida no “IX Seminário Internacional de Música*. Salvador: UFBA, 1991.

_____. *Música, pensamiento y educacion*. Madrid: Ed. Morata, 1991.

_____. Ensino instrumental enquanto ensino de música. *Cadernos de Estudo: educação musical*. Trad. Fausto Borém de Oliveira. 1994, p. 7-14.

_____. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Ed. Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith, TILLMAN, June. The sequence of musical development: A study of children's composition. *British Journal of Music Education*. Cambridge, 1986, 3, 3, p. 305-339.

TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. São Leopoldo: Sinodal, 1980. Vol. 1, 2, 3 e 4.

TORRES, Cecília A. *Entre livros e métodos musicais para ensino de instrumentos: diferenças e semelhanças*. In: GOBBI, Valéria (Org.). *Questões de Música*. Passo Fundo: UPF, 2004, p. 42-56.

SUZUKI, Shinichi. *Nurtured by Love; a new approach to education*. New York: Exposition Press, 1969.

SUZUKI, Schinichi. *Suzuki Cello School, Cello part*. Miami: Summy-Birchard Inc, 1982. Vol. 1 e 2.

WEIGEL, Anna Maria Gonçalves, *Brincando de Música*. Porto Alegre: Kuarup, 1998.

WUNDLING, Heike. *Der Cello-Bär: Meine Erste Celloschule*. Mainz: Schott Music, 1997. Vol. 1 e 2.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático; estudo folclórico musical*. São Paulo: Vitale, 1932.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.