



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

CHRISTIAN GEORGE KNOP

**EXERCÍCIOS AUXILIARES:
CONCERTO PARA VIOLONCELO DE HAYDN Nº 2 EM RÉ M - 1º MOV.**

Salvador
2017

CHRISTIAN GEORGE KNOP

**EXERCÍCIOS AUXILIARES:
CONCERTO PARA VIOLONCELO DE HAYDN Nº 2 EM RÉ M - 1º MOV.**

Trabalho de Conclusão Final do Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para a obtenção do grau de mestre em música na área de criação e interpretação musical.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzana Kato

Salvador
2017

K72 Knop, Christian George

Exercícios auxiliares: concerto para violoncelo de Haydn n.º. 2 em Ré M –
1.º. Mov. / Christian George Knop.-- Salvador, 2017.

75 f. : il.

Trabalho de Conclusão Final (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação
Profissional em Música-- Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.

Orientador: Prof^ª. Dra. Suzana Kato.

1. Música - Interpretação. 2. Violoncelo – estudo e ensino. I. Título.

CDD 787.4



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **CHRISTIAN GEORGE KNOP**, na Área de Educação, intitulada na Área de Criação Musical - Interpretação, intitulada "EXERCÍCIOS AUXILIARES – CONCERTO PARA VIOLONCELO DE HAYDN Nº2 EM RÉ M – 1º MOVIMENTO", **foi aprovado.**

Assinatura manuscrita em azul da orientadora, Suzana Kato.

Suzana Kato (orientadora)

Assinatura manuscrita em azul do avaliador, José Mauricio Valle Brandão.

José Mauricio Valle Brandão

Assinatura manuscrita em azul do avaliador, Mestre Teodoro Ribeiro Salles.

Mestre Teodoro Ribeiro Salles.

Salvador, 13 de Setembro de 2017

Aos meus pais, que me possibilitaram o encontro com a música.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a todos professores e colegas que fizeram deste Mestrado um curso de excelência, propiciando um ambiente de integração, acolhimento e saber. E, em especial, a Suzana Kato, professora, orientadora e amiga, que me auxiliou em todo o processo, com paciência e dedicação.

A Luciana Bastianelli, minha esposa e companheira, pelo incentivo e pela ajuda com as correções. A meu filho Rafael por ser motivação de melhorar sempre.

A Paulo Novaes, pela valiosa contribuição com a pesquisa sobre a Sonata para Gamba e Cravo em Sol Menor de Bach.

Aos violoncelistas Suzana Kato, Fernanda Monteiro, Nilton Cerqueira, Letícia Ferreira que abrilhantaram meu recital.

Aos demais violoncelistas integrantes do Grupo de Violoncelos da UFBA, pelos prazerosos momentos que passamos fazendo música.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a minha formação.

O caminho dos paradoxos é o caminho da verdade.

Oscar Wilde

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade desenvolver exercícios planejados com o intuito de auxiliar o violoncelista a superar problemas técnicos em peças para violoncelo com elevado grau de dificuldade. A pesquisa foi dividida em três partes: um memorial, o produto final composto por exercícios que podem servir de modelo de estudo para outras peças e um artigo sobre os processos de tensão e relaxamento necessários para uma boa execução técnica de forma geral. O memorial relata os principais aspectos abordados pelas disciplinas cursadas e a sua influência sobre o presente trabalho. Na segunda parte será apresentado um guia para os exercícios auxiliares baseados no 1º movimento do Concerto Nº 2 de Haydn. A terceira parte, a título de complementação, consta de um artigo que investiga como se dá a relação entre tensão e relaxamento nos principais processos da técnica violoncelística na opinião de professores e violoncelistas de renome.

Palavras-chave: Tensão e relaxamento. Exercícios auxiliares. Técnica violoncelística. Concerto Nº 2 para violoncelo em Ré M de Haydn.

ABSTRACT

The present work aims to develop exercises designed to help the cellist to overcome technical problems in cello pieces with a high degree of difficulty. The research was divided into three parts: a memorial, exercises that can serve as study models for other pieces and an article about the processes of tension and relaxation necessary for a good technical execution in general. The memorial reports the main aspects covered by the disciplines taken and their influence on the present work. The second part presents a guide to the auxiliary exercises based on the 1st movement of Haydn Concerto No. 2. The third part, as a complementation, is an article that investigates how occurs the relation between tension and relaxation in the main processes of the cello technique in the opinion of renowned teachers and cellists.

Keywords: Tension and relaxation. Adjuvant exercises. Cello technique. Haydn Nº. 2 D Major Cello Concerto.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Exemplo de permutação de padrão de 2 notas.....	19
Figura 2 Exemplo de permutação de padrão de 3 notas.....	19
Figura 3 Exemplo de permutação de grupos de notas iguais.	19
Figura 4 Transposição cromática de um trecho da Sonata Nº 3 de Beethoven.	19
Figura 5 Achatamento da curva lombar e inclinação pélvica posterior resultando em uma curva "C" em toda a coluna vertebral.....	43
Figura 6 Golpe de arco demonstrando a arcada para baixo e para cima.....	48

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Princípios, definições e funções da Técnica Alexander.....	36
---	----

SUMÁRIO

PARTE I

MEMORIAL

1. Breve Currículo	12
2. O Mestrado Profissional	13
3. Exercícios Auxiliares	14

PARTE II

PRODUTO FINAL: EXERCÍCIOS AUXILIARES - CONCERTO PARA VIOLONCELO DE HAYDN Nº 2 EM RÉ M - 1º Mov.

1. Introdução	16
2. Organização dos Estudos	16
3. Estudar em Andamento Lento.....	17
4. Variações de Passagens Rápidas para Fins Didáticos e Automatização dos Movimentos	18
5. Sobre os Exercícios Auxiliares	20
6. Exercícios Auxiliares – Concerto para Violoncelo de Haydn Nº 2 em Ré M – 1º Mov.	21

PARTE III

ARTIGO

TENSÃO E RELAXAMENTO NA TÉCNICA APLICADA AO VIOLONCELO

1. Introdução	33
2. Sentido Cinestésico.....	33
2.1 A Técnica de Alexander.....	35
2.2 O Método Feldenkrais.....	38
3. Tensão e Relaxamento	39
3.1. Postura	42
3.2. Polegar Esquerdo	44

3.3. Mudança de Posição	46
3.4. Mudança de Arco.....	47
3.5. Respiração.....	48
4. Conclusão	50
REFERÊNCIAS.....	52

APÊNDICES

RELATÓRIO DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

APÊNDICE I – Oficinas Técnico-interpretativas	54
APÊNDICE II – Prática Camerística	61
APÊNDICE III – Prática Orquestral.....	66

PARTE I

MEMORIAL

1. Breve Currículo

Filho de pais alemães, a música “clássica” sempre esteve presente em minha vida. Minha mãe dava aulas de piano e flauta doce e meu pai é violinista amador até hoje. Assim sendo, mantendo uma tradição europeia, minha irmã, meu irmão e eu deveríamos estudar um instrumento. Por ser o mais velho, meu irmão seria o primeiro e para ele foi escolhido o violoncelo. Contudo, quando o professor Luis Varoli, violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, chegou para uma entrevista ele perguntou a meu irmão se ele queria estudar o instrumento e meu irmão respondeu que não. Quando vi a decepção de minha mãe, prontamente disse: “- Então eu quero”. Assim comecei meus estudos de violoncelo na cidade de São Paulo, aos 8 anos de idade com Prof. Varoli. Após um ano passei a ter aulas com a professora Cecília Zwarg.

Aos 11 anos abandonei os estudos regulares por falta de contato com outras crianças que estudassem música e apenas ia às aulas, mas não havia uma frequência de estudos. Entretanto, aos 14 anos tive aulas com a professora Roswitha Metzler e participei da Camerata Benda, uma orquestra de cordas formada por adolescentes, na sua maioria alunos da renomada professora de violino Lola Benda.

Aos 18 anos, deixei novamente os estudos de violoncelo para me preparar para o vestibular de Arquitetura. Em 1978 ingressei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica (FAU-PUC) em Campinas – SP, onde me formei em 1983. Entretanto, quando estava no segundo ano da faculdade, para não abandonar completamente o instrumento, passei a estudar à noite no Centro de Convivência Cultural, sede da Orquestra de Campinas. Ali conheci um músico da orquestra, que agendou uma audição com o maestro Benito Juarez, e foi assim que em 1980, ingressei para a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, tendo aulas em São Paulo com o professor Zygmunt Kubala. Em 1984, ingressei na Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), que tinha sido fundada a 1 ano, passando a ter aulas com a então spalla dos violoncelos, Maria Alice Brandão. Em 1987 fui convidado a participar da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde

exerço o papel de 1º violoncelo. Em 1991, após novo concurso na OSBA, passei a exercer o cargo de concertinho que ocupo até hoje. Em 1994 me graduei em violoncelo pela Escola de Música da UFBA, tendo como professor Piero Bastianelli. Hoje a tradição ainda se faz presente em minha família: meu filho, Rafael Bastianelli Knop, é violoncelista da Orquestra Sinfônica Castro Alves, um dos núcleos do Neojibá.

2. O Mestrado Profissional

Em 2015 ingressei no Mestrado Profissional da UFBA, cujas aulas foram dadas em módulos com duração de uma semana com o intuito de facilitar a participação de alunos do interior da Bahia e de outros estados. Esse fato permitiu um intercâmbio cultural com pessoas das mais diversas regiões o que em muito enriqueceu as aulas e as discussões.

A seguir estão relacionadas as disciplinas cursadas nos três semestres, com uma breve descrição dos assuntos que mais influenciaram o meu trabalho.

A disciplina, “Estudos Bibliográficos e Metodológicos (MUS502)”, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Costa Lima, com o auxílio do Prof. Dr. Pedro Amorim, proporcionou uma visão da estrutura e dos conceitos de um trabalho científico. A leitura de diversos artigos e teses teve o propósito de reconhecer os seus principais elementos formais e registrá-los na “Página do Almirante”, um resumo com os tópicos: objeto de pesquisa, hipóteses, introdução, objetivo, justificativa, métodos, resultado esperados e conclusão. Esta disciplina foi fundamental para o entendimento de um artigo e/ou de uma tese e de como organizar as ideias e formatá-las em um padrão conhecido.

Em “Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação Musical (MUSD43)”, sob a orientação do Prof. Dr. Lucas Robatto, foram discutidos as várias maneiras de interpretação de uma mesma obra, bem como os estilos musicais e como eles mudam, influenciados pelo “gosto musical” dos principais expoentes de sua época.

Em “Métodos de Pesquisa em Execução Musical (MUSD42)”, a Profa. Dra. Diana Santiago, introduziu-nos às diferentes propostas de métodos de pesquisa e às dificuldades inerentes ao tema. Também foi realizada uma simulação de defesa de artigo e uma análise dos aspectos formais das referências pelas normas da ABNT.

A disciplina, “Estudos Especiais em Interpretação (MUSD45)”, foi ministrada por três professores. A Profa. Dra. Suzana Kato enfatizou o lado psicológico de uma performance, como o nervosismo, a dúvida e o medo do fracasso, inerente a uma apresentação pública, através da discussão do texto *The Inner Game of Music* de Barry Green. A Profa. Dra. Beatriz Alessio ressaltou a importância da expressão musical em todas as etapas do estudo, bem como a preocupação da adequação do programa a ser executado em relação ao tipo do público alvo. O Prof. Dr. Pedro Robatto fez uma correlação entre o atleta e o músico, convidando a flautista e atleta profissional, Dra. Bárbara Brasil, para uma entrevista, na qual ela expôs exercícios para se evitar lesões por esforço físico repetitivo (LEER).

As matérias práticas, “Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (MUSD48)”, “Prática Orquestral (MUSD49)”, “Prática Camerística (MUSD50)”, bem como “Pesquisa Orientada (MUSD60)” e “Projeto de Trabalho de Conclusão Final (MUSD47)”, ficaram a cargo de minha orientadora, Profa. Dra. Suzana Kato.

As “Oficinas de Práticas Técnico-Interpretativas” foram realizadas na forma de Master Classes, com a participação de alunos da graduação e do mestrado, em que foram discutidos os mais diversos aspectos técnicos e musicais de várias obras do repertório para violoncelo (Anexo I).

A “Prática Camerística” deu-se como integrante do Grupo de Violoncelos da UFBA, com conjuntos formados de 4 a 8 violoncelistas, composto por estudantes da graduação e do mestrado, com muitos ensaios, diversos concertos e repertórios variados (Anexo II).

A “Prática Orquestral” ocorreu na Orquestra Sinfônica da UFBA, com o repertório da temporada durante os semestres da disciplina (Anexo III).

Todas as disciplinas, assim como os professores, alunos e em especial a minha orientadora, Suzana Kato, foram fundamentais para a formulação do meu produto final neste mestrado, bem como da minha motivação para o entendimento melhor da música e de meu instrumento.

3. Exercícios Auxiliares

Como músico de orquestra algumas vezes me utilizei do recurso, que é de conhecimento da maioria dos músicos, de variar o ritmo de algumas passagens mais

difíceis do repertório, percebendo um resultado positivo no que tange a regularidade das notas e na articulação. Esse procedimento até então foi feito de maneira empírica. Mais recentemente, ao estudar o método de Janos Starker, tomei conhecimento da possibilidade de variar passagens do repertório de concerto para violoncelo através de transposições sistemáticas, com mesmo dedilhado. Assim, com o intuito de planejar melhor os estudos, comecei a elaborar esses exercícios de forma mais completa, anotando-os e criando variações dos mesmos, o que resultou nos Exercícios Auxiliares, objeto do presente trabalho.

A escolha do concerto para violoncelo de Haydn Nº 2 em Ré M (1º Movimento) se deu por ser uma obra muito transparente e de grande complexidade técnica, fornecendo assim amplo material para a pesquisa aqui proposta, podendo, como produto, servir àqueles que desejam estudá-la para apresentação em concerto ou para concursos de admissão para orquestras, onde ela é frequentemente solicitada.

O artigo “Tensão e Relaxamento aplicada na Técnica aplicada ao Violoncelo”, parte obrigatória do curso, tem o intuito de complementar o trabalho, uma vez que à medida que a complexidade das peças aumenta, esse tema ganha em importância.

PARTE II
EXERCÍCIOS AUXILIARES
CONCERTO PARA VIOLONCELO DE HAYDN Nº 2 EM RÉ M - 1º Mov.

1. Introdução

As habilidades envolvidas em uma performance solo de violoncelo para a apresentação de um concerto levam as capacidades físicas e mentais do músico ao seu limite máximo. Para dominar todas essas habilidades técnicas, físicas e mentais a fim de se colocar na posição de poder apresentar com destreza um concerto, o músico dedica cerca de 10 a 20 anos de treinamento teórico-técnico e 20 mil horas de prática (ERICSSON, KRAMPE & TESCH-RÖMER, 1995). Uma vez dominadas, essas habilidades devem ser mantidas e melhoradas através da prática.

Infelizmente, o provérbio “a prática leva à perfeição” nem sempre pode ser verdadeiro para o músico, uma vez que a prática “errada” geralmente traz resultados pobres e improdutivos. E isto ocorre exatamente porque muitas vezes o músico não sabe estudar de forma produtiva para um concerto, pois não traz um programa sequenciado de técnicas e conhecimento da obra a ser tocada para o seu estudo. Esta prática improdutiva refletirá diretamente no resultado final no momento da sua apresentação, não importando o quanto de repetições e horas estudadas ele tenha se dedicado.

Não há uma resposta precisa para qual a melhor maneira de estudar que seja igual para todos os músicos, pois isso depende de fatores individuais do próprio instrumentista, como idade, tempo de estudo, temperamento, motivação, facilidades e dificuldades pessoais. Em qualquer caso um planejamento dos exercícios e do tempo a ser dedicado a cada um deles leva a melhores resultados em menor tempo.

2. Organização dos Estudos

A literatura musical para violoncelos pode ser classificada em três grupos, lembrando que esta divisão nem sempre é tão definida:

1. Métodos: são exercícios técnicos sistemáticos que possibilitam a análise e o aperfeiçoamento em separado dos movimentos envolvidos no ato de tocar violoncelo. O intuito desses estudos é possibilitar ao músico se concentrar em

uma pequena parte da técnica a fim aperfeiçoá-la e, através da repetição, incorporá-la, tornando-a disponível quando necessário. Nessa categoria existem inúmeros métodos, para todos os níveis, com exercícios para os principais aspectos da técnica violoncelística, tais como Dotzauer, Feuliard, Aldo Pais, Janos Starker, além das escalas.

2. Estudos: são pequenas composições musicais que tem como foco principal determinados aspectos técnicos como mudança de corda, golpes de arco, mudança de posição, articulação, dentre outros. Podem ser citados como exemplos Popper, Grüzmacher, Duport.
3. Estudo Musical: é o estudo do repertório e da interpretação musical das grandes obras compostas para o violoncelo por compositores de todas as épocas, como Vivaldi, Bach, Haydn, Beethoven, Dvorak.

Um estudo racional consiste na distribuição planejada desses três grupos de estudo, de acordo com a situação individual de cada músico, sendo o fator qualitativo de suma importância. Ou seja, o foco de nossa atenção deve estar alternando constantemente entre postura, afinação, movimentos balanceados, aspectos musicais entre tantos outros. Para que possamos dar conta dessas informações, aconselha-se estudar inicialmente de maneira muito lenta.

3. Estudar em Andamento Lento

Ao se iniciar o estudo de uma nova obra, tendemos a tocá-la em um andamento próximo ao andamento final a fim de nos expressarmos musicalmente. Porém se a prática ocorre de maneira muito rápida, é muito pouco provável que a precisão seja alcançada e a automatização poderá ocorrer de forma incorreta.

A prática lenta, aplicada aos trechos de maior dificuldade, faz com que o músico tenha atenção a todas as nuances sutis da mecânica envolvida na execução, aumentando a consciência do que realmente está acontecendo a fim de encontrar maneiras de aperfeiçoar os movimentos necessários ao resultado técnico e musical almejado. Por isso, essa forma de estudar é bastante difundida, sendo uma das principais chaves para um progresso rápido.

Quando se toca uma frase de uma música em andamento muito abaixo do que aquele concebido pelo autor, ela tende a perder o sentido musical. Assim, quando se estuda lentamente, deve-se contrariar a tendência de subdividi-la nota a nota para

pensar (sentir) em grupos de movimentos integrados como acontece no andamento final, antecipando sempre o próximo grupo de notas (movimentos) a serem executados. Também se recomenda incluir nesta categoria de estudo as nuances musicais como dinâmica, acentos, articulações, de acordo com a interpretação almejada.

Após estudarmos uma passagem lentamente podemos aumentar gradativamente a velocidade de execução até atingirmos o andamento final. Muitas vezes, porém, em certo ponto desse processo percebemos que ainda existem algumas imperfeições técnicas. Podemos então recorrer a outra forma de estudo, que consiste em variar essas passagens, como descrito a seguir.

4. Variações de Passagens Rápidas para Fins Didáticos e Automatização dos Movimentos

Os exercícios que se utilizam de variações de passagens rápidas são parecidos aos exercícios de agilidade encontrados nos “Métodos” tradicionais, exceto pelo fato destes últimos usarem sequência de notas genéricas, a fim de proporcionar um condicionamento técnico de uma forma geral. Por sua vez, os exercícios de variações de passagens rápidas se utilizam de passagens extraídas de material musical específico, possibilitando ao instrumentista, das mais variadas formas possíveis, aperfeiçoar e automatizar passagens rápidas de uma determinada peça.

Esses exercícios ajudam a melhorar a conexão entre a mente e os músculos, levando o cérebro e o corpo a vários conjuntos de problemas de sincronização e coordenação a serem resolvidos. Ao resolvê-los, a imagem mental de uma passagem torna-se mais clara e o corpo responde mais rapidamente às instruções da mente.

As formas de variação mais utilizadas são:

- Ritmo

Ao variar ritmicamente uma passagem, existe a possibilidade de, ao tocar as notas de maior duração, preparar-se e concentrar-se para a(s) nota(s) mais rápida(s) de maneira a eliminar possíveis tensões localizadas, melhorando a afinação e a qualidade sonora.

Há um número infinito de combinações rítmicas, mas simples padrões de 2 ou 3 notas geralmente são suficientes.



Fig. 1 Exemplo de permutação de padrão de 2 notas.



Fig. 2 Exemplo de permutação de padrão de 3 notas.

Podemos também alternar grupos de notas iguais com duração diferente.



Fig. 3 Exemplo de permutação de grupos de notas iguais.

- **Transposição**

Consiste em repetir um trecho iniciando sempre com um semitom a mais ou a menos, o que desenvolve nos instrumentistas de corda a noção de proporção da mão esquerda em todas as regiões do instrumento. É particularmente útil em trechos com mudanças de corda em uma mesma posição.

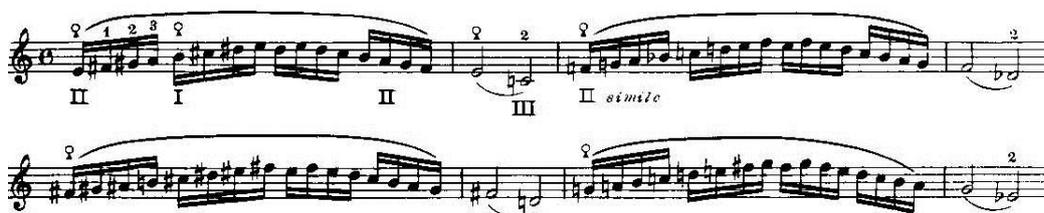


Fig. 4 Transposição cromática de um trecho da Sonata Nº 3 de Beethoven.

Fonte: Starker, Janos, 1961.

- **Mão direita**

É indicado em trechos que apresentam dificuldade nas combinações de mudança de corda e consiste em tocar a passagem em questão somente com o arco sobre as cordas soltas.

- **Adição de notas auxiliares**

Podem-se adicionar notas para conferir a afinação ou garantir que um dedo esteja na posição correta, mesmo antes de ser utilizado.

5. Sobre os Exercícios Auxiliares

As variações de passagens rápidas muitas vezes são utilizadas de maneira empírica, sem um devido planejamento. E ao não se planejar os exercícios pode-se incorrer no erro de usar sempre as mesmas variações ou deixar de utilizar outras que podem ser mais eficientes para o trecho em questão. Os Exercícios Auxiliares para o Concerto de Haydn em Ré Maior foram desenvolvidos com o intuito de planejar essas variações a fim de torná-las mais efetivas.

Os exercícios quando alternam notas lentas e rápidas acabam por reduzir a velocidade de execução do trecho como um todo, não havendo assim necessidade de estudá-los de forma muito lenta. Eles devem ser praticados em várias velocidades, partindo de um andamento moderado até o andamento final, levando em conta as notas de menor duração. Já os exercícios que se utilizam de transposições sem alteração do ritmo podem também ser praticados em andamento lento.

Considerando que os estudos estão focados nos aspectos técnicos, a utilização do metrônomo impõe uma regularidade às notas, além de permitir comparações objetivas em relação à evolução da precisão dos movimentos.

Como descrito no estudo de andamento lento, convém, incorporar as nuances musicais bem como a melhor sonoridade possível aos exercícios estudados, a fim de evitar-se uma interpretação sem conteúdo musical.

É de grande importância não estender demasiadamente os estudos e fazer frequentes intervalos entre ou durante os exercícios, pois, de forma geral, eles estão concentrados nas posições mais agudas do instrumento, onde a corda é mais alta e os dedos necessitam exercer uma maior pressão sobre as cordas, principalmente o polegar que, ao contrário dos demais, não é percutido.

Durante a prática dos exercícios aqui propostos, pode-se perceber com mais clareza onde estão os pontos críticos, possibilitando-se eliminar tensões localizadas, arredondar movimentos e aperfeiçoar a afinação.

Os exercícios auxiliares podem ser usados sistematicamente ou apenas para algumas passagens, sendo um recurso a mais para superar as dificuldades inerentes à obra. Dessa forma, é essencial planejar um programa de estudos que leva em conta os mais diversos aspectos da técnica violoncelística.

6. Exercícios Auxiliares - Concerto para Violoncelo de Haydn N° 2 em Ré M - 1º Mov.

1. Compasso 30

Opções de dedilhado e arcada

I. Referências: ♩=80, 100, 120

II.

Referências: ♩ = 40, 50, 60

Referências: ♩ 60, 75, 90

2. Compasso 32 a 33

Opções de dedilhado e arcada

I. Referências: ♩=80, 100, 120

II.

a) Somente para a opção I

Referências: ♩=80, 100, 120

b)

c)

3. Compasso 36

Referências: ♩=80, 100, 120

a)

b)

4. Compasso 37 a 38

Opções de dedilhado e arcada

I.

II.

a)

b)

5. Compasso 38 a 39

6. Compasso 60 a 64

a) Referências: ♩ 60, 75, 90

b) Obs.: tocar 3 vezes escolhendo uma seminima por vez.

Referências: ♩=80, 100, 120

First system of musical notation for exercise b. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 1, 2) and accents (φ) above them. The second staff continues the sequence with sixteenth-note runs and slurs.

Second system of musical notation for exercise b, continuing the sixteenth-note runs and slurs from the first system.

c)

First system of musical notation for exercise c. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (φ, 2, 1, φ, 2, 1) and accents (φ) above them. The second staff continues the sequence with sixteenth-note runs and slurs.

d)

First system of musical notation for exercise d. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (3, φ, 1, 3) and accents (φ) above them. The second staff continues the sequence with sixteenth-note runs and slurs.

e)

First system of musical notation for exercise e. It consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (2, φ, 3, φ, 1, 3) and accents (φ) above them. The second staff continues the sequence with sixteenth-note runs and slurs.

Exercise f) consists of eight staves of music in G major. Each staff contains a sequence of sixteenth-note patterns, many of which are grouped with a '6' below them, indicating sixteenth-note runs. The patterns are connected by slurs and repeat signs.

f) Referências: ♩=60, 75, 90

Exercise f) continues with four staves of music in G major. The patterns are more complex, involving sixteenth-note runs and slurs, with repeat signs.

g) Referências: ♩=60, 75, 90

Exercise g) consists of one staff of music in G major. It features a sequence of sixteenth-note patterns with slurs and repeat signs.



h) Referências: ♩=80, 100, 120



Two staves of musical notation in treble clef, key of D major. The first staff contains measures 64-67, featuring eighth-note triplets and sixteenth-note runs. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

7. Compasso 68 a 70

Bass clef musical notation for measures 68-70. Measure 68 is a whole rest. Measures 69-70 feature a sixteenth-note triplet and a quarter note, with fingerings 1 and 3 indicated.

a) Referências: ♩=80, 100, 120

Two staves of musical notation in treble clef, key of D major, corresponding to measures 68-70. The notation shows the melodic line with various articulations and dynamics.

8. Compasso 74 a 75

Bass clef musical notation for measures 74-75 in 4/4 time. Measure 74 starts with a bass drum hit and a quarter note. Measure 75 features a sixteenth-note triplet and a quarter note, with fingerings 1 and 3 indicated.

Four staves of musical notation in bass clef, key of D major, corresponding to measures 74-75. The notation shows the melodic line with various articulations and dynamics, including a section with a flat sign (b) in measure 75.

9. Compasso 95 a 97

Bass clef musical notation for measures 95-97 in 4/4 time. Measure 95 features a sixteenth-note triplet and a quarter note, with fingerings 3, 2, and 4 indicated. Measure 96 features a quarter note and a sixteenth-note triplet, with fingerings 1, 3, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 1 indicated. Measure 97 features a quarter note and a sixteenth-note triplet, with a fermata over the quarter note.

b)

12. Compasso 115 a 116

a) Referências: ♩=80, 100, 120

13. Compasso 172 a 174

a)

b)

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The first staff ends with a double bar line and repeat dots. The second and third staves also end with double bar lines and repeat dots.

PARTE III

ARTIGO

TENSÃO E RELAXAMENTO NA TÉCNICA APLICADA AO VIOLONCELO

RESUMO

O domínio do violoncelo transcende o estudo dos métodos e da música, correlacionando-se também com o estudo voltado para a percepção dos movimentos do corpo e com as pesquisas ergonômicas, além de buscar práticas sem dor e danos físicos. Trata-se de uma pesquisa de revisão de literatura, de caráter descritivo, retrospectivo, teórico, bibliográfico e de referências em artigos e sites online. O estudo apresenta temas importantes como o sentido cinestésico e os principais estudos somáticos, como a Técnica de Alexander e o Método Feldenkrais, e como eles auxiliam na percepção do corpo pelo violoncelista. Também aborda o tema “tensão e relaxamento” na óptica de renomados, professores e instrumentistas, seus conceitos, questionamentos e contraposições e a sua relação com os principais aspectos da técnica violoncelística.

Palavras-chave: Técnica violoncelística. Tensão e relaxamento. Respiração.

ABSTRACT

The cello mastery transcends the study of methods and music, correlating also with the study aimed at the perception of body movements and ergonomic researches, as well as seeking practices without pain and physical damage. This research is a review of literature, descriptive, retrospective, theoretical, bibliographic and references in articles and online sites. This study presents important topics such as the kinesthetic sense and the main somatic studies, such as the Alexander Technique and the Feldenkrais Method, and how they aid in the perception of the body by the cellist. It also includes the theme "tension and relaxation" from the perspective of renowned teachers and instrumentalists, their concepts, questions and oppositions and the relationship with the main aspects of cello technique.

Key words: Cello technique. Tension and relaxation. Breath.

1. Introdução

Tocar violoncelo demanda um considerável consumo de energia, tanto para pressionar a corda com os dedos da mão esquerda, como para produzir o som com o arco. Quando se toca em pianíssimo o arco necessita ser sustentado e no fortíssimo, pressionado. Passagens rápidas também exigem uma extrema atividade dos músculos envolvidos e a situação pode se agravar ainda mais quando há uma postura corporal desfavorável ou há ação simultânea de músculos opostos.

Percebe-se, portanto, que o ato de tocar violoncelo demanda mais do que os estudos musicais, mas que outros elementos como tensão e relaxamento, bem como respiração, estão intrinsecamente ligados ao ato de produzir música com o instrumento.

O ensino e o aprendizado da técnica violoncelística transcende o conhecimento da literatura e das técnicas musicais e também se correlacionam com o estudo voltado para o corpo, técnicas de relaxamento, estudos e pesquisas ergonômicas, no intuito de buscar práticas sem dor e danos físicos e que facilite o aprendizado e a interpretação musical.

Outros pontos como postura, técnicas de arco, tensão do polegar da mão esquerda, mudanças de posição e a importância da respiração são abordados no trabalho uma vez que todos estão relacionados aos problemas de tensão e relaxamento enfrentados pelos violoncelistas no ato de executar uma obra.

Trata-se de uma pesquisa de revisão de literatura, de caráter descritivo, retrospectivo, teórico, bibliográfico e de referências em artigos e sites online, a partir dos quais foram selecionados especificamente aqueles da área de interesse do trabalho.

Tendo em vista a escassez da literatura, principalmente em língua portuguesa, foram realizadas traduções do inglês e do alemão de boa parte dos livros e sites relacionados ao tema.

2. Sentido Cinestésico

O termo cinestesia tem origem grega (kineîn – «mover» + aísthesis, «sensibilidade») e é definido como a percepção do movimento, ou seja, é o sentido da percepção do equilíbrio, peso, resistência e posição do corpo, provocado por

estímulos do próprio organismo. O termo propriocepção também é empregado como sinônimo de cinestesia (ZION, 1996).

Os receptores cinestésicos nos músculos são células fusiformes que detectam mudanças de comprimento e enviam sinais para o cérebro, indicando o quanto o músculo contrai ou relaxa. Também existem receptores cinestésicos em juntas, chamados de órgãos tendinosos de Golgi, que detectam e enviam informações sobre a tensão e o esforço nesses tendões. E todas essas informações são usadas para guiar o movimento dos músculos (BATSON, 1996).

O sentido cinestésico é o primeiro sentido que se desenvolve durante o estado embrionário, permitindo ao embrião se mover. Ele dá a habilidade de saber onde todas as partes do corpo estão no espaço e no tempo e como estão se movendo uma em relação à outra. O sentido cinestésico também alerta a pessoa para o esforço muscular, tensão, relaxamento, equilíbrio, orientação espacial, distância e proporção. Assim ele sinaliza para o organismo quando músculos e juntas estão tensas, com dores, relaxados ou se um movimento é lento ou rápido (CARPINTEYRO-LARA, 2014).

Assim, através da cinestesia, o cérebro terá informações sobre os padrões de movimento das mãos como resultado das relações de mapeamento e planejamento que forem armazenadas no cérebro durante os estudos.

É muito comum não se dar importância à cinestesia, praticando e tocando sem prestar atenção aos movimentos. Como resultado dessa falta de consciência corporal, os movimentos são feitos em modo automático, o que faz com que o cérebro trabalhe em um nível intelectual mais baixo, assimilando, por vezes, uma forma viciada da prática e uma informação errônea que acabarão por se tornar automáticas, levando o instrumentista a um longo processo de reabilitação ou reaprendizado (CARPINTEYRO-LARA, 2014).

Para se mudar a forma como uma ação é executada e corrigir hábitos prejudiciais é necessário criar um novo mapeamento e planejar novas relações reaprendendo movimentos balanceados. No entanto, se um violoncelista continuar a aprender movimentos de forma inconsciente, pode se acostumar com a tensão muscular, a ponto de não ser capaz de sentir o estado dos músculos, relaxados ou

tensos. Esta condição é o resultado de uma insensibilidade aprendida em relação a estímulos sinestésicos.

Para se mudar a forma como uma ação é executada e corrigir hábitos prejudiciais são necessários criar um novo mapeamento e planejar novas relações reaprendendo movimentos balanceados. No entanto se um violoncelista continuar a aprender movimentos de forma inconsciente, pode se acostumar com a tensão muscular, a ponto de não ser capaz de sentir o estado dos músculos, relaxados ou tensos. Esta condição é o resultado de uma insensibilidade aprendida em relação a estímulos cinestésicos.

O sentido cinestésico pode ser despertado e refinado pela conscientização corporal através de estudos somáticos, que permitirão perceber as respostas habituais ao estímulo e escolher a mudança. Entre os principais estudos somáticos estão a Técnica de Alexander e o Método Feldenkrais.

É importante ressaltar que, em se tratando de estudos somáticos, o termo consciência é normalmente usado em relação aos sentidos (*awareness*). Nessa concepção, quando uma pessoa está consciente de algo, ela pode senti-la sem saber exatamente o que é. Em contraste, quando alguém está consciente no conceito mais amplo da palavra (*consciousness*), significa que está plenamente alerta e ciente ou que tem total entendimento sobre a situação (WILLIAMSON, 2007).

Frank Jones descreve essa consciência sensorial como sendo uma "condição desfocada em que uma pessoa está bem acordada e alerta para o que está fazendo sem se concentrar em nada em particular" (1997, apud CARPINTEYRO-LARA, 2014, p. 26).

Nesse trabalho utiliza-se o termo consciência sensorial ou consciência corporal, por não existir uma palavra adequada na língua portuguesa.

