

Parâmetros para a composição de repertório não convencional para iniciantes ao violoncelo

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA
SUBÁREA: Performance Musical

Alexandre Remuzzi Ficagna
Universidade Estadual de Londrina – aficagna@uel.br

Marjorie Elizabethe dos Santos
Universidade Estadual de Londrina – marjorie.elizabethe@uel.br

Resumo. Partindo da proposta da coletânea *Violoncelo XXI* (SILVA *et al*, 2012), o objetivo do trabalho foi proporcionar ao violoncelista o contato com músicas não convencionais desde o início de sua formação, sem a necessidade de recorrer a métodos alternativos. Tendo como base as análises de Massa (2017) e Reys (2011) sobre os métodos mais utilizados para o ensino de violoncelo, foram propostos parâmetros para orientar compositores a criar peças tecnicamente acessíveis, preservando a diversidade de propostas estéticas da música contemporânea brasileira atual. Como resultados desta metodologia houve a colaboração de vários compositores, sendo selecionadas oito peças, que exploram de melodias a ruídos e até mesmo aspectos cênicos. Assim, é possível possibilitar o contato do iniciante com uma diversidade técnica e estética desde o início de sua formação.

Palavras-chave. Violoncelo. Repertório para iniciantes. Composição musical. Música contemporânea.

Parameters for the composition of non conventional repertoire for the cello beginner

Abstract. Taking the concept of *Violoncello XXI* (SILVA *et al*, 2012) as a starting point, the main purpose of this research was to provide to the cello beginner the experience of playing unconventional repertoire without the need for alternative learning methods. From Massa's (2017) and Reys' (2017) analysis about the most used methods for teaching the Cello, parameters for composers were structured to guide in the composition of technically accessible pieces, preserving the aesthetic diversity of the recent Brazilian contemporary music. As results from the methodology adopted, there was a collaboration from several composers, with eight pieces selected, which explore from melodies to noises, and even theatrical aspects. Thus it is possible to provide for the cello beginner an experience with a technical and aesthetic diversity since its early studies.

Keywords. Violoncello. Beginners' repertoire. Musical composition. Contemporary Music.

1. A falta de repertório contemporâneo para o iniciante de violoncelo

Em sua tese de doutorado, Fabio Presgrave (2009, p. xiii) propõe o estudo de peças recentes de compositores brasileiros para violoncelo que utilizam técnicas estendidas¹, com o intuito de “facilitar o contato dos violoncelistas e compositores com a escrita contemporânea para violoncelo”. Presgrave selecionou peças de alguns compositores em atividade no período, que segundo ele têm ligações estéticas com compositores europeus tais como Saariaho, Xenakis e Berio, pela utilização de “quartos de tom, estruturas rítmicas complexas, efeitos percussivos e mudanças constantes na forma de tocar” (ibid., p. 12).

Para atingir seu objetivo, Presgrave propôs a análise dos motivos que afastam o violoncelista da performance deste repertório e apresenta sugestões de exercícios para “facilitar a execução de diferentes aspectos da música nova” (ibid., p. xiii).

Segundo ele, a necessidade de elaboração de tais exercícios se deve ao pouco contato dos violoncelistas com o repertório contemporâneo durante sua formação, especialmente no Brasil. Para Presgrave, o maior problema se deve ao foco quase exclusivo nos repertórios Clássico e Romântico, diferente de escolas e conservatórios internacionais em que, além desse repertório, há a inclusão de repertório contemporâneo, pois se espera que os estudantes sejam “hábeis intérpretes de peças novas” (ibid., p. 4), comumente requisitadas em concursos internacionais. Uma sugestão apontada por Presgrave advém de uma proposta do violoncelista alemão Siegfried Palm, conhecido por ser um grande intérprete do repertório contemporâneo europeu, em que se mesclariam peças tradicionais do repertório de violoncelo com o repertório contemporâneo.

Considerando o problema do pouco contato dos intérpretes de violoncelo com o repertório da música contemporânea, os violoncelistas Teresa Cristina Rodrigues Silva, Felipe Avellar de Aquino e o próprio Presgrave, propuseram uma coletânea de peças didáticas, o *Violoncelo XXI* (SILVA *et al*, 2012). A coletânea tem como objetivo “introduzir a linguagem da música contemporânea aos alunos violoncelistas” (ibid, p.9).

As peças presentes na coletânea foram encomendadas a diversos compositores e apresentam uma gama variada de situações técnicas e estéticas, indo desde peças que requerem a execução de técnicas estendidas até peças que, mesmo utilizando técnicas tradicionais, colocam o estudante em contato com elementos musicais típicos da música para violoncelo dos séculos XX e XXI.

O Violoncelo XXI continua sendo até o momento, no Brasil, a única publicação voltada a estudantes e professores que buscam o contato com o repertório mais atual ainda na etapa de formação. Contudo, note-se a ausência de peças direcionadas aos violoncelistas nos anos iniciais de estudo. Não se trata de falta de familiaridade com as técnicas estendidas, mas sim do nível de domínio do instrumento que as peças exigem para serem executadas.

Neste sentido, mesmo uma das peças mais acessíveis da coletânea, como a composição *Dança Negra* de Dimitri Cervo (Ibid., p. 19), coloca algumas dificuldades para o estudante dos anos iniciais, como o domínio do arco para realizar a alternância entre cordas não adjacentes, dificuldade que aumenta considerando-se o andamento requerido e a rítmica, que sugere uma métrica alternada. Se observarmos os métodos mais comumente empregados no ensino do violoncelo no Brasil, tais como Louis Feuillard, Friedrich Dotzauer, Método Suzuki, dentre outros, podemos imaginar que para executar esta peça seriam necessários aproximadamente três anos ou mais de estudos. Sendo assim, permanece a carência por um

material que possibilite aos estudantes dos anos iniciais o contato com um repertório técnico e esteticamente mais atual.

2. Iniciativas voltadas à iniciantes de violoncelo para a introdução de elementos da música dos séculos XX e XXI.

Um exemplo de trabalho direcionado à iniciantes de violoncelo que introduziu elementos da música do século XX em diante foi realizado pela violoncelista Marta Brietzke e pelo compositor Marcelo Ricardo Villena (2014). Ambos descrevem uma experiência realizada num projeto social ocorrido na periferia de Porto Alegre (RS) para uma orquestra de violoncelos. Os autores comentam que, no início, a ONG responsável pelo projeto sugeriu como material para ser desenvolvido nas aulas o Método Suzuki e materiais complementares relativos à música de concerto europeia do século XVIII e XIX.

Ao complementar o material sugerido pela ONG, a professora optou por “incorporar manifestações sonoras relacionadas de forma mais íntima com o cotidiano de escuta dos alunos” (BRIETZKE; VILLENA, 2014, p. 1). A estratégia foi reunir em arranjos de músicas de um folgado popular ruídos relacionados ao cotidiano, pois além da familiaridade com esse repertório, os estudantes teriam acesso a uma gama mais ampla de estéticas musicais, numa abordagem baseada nos conceitos do compositor canadense Murray Schafer. Os autores comentam que para a composição das peças, as técnicas tradicionais mostravam-se insuficientes para se aproximar dos ruídos do cotidiano, fazendo-se necessário o uso de técnicas estendidas: o recurso da imitação de tais ruídos auxiliava a contextualizar a utilização de tais técnicas, que “simbolizavam” as ações dramáticas do folgado.

Por outro lado, o compositor Alexandre Ficagna, em sua obra *Três peças fáceis*, para grupo de cordas, buscou proporcionar um contato com experiências estéticas mais próximas da música contemporânea sem recorrer a técnicas estendidas ou notações não convencionais. Em sua peça, ele buscou “minimizar as dificuldades técnicas (tanto de execução instrumental como de leitura musical) e compor peças de curta duração” (FICAGNA, 2011, p. 67), proporcionando uma experiência estética distinta do repertório tradicional, tornando sua composição acessível mesmo aos estudantes em abordagens de ensino-aprendizagem mais conservadoras.

Esta experiência nos levou a pensar na elaboração de parâmetros que orientassem compositores na criação de um repertório tecnicamente viável à iniciantes, ao mesmo tempo

em que proporcionasse experiências estéticas diferentes das tradicionais, independente da utilização ou não de técnicas estendidas.

3. A tabela de parâmetros como orientação para as composições

Para a estruturação dos parâmetros de referência para as composições foi utilizada como referência a dissertação de mestrado da violoncelista Amanda Melo Massa (2017), que faz uma análise crítica de dois métodos introdutórios ao instrumento, o *Suzuki cello school*, de Shinichi Suzuki, e o *Früher Anfang auf dem Cello*², de Egon Sassmannhaus. Segundo Massa (2017, p. 13) ambos são “devotados a música tonal e técnica de arco tradicional dos séculos XVIII e XIX”. Outro trabalho consultado foi a dissertação da também violoncelista Maria Cristina Reys (2011), que fez um levantamento e análise explicativa da proposta de ensino dos métodos mais utilizados pelos professores de violoncelo na região sul do Brasil³.

Esta revisão bibliográfica fez-se necessária pois se objetivava que as composições tivessem como referência os métodos mais utilizados no ensino de violoncelo, para que a partir disso, os compositores pudessem trazer suas próprias referências estéticas. Foram selecionados os aspectos mais trabalhados nas etapas iniciais dos métