

**Estratégias para otimização
do ensino de violino
para iniciantes**

Repensando o Ensino de violino
enquanto ensino de musica

UNIRIO - 1996

Monografia de PROM III

Professora: Regina Marcia Simão Santos

Aluna: Sylvia Leticia Guida Lima - 2463377

ÍNDICE:

Introdução	pg.3
I)Parte:	
1-Histórico pessoal.....	pg.4.
2-Um olhar sobre o campo de atuação do violinista profissional.....	pg.5
3- Professor de instrumento ou professor instrumentista	pg.7
II) Parte: Revisão de Literatura e Marcos referenciais.....	
1-Contextualização histórica das escolas Tradicionais de violino e Críticas ao ensino formal.....	
	pg.9
2-Suzuki.....	pg.10
3-Novas concepções para o ensino formal de instrumentos.....	pg.13
III)Parte:	
1-Som e gesto no instrumento, a importância da técnica.....	pg.14
2-Mapa das habilidades técnicas do violinista.....	pg.14
3-Estratégias para otimização do ensino de violino para iniciantes	
- Abordagem metodológica.....	pg.20
IV)conclusão	pg.28
V)Exemplificação prática.....	pg.29
Bibliografia.....	pg.42

Introdução

Quando iniciei esta monografia fui instigada a repensar meu estudo de música. Vou me formar como professora, já dou aulas, é verdade, mas sei que tenho pouca experiência, faltando muito para me considerar uma violista e até mesmo uma música completa. O que sou é uma estudante procurando seu caminho.

Porém nesses meses através da reanálise de meu percurso como aluna, professora e música, descobri que o que mais me faltava neste momento era organizar as muitas informações que armazenei nesses cinco anos de Universidade. Esta é a hora.

Não pretendo portanto inovar, nem criar nada novo, apenas montar uma espécie de colcha de retalhos aproveitando um pouco de cada metodologia que conheço e acredito para sistematizar uma prática que já aplico. Quero propor um ensino de violino/viola com iniciantes, que dê conta de conceitos musicais com qualidade técnica e sonora e principalmente transmitidos de uma forma prazerosa para o aluno. Parto do ponto que mais me incomoda no ensino formal de violino/viola, instrumentos tão ligados ao erudito e onde se dá total ênfase no estudo técnico na maior parte das vezes desvinculada do "repertório", o que requer uma disciplina "mortal" e causa o desprazer tão comentado no meio musical. Meu objetivo portanto é otimizar o estudo do violino propondo um trabalho que desenvolva equilibradamente e técnica (vista como treinamento motor) e "musicalidade" (vista como conhecimento e manuseio da linguagem musical além do desenvolvimento da expressividade pessoal).

Assim acredito que como se pode derivar estudos técnicos do repertório, o que chamamos de técnica aplicada, também podemos trabalhar a gramática da linguagem musical nos estudos isolados de técnica e posteriormente vivenciá-los de forma a se tornar uma aprendizagem significativa e não somente mecânica.

OBS: sempre que aparecer violino leia-se violino/viola, são instrumentos diferentes com particularidades próprias mas os princípios básicos da técnica são os mesmos.

I)Parte

1-Histórico pessoal:

Minha iniciação no violino não foi muito diferente da maioria dos meus colegas e foi “terrível”. Ganhei um violino de presente de aniversário de 16 anos junto com uma advertência não abra nem a caixa antes de mostrar ao professor, muito menos “brinque” com ele, é um instrumento muito caro e delicado. Segui as ordens e esperei algumas semanas até conseguir uma entrevista com o professor do conservatório. Chegando lá ele me perguntou se sabia teoria musical, respondi que sim pois havia estudado um pouco de violão clássico. Ele pediu-me então que eu solfeja-se um trecho em dó Maior, era bem simples mas não consegui. Fui orientada então a procurar um professor de percepção e depois de seis meses apesar de ainda não estar preparada pude começar a estudar violino. Nos meus primeiros exercícios eram de cordas soltar e arco inteiro, nos primeiros anos nunca soube como usar o solfejo para me ajudar no violino.

Depois de dois anos de estudo com esse professor resolvi mudar, mas ao procurar outro descobri que tudo, ou quase tudo o que havia aprendido estava errado e isso se repetiu pelos menos em três das vezes que mudei de professor. *É muito comum aliás, no estudo de musica erudita mudar de professor e ter que recomeçar tudo de novo* e muitos que conheço já passaram por isso.

É também difícil encontrar bons professores que se dediquem a ensinar violino para iniciantes, uns põem descaso outros põem falta de experiência, então quando conseguimos chegar a eles temos que consertar todos os nossos maus hábitos.

Quando entrei na UNIRIO um novo universo se abriu para mim, passei para a faculdade sem base nenhuma e aos poucos através do contato não só com matérias como pedagogia, harmonia, análise mas também com outros músicos e professores, fui entendendo melhor a música e o meu estudo. Esta fase coincidiu com a época em que mudei para a viola e comecei a tocar em grupos e pequenas orquestras. Depois conheci outros métodos alternativos

de ensino de instrumento como o Suzuki e percebi que o método tradicional (no qual sempre estudei) não era o único caminho .

É pela insatisfação com o método tradicional da escola formal, mas conhecendo e reconhecendo sua importância e seus méritos e que busco um ensino que conjugue a meu ver o melhor de cada princípio . Não quero que meus alunos sejam como eu fui vítima da técnica e de um aprendizado de instrumento desprazeroso. Pôr outro lado quero eu mesma melhorar minha relação com a musica e a viola.

2-Um olhar sobre o campo de atuação do violinista profissional

Este trabalho se destina a rever o ensino de musica para aqueles que pretendem tornar-se violinistas ou melhor um ensino instrumental enquanto ensino de música. É portanto fundamental partir da análise do campo de atuação do violinista no, mercado de trabalho atual, para definirmos as habilidades específicas necessárias a serem desenvolvidas e que são diversas daquelas de uma musicalização vista de forma global .

Trajano em sua tese de mestrado analisa o meio musical do Rio de Janeiro na visão dos próprios músicos, (se baseia em entrevistas , e observação do cotidiano dos músicos cariocas numa pesquisa de campo.)

Num depoimento de um violista nota-se que, o musico instrumentista tem que ser versátil :

-“ Profissão dura esta ! O que agente dá até pra viver mas trabalha feito um cão... tem que se virar... orquestras ,gravações televisão ,casamentoso problema é que tem muita panelinha mas sou chamado porque não tem muita gente boa de viola na praça que tenha bossa pra fazer popular .”

No Rio de janeiro só existem três orquestras oficiais , e mesmo nelas o salário é instável variando a cada ano alem de não suficiente como renda familiar tendo que ser completado .

Em decorrência disto os músicos tem vários campos de atuação . Segundo Trajano os principais são : orquestras ,escolas e conservatórios de musica ,atuação em estúdios (trilhas, musica popular). Atualmente os shows de cantores de MPB também utilizam instrumentos eruditos pricipalmente cordas.

Trajano observa também que a musica de câmara é considerada pelos músicos eruditos como tipo mais nobre de todo o fazer musical .Apesar disso e talvez pôr isso (desprezo pôr trabalhos que não sejam de musica erudita) nota-se no depoimento abaixo falta de preocupação com o conjunto o produto (possivelmente pelo estudo do musico erudito ser sempre solitário voltado para o desenvolvimento técnico e não o fazer musical)Em outro depoimento um musico popular define o musico “clássico ’

“Olha o musico clássico é mais frio, eles não tem uma ligação entre música e vida , no trabalho de gravação você vê muito bem esta coisa , eles vão lá , lêem na hora e vão embora, não tem ligação maior com o produto , eles só querem saber da parte que tocam feito isto pegam seus instrumentos e avo embora ... Agora eles tocam cada coisa difícil paca ... O bom mesmo é quando o cara vem da musica clássica para o popular ,estes se dão bem porque dominam pra caralho o instrumento ,tem uma técnica fantástica já o musico popular é mais quente ele põe sua vida e suas emoções no esta tocando ”

Do depoimento se vê que o musico erudito de forma geral tem uma excelente leitura a primeira vista e muita técnica e agilidade mas carece de “musicalidade”, é mais individualista já os músicos populares são de um modo geral mais envolvidos com o produto final da musica são capazes de fazer arranjos , improvisar harmonizar ,fazer baixos etc.

Trajano, observa.

“Os trechos difíceis para os músicos mais jovens ”(nas orquestras)” podem ser resumidos na maiores das vezes pôr passagens rápidas com desenhos complexos, e a dificuldade é sempre de duas ordens :a primeira é uma dificuldade técnica dado à rapidez e complexidade dos desenhos a segunda é uma dificuldade de leitura já que muitas vezes o desenho não é complexo mas exige uma capacidade de leitura aprimorada . ”

Resumindo o músico erudito profissional hoje

1- Apesar serem as orquestras profissionais o principal mercado para os violinistas e violistas. Hoje eles tem um vasto campo de atuação, o repertório não se restringe somente ao erudito, tem que ser eclético

2- a principal habilidade requerida o que diferencia o músico erudito seja em qualquer dos campos de atuação citados acima é a leitura. Porém não se pode esquecer que vários fatores estão envolvidos na leitura como. Me parece que é necessário ter antes de tudo um domínio da linguagem musical de forma geral, depois domínio e entendimentos dos códigos convencionais. Além disso é claro o domínio técnico do instrumento como conhecimento do braço do violino, planejamento de arco etc. e para sedimentar tudo isso somente a prática.

3) Em qualquer prova ou concurso ¹é exigido o repertório erudito

3-O PROFESSOR INSTRUMENTISTA E O PROFESSOR DE INSTRUMENTO SUAS

ESPECIFICIDADES - A formação do professor de instrumento

Nota-se no capítulo anterior que é comum muitos instrumentistas darem aula pela necessidade financeira, porém o fazem de forma empírica pois não tem nem formação nem preocupações pedagógicas. Estes "professores" reproduzem a maneira como aprenderam sem se dar conta que nem sempre o que funcionou para eles de forma específica funcionara para todos ¹

. É comum então vermos esses professores encadear um método (livro) atrás do outro sem ter noção clara do que o aluno precisa. Ocorre inclusive uma acomodação ao repertório padrão , e ouve-se dezenas de alunos a repetirem as mesmas obras anos após anos , como se só aquelas existissem , fomentando um mecanismo generalizado.

A eficiência de alguém como professor de violino não é consequência natural de sua habilidade como executante, antes de tudo ele tem que ser professor. O professor precisa estar preparado para avaliar e analisar qualquer dificuldade técnica que o estudante possa apresentar, e ser capaz de oferecer uma solução razoável para o problema em questão. Isto requer uma razoável reflexão. É fundamental para o professor ter um mapa das habilidades técnicas e musicais a serem desenvolvidas. O que não significa que o aluno vá percebê-las segmentadas. É importante lembrar que os problemas do aluno não são os mesmos do professor, como cada indivíduo e único deve-se evitar o preconceito de se adiantar as dificuldades que possam aparecer e dar a resposta antes que o problema surja. Deve se ter varias soluções (ferramentas) para mostrar ao aluno. Assim ao longo do tempo ele adquirira uma autonomia para analisar e superar suas dificuldades

II- Parte:

Marcos referenciais e revisão de literatura

Minhas referências principais como falei serão minhas próprias experiências das quais as principais são : cinco anos de estudo de viola com o Prof. Marco Antônio Lavigne ,que trabalha na linha do Carl Fhesh, junto com o curso de extensão em pedagogia e didática em instrumentos de corda que fiz na UNIRIO com o mesmo professor, quando estudei a literatura que sistematizava algumas escolas de violino além de entender melhor os próprios parâmetros que norteavam a minha escola e o meu estudo, o curso de de extensão preparação de professores Suzuki em Curitiba e a experiência de um ano ensinando violino na Casa de Cultura, escola que aplica o método Suzuki. Neste trabalho vou tentar unir a estas experiências a outros referenciais teóricos que norteiam meu pensamento em relação a educação musical.

La Fosse (1984) em sua tese analisa a pedagogia do violino hoje pg 8 - *A execução e a pedagogia do violino , como as conhecemos hoje, são o resultado de um processo evolutivo que começou a cerca de de 400 anos atrás, coincidindo com a evolução do próprio violino. O aspecto mais significativo do ensino de violino no século XIX ,se comparado ao da atualidade, tem a ver com a quase total falta de compreensão de qualquer das leis fisiológicas que governam os processos físicos da execução.*

.....No começo do século XX , um trabalho revolucionário e pioneiro de Dr. F.A . Steinhausen, Die Physiologie der Bogenführung, estimulou muitos pedagogos a reavaliar os conceitos técnicos do século XIX que antes haviam sido aceitos sem restrição. Foram particularmente reexaminados e questionados aqueles "métodos " cujos requisitos físicos estavam em conflito aberto com os movimentos do corpo..... Em 1924 Carl Flesch, escreveu "The Art of Violin Playing". Sua mente analítica prestava-se aos desafios da quase inexorável área de análise pormenorizada dos processos técnicos violinísticos . Ele expôs com detalhes meticulosos os enfoques apropriados para cada aspecto técnico , assim como as razões para adotá-los . Seus livros continuam sendo o mais completo trabalho pedagógico sobre execução violinística.

La Fosse cita outros pedagogos do sec. Xx como Rostal, Galamian e Paul Rolland seus livros também enfatizam a parte física das técnicas na execução. O ensino de violino caiu na alta especialização técnica e "científica", com isso foi para o lado oposto ao que havia antes que era a ênfase somente no repertório, sem nenhuma racionalização .

Martins(1994) pg 98 observa "... criou-se o mito fantástico e ao mesmo tempo cruel do músico-gênio, do músico-virtuoso que(...) afunilou os interesses e os processos de conhecimento musicalidade maneira quase exclusiva, reduzindo-os a uma interpretação mecânica e repetitiva "

Com a boa intenção de desmistificar o mistério do virtuosismo dos artistas os professores passaram a dar total prioridade a técnica porém não podemos esquecer que a expressividade também é um treino, nem todos podem ser virtuosos , mas todos podemos ser artistas e músicos.

“Surtem assim os métodos de instrumento como caminho a ser trilhado pôr aqueles que aspiram o virtuosismo, estabelecendo-se como padrão, como a referência. Muitos deles -ainda conhecidos e adotados na prática de educação musical vigente - caracterizando-se muito mais como manuais de adestramento, ignorando os processos de construção do significado, da expressão e da interpretação musicais” Martins pg. 98

Penna(1995) pg.15 concorda .E vai mais alem

Podemos destacar dois problemas centrais das praticas pedagógicas correntemente adotadas nos conservatórios:

a) *O tratamento dos mecanismos de representação gráfica e das regras “sintáticas” de organização da linguagem como um código abstrato quer se esgota em si mesmo , de modo que o referencial sonoro se perde.*

b) *O enfoque da técnica como uma finalidade em si mesma, tendo pôr meta o virtuosismo.*

..... Quando a técnica e encarada como uma finalidade em si mesma ,o prazer de tocar pode se perder diante dos inúmeros e áridos exercícios de preparação técnica , e a preocupação virtuosistica pode acabar pôr coibir a capacidade de expressão ,ou seja, a capacidade interpretativa.

2-SUZUKI

Suzuki surgiu com uma proposta muito mais ampla que a de musicalizar. Pretende socializar e disciplinar .Suzuki ,Educação e Amor *“O propósito do método não é criar artistas mas ajudar as crianças a encontrar o gosto que deriva da musica. Desenvolver confiança e amor próprio, determinação pôr vencer dificuldades , auto-disciplina e concentração. ”*

Analisando apenas como método de musicalização considero eficiente apenas como assimilação e repetição de padrões da musica clássica européia. O ideal Suzuki da aprendizagem baseada no mesmo modelo com que aprendemos a língua materna (imersão, e repetição de um modelo)é perfeito, porém aprendemos a falar para nos comunicar e expressar nossas idéias , e os alunos suzuki não desenvolvem autonomia de estudo as musicas são apresentadas fechadas o aluno apenas decora.

Segundo Suzuki, os fatores básicos que fazem com que a criança fale são :escutar, motivação, amor, vocabulário, repetição e envolvimento dos pais.

Santos (1994)pg.189 *No método Suzuki, a execução de estruturas musicais exige consciência de relações de altura e duração. Uma boa interpretação musical inclui também nuances de intensidade e a busca do timbre ideal , além da apreensão do sentido da forma musical, de uma ""gestalt". Todos esses conceitos são vistos em termos de discriminação auditiva e capacidade de reprodução no instrumento, mas não chegam a ser manipulados na perspectiva de construção musical.*

Neste ponto e Suzuki se distingue de seus contemporâneos (primeira metade do século xx) Orf e Dalcroze (virada do século),trabalham com improvisação com finalidade didática e além de processos de pensamento divergente ,Trabalham também com diferentes fontes sonoras como voz e corpo

Como método de ensino de instrumento inovou em vários aspectos:

-Considera a audição e imersão desde nascimento e até antes .A criança portanto começa a ouvir as fitas com as musicas que irá tocar desde que nasce , observa também sua mãe e irmãos (se os tiver) tocarem mesmo antes de começar a tocar o que Suzuki prevê para a criança de mais ou menos aos três anos de idade. Desta forma também começa cedo o condicionamento restringindo o universo sonoro da criança e limitando seu conceito de musica.

-trabalha o ouvido antes de teorizar, incentiva o "tirar de ouvido"

-desenvolve a memória auditiva e tátil

Santos(1994)

- a execução musical (interpretação) se baseia sempre na audição e memorização da musica a ser tocada , introduzindo-se a leitura de partitura(códigos convencionais) apenas quando se constata que os alunos "podem tocar bem e sentir confortáveis na execução do instrumento" Mesmo quando a leitura é introduzida a ênfase na execução pôr audição , livre do simbolo gráfico, permanece;" tirar de ouvido"" apartir do contato

com modelos ao vivo, com discos e cassetes, traz benefícios para o desenvolvimento do senso auditivo e da sensibilidade musical que o ensino tradicional perdeu.

Ler, tocar e memorizar são habilidades independentes e não devem ser desenvolvidas simultaneamente, pois a boa leitura requer imaginação auditiva e domínio das relações espaciais e sensório-motoras no instrumento.

- estimula o contato direto com o instrumento desde o início

- estimula o aluno a tocar pois utiliza meios facilitadores como colocar trastes no violino e começar com detache na metade do arco região mais cômoda para se tocar e fácil de tirar som

- a técnica é desenvolvida nas peças, cada nova música apresenta uma dificuldade nova. Equilibra-se uma peça mais difícil e outra mais fácil que funciona como uma recompensa. Suzuki tem como material básico para aplicação de sua proposta metodológica uma série de 10 volumes onde se encontram distribuídas as peças a serem executadas pelos alunos. Este material é sequenciado em função da gradação de dificuldades técnicas a serem trabalhadas.

- através das aulas em grupo mantém o repertório, alunos de vários níveis de tocam juntos e as músicas antigas são valorizadas

- as apresentações em público são frequentes e os alunos perdem o medo de palco

- imersão descontextualizada requer audição fitas, pois o repertório erudito europeu está muitas vezes distante do cotidiano das crianças.

- A interpretação é guiada para uma produção convergente, face aos determinantes da própria obra, já estabelecidos pelo compositor

- o repertório é restrito ao erudito tradicional(especialmente sobre os períodos barroco e clássico e romântico) e um pouco de folclore europeu.

- a técnica violinística em si como a forma de segurar o violino e o arco são ultrapassadas não sendo usadas por nenhuma outra escola moderna.

- só utiliza materiais já estruturados não trabalha com pensamento divergente

3-NOVAS CONCEPCÕES PARA O ENSINO INSTRUMENTAL

Diante desta realidade vários pensadores resolveram questionar o ensino formal de instrumentos

Souza (1994) pg. 47

“Como professores de instrumento , temos a tarefa de qualificar os alunos para fazer música. Pôr fazer música entendendo a fusão de dois elementos : o tocar no sentido de manuseio técnico com o instrumento e corpo , e a realização artístico- musical , com a ajuda das possibilidades da execução instrumental.

Keith Swanwick (1994) pg7” *aprender a tocar um instrumento deveria fazer parte de um processo de iniciação dentro do discurso musical . Permitir que as pessoas toquem qualquer instrumento sem compreensão musical- sem realmente “entender musica ”- é uma negação da expressividade e da cognição e, nessas condições , a musica se torna sem sentidoA ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro , pagina após pagina. A aprendizagem musical acontece através de engajamento multifacetado :solfejando, praticando, escutando os outros apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em publico com um programa que também integre a improvisação.*

Saviani 1993 *As criticas da escola atingiram o método tradicional não em si mas mas em sua aplicação mecânica cristalizada na rotina burocrática do funcionamento das escolas..... Uma pedagogia articulada com os interesses populares , pois estará empenhada em que a escola funcione bem ; portanto estará interessada em métodos de ensino eficazes.. Tais métodos se situarão para além dos métodos tradicionais e novos, superando pôr incorporação as contribuições de uns e outros.*

Assim como não podemos ignorar as deficiências do método formal não podemos desprezar todos os seus benefícios.

III- Parte

1-Som e Gesto no instrumento, a importância da técnica

Som em qualquer instrumento não é produto somente de uma imagem acústica, mas sim de uma ação física específica e por isso o instrumentista tem que se preparar como um atleta adaptando seus músculos para movimentos sutis que não são usados no dia a dia. O instrumentista e principalmente o violinista é nesse sentido uma espécie de artesão que constrói um som próprio e personalizado. Para se chegar este produto é necessário ter uma imagem acústica e estética previa para saber-se a que efeito se deseja chegar. Por isso é importante desenvolver um ouvido interno e uma imaginação musical ao mesmo tempo em que se prepara o corpo para realizar música.

Acredito no equilíbrio entre a técnica mecânica e música no estudo básico de violino. Um professor que trabalha somente em repertório exclusivamente sem variações e técnica aplicada forma alunos carentes em qualidade e clareza sonora e além de tudo despreparados para o mercado de trabalho, um que privilegia a técnica forma, o que é pior, músicos não musicais.

2- Mapa das habilidades técnicas do violinista

É fundamental para o professor ter um mapa das habilidades técnicas e musicais a serem desenvolvidas.

- Com algumas variações, as principais escolas violinísticas FLESH, GALAMIAN, PAUL HOLLAND tem bases comuns. Como este é um tema que foi exaustivamente estudado e não cabe a esta monografia esmiuçar

todas as técnicas vou apenas mostrar a importância fundamental do mapa de habilidades técnicas e a consciência do professor dos movimentos componentes da técnica para o planejamento didático do ensino de violino.

Analiso aqui a escola Carl Flesch a qual tive acesso através do meu professor Marco A. Lavigne aluno direto de Berta Volmer esta pôr sua vez aluna de C. Flehs.

OBS: Todas as técnicas aqui apresentadas seriam desenvolvidas ao longo do tempo de estudo. O que significa que não é necessário pôr exemplo esperar que o aluno tenha uma pegada e condução perfeitas do arco para começar a tocar. Porém é necessário treiná-las e corrigi-las diariamente até que se torne uma segunda "natureza". Esta é a função da parte do estudo chamada mecânica. (abordagem metodológica).

Falarei agora de princípios básicos que variam e dependem da anatomia de cada pessoa, comprimento de braço de pescoço pôr exemplo

1) Posição do instrumento : Condição primeira para a formação de uma boa técnica.

Importante observar relações queixeira , espaleira e instrumento com a anatomia de cada um o que influencia diretamente em uma boa postura . A posição não deve ser estática privilegiasse o relaxamento e o equilíbrio do corpo como um todo desde os pés bem plantados no chão.

-1-Instrumento contra e não sobre o ombro.

2-Nem alto ,com a voluta apontando para cima, nem baixo, com a voluta apontando para baixo ,paralelo ao chão

3-O instrumento deve estar oblíquo ao chão, isto é, nem muito plano - paralelo ao solo - , nem muito inclinado- perpendicular ao solo. Encontrar o meio termo.

4-A abertura depende do comprimento do braço direito. Chegar à ponta , mantendo o paralelismo entre o cavalete e o arco. Nem esticar o braço demasiadamente, nem manter o antebraço muito dobrado.

OBS: Este mapeamento influencia diretamente na metodologia de aula por exemplo : É importante começar a iniciar a posição do instrumento segurando no corpo deste e sem o arco, o que dá mais estabilidade e segurança para o aluno, evitando uma série de problemas que surgem com frequência como:

- Tensionamento do ombro para que o instrumento não caia
- posições tortas da mão esquerda

II)Técnica de arco

Posição básica do arco:

- ponto de contato na segunda articulação do dedo indicador
- polegar entre dedos 1e2, ligeiramente curvo, com sua ponta no "canto" do talão
- 4 dedo curvo, sobre a vareta.
- manter o antebraço ligeiramente pronado
- antebraço, pulso e mão formam uma linha reta
- cotovelo mais baixo do que o pulso

Exemplo de metodologia para estabelecer a diferença entre a sensação de segurar e conduzir o arco

a) Segurando com a ponta dos dedos da mão esquerda no meio do arco , levantá-lo paralelo ao chão na altura do peito .

b) Com a mão direita fazer um círculo com os dedos polegar e médio e dobrar um pouco esse mesmo polegar , abrindo o círculo e fechando-o entre a quina do talão e a guarnição do arco.

c) Movimento de rotação do antebraço do sentido anti-horário, até o indicador pressiona a guarnição.

Observar o dedo mindinho curvo sobre o arco. Os outros dedos curvos e relaxados um pouco distanciados.

d) Pendurar o cotovelo fazendo peso no arco.

MOVIMENTOS BÁSICOS: Os movimentos básicos não são golpes de arco. Eles visam isolar as diversas articulações, que, depois combinadas, formarão os diversos golpes de arco. A atenção deve se concentrar no movimento, sem que se negligencie o som propriamente dito. O estudo é mais qualitativo que quantitativo, isto é, estudá-los pouco, mas com o máximo de concentração. Trata-se mais de uma organização gestual.

1) Pequeno martelé na ponta

articulação do ombro

levantar e abaixar todo o braço

2) Detaché na metade inferior:

articulação do ombro

levantar e abaixar todo o braço

3) Detaché na metade superior:

articulação do cotovelo

esticar e dobrar o antebraço

É a coordenação dos dois movimentos 2 e 3 que surge a arco inteiro

Nota-se que os movimentos de condução do arco para metade inferior e superior são diferentes e importante estabelecer esta diferença desde o principio com o aluno pôr isso a primeira divisão no arco deve ser em duas metades.

4) Pequeno spiccato no talão :

Articulação do cotovelo

5) Pequeno detaché no talão

Articulação do pulso, movimento de pulso

6) Pequeno martelé no talão:

Articulações dos dedos, esticar e dobrar todos os dedos na mesma direção do arco

OBS: Todos estes movimentos devem ser treinados desde o início, como ginásticas com crianças se pode usar jogos mediadores como exercício da “aranha” em que se move os dedos em toda a extensão do arco para treinar o movimento dos dedos da mão direita ou tocar um trecho de música com o arco no ar.

-Fatores de sonoridade: São três os fatores de braço direito que determinam a qualidade de som. A combinação dos 3 fatores juntos influenciará na produção do som.

- 1) Velocidade (do arco sobre a corda)
- 2) Ponto de contato: (mais perto do cavalete, ou do espelho) influencia na dinâmica e no timbre.
- 3) Pressão: Esta relacionada com a dinâmica de pronação e supinação.

Golpes de arco: Os principais são:

- detaché -
- portato
- martellé
- spiccato
- staccato
- sautillé
- ricochet

OBS: O importante é que o professor tenha plena consciência de quais são os movimentos componentes dos golpes de arco como por exemplo no detaché: Uso predominante do 2 movimento básico com reflexo passivo do pulso. Muita pronação, crina plana. Não cabe a esta monografia explicitar todos

III) Técnicas de mão esquerda:

1- Fundamental para a posição da mão esquerda:

__posição do instrumento

Exemplo de metodologia para garantir um bom posicionamento da mão esquerda

-abaixar o braço e relaxar

-movimento de supinação do braço esquerdo

-colocar a mão na primeira posição

-cotovelo mais para dentro ou para fora em função da corda

-fôrma da mão :Preparar do 4 para o 1 dedo

-encontrar o equilíbrio da mão a partir dos dedos médio e anular, de maneira que todas as notas dentro da mesma posição possam ser atingidas sem esforço, através de movimento dos dedos

-Antebraço , pulso e mão formam uma linha reta relação ao braço do violino

OBS: a maioria dos métodos começam na tonalidade de La Maior , pois a forma em que 2 e 3 dedos ficam unidos e separados do 1 e do 4 é mais natural.

2-Articulação

3-posição fixa mudança de posição

4-mudança de posição

5-cordas dobradas

6-vibrato

Obs : a afinação permeia todas as técnicas de mão esquerda

IV)Técnica combinada

3- Estratégias para otimização do ensino de violino para iniciantes - Abordagem metodológica

O professor não pode se limitar a tarefas de exposição e treino

Santiago (1994) pg.220 *são quatro as motrizes espontâneas do crescimento musical*

a- experimentação

b- vivência

c- c- interação com outros músicos

d- persistência no tempo

-1- O professor de instrumento tem que conhecer o desenvolvimento musical do aluno e não deixar pôr conta somente do “professor de teoria” se pôr um acaso o aluno o tiver. A aplicação e a vivência dos conceitos musicais é que sedimenta e finaliza a aprendizagem.

-É necessário um treinamento conceitual paralelo a apresentação de técnicas : Como conhecimento do sistema de escalas com dedilhados padronizados para tetracordes e arpejos e afinação de funções e graus da escala. Por exemplo no estudo de afinação deve-se pensar que não se afina nota, graus dentro de uma tonalidade.

-analisar e incentivar os alunos que analisem as peças tocadas: a análise pode ser em vários níveis de profundidade dependendo do aluno; forma geral, frases e incisos ,harmonia estilo

2-desde a primeira aula fazer o aluno tocar

Swanwick-(1994)pg.13 *a aula não terá sentido se nela não houver musica , e musica significa satisfação e controle da matéria, consciência de expressão, e quando possível o prazer estético da boa forma”*

- tocar musica, é o objetivo de quem começa a aprender um instrumento ,logo este e primeiro estímulo

-evitar o distanciamento com o instrumento incentivando exploração do violino, tipos diferentes de sonoridade , improvisações , brincadeiras etc.

-3-Tocar em grupo ou acompanhado pôr piano: Funciona como estímulo pois motiva através do prazer de fazer musica

-facilita o treino da leitura -

-cria um ouvido harmônico

-ajuda na estabilização do pulso

4-Participar de apresentações públicas: ajuda a criar intimidade com o publico e com o palco.

5-Priorizar a concepção global das obras precedendo o estudo de unidades significativas. Levando o aluno a perceber os elementos como partes de um todo . Entradas na musica apartir do global .a) Enquanto o aluno não souber ler : o professor pode tocar a musica inteira para mostrar para o aluno como ela é, depois começa a ensinar pôr partes significativas como motivos e frases. b)Com um aluno que saiba ler orientar uma leitura do começo ao fim para conhecer e prever o caráter da musica, depois fazer um mapeamento das dificuldades e características da peça. ...”

6- É importante dar tarefas a curto prazo tanto quanto a longo ao definir tarefas a curto prazo, como tocar uma musica, a realização será um estímulo. Ao dar longo prazo o aluno terá uma visão mais clara do seu plano de estudo.

Wigderovitz(1995) pg. 22

Muitas vezes que acontece é que professor mantém somente a expectativa, a motivação projetada no futuro, e a aula começa com um exercício básico de técnica ou teórico visando o modelo “quando você for capaz de tocar isso poderá tocar como fulano” , isso e dito de forma tácita , o aluno a principio entende , e engole sua vontade de tocar “agora”, em função de um beneficio maior. Com o passar passar do tempo aqueles exercícios começam a perder a sua razão de ser pois o objetivo não se realizou uma vez que ele não toca como” fulano” ainda. Se pôr outro lado o professor estimulasse o aluno a tocar como ele mesmo talvez fosse diferente. O prazer

deve residir no processo em si e não o processo servir como meio para se alcançar um objetivo de virtuosidade do a quem doer.

-7-Exigir sempre a execução integral da obra :A cada aula exigir que o aluno escolha uma musica ou estudo ou pelo menos uma parte significativa destes , para tocar do inicio ao fim como performance. O que funciona ao mesmo tempo como uma avaliação pois serve para determinar tarefas a cada aula e treino de performance. OBS: este treino deve fazer parte do estudo diário.

-8-Não priorizar somente a leitura , pelo menos no começo da aprendizagem :

Swanwick (1994) *sempre de prioridade à fluência intuitiva baseada na percepção auditiva antes da escrita e da leitura analíticas .*

Tocar as peças principais de cor (decorar também é um treino) Aprender também de ouvido pois ajuda a perceber que os sons não se passam na partitura .É comum o aluno apontar um trecho no papel e dizer que ali esta o problema, a dificuldade , quando na verdade ele tem que perceber se sua dificuldade e motor ou musical. Pôr exemplo o compasso composto ou a anacruse ou subdivisao ,a mudança de corda, o 4 dedo etc.

- Desenvolver e treinar memórias tátil, visual, auditiva (Estela caldi em entrevista monografia caldi(1996)“ *Eu acho que desde o inicio da musicalização ao piano deve-se apresentar a leitura para o aluno como um processo em que se lê uma determinada nota, se ouve em relação ao contexto e se executa no lugar correto da topografia do piano.*”

9- Manutenção do repertório como : reforço , aprofundamento e satisfação

Serve como motivação pela facilidade de tocar e ajuda na fixação e aprimoramento de técnicas já apreendidas
manutenção do repertório

10-Equilibrar dificuldades com satisfação -estudar as dificuldades tocar o que sai bem

São muito importantes os estímulos que o professor da novidades novos desafios e a satisfação de transpor fases , as dificuldades puxam para frente .Quando aparece algo familiar que o aluno já tenha intimidade estimula pois ele percebe o quanto aprendeu .

11-Tanto qualidade quanto quantidade são importantes para assimilação e reconhecimento de clichês e automatização repetição

É a repetição em situações diferentes e uma forma de internalizar clichês e compreender formas Cabe ao professor estimular comparações e identificações

-12-Treinar leitura a primeira vista: Treinar na prática de grupo e tocar duos com o aluno, escolher sempre uma peça mais fácil que as estudadas para treinar a leitura. Deve-se tentar do início ao fim como sair passando por cima dos erros. Repetir a leitura na segunda vez o aluno perceberá que fica mais fácil pois estará preparado para as surpresas , na terceira poderá ficar mais livre para prestar atenção na outra voz.. -Introduzir a leitura consciente e inteligente, pensando em leitura como síntese de conceitos musicais -concepção do ato de ler música como sendo aquele que conjuga execução instrumental e compreensão das idéias contidas num texto musical , objetivando a expressão dessas mesmas idéias e considerando os princípios técnicos como elementos mediadores. Exemplo ensinar o aluno a escrever o que já toca e depois fazê-lo ler trechos semelhantes aquele que foi registrado e tentar desenvolver noções de pulso, compasso, forma, para que a escrita ganhasse algum sentido.; comparar trechos.

Me parece que o principal meio para adquirir-se uma boa leitura além da prática que é fundamental é a aplicação do conjunto de conhecimentos “teóricos musicais” (harmonia, análise formal, solfejo , leitura rítmica) na execução. As dificuldades de leitura podem ser de três ordens.

a- Musical, Conhecimento da teoria- O que nada mais é que o conhecimento e o domínio (manipulação) dos elementos musicais como solfejo leitura rítmica etc

b- Destreza Técnica-, memória geográfica do braço do violino—

Uma dificuldade específica do violino por exemplo é que cada som é produzido pela ação conjunta das duas mãos , as quais realizam funções mecânicas completamente distintas

c- união destes aplicação Ao ler uma parte, as informações obtidas no papel nos remetem automaticamente a questões técnicas, de execução instrumental .

13-Imersão, no caso do ensino de música erudita : incentivar a audição de música erudita ,o conhecimento de história da música e a imersão no meio social musical .Malta (1996)entrevista Caldi “..... o músico deve ter, no mínimo, uma boa cultura musical e um gosto rebuscado,(...) para poder captar (...) qual o sentido musical do que ele está lendo” tocando. Santos ,1995 *Metodologias que que pressupõe uma familiarização prévia com as linguagens artísticas tem conseqüências elitistas, pois desconsideram as condições sociais que possibilitam esta familiarização. Procedimentos pedagógicos desse tipo , correntes em escolas especializadas, funcionam bem apenas para poucos. Tanto e assim que , com frequência maior do que desejada, mesmo profissionais que tiveram este tipo de deformação carregam deficiências daí decorrentes.*

É importante a audição de concertos ativa ou passivamente (como interprete ou como ouvinte)

14-O desenvolvimento técnico a partir da exigência musical é a base de um estudo significativo pois o que se aprende pode ser aplicado na prática.

-Extrair da música dificuldades técnicas

-reconhecer passagens que reportem a clichês.

Ausubel, Novak, Hanesian em Psicologia Educacional, definem:

Aprendizagem significativa- *Aquisição de novos significados ; pressupõe uma para aprendizagem significativa e uma tarefa de aprendizagem potencialmente significativa(isto é uma tarefa que pode ser relacionada de modo não arbitrário e substancial àquilo que o aprendiz já conhece)* SE OPÕE A

Aprendizagem mecânica- Aquisição de associações arbitrárias literais em situações de aprendizagem nas quais o próprio material de aprendizagem não pode ser relacionado não arbitrariamente ou substantivamente à estrutura cognitiva (isto é não possui “significado lógico”).

15-Insensibilizar a audição crítica sempre, assim como explicitar os critérios de crítica do professor é fundamental para Autonomia para o aluno desenvolver seu próprio gosto

16-Consciência e relaxamento corporal são fundamentais o desenvolvimento da técnica

O aluno deve ter consciência dos movimentos para poder estudar sozinho

SWANWICK 1994 *“Podemos construir panos também com a ajuda de metáforas , imagens mentais , fotografias cerebrais da ação..... Desta forma , e através de uma serie de metáforas que me permitem pôr em ação uma variedade de movimentos que já domino , consigo ter controle da minha pegada de arco Ao criar o hábito de imagens de arco , o aluno aprende a lidar com a musica , aprende a se tornar autônomo, aprende a aprender. E isso é muito diferente de se ter um professor ”empurrando” os dedos “- algo que é feito comigo ao invés de algo que eu estou fazendo.*

Para isso são importantes metáforas e impressões sinestésicas que ajudam a assimilação e entendimento do aluno, ensinar não só pôr palavras .

-tocar de cor de várias maneiras : de olhos fechados(porque se ouve melhor, olhando o arco, olhando

-Durante o estudo direcionar a concentração para problemas específicos como pôr exemplo arco ou mão esquerda mas na hora de tocar deve “esquecer ” de tudo e somente pensar na musica. não dar 2 dificuldades ao mesmo tempo isolar técnica esquema de arco

17) o professor tem que ter várias entradas para atingir a compreensão do aluno

Santiago(1994)pg.222 afirma:

Quanto maior o número de abordagens das quais dispomos para alcançar determinado objetivo técnico interpretativo ; melhor saberemos atender às necessidades diferenciadas de nossos alunos , já que aquilo que para um é esclarecedor , para outro pode não ser..

-18-Avaliação é importante como um referencial para o próprio aluno do seu desenvolvimento , assim ele percebe mais claramente seus avanços e conquistas o que é um estímulo , é fundamental um instrumento como o violino em que demora anos estudando até poder-se considerar um violinista

As formas de avaliação podem ser várias como:

- Em aulas individuais: A utilização de um caderno de tarefas diárias onde seriam anotadas os problemas que surgiram na aula como por exemplo arco torto etc. e as tarefas a serem estudadas para a próxima aula o que funcionaria como avaliação cotidiana. Pode-se também no início de cada semestre fazer uma projeção do que se pretende fazer durante e ao final compara-se ao que foi feito . Assim podem ser controlados os problemas que persistam .

-Em turma a avaliação pode ser coletiva no final de um período a turma escolhe elege crítica explicitar critérios de crítica

Divisão em partes da aula e do estudo:

Funciona como um plano de aula e estudo. O importante no caso é não deixar de pensar em cada etapa.

OBS: Um aluno avançado pode e deve dividir seu horário em partes porém sem perder a significação um iniciante pode estudar tudo isto contemplando as partes sem segmentação ao mesmo tempo.

1-Mecânica:

Como não se espera até que o aluno tenha uma posição perfeita para começar a tocar é necessário voltar sempre aos mesmos pontos básicos da técnica. Esta volta é sempre aprofundada em consciência e qualidade . Uma

parte da aula e do estudo deve ser dedicada a “ginásticas”, mesmo sem som, para a assimilação dos movimentos usados no tocar. Assim pôr exemplo o aluno pode desde o começo “passear” pelo braço do instrumento ou pelas diversas regiões do arco, criando intimidade com as diversas posições e incentivando a pesquisa. Evita-se assim criar tabus como o das posições altas (notas agudas no final do braço do violino) onde o aluno só irá tocar depois de anos de estudo quando o professor autorizar.

Esta parte do estudo também está totalmente ligada a construção do som como entidade autônoma,

2- Estudos de técnica combinada

Estuda-se dificuldades específicas

3- Repertório

Conclusão:

O objetivo maior desta monografia é em última análise buscar uma maior aproximação do aluno com a música, e através do prazer, desenvolver gosto pela experimentação e o estudo. Procurando assim uma amenização do que normalmente ocorre no ensino formal de instrumentos

- a não ligação da técnica instrumental com a realidade musical e o fenômeno musical em si
- o desvinculamento da técnica com o prazer e a descoberta
- a perda da motivação e a não vinculação dos conteúdos aprendidos com os modelos pretendidos pelo aluno
- a separação dos modos de conhecimento : racional e intuitivo

O processo de formação do músico instrumentista requer um trabalho de aquisição de conhecimentos de espectro amplo, de ordem intelectual e motora, de reflexão e condicionamento. A potencialidade artística e fluência de um instrumentista, só é aproveitada totalmente quando se tem a compreensão da linguagem musical, seja de predominância racional ou intuitiva. Para isso a prática é fundamental, ter curiosidade, tocar com outras pessoas, ler. Deve-se desenvolver ao mesmo tempo técnica, percepção leitura e todos os outros aspectos relativos a tocar um instrumento.

Creio no desenvolvimento técnico a partir da exigência musical. É necessário querer e exigir-se musicalmente para descobrir onde a técnica não corresponde e precisa ser estudada. Essa é a grande diferença entre a aprendizagem mecânica e significativa.

4 PLANOS DE AULA

Aula com crianças a partir de 8 a 10 anos iniciantes em violino que já tenham passado por experiência exploratória do instrumento.

Grupo de 4 crianças

Tempo de duração 50 minutos cada aula , previsão de 4 aulas mais uma apresentação pública

Objetivo geral :

- executar um arranjo criado pelos alunos a partir do tema Twinkle, twinkle, little star. Ex. 1
- correlacionar consciência tátil motora com audição.
- Reconhecer trechos da escala de La maior com a referência da tônica La.
- Adquirir habilidade na execução do golpe de arco detache.
- conduzir o arco na metade superior paralelo ao cavalete com qualidade sonora.
- relacionar tamanho de arco usado com duração rítmica
- Forma de mão esquerda na primeira posição do violino

-Relacionar os ritmos tocados com a representação gráfica convencional

II Conteúdos gerais:

Escala de La maior

Posição do violino

Pegada do arco

Forma da mão esquerda

compasso quartenário simples ,pulsção e suas subdivisões em 2 e 4 partes

escrita rítmica

Detache

I) Aula:

a)Objetivos:

-Conhecer as partes do violino e os cuidados necessários para cuidá-lo

- Aprender a posição de segurar o instrumento
- Aprender a posição de segurar o arco
- Adquirir habilidade na execução do golpe de arco detache.
- conduzir o arco na metade superior paralelo ao cavalete com qualidade sonora.
- Adquirir habilidade na execução do golpe de arco detache.
- relacionar tamanho de arco usado com duração rítmica

b)Conteúdos:

Posição do instrumento

Posição normal de segurar o arco

Pegada do arco

Detaché

c) Procedimentos:

Marcar previamente trastes no violino na tonalidade de La maior Marcar divisão do arco em quatro partes iguais.

1- Mostrar a posição do instrumento:

OBS: (estes procedimentos serão imitados passo a passo pelos alunos..)

a) ficar de pé com os pés paralelos, segurar o instrumento pela caixa perto do braço, levanta-lo para o alto em diagonal ao corpo.

b) levantar um pouco a cabeça olhando para o violino. Colocar o violino contra o ombro.

Através de toques corrigir possíveis erros . Repetir algumas vezes como uma ginastica, durante algumas aulas isso deve se tornar um ritual antes de tocar.

2-Mostrar como se segura o arco (procedimentos que também serão imitados passo a passo pelos alunos.

a) Segurando com a ponta dos dedos da mão esquerda no meio do arco, levanta-lo paralelo ao chão na altura do peito .

b) Com a mão direita fazer um círculo com os dedos polegar e médio e dobrar um pouco esse mesmo polegar , abrindo o círculo e fechando-o entre a quina do talão e a guarnição do arco.

c) Movimento de rotação do antebraço do sentido antihorario, ate o indicador pressiona a guarnição. Observar o dedo mindinho curvo sobre o arco. Os outros dedos curvos e relaxados um pouco distanciados.

d) Pendurar o cotovelo fazendo peso no arco.

3- Cantar a musica andando junto com os alunos. Cada passo, uma pulsação. ~~Em~~

Cantar e pedir para que todos repitam. Na semínima do segundo tempo do compasso 2 bater uma palma marcando a duração de 2 tempos .

4-Segurando o arco na vertical com o braço estendido perpendicularmente ao corpo cantar para que os alunos acompanhem com o movimento do arco para baixo e para cima . Exagerar para que fique claro o tempo forte para baixo. Depois os alunos tocarão o ritmo com as cordas soltas. La e mi.

5-Fazer com que os alunos percebam as diferenças de tamanho de arco em relação a duração ritmica.

II) Aula:

a) Objetivos:

- correlacionar consciência tátil motora com audição.
- Forma de mão esquerda. em La Maior na primeira posição do violino

b) Conteúdos:

- Forma da mão esquerda
 - compasso quartenário simples ,pulsação e suas subdivisões em 2 e 4
- escrita rítmica

II) PROCEDIMENTOS

1-Com o violino na posição de tocar ajudando a segura-lo com a mão direita (mostrar a um por um) .
 Balançar o braço esquerdo solto e relaxado, virar a mão e o braço todo para fora do corpo levantar o braço colocando a mão esquerda de frente para o braço do instrumento . Observar os dedos curvos

em direção as cordas e o polegar acima do braço do instrumento posicionado entre o primeiro e segundo dedos. Colocar os quatro dedos curvos sobre a corda La em cima dos trastes e exercita-los, levantando -os e abaixando-os em varias combinações (1234,4321,1342,2341, etc)

2-Seguindo o mesmo ritual anterior ,pedir para que os alunos peguem o violino e o arco nas posições treinadas .Com o professor ajudando cada um coloca o meio do arco na corda lá (de forma geral o braço e o ante braço formarão um angulo reto ,e em relação ao arco e violino ,um quadrado).Com as mãos apoiar o cotovelo do aluno para que ele sinta o peso do braço. executando assim um detaché com o ritmo da música. Todos então irão tocar La La mi mi treina-se a mudança de corda .O professor toca então com o primeiro dedo na corda mi a nota fá para que todos observem e repitam .Agora todos tocam juntos a primeira parte da música. Ex. 3 .Pedir que exagerem na distribuição de arco meio 4 vezes ponta 4 vezes no meio.

Sem o violino e com a mão esquerda fechada o professor solfeja com nome de nota o trecho mi, mi ré, ré(3 dedo)dó, dó(2) si,si(1) La(0) levantando o dedo correspondente a nota cantada e abrindo a mão toda no 0 junto com os alunos.

Pede-se para colocarem os três dedos (1,2e3 respectivamente indicador, médio e anular, nos “trastes” marcados no violino) na corda lá e tocarem. Para não dar duas dificuldades ao mesmo tempo

3-O professor toca a música inteira separando por partes A B A (uma pausa entre os compassos 4 e 5 , 8 e 9) e pede para que os alunos identifiquem forma , o que é igual o que é diferente .Agora somente observando o modelo eles podem tocar a música toda ,pois a parte A cotem a B Forma A B

III) Aula

a)Objetivos:

- Reconhecer trechos da escala de La maior com a referencia da tônica La
- Criar variações do tema mantendo as notas da melodia e usando subdivisões do tempo Ex.4
- Relacionar os ritmos tocados com a representação gráfica convencional
- Exercitar o detaché

b)Conteúdos:

Escala de La maior

compasso quartenário simples ,pulsação e suas subdivisões em 2 e 4 partes

escrita rítmica

c)Procedimentos:

- 1- tocar os dois primeiros compassos em colcheias ,Ex 2, e pedir que os alunos completem a musica.
Treina-se habilidade motora do detache, subdivisões rítmicas e conservação de compasso
- 2- tocar os dois primeiros compassos em semicolcheias ,Ex 3, e pedir que os alunos completem a musica.
- 3-Mostrar cartões proporcionais com as figuras rítmicas para que os alunos reconheçam a representação gráfica do ritmo
- 4- Reconstituir a escala de La maior a partir do trecho dos compassos 7,8,9 , tocando ao contrario . A , B, C,D , E ,F, , completando com as notas G, A na tonalidade La M.

IV) Aula

a) Objetivos:

- A partir do tema e das variações Twinkle, twinkle, little star pedir que os alunos criem um arranjo.

Procedimentos:

- 1- A partir das variações rítmicas incentivar através de jogos a criação de variações que misture os ritmos trabalhados Ex 4, um arranjo Ex. 5

V) Apresentação pública se for do interesse dos alunos

Avaliação :

- 1- Cotidiana ,através da observação da execução dos alunos, e assimilação dos conteúdos.
- 2- Coletiva : Autoavaliação dos próprios alunos através da crítica da apresentação , estimulando o ouvido crítico . Estipular critérios

Ex: 1

THEME TWINKLE, TWINKLE, LITTLE STAR

The image shows three staves of handwritten musical notation for the theme 'Twinkle, Twinkle, Little Star'. The key signature is G major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first staff contains the first two measures of the melody, with a bracket underneath and the handwritten label 'Ex 2' below it. The second and third staves continue the melody for the next two measures, ending with a double bar line.



tocar, os dois primeiros compassos e pedir que completem

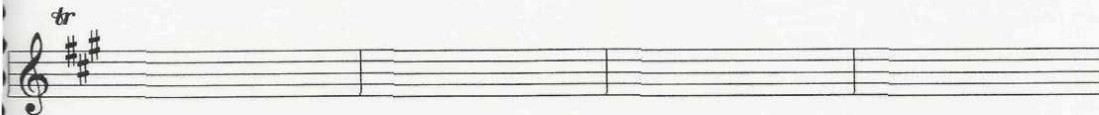
treina-se habilidade motora do detaché, subdivisões rítmicas e conservação de compasso.
mostrando a partitura apontarei os tempos.

Ex: 2



toca-se as variações seguidas para se conservar a pulsação

Ex: 3



Ex 4

The musical score for Exercise 4 consists of five staves of music, all in G major (two sharps) and 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The third staff repeats the melodic line from the first staff. The fourth and fifth staves are empty, providing space for practice or improvisation.

Ex. 5

The musical score for Ex. 5 is written in A major (two sharps) and 4/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-4) features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The melody starts with a first finger fingering (1) on the first note. Dynamics are marked as *p* (piano) for measures 1-2 and *f* (forte) for measures 3-4. The second system (measures 5-8) is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with a grace note, marked with *pizz* (pizzicato) in both staves. The third system (measures 9-12) shows the melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line features a sequence of sixteenth-note chords starting in measure 9, which becomes increasingly dense through measures 10, 11, and 12.

13

f

This system contains measures 13 through 16. The upper staff features a melodic line with quarter notes and a half note, marked with a forte (*f*) dynamic starting in measure 15. The lower staff contains a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

17

p *f*

This system contains measures 17 through 20. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic in measure 17, followed by a forte (*f*) dynamic in measure 19. The lower staff continues with a steady melodic line of quarter notes.

21

p

This system contains measures 21 through 24. The upper staff has a melodic line of quarter notes. The lower staff features a piano (*p*) dynamic accompaniment of sixteenth notes.

Handwritten musical score for two staves in G major (one sharp). The score begins at measure 25. The top staff contains three measures: the first measure has four quarter notes (G4, A4, B4, C5), the second measure has two quarter notes (D5, E5) and a quarter rest, and the third measure has a half note (F#5) and a quarter rest. The bottom staff contains three measures: the first measure has four quarter notes (G4, A4, B4, C5), the second measure has four quarter notes (D5, E5, F#5, G5), and the third measure has two quarter notes (A5, B5) and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

Bibliografia:

- Caldi, Alexandre Magalhães e Lopes, Ronaldo- Leitura Musical nos instrumentos : Piano, Violão e Instrumentos de Sopro em Geral. Monografia de PROM III -UNIRIO 1996
- Iznaola, Ricardo - Como estudar um Manual par os Alunos de Performance no Violão
- La Fosse, Leopoldo- Estudo comparativo dos mais importantes enfoques da técnica violinística I -Salvador 1984
- Lavigne, Marco Antônio- Apostila Metodologia para o Estudo de viola, 1996
- Martins, Raimundo -A função da atualização bibliográfica na disseminação do conhecimento musical
Anais do 1 Encontro Anual da Assc. Brasileira de Ed. Musical Rio de Janeiro, 1992, pp.97-104
- Penna, Maura- Para além das fronteiras do conservatório :O ensino de musica diante dos impasses da educação brasileira. Anais do 4 Simpósio Paranaense de Ed. Musical. Londrina, 1995, pp.8-21
- Santiago, Diana - Processos da Educação Musical Instrumental -III Encontro Anual da ABEM - Associação Brasileira de Ed. Musical, Salvador, junho 1994, pp. 215-231
- Santos, Regina Márcia Simão - A Natureza da Aprendizagem Musical e suas implicações curriculares : Análise comparativa de quatro métodos. ABEM. Revista Fundamentos da educação musical . v.2 Porti Alegre, 1994, pp.07-112
- Saviani, Demerval- Escola e Democracia II: Para além da teoria da curvatura da vara. In _____ Escola e democracia . 27 ed. - Campinas, São Paulo: Editora autores associados, 1993 pp 69-89
- Souza, Jusamara - Aspectos metodológicos na formação didática do professor de instrumento. Anais do 3 Simpósio Paranaense de Ed. Musical. Londrina, 1994, pp.43-60

-Swanwick, Keith- Ensino instrumental enquanto ensino de música- In.Kater, Carlos(ed.)Cadernos de estudo :educação musical . N 4/5 . São Paulo :Atravez, Ass. Artístico- Cultural em conv. Com Esc. Mus. UFMG, nov. 1994, pp.07-14

- Trajano Filho, Wilson - Os Músicos e a Música no Meio da travessia- Brasília [s.n.],1984-Dissertação de mestrado UNB Departamento de Ciências Sociais.

-Wigderowitz, Marcelo e Carneiro, Mariana - O Prazer e o Ensino Formal de Instrumentos Musicais ,Monografia de PROM III - UNIRIO 1995