2.1 A Técnica de Alexander

Frederick Matthias Alexander (1869–1955) foi um bem sucedido ator e declamador, até ter problemas com sua voz, que apresentava forte rouquidão. O problema estava diretamente ligado à forma quanto ao uso que fazia da voz. Após aproximadamente dez anos de estudos ele percebeu que ao declamar ele inclinava

a cabeça para trás o que provocava uma compressão da laringe. A partir do controle consciente de seus pensamentos e ações era possível usar a voz sem causar danos para seu organismo o que lhe permitiu voltar a declamar. Em seguida, ele percebeu que o “mau uso” que observou em si mesmo era comum na maioria dos seres humanos e que a sua técnica tinha aberto novas perspectivas para uma nova disciplina com abordagem educacional promovendo o bem-estar para diversas pessoas, beneficiando uma infinidade de profissionais pelos princípios da Técnica Alexander uma vez que os liberta de hábitos estereotipados adquiridos ao longo de anos de treinamento, estudos e ensaios de forma errônea ou viciada (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA TÉCNICA ALEXANDER, 2015).

A Técnica Alexander tem como objetivo principal uma reeducação psicomotora, ensinando como corpo e mente podem funcionar juntos no desempenho de todas as atividades diárias ajudando a detectar e a reduzir o excesso de tensão promovendo harmonia e bem estar. Contrariamente aos paradigmas populares contemporâneos orientados para o objetivo, a técnica Alexander dá mais importância ao processo do que ao resultado pelo tempo em que você está envolvido no processo. Por sua própria natureza, a técnica Alexander é um procedimento indireto. Exige que o praticante resista à tentação de ir diretamente ao objetivo e, em vez disso, segue um processo estruturado que, às vezes, pode parecer oblíquo ao objetivo em si. Isso às vezes dá a impressão de que ter um objetivo em mente é a antítese da técnica Alexander. No entanto, a Técnica de Alexander não tem contexto ou significado sem um objetivo.

A técnica inclui os seguintes princípios e definições: controle primário, consciência sensorial deficiente, inibição, direções, meta final, processo e uso do “self” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA TÉCNICA ALEXANDER, 2015) (Tabela 1).

Tabela 1. Princípios, definições e funções da Técnica Alexander.

PRINCÍPIOS	DEFINIÇÕES	FUNÇÃO
Controle Primário	É a relação dinâmica entre a cabeça, pescoço e costas, e é responsável pelo auto funcionamento eficiente do equilíbrio, tornando cada movimento confortável e suave.	O controle primário irá alinhar a espinha dorsal com perfeição, permitindo um controle natural do corpo, o que por sua vez permite uma forma mais natural e balanceada de se tocar o instrumento.

Consciência Sensorial	É a prioridade para que se perceba que quanto mais solto o corpo se encontra, tanto mais o ele poderá sentir o que está fazendo.	Permitir a consciência sensorial e proprioceptiva do corpo no ambiente.
Consciência Sensorial Deficiente	Acontece quando o sentido cinestésico não pode formar uma imagem confiável do uso do corpo, de forma que os movimentos parecem corretos para a pessoa.	A função correta é perdida e pode preceder a uma série de problemas em relação à consciência sensorial do corpo.
Inibição	É a maneira consciente de não agir de maneira estereotipada, para que a verdadeira espontaneidade possa se manifestar. Alexander acredita que se alguém se recusa a responder de maneira habitual, o Controle Primário irá funcionar adequadamente garantindo o melhor equilíbrio de mente e corpo.	Perpetuar a mudança dentro de si a fim de ir contra a maneira habitual viciada de agir e assumir de forma consciente uma nova maneira de pensar e tocar.
Direções	São focos de atenção voltados para a cabeça, pescoço e costas. Essa atenção por si só pode gerar uma mudança no tônus muscular, que pode ser sentida como uma reação de relaxamento que acontece à medida que pescoço e costas relaxam.	Sentir o estado do corpo e reagir adequadamente aumenta a consciência corporal.
Resultado/Objetivo Final	Uma vez que se compromete com seu objetivo final, o sujeito é susceptível de negligenciar sua coordenação e ir para o objetivo a todo custo. É considerada por Alexander como sendo a orientação exclusiva para o objetivo a ser alcançado tirando o foco dos passos necessários para se chegar a essa meta.	É abster-se de ir direto ao seu objetivo, para se concentrar no processo.
Processo	É uma série coordenada de etapas intermediárias que devem ser realizadas para se atingir um fim.	O processo é mais importante do que o resultado final.
“Self”	É o uso de corpo/mente em todo tipo de ação, não importando o quão simples, pequena, complicada ou extensa.	Para fazer um bom uso de si mesmo deve-se evitar interferir com o controle primário.

Outros conceitos utilizados pela Técnica de Alexander são o mapeamento corporal e o controle construtivo consciente, sendo o primeiro a percepção, o entendimento e a experiência do próprio corpo, de forma a se ter um apurado sentido de nosso mapa corporal (KING, 2017); e o segundo, o resultado do processo de mapeamento corporal aliado aos princípios definidos na Tabela 1 da Técnica de Alexander.

Aplicando-se a Técnica Alexander à prática do violoncelo, deve-se estar consciente de que quando existe um mau uso ou mau hábito, como pressionar o arco com o polegar direito, por exemplo, a inibição deve ser aplicada a fim de se inibir da ação costumeira, permitindo o corpo a reagir, enquanto simultaneamente se deixa mover o pescoço para frente e para cima, assim as costas podem se alongar e alargar, redirecionando os membros superiores mapeando o todas as articulações para melhorar seu alinhamento com a mão, o braço e o tronco, no intuito de achar um meio melhor e de segurar o arco. Finalmente é necessário permitir que a reflexividade do corpo se conecte ao controle primário, pois isso irá organizar e coordenar o corpo (CARPINTEYRO-LARA, 2014).

2.2 O Método Feldenkrais

Moishe Feldenkrais desenvolveu um método em resposta a uma contusão que sofreu na década de 1940. Ele extraiu o seu conhecimento de várias fontes, incluindo as artes marciais, de que era praticante, da Técnica Alexander, psicologia e biomecânica. Para ele, critérios específicos para o movimento bem organizado incluem o uso de esforço mínimo, aumento da flexibilidade das articulações e distribuição do esforço uniformemente dentro do sistema neuro-muscular. O método utiliza dois formatos: trabalho de grupo (sequências de movimento) e trabalho individual (manipulação) (NAUSBAUM, 1998).

O Método Feldenkrais é uma auto descoberta da consciência corporal usando o movimento e, como a Técnica Alexander, seu objetivo é fazer com que qualquer pessoa seja capaz de executar tarefas com o mínimo de esforço e máxima eficiência (SCHLINGER, 2006).

Tanto a Técnica de Alexander como o Método Feldenkrais é usada para ajudar músicos a tocar seus instrumentos com maior facilidade e menor esforço. Estes dois métodos são considerados semelhantes, pois ambos ensinam as pessoas a

tornarem-se mais conscientes de sua coordenação e de seus movimentos, mas apesar de compartilharem alguns objetivos comuns, os meios através dos quais eles fazem isso são bastante distintos (NAUSBAUM, 1998).

A Técnica de Alexander é uma subtração de padrões de hábitos na maneira como pensamos, sentimos e nos movemos, sendo o resultado um bom funcionamento, ou seja, a Técnica de Alexander é mais sobre desfazer estereótipos já moldados no indivíduo. Já o Método de Feldenkrais guia o praticante através de diversos padrões de movimento. A Técnica de Alexander trabalha de dentro para fora, enquanto o Método de Feldenkrais, através de vários exercícios, trabalha de fora para dentro (FORD, 2011).

3. Tensão e Relaxamento

Tensão e relaxamento estão presentes em todos os processos que envolvem a técnica violoncelística e devem ser avaliados constantemente no processo de estudo do instrumento.

Nossos músculos estão dispostos em grupos opostos que trabalham juntos. Normalmente, quando um grupo de músculos se contrai, o oposto se expande. Esse tipo de atividade muscular envolve tensão, mas é uma tensão funcional e necessária. É dessa forma que os músculos trabalham para mover os membros. Essa tensão não deve causar dor. A tensão excessiva existe quando os músculos opostos stressam o corpo permanecendo contraídos ao mesmo tempo, ou quando se usa mais força muscular do que o necessário para se realizar uma tarefa. A tensão excessiva inibe em vez de criar movimento.

Todavia, a meta de um estudo é o aprendizado de movimentos fluentes, econômicos na aplicação de força, evitando-se movimentos bruscos e tensos e buscando-se um movimento harmônico geral. Essa meta importante mascara, porém, outro pressuposto para uma performance vigorosa: alguns efeitos musicais necessitam de muita força, outros de movimentos bruscos.

De acordo com Mantel (2009), um fortíssimo na ponta do arco só é conseguido com um dispêndio de força muito grande. Desta forma, é necessário o domínio da mecânica do arco em relação ao ponto de contato, pressão e velocidade. E o domínio dessa técnica precisa de grande força e muitos músicos cometem o erro de,

ao estudar, não se aproximar do limite dessa força. Um fortíssimo, como todas as peculiaridades do ato de tocar, somente será possível se ele foi devidamente estudado e suas condições automatizadas.

Entretanto, a expressividade exige muito vigor como em extensas passagens rápidas, notas sustentadas em fortíssimo ou pianíssimo e para isto se torna necessário aproveitar o maior numero de possibilidades possíveis para relaxar a musculatura envolvida durante os estudos a fim de se ter o vigor necessário para os movimentos bruscos e que exigem força.

Em relação a esses momentos de relaxamento, Kliegel (2006) exemplifica que para a mão esquerda essas passagens estão sempre entre as notas e nunca na nota em si, e ainda mais evidentes estão nas pausas, em cordas soltas ou harmônicos, isto é, mais ocultos em uma mudança de dedo para uma mesma nota ou em uma mudança de semitom com o mesmo dedo.

Gerhard Mantel (2011), por sua vez, acredita que o termo “relaxamento” pode dar margem a uma interpretação errônea do que acontece ao se tocar o violoncelo, uma vez que o instrumentista deve estar pronto para mover-se ao invés de relaxar, ou seja, o corpo deve estar pronto para o próximo movimento ao invés de encontrar-se em relaxamento. Desta forma, caso o instrumentista esteja tocando um forte com o arco todo, muito menos esforço é exigido na metade inferior do que na metade superior; vai-se de um relaxamento relativo a uma tensão relativa à medida que se aproxima da ponta, havendo uma interação constante entre relaxamento e tensão nos movimentos. Assim, o objetivo não é relaxar, mas estar pronto para dispor da força instantaneamente, mantendo sua precisão.

Dessa forma Mantel explica que os termos “tensão” e “pressão”, que para muitos professores têm uma conotação negativa, na verdade tem o seu valor se usadas em um contexto de alternância:

Tensão contínua é sempre prejudicial, mas tensão em constante mudança é benéfica, já que ela vem da e leva a manutenção da mobilidade. Deve haver uma interação constante entre tensão e relaxamento, como eu descrevi com o uso do arco inteiro. Embora eu não o tenha feito uma medição, suponho que há uma relação 10 para 1 entre a tensão da mão quando se toca na ponta e quando se toca no talão. A chave é nunca parar de se mover, já que o movimento em si liberará a tensão. Por exemplo, se você quiser entrar em uma dinâmica

pianíssimo de forma suave, balance um pouco a cabeça lentamente. Este movimento relaxa e sensibiliza a musculatura do pescoço e do ombro, permitindo uma sensibilidade muito mais apurada para essa mudança de sonoridade (MANTEL, 2000).

Existem diversas formas de se tocar com eficiência o instrumento, sendo que cada uma forma um sistema em si, visando uma distribuição de forças e movimentos que envolvem um maior número de membros possíveis.

Tocar "sem tensão" é uma expressão errada, pois na verdade a meta é tocar com uma tensão distribuída. A tensão não deve estar localizada; o instrumentista deve perceber a fonte de tensão excessiva e ajustá-la no intuito de dissipá-la, ou seja, a tensão deve fluir através do corpo e não se estabelecer em algum lugar, pois assim o artista sentirá dor na repetição do movimento. Desta forma, o importante é perceber o local de tensão e fazer com que a mesma possa fluir pelo corpo sem deixá-la em um ponto determinado (STARKER, 2004).

Outro ponto é a relação entre tocar com intensidade emocional sem tensão desnecessária. Starker cita uma frase do seu amigo e colega Gyorgy Sebok “[...] Crie excitação. Não fique excitado”. E conclui: “[...] Quando você fica excitado você perde o controle.” (STARKER, 2004).

Ao contrário de Starker, Victor Sazer (1997) acredita que tocar sem tensão e com intensidade emocional não só é possível, como também uma coisa favorece a outra. Para ele quanto menor a tensão que o instrumentista apresenta em seu corpo, mais empenhado ele vai estar para executar a música, ou seja, quanto menos impedimentos físicos houver, tanto maior será a capacidade do músico em maximizar suas capacidades expressivas.

A seguir serão abordados os principais focos de tensão na técnica violoncelísta na visão de renomados professores de violoncelo, tais como: postura, polegar esquerdo, mudança de posição, mudança de arco e respiração; lembrando, porém, que esses focos de tensão podem instalar-se em praticamente qualquer parte do corpo.

3.1. Postura

Uma postura adequada é de suma importância para a prevenção de tensões localizadas, pois ela serve de base para que os movimentos possam fluir de maneira suave e coordenada. Porém, uma forma de se posicionar que pode parecer inicialmente desconfortável por vezes é a postura e o movimento necessários ao domínio perfeito do corpo. Se isso vale para uma postura ereta e para um andar ereto, tanto mais em relação à postura e movimento exigido para os requisitos complexos do ato de tocar um instrumento (MANTEL, 2009).

Tradicionalmente, no aprendizado do violoncelo, ensina-se que a postura correta é sentar-se próximo à borda da cadeira com o tronco ereto em um ângulo de 90° em relação às pernas. Essa postura é favorecida pela altura e inclinação da maioria das cadeiras disponíveis no mercado. Muitas vezes o assento é ligeiramente inclinado para trás, o que reduz ainda mais o ângulo. Contudo, estudos têm demonstrado que essa forma de sentar pode dificultar o ato de tocar e provocar sérios problemas musculares.

Richard Norris (2001), especialista em Medicina Física e Reabilitação, descreve o que ocorre quando adotamos a postura ensinada tradicionalmente nas primeiras aulas de violoncelo:

Quando os quadris são flexionados a 90 °, o fêmur (osso da coxa) pode rodar apenas 60 ° no encaixe do quadril. Os restantes 30 ° provêm de uma rotação posterior (para trás) da pelve. Como a coluna vertebral está ligada à pélvis, a rotação para trás da pélvis causa o achatamento da curva lombar (lordose), colocando assim o centro de gravidade do torso aproximadamente sete centímetros atrás dos ísquios (ossos sobre os quais nos sentamos), criando um torque nas costas.

Este achatamento da curva lombar e inclinação pélvica posterior resultam em uma curva "C" em toda a coluna vertebral (Figura 1). Para resistir a essas forças, a fim de sentar-se de forma ereta, os músculos abdominais, extensores de costas e flexores do quadril têm que se contrair continuamente. Contração contínua de um músculo reduz seu fluxo sanguíneo, resultando no acúmulo de metabólitos (resíduos de produtos do trabalho muscular). Quando os metabólitos se acumulam, eles causam dor, resultando em espasmos musculares, e um ciclo vicioso de mais dor e espasmos ocorre. O achatamento da curva lombar tem outras consequências dolorosas, como aumentar a pressão sobre os discos intervertebrais, aumentar o estresse nas articulações

sacro-ilíacas e esticar as cápsulas das pequenas articulações facetárias (os locais onde cada vértebra entra em contato com a próxima acima e abaixo) (NORRIS, 2011, p.31).

A respiração também é afetada quando se senta com os quadris e joelhos em um ângulo de 90°, pois “[...] O achatamento da coluna lombar resulta no aplanamento do diafragma, limitando sua excursão e diminuindo assim o fluxo de ar” (NORRIS, 2011, p, 32).

Para corrigir esses problemas Norris propõe o uso de um assento com inclinação entre 15° e 20° para frente (almofadas em forma de cunha), já que uma inclinação maior tende a empurrar o instrumentista para frente. Atualmente também é possível se adquirir cadeiras que permitem regular a altura e a inclinação do assento.

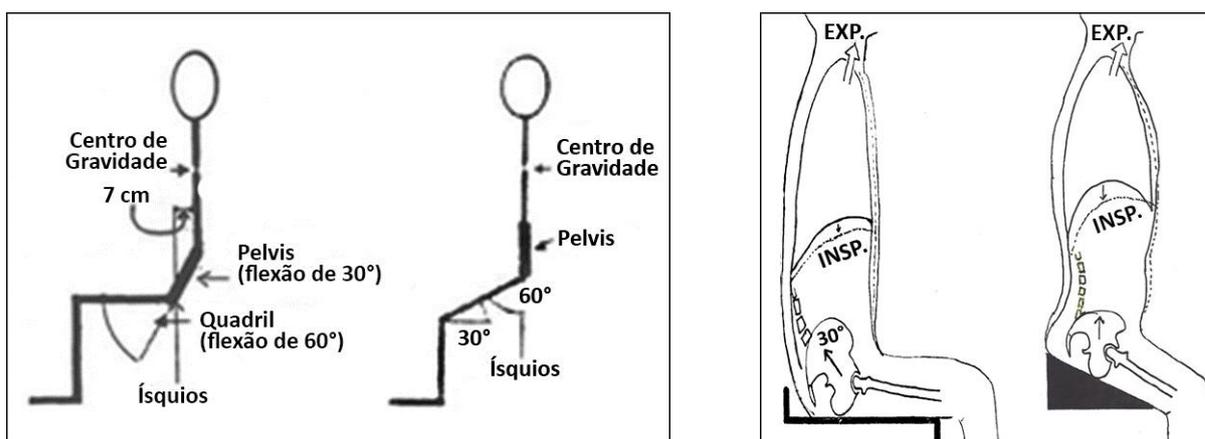


Figura 5. Achatamento da curva lombar e inclinação pélvica posterior resultando em uma curva "C" em toda a coluna vertebral.

Fonte: Norris, 2011.

Em relação ao posicionamento dos pés, o melhor lugar é em frente aos joelhos, tendo em vista que esta posição dá o melhor apoio com a menor tensão, além do que a respiração fluirá mais livremente quando os pés estão na frente dos joelhos (SAZER, 1997).

Tradicionalmente, o violoncelo é apoiado na perna esquerda e no peito, sendo que a perna direita encosta no instrumento sem pressioná-lo. A ponta do espigão é posicionada ligeiramente à direita do centro do corpo, o que dá uma pequena inclinação entre as cordas e o corpo do violoncelista. Entretanto, Sazer (1997) contesta esta posição uma vez que argumenta ser esta posição adotada do período

anterior ao espigão, quando os violoncelistas encaixavam o violoncelo entre a parte inferior das pernas, posicionando o cavalete do violoncelo próximo centro do corpo. O argumento baseia-se no fato de que a base de apoio para o braço do arco é muito estreito quando o violoncelo é posicionado da maneira tradicional, com uma perna tocando cada lado do instrumento. Desta forma propõe realinhar o corpo e ampliar a base, aumentando a distância entre os pés e mantendo o violoncelo mais para o lado esquerdo do corpo. Assim a perna direita se afasta cerca de 4 a 8 centímetros do lado direito do instrumento, ou seja, a perna deve ser posicionada longe o suficiente do violoncelo para que quando o arco esteja na ponta, a mão não esteja à direita do pé direito.

Assim, o violoncelo pode descansar facilmente em três pontos: o corpo, o espigão e a perna esquerda. Esta posição é estável, flexível e proporciona uma base melhor. Ela melhora o equilíbrio e permite que o instrumentista tenha firmeza em toda a extensão de sua arcada. Isso por si só poderia reduzir a frequência de tendinite no braço direito, pois a sua mão não tem que se afastar tanto do seu corpo (SAZER, 1997).

Essa postura, porém, não é consenso entre os violoncelistas. Para Mantel (2009), o corpo deve estar ereto, não o violoncelo, e as mãos não devem estar mais longe do corpo do que o necessário. Assim uma pessoa de menor estatura é favorecida com o espigão posicionado mais a direita e vice-versa.

3.2. Polegar Esquerdo

Quando se segura algum objeto com a mão, o polegar está em contraposição aos demais dedos e quanto maior a força aplicada ao objeto, tanto maior será o esforço do polegar. Como em quase todos os movimentos das mãos, como segurar ou pegar, os quatro dedos e o polegar formam uma espécie de anel de força. Desse hábito resulta uma dependência dos dedos em relação ao polegar, que dificulta o movimento dos dedos. Isso acaba por gerar uma relação de força de 4:1 entre os dedos e o polegar, respectivamente. Caso se coloque os nossos dedos de forma solta sobre o espelho, percebe-se que a pressão contrária do polegar tende a dificultar o movimento dos dedos (THOMAS-MIFUNE, 1991).

Desta forma, para manter o polegar esquerdo relaxado, é necessário fazer exercícios de movimentação do polegar esquerdo passivamente com a mão direita

para desenvolver a percepção do polegar relaxado. Em seguida, utilizando-se de um cabo de vassoura, por exemplo, apoiado no chão e preso pelas pernas, no intuito de simular o espelho do violoncelo, colocam-se os dedos da mão esquerda sobre o mesmo, inicialmente sem pressioná-los, repetindo o movimento de verificação de relaxamento do polegar esquerdo descrito anteriormente. O próximo passo é a aplicação de uma pressão gradativa em um dos dedos, puxando a mão para trás, sempre movimentando o polegar passivamente com a mão direita. O objetivo é conseguir transferir a pressão de um dedo para outro, sem tensionar o polegar. Após conseguir realizar o objetivo proposto, o exercício deve ser feito da mesma forma no violoncelo. A utilização de um cabo de vassoura se justifica pelo fato de muitas vezes já estarmos condicionados a exercer uma contrapressão com o polegar no violoncelo (THOMAS-MIFUNE, 1991).

Gerhard Mantel, por sua vez, se utiliza de uma contrapressão variável do polegar a fim de formar uma pinça entre os dedos e o polegar.

Eu relaxo o polegar nas mudanças de posição ou quando estou tocando uma série de notas rápidas, quando a fluidez é necessária. Tal como acontece com o arco, há uma interação constante entre o uso do braço transportado e a contrapressão do polegar. Eu nunca uso apenas uma forma, mas sim uma variação das duas formas (MANTEL, 2009).

A maioria dos violoncelistas aprende que o polegar esquerdo deve ficar oposto ao 2º dedo. Entretanto, Victor Sazer (1997) acha que ao polegar deve ser permitido ir para onde quiser, seguindo seu impulso natural tanto quanto possível. Ele não vê nenhum motivo em ter um único lugar pré-definido onde o polegar deve estar o tempo todo, uma vez que se usam ferramentas diferentes para trabalhos diferentes. Para demonstrar esse fato ele sugere o seguinte: segurar a mão no ar em uma posição típica de violoncelo, com o polegar em frente ao seu segundo dedo, em seguida, mover os dedos rapidamente, depois mover os dedos novamente, mas dessa vez, liberando o polegar e deixando-o ir para onde quiser. Assim, soltando o polegar e permitindo que seu antebraço rotacione para ajudar seus dedos, eles se movem e evita-se a tensão para movimentos desnecessários, como manter sempre os dedos para baixo ou antecipar e definir extensões muito cedo.

3.3. Mudança de Posição

O relaxamento para a mudança de posição é extremamente importante tendo em vista a área de trabalho do instrumentista no violoncelo que a todo o momento transpõe de uma posição para outra. Simplesmente abrir ou fechar o antebraço esquerdo resulta em um movimento abrupto, prejudicial à sensibilidade necessária para atingir com precisão a nota almejada. Dessa forma torna-se necessário arredondar o movimento a fim de “diluir” o esforço necessário. Seria como arremessar uma bola com a mão em que o movimento de um semicírculo é formado entre o cotovelo e o ombro no momento do arremesso. O pulso deve fazer um movimento circular e no momento em que ele atingir o ponto mais alto deixa-se o braço “cair” na “nova” posição. O dedo escorrega sem aplicar pressão sobre a corda. Deve-se atentar para manter o ombro relaxado e evitar qualquer exagero nos movimentos. Somente próximo à meta o dedo ativo aumenta a pressão sobre a corda deslizando até a nova posição. Quando a mudança é inversa, ou seja, de uma posição mais alta para uma mais baixa, deixa-se cair o cotovelo e, formando uma espécie de semicírculo, conduz-se a mão para cima (THOMAS-MIFUNE, 1991).

Mantel (2011) descreve esse movimento de maneira bastante similar, propondo que, durante uma mudança de posição da mais baixa para a mais alta, por exemplo, o cotovelo deve ser baixado enquanto se puxa o ombro para trás, em um movimento que rotacione o cotovelo para frente, em um movimento de semicírculo (no sentido horário), na medida em que a mão alcança a nova posição. Esta ação preliminar coloca a massa em movimento antes da mudança real, bem como ajuda na precisão, uma vez que o movimento está sob muita menos tensão. Na mudança para uma posição superior, deve-se primeiro abaixar o cotovelo e rotacioná-lo juntamente com o ombro, executando um movimento de semicírculo para trás (no sentido anti-horário). Para as mudanças de posição de ambos os sentidos, vale ressaltar que à medida que se alcança a nota de destino, é importante levantar o cotovelo novamente um pouco, a fim de assegurar pressão suficiente sobre a nota de destino.

Outro fator de tensão excessiva são as extensões da mão esquerda, que podem causar cansaço e induzir ao erro. Para contornar esse problema, Mantel (2009) utiliza dedilhados que minimizam as posições de extensão. Também se assegura de que os dedos não fiquem pairando sobre as notas antes de tocá-las,

particularmente quando a posição estendida é requerida, uma vez que isto irá tensar nas mãos e dedos. Ele propõe mover cada dedo para a sua nota somente no último instante e relaxar o dedo da nota anterior imediatamente.

Todos os momentos de extensão devem ser minimizados porque esta tensão desnecessária adicional ocorre automaticamente e inconscientemente. Então, se o instrumentista concentra-se no arco para obter a melhor resposta da corda, a mão esquerda não pressionará desnecessariamente a corda e desta forma garante-se uma melhor sonoridade, tornando a peça em questão muito menos cansativa para o violoncelista.

3.4. Mudança de Arco

A tensão excessiva na mudança de arco é muito comum entre os violoncelistas o que leva a erros e prejudica a sonoridade. E isto pode ser evitado arredondando-se os movimentos no momento da mudança do arco. Victor Sazer (1997) argumenta que uma sequência de arcadas para baixo e para cima é tipicamente um movimento que pode ser representado pelo número "8". Isto permite um movimento contínuo do braço que faz mudanças de arco com suavidade e facilidade. Arcadas retas podem ser mais estressantes, especialmente quando o arco está se movendo rapidamente. É preciso mais esforço para inverter a direção do movimento no fim de cada arcada do que para continuá-la (SAZER, 1997).

Outro ponto relevante é o peso do braço para a produção do som com o arco. Gerhard Mantel (2011) acredita que o termo "peso" não é correto no caso do violoncelo, pois se caso se aplique o peso do braço ao se tocar na ponta do arco, por exemplo, o resultado seria que o braço cairia de encontro ao corpo e a corda dó. Dessa forma só se pode falar em "peso do braço" quando se toca na corda dó com uma arcada para baixo. A força de torque do antebraço, que é transferido para o arco através do dedo indicador, é a força dominante, não o peso. A inércia do braço móvel é mais importante do que o seu peso. O peso do braço produz uma força no talão desnecessária ao instrumentista. Caso o violoncelista relaxar completamente seu braço do arco quando estiver no talão, certamente "esmagará" o som, pois toda sua massa estará pressionada naquele ponto. Assim, o conceito de "peso do braço" no violoncelo é um pouco paradoxal, já que se gasta muita energia suspendendo-se o braço para não se colocar muito peso na corda.

Outro fator que pode gerar fadiga do braço e ombro direito é durante uma sequência de arcadas rápidas desligadas. O ombro não foi projetado para fazer esse trabalho e por isso se cansa após apenas em alguns compassos. Mas se na arcada para baixo o talão aponta um pouco para o chão e na arcada para cima a ponta é direcionada ligeiramente para o chão, a articulação do cotovelo faz o trabalho em vez do ombro. Ademais, o cotovelo vai automaticamente um pouco para frente na arcada para baixo e um pouco para trás na arcada para cima. Usando o cotovelo, muito menos massa está sendo movida, o que requer muito menos energia, poupando assim o ombro (MANTEL, 2009). A Figura 2 a seguir descreve este golpe de arco:

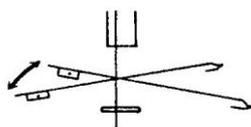


Figura 6. Golpe de arco demonstrando a arcada para baixo e para cima.
Fonte: Mantel, 2009.

3.5. Respiração

Tocar o violoncelo é uma atividade aeróbica. Quando o corpo necessita de maior energia o consumo de oxigênio aumenta. A baixa de oxigênio leva o indivíduo inicialmente a tornar-se tenso e ansioso. A respiração correta no ato de tocar é extremamente poderosa tanto para liberar a tensão como para a preparação para passagens mais difíceis de execução.

Para Paul Katz (2015) a expiração é possivelmente a forma mais poderosa de relaxar os músculos e liberar tensão, diferentemente da inspiração que acontece automaticamente e não necessita uma atenção maior. Dessa forma, Paul Katz (2015) recomenda soltar a respiração antes de processos que tendem a gerar tensão, como mudanças de posição ou de arco.

Alguns instrumentistas questionam se a posição para frente não afetaria a respiração e seria prejudicial para a performance. Para Mantel (2011), porém, para que houvesse um prejuízo na respiração, o corpo teria que curvar-se além de qualquer limite razoável. Todavia, o corpo é construído para máxima flexibilidade e adaptação a qualquer situação. Uma vez que o corpo está em movimento durante a execução de uma peça e não parado ou sempre inclinado para frente, e por razões

técnicas e expressivas, utiliza todos os eixos possíveis, incluindo o eixo de torção da coluna vertebral, este argumento da posição para frente a todo tempo não deve ser válido, pois não há uma posição fixa ideal (MANTEL, 2009).

Quando se toca um instrumento de sopro, a respiração se dá conforme a necessidade da música, com inspirações maiores ou menores, em momentos oportunos. Já nos demais instrumentos isso, teoricamente, não é necessário, ou seja, pode-se deliberadamente inspirar e expirar independentemente da música. Na prática, porém, constata-se que tanto o volume de ar inspirado, bem como os momentos da inspiração e expiração estão intimamente ligados à expressividade da música que se toca. A respiração não pode ser separada do ato de tocar. Ela não pode ser independente do conteúdo mocional e emocional da música.

E o importante é a maneira como se respira. Não é incomum ouvir a respiração de muitos violoncelistas que inalam e exalam o ar em cada mudança de arco, o que, por vezes, resulta em interrupções não desejadas no som. Mantel (2011) durante situações desta com seus alunos incentivava-os a vocalizar a palavra “hum” durante a mudança de arco, pois lhes dava uma pista audível sobre se estavam respirando mais naturalmente ou não, possibilitando-os um melhor ajuste da expiração.

A respiração pode também ser uma valiosa ferramenta diagnóstica, provavelmente a mais valiosa de todas. Ela é um infalível detector de tensão em qualquer parte do corpo. Se há tensão presente, pode-se sentir imediatamente uma restrição na respiração (SAZER, 1997).

A respiração também pode ser utilizada para se obter um som uniforme em notas sustentadas. Para tanto Janos Starker (2008) propõe o seguinte exercício de respiração controlada: ao tocar uma escala ou corda solta, inspirar audivelmente em porções iguais, ritmicamente, acompanhando a divisão do arco em 2, 3, 4 e assim sucessivamente, tempos por arcada, tanto para baixo como para cima. Após praticar esse exercício por algum tempo, respirar continuamente, de forma natural, porém continuando a acompanhar a divisão do arco.

Maria Kliegel também reforça a ideia de uma respiração sem interrupções, vinculada a música, a fim de se evitar um enrijecimento muscular.

Acima de tudo você pode, mesmo com todas as ações do pulso e dos dedos, inspirar e expirar, organizando todo o seu organismo de acordo com motivos e frases musicais. Assim

você se sentirá garantidamente melhor do que se você, em situações difíceis, imperceptivelmente prendesse a respiração. Em situações problemas você teria que, para sobreviver, vez ou outra tomar um pouco de ar para em seguida prender a respiração novamente. Isso causaria inquietação bem como rigidez em todas as funções corporais e naturalmente inibiria o fluxo da música. Quanto mais exageradamente você coordenar as sequências de movimento aqui descritas com uma correta e adequada respiração, tanto mais o seu corpo se sentirá bem. Através do exagero podemos aprender melhor, para depois reduzirmos os movimentos a um mínimo necessário (KLIEGEL, Maria, 2006, p. 158)

4. Conclusão

É de grande importância despertar e refinar o sentido cinestésico durante os estudos de uma forma geral, para que o violoncelista possa criar padrões de movimentos balanceados que por sua vez são armazenados no cérebro e reproduzidos com fluidez durante uma apresentação. Alguns músicos conseguem desenvolver naturalmente essa consciência corporal, enquanto outros necessitam de uma orientação mais específica. Nesse sentido a Técnica de Alexander e o Método Feldenkrais tem se mostrado de grande eficácia, pois esses estudos somáticos ajudam na inibição das respostas habituais estereotipadas, possibilitando ao músico direcionar a “Consciência Sensorial” ao alinhamento natural de cabeça, pescoço e costas, também chamado de “Controle Primário”, ocorrendo então uma distribuição mais uniforme das forças envolvidas, permitindo ao músico tocar com mais precisão e sem sentir dor.

Os processos cinestésicos devem também englobar os processos técnicos específicos necessários ao ato de tocar o violoncelo, desenvolvidos ao longo da história deste instrumento, tradicionalmente transmitido de forma oral e hoje também pela internet. Na verdade renomados professores e violoncelistas sempre se utilizaram do sentido cinestésico aplicado a questões específicas como postura, mudança de posição, mudança de arco, respiração entre outros processos técnicos, arredondando movimentos e se movimentando de forma equilibrada para evitar tensões localizadas, que possam prejudicar a fluidez necessária a uma execução de alto nível. Apesar de os conceitos de tensão e relaxamento muitas vezes serem abordados de forma diversa por eles, em geral há unanimidade em relação à importância da consciência corporal para se tocar com o menor esforço possível.

Estudos ergonômicos tem demonstrado a importância de se utilizar cadeiras planas (ou levemente inclinada para frente, através de almofadas em cunha) com altura adequada, que favoreçam a execução e evitam lesões.

Tensão e relaxamento estão presentes em todos os nossos movimentos. Para poder tocar violoncelo com apurada técnica, necessita-se estar em constante atenção às reações do nosso corpo a fim de otimizar a relação entre tensão e relaxamento em um processo de movimento contínuo, evitando-se assim, a fadiga muscular, aumentando a precisão na execução possibilitando uma maior expressividade na execução musical.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA TÉCNICA ALEXANDER. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/2015>. Acesso em: 20 de novembro de 2016.

BATSON, Glenna. *Conscious Use of Human Body in Movement: The Peripheral Neuroatomic Basis of the Alexander Technique. Medical problems of Performing Artists*. Music:11(1):3-4, 1996.

CARPINTEYRO-LARA, Gustavo. *The Application of the Kinesthetic Sense: An Introduction of Body Awareness in Cello Pedagogy and Performance*. Requirement for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Cincinnati. 2014.

Ericsson, Krampe & Tesch-Römer. *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*, Psychological Review: 100(3):363-406, 1993.

FORD, Luke. 2011 *Alexander Technique Vs Feldenkrais Method*. Disponível em: <http://lukeford.net/blog/?p=35205>. Acesso em: 20 de março de 2017.

KATZ, Paul. *Nervous and Tight? Exhale!* 11 de abril de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g3ylNe7-SAM>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

KING, Hilary. *Alexander Technique; Glossary of Terms*. Disponível em: <http://www.hilaryking.net/glossary/body-mapping.html>. Acesso em: 05 de junho de 2017.

KLIEGEL, Maria. *Mit Technik und Fantasie zum künstlerischen Ausdruck*. Mainz: Schott, 2006.

MANTEL, Gerhard. *Cello üben*. Mainz: Schott, 2009.

_____. *Cellotechnik: Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen*. Mainz: Schott, 2011.

_____. *Conversation with Gerhard Mantel by Tim Jano*. Disponível em: <http://www.cello.org/newsletter/articles/mantel.htm>. Acesso em: 28 de março de 2016.

NAUSBAUM, Nora. *What is the Difference between the Alexander Technique and Feldenkrais Method?* Disponível em: <http://www.atinet.com/articles/nausbaum.php>. Acesso em: 10 de abril de 2017.

NORRIS, Richard. *The Musician's Survival Manual. A Guide to Preventing and Treating Injuries In Instrumentalists*. 2011. Disponível em: <http://www.musiciansurvivalmanual.com>. Acesso em: 15 de janeiro de 2017.

SAZER, Victor. *Conversation with Victor Sazer*. Disponível em: <http://www.cello.org/newsletter/articles/sazer.htm>. Acesso em: 02 de abril de 2017.

STARKER, Janos. *Masterclass - General questions about playing the cello*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSssHusxVI8>. Acesso em: 20 de outubro de 2016.

THOMAS-MIFUNE, Werner. *Cello-Spielen leichter*. Adliswil/Zürich: Edition Kunzelmann, 1991.

WILLIAMSON, Craig. *Muscular Retraining for Pain-Free Living*. Trumpeter Boston & London, 2007.

ZION, L. *Making Sense: Kinesthesia*. *Et Cetera* 53:303, 1996.

APÊNDICES
RELATÓRIO DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

APÊNDICE I

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / Interpretação

Ingresso: : 2015.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – 2015.1

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

2) **Carga Horária Total:** 68 hs

3) **Locais de Realização:** EMUS –UFBA

4) **Período de Realização:** 04/03/2015 a 10/07/2015

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Aulas em grupo (Masterclass) ministradas pela Prof. Suzana Kato, abordando os mais diversos aspectos técnicos e musicais de métodos, estudos, sonatas e concertos para o violoncelo. Pesquisa na internet e em literatura específica sobre o repertório abordado. Estudo individual dos exercícios propostos.

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação técnica individual

b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios camerísticos e de concerto.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 40 hs

8.2) Formato da Orientação:

encontros presenciais em grupo.

8.3) Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

04.03 - Aula introdutória: descrição do curso a ser desenvolvido

11.03 - Análise técnica aplicada:

Popper Nº 20 – estudo do golpe de arco “spiccato”

Concerto em Ré-maior de Haydn – questões interpretativas

18.03 – Pesquisa individual.

25.03 - Análise técnica e interpretativa aplicada:

Dotzauer Nº 19 – mudança de posição, para a região mais aguda, usar como referência o polegar, pensar na forma da mão, estender um pouco o dedo em questão pouco antes de atingir a nota desejada, movimento antecipatório do braço e do pulso.

Prelúdio da 2ª Suite de Bach – discussão fluidez x fraseado, posição da mão esquerda levemente inclinada, visando favorecer o 4º dedo.

Livro “Cello spielen leichter” de Werner Thomas-Mifune – discussão sobre a importância do relaxamento do polegar esquerdo, estudo anatômico, exercícios para relaxamento.

01.04 – Análise técnica e interpretativa aplicada:

Piazzola, Adios Noninos.

8.04 a 29.04 - Encontros semanais com alunos e a orientadora

Discussão de aspectos da técnica violoncelística aplicada a estudos como Dotzauer, Popper, entre outros.

Discussão dos problemas do repertório da apresentação do Grupo de Violoncelos

Estudos individuais

05.05 – Masterclass Professora Adriana Holtz

Nilton – Brahms Sonata em mi menor.

Mão direita: função do 4º dedo, apoio, legato.

Mão esquerda: o ponto de contato deve ser mais para o centro, favorecendo um vibrato igual para todos os dedos.

Caio - Shostakovich

13.05 - Christian – orientação dada a Nilton

Haydn, Concerto Nº 1 em Dó maior 1º mov.

Discussão de dedilhados, discurso interpretativo.

20.05 - Discussão sobre o trabalho final: memorial.

27.05 – Aspectos interpretativos

Piazzola; Adagio de Albinoni, arranjo de Werner Thomas-Mifune

03.06 a 11.07 - Encontros semanais com alunos e a orientadora

Discussão de aspectos da técnica violoncelística aplicada a estudos como Dotzauer, Popper, entre outros.

Discussão dos problemas técnicos e musicais do repertório da apresentação do Grupo de Violoncelos

Estudos individuais

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / Interpretação

Ingresso: : 2015.2

Código	Nome da Prática
MUS D50	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – 2015.2

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

2) **Carga Horária Total:** 68 hs

3) **Locais de Realização:** EMUS –UFBA

4) **Período de Realização:** 17/08/2015 a 04/06/2016

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Aulas individuais de violoncelo ministradas pela Prof. Suzana Kato, abordando os mais diversos aspectos técnicos e musicais do Concerto para Violoncelo de Haydn Nº 2 em Ré Maior. Pesquisa na internet e em literatura específica sobre o repertório abordado. Estudo individual dos exercícios propostos.

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação técnica individual
- b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios de concerto.

7) **Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Desenvolver exercícios que auxiliem a execução da peça em questão.

8) Orientação:**8.1) Carga horaria da Orientação:** 1:30 h / semana**8.2) Formato da Orientação:** Individual**8.3) Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:**

Janeiro: 13, 20, 27

Fevereiro: 03, 10, 17, 24

Março: 02, 09, 16, 23, 30

Abril: 06, 13, 20, 27

Maio: 04, 11.

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / Interpretação

Ingresso: : 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa – 2016.1

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

2) **Carga Horária Total:** 68 hs

3) **Locais de Realização:** EMUS –UFBA

4) **Período de Realização:** 04/07/2016 a 31/10/2016

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Aulas individuais de violoncelo ministradas pela Prof. Suzana Kato, abordando diversos aspectos técnicos e musicais da peça a ser apresentada, J. S. Bach, Sonata N°3 em sol menor. Estudos de Popper N° 1 e N°7. Pesquisa na internet e em literatura específica sobre o repertório abordado. Estudo individual das peças em questão.

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação técnica individual
- b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios de concerto.

7) **Possíveis produtos Resultantes da Prática:**

- a) Relatório/memorial da Prática

b) Recital de Mestrado.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 1:30 h / semana

8.2) Formato da Orientação: Individual

8.3) Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

Julho: 06, 13, 20, 27

Agosto: 03, 10, 17, 24, 31

Setembro: 14, 21, 28

Outubro: 05, 19, 26

APÊNDICE II

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / INTERPRETAÇÃO

Ingresso: 2015.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	Prática Camerística – 2015.1

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Prática como violoncelista no Grupo de Violoncelos da UFBA

2) **Carga Horária Total:** 68 hs

3) **Locais de Realização:**

Escola de Música da - UFBA, Reitoria da UFBA, Igreja da Vitória

4) **Período de Realização:** 02/03/2015 a 11/07/2015

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Leitura de arranjos e transcrições do Prof. Piero Bastianelli e de outros compositores para a escolha do repertório para as apresentações. Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico: análise de partituras e gravações sobre as obras a serem executadas. Ensaios coletivos e estudo individual das obras.

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório camerístico específico.
- b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios camerísticos.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 66 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

02.03 – Leitura dos arranjos e transcrições de Piero Bastianelli para 4, 5 e 8 Violoncelos.

06.03 – Ensaio das Peças: Astor Piazzolla, Adiós Noniños; Marin Marais, La Folia; Max Bruch, Kol Ni Drei; Schubert.

13.03 - Astor Piazzolla, Adiós Noniños.

20.03 - Max Bruch, Kol Nidrei.

27/03 - Reinhold Glière, Chanson e Ostinato; Tomaso Albinoni, Adagio.

02.04 - Ernst Widmer; Paisagens Baianas.

10.04 – Astor Piazzolla, Adiós Noniños; Reinhold Glière, Chanson e Ostinato; Tomaso Albinoni, Adagio; Marin Marais, La Folia; Ernst Widmer; Paisagens Baianas.

17.04 - Scott Joplin, The Entertainer; Ramin Djawadi, Tema de Game of Thrones.

24.04 - Astor Piazzolla, Adiós Noniños; Ernst Widmer; Paisagens Baianas.

04.05 - Reinhold Glière, Chanson e Ostinato; Tomaso Albinoni, Adagio; Marin Marais, La Folia.

08.05 - Astor Piazzolla, Adiós Noniños; Ernst Widmer; Paisagens Baianas; Ramin Djawadi, Tema de Game of Thrones.

15.05, 22.05, 29.05, 05.06, 12.06, 19.06, 22.06, 03.07, 06.07, 07.07, 09.07, 10.07 – Ensaio de todas as peças para a apresentação.

10.07 – Concerto na Reitoria da UFBA

Repertório: Astor Piazzolla, Adiós Noniños; Reinhold Glière, Chanson e Ostinato; Tomaso Albinoni, Adagio; Marin Marais, La Folia; Ernst Widmer;

Paisagens Baianas; Scott Joplin, The Entertainer; Ramin Djawadi, Tema de Game of Thrones.

11.07 - Concerto 11 de julho na Igreja da Vitória

Repertório: o mesmo do dia 10.07.

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / INTERPRETAÇÃO

Ingresso: 2015.2

Código	Nome da Prática
MUS D50	Prática Camerística – 2015.2

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Prática como violoncelista no Grupo de Violoncelos composto para o recital de conclusão do mestrado.

2) **Carga Horária Total:** 68 hs

3) **Locais de Realização:**

Escola de Música da – UFBA.

4) **Período de Realização:** 17/08/2015 a 20/05/2016

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Leitura de arranjos e transcrições do Prof. Piero Bastianelli e de outros compositores para 4 e 5 violoncelos, com a finalidade de escolha do repertório para a apresentação. Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico: análise de partituras e gravações sobre as obras a serem executadas. Ensaios coletivos e estudo individual das obras. Repertório escolhido: Marin Marais, "La Follia"; Saverio Mercadante, "La Poesia"; Enrique Granados, Goyescas "Intermezzo"; Heitor Villa-Lobos, Pequena Suíte; Johan Sebastian Bach, Sonata No. 3 em Sol menor para Viola da Gamba e Cravo, BWV 1029 (versão para violoncelo e piano).

6) **Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório camerístico específico.
- b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios camerísticos.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 34 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Janeiro – 15, 22.

Fevereiro – 05, 12, 19, 26.

Março – 04, 11, 18, 31.

Abril – 08, 15, 22, 29.

Maio – 06, 13.

Obs.: O concerto só pode ser realizado em 11/05/17 no Museu de Arte Sacra.

APÊNDICE III

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / Interpretação

Ingresso: 2015.1

Código	Nome da Prática
MUS D49	Prática Orquestral – 2015.1

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) Título da Prática:

Prática como violoncelista na Orquestra Sinfônica da UFBA

2) Carga Horária Total: 96 horas

3) Locais de Realização: EMUS / REITORIA – UFBA

4) Período de Realização: 02/03/2015 a 11/07/2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSUFBA

b) Ensaios e concertos de 5 programas da OSUFBA:

- Concerto 25 de março Reitoria da UFBA

Regente : José Maurício Brandão

Repertório: J. Brahms, Sinfonia No. 2; Aaron Copland, Quiet City; M. Ravel, Pavane pour une infante defunte; Richard Peaslee, Night songs.

Data dos ensaios:

Março: 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25.

- Concerto 31 de março Reitoria da UFBA
Regente: José Maurício Brandão
Repertório: W. A. Mozart, Concerto para Piano e Orquestra No, 23 em lá maior;
W. A. Mozart, Missa da Coroação
Data dos ensaios:
Março: 27, 30,31.
- Ensaí Geral na Reitoria da UFBA: 14 de abril Reitoria da UFBA (o concerto foi cancelado, pois a Reitoria foi invadida por manifestantes)
Regente : José Maurício Brandão
Repertório: J. Brahms, Sinfonia No. IV em mi menor; W. A. Mozart, Concerto para Clarineta e Orquestra, Solista: Ivan Sacerdote; J, Brahms, Abertura Festival Academico
Data dos ensaios:
Abril: 06, 07, 08, 09, 10, 13, 14.
- Concerto 11 de maio na Reitoria da UFBA
Regentes: José Maurício Brandão e alunos da graduação em regência
Repertório: W. A. Mozart, Adagio e Fuga em dó menor; W. Gomes, A Marimba Bem Temperada; H. Villa-Lobos, Bachiana No. 4, Preludio; H. Villa-Lobos, Bachiana No. 9
Data dos ensaios:
Maio: 04, 05, 06, 07, 08, 11.
- Concerto 22 de maio na Reitoria da UFBA
Regentes: mestrando Ernesto Silva e Reis, concerto de conclusão de mestrado.
Repertório: Alberto Nepomuceno, 3 peças para cordas (Adagio, Andante Expressivo e Serenata); Mathias d'Almeida, Atalá Sinfonieta; M; Camargo-Guarnieri, Suite Villa Rica
Data dos ensaios:
Maio; 18,19, 20, 21, 22.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório orquestral específico.
- b) Conhecimento das obras.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) Orientação:**8.1) Carga horaria da Orientação: 20 hs****8.2) Formato da Orientação:**

- 1 encontro presencial preparatório para cada programa
- 1 encontro avaliativo para cada programa - pós concerto
- 2 encontros durante os ensaios

8.3) Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

- Março: 06.03 - encontro presencial preparatório do programa nº 1
- 27.03 - encontro presencial avaliativo do programa nº 1
- 27.03 - encontro presencial preparatório do programa nº 2
- 02.04 - encontro presencial avaliativo do programa nº 2
- 02.04 - encontro presencial preparatório do programa nº 3
- 15.04 - encontro presencial avaliativo do programa nº 3
- 30.04- encontro presencial preparatório do programa nº 4
- 15.05 - encontro presencial avaliativo do programa nº 4
- 15.05- encontro presencial preparatório do programa nº 5
- 25.05 - encontro presencial avaliativo do programa nº 5

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / Interpretação

Ingresso: 2015.2

Código	Nome da Prática
MUS D49	Prática Orquestral – 2015.2

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) Título da Prática:

Prática como violoncelista na Orquestra Sinfônica da UFBA

2) Carga Horária Total: 134 horas

3) Locais de Realização: EMUS / REITORIA – UFBA (Salvador-BA); 1ª Igreja Batista de Aracaju (Aracaju-SE). Teatro Marechal Deodoro (Maceió-AL); Seminário Diosesano (Campina Grande-PB); Sala Radegundes Feitosa, UFPB (João Pessoa-PB).

4) Período de Realização: 09/03/2015 a 30/10/2016

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSUFBA

b) Ensaios e concertos de 6 programas da OSUFBA:

- Turnê do Nordeste

1. Concerto 09 de novembro na Reitoria da UFBA (Salvador-BA) Abertura da Turnê Nordeste

Regente: José Maurício Brandão

Repertório: Alberto Nepomuceno, Adagio para cordas. Wellington Gomes, Rockstring and Roll; Alfredo Dias, Concerto para Trompete e Cordas; Piotr Ilyitch Tchaikovsky, Serenata para Cordas

2. Concerto 11 de novembro na 1ª Igreja Batista de Aracaju (Aracaju-SE)

Regente: José Maurício Brandão

Repertório: Alberto Nepomuceno, Adagio para cordas. Wellington Gomes, Rockstring and Roll; Alfredo Dias, Concerto para Trompete e Cordas; Piotr Ilyitch Tchaikovsky, Serenata para Cordas

3. Concerto 12 de novembro no Teatro Marechal Deodoro (Maceió-AL)

Regente: José Maurício Brandão

Repertório: Alberto Nepomuceno, Adagio para cordas. Wellington Gomes, Rockstring and Roll; Alfredo Dias, Concerto para Trompete e Cordas; Piotr Ilyitch Tchaikovsky, Serenata para Cordas

4. Concerto 13 de novembro no Seminário Diocesano (Campina Grande-PB)

Regente: José Maurício Brandão

Repertório: Alberto Nepomuceno, Três peças para Cordas; Wellington Gomes, Rockstring and Roll; Piotr Ilyitch Tchaikovsky, Serenata para Cordas.

5. Concerto 15 de novembro na Sala Radegundes Feitosa, UFPB (João Pessoa-PB)

Regente: José Maurício Brandão

Repertório: Alberto Nepomuceno, Três peças para Cordas; Wellington Gomes, Rockstring and Roll; Piotr Ilyitch Tchaikovsky, Serenata para Cordas.

- Concerto 15 de março de 2016 na Reitoria da UFBA

Regentes: José Maurício Brandão

Repertório: Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Abertura, KV 527; Concerto para Piano e Orquestra No. 17, em sol maior, KV 453; Sinfonia No. 40, em sol menor, KV 550

- Concerto 31 de março de 2016 na Reitoria da UFBA

Regentes: José Maurício Brandão

Repertório: Wolfgang Amadeus Mozart, Concerto para Piano e Orquestra No 23, KV 488 em lá maior; Missa em dó maior, KV 317, "da Coroação".

- Concerto 19 de abril de 2016 na Reitoria da UFBA
Regentes: José Maurício Brandão
Repertório: Wolfgang Amadeus Mozart, Nozze di Figaro, Abertura KV 492; Grande Missa em dó menor, KV 427
- Concerto 10 de maio de 2016 na Reitoria da UFBA
Regentes: José Maurício Brandão, Denis Viana, Matheus Steinhagen, Alécia Gomes, Helton Gouveia, Vinicius Ferraz Moraes
Repertório: Georg Friedrich Handel, Messias, Sinfonia, Recitativo “Confort ye” / Aria: “Ev’ry Valley”, Regência Denis Viana; Wolfgang Amadeus Mozart, Cosi fan tutte, “Um Aura Amorosa”, Aria de Ferrando, Regência Matheus Steinhagen;
Wolfgang Amadeus Mozart, Le Nozze di Figaro, “E Suzanna non vien / Dove sono”, Recitativo e Ária da Condessa, Regência Alécia Gomes; Wolfgang Amadeus Mozart, A Flauta Mágica, Finale, Ato I (Recitativo de Tamino), Regência Helton Gouveia; Giuseppe Verdi, La Traviata, “Lunge da lei / De miei bollenti spirit”, Recitativo e Ária de Alfredo (Ato II), Regência Vinicius Ferraz Moraes; Carl Maria von Weber, Concertino para Clarineta, Regência Maestro José Maurício Brandão.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório orquestral específico
- b) Conhecimento das obras.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 24 hs

8.2) Formato da Orientação:

1 encontro presencial preparatório para cada programa

1 encontro avaliativo para cada programa - pós concerto

2 encontros durante os ensaios

8.3) Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

19.10.15 - encontro presencial preparatório do programa nº 1 e nº 2

18.11 - encontro presencial avaliativo do programa nº 1 e nº 2

07.03.16 - encontro presencial preparatório do programa nº 3

16.03 - encontro presencial avaliativo do programa nº 3

16.03- encontro presencial preparatório do programa nº 4

07.04 - encontro presencial avaliativo do programa nº 4

07.04 - encontro presencial preparatório do programa nº 5

22.04 - encontro presencial avaliativo do programa nº 5

22.04- encontro presencial preparatório do programa nº 6

11.05 - encontro presencial avaliativo do programa nº 6

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Christian George Knop

Matrícula: 215115571

Área: Criação Musical / Interpretação

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D49	Prática Orquestral – 2016.1

Orientador da Prática: Suzana Kato

Descrição da Prática

1) Título da Prática:

Prática como violoncelista na Orquestra Sinfônica da UFBA

2) Carga Horária Total: 106 horas

3) Locais de Realização: EMUS / REITORIA – UFBA

4) Período de Realização: 04/07/2016 a 31/10/2016

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas na OSUFBA

b) Ensaios e concertos de 5 programas da OSUFBA:

- Concerto 16 de agosto de 2016 na Reitoria da UFBA
Regentes: José Maurício Brandão, Vinicius Ferraz Moraes
Repertório: Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo, Abertura, KV 366, Regência Vinicius Ferraz Moraes; Johann Nepomuk Hummel, Concerto para Trompete e Orquestra em mi bemol maior; Franz Joseph Haydn, Sinfonia No. 104 em ré maior “London”, Maestro José Maurício Brandão.
- Concerto 30 de agosto de 2016 na Reitoria da UFBA

Regentes: José Maurício Brandão, Alécia Gomes Mota, Jonatas Leal Gonçalves, Helton Gouveia

Repertório: Wolfgang Amadeus Mozart, “Um moto di gioia” de Le Nozze di Figaro, Regência Alécia Gomes Mota; W. A. Mozart, “Giunse alfin in momento / Deh vieni non tardar” de Le Nozze di Figaro, Regência Jonatas Leal Gonçalves; Franz Joseph Haydn, Concerto para Piano e Orquestra No 11 em ré maior, Hob XVIII/11, Regência Helton Gouveia; Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonia No. 29 em lá maior Regência Maestro José Maurício Brandão

- Concerto 09 de setembro de 2016 na Reitoria da UFBA

Regentes: José Maurício Brandão

Repertório: Wolfgang Amadeus Mozart, Te Deum laudamus, em dó maior, KV 141

para coro, cordas e órgão; Concerto para Piano e Orquestra No. 23, KV 488 em lá maior

- Concerto 20 de setembro de 2016 na Reitoria da UFBA

Regentes: José Maurício Brandão

Repertório: Franz Joseph Haydn, Concerto para 2 Trompas e Orquestra em mi bemol maior; Richard Strauss, Concerto para Trompa e Orquestra No 1, em mi bemol maior, Op. 11; Moacir Santos, Pequena Fantasia para trompa Ouro Negro.

- Concerto 18 de outubro de 2016 na Reitoria da UFBA

Regentes: Wellington Gomes

Repertório: Diego Neves, Logus; Marina, Mapurunga Rezturiki.; Lucas Lopes Pontes, Novembro; Vicente Reis, Octurno; Aderlandio de Oliveira , Porvindouro?;

Izabella Baldoíno, Vênus em Virgem significa nada; Samuel Cabral, O caminho, a verdade e a vida; Lucas Wense G. Calderon, Alegoria à Paz Mundial; Sidnei Marques de Oliveira, Kangurú; Wellington Gomes, Ressonâncias Percussivas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório orquestral específico
- b) Conhecimento das obras.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos concertos

8) Orientação:**8.1) Carga horaria da Orientação: 20 hs****8.2) Formato da Orientação:**

- 1 encontro presencial preparatório para cada programa
- 1 encontro avaliativo para cada programa - pós concerto
- 2 encontros durante os ensaios

8.3) Cronograma das Orientações- Encontros presenciais:

- 01.08 - encontro presencial preparatório do programa nº 1
- 19.08 - encontro presencial avaliativo do programa nº 1
- 19.08 - encontro presencial preparatório do programa nº 2
- 01.09 - encontro presencial avaliativo do programa nº 2
- 01.09 - encontro presencial preparatório do programa nº 3
- 12.09 - encontro presencial avaliativo do programa nº 3
- 12.09- encontro presencial preparatório do programa nº 4
- 04.10 - encontro presencial avaliativo do programa nº 4
- 04.10 - encontro presencial preparatório do programa nº 5
- 19.10 - encontro presencial avaliativo do programa nº 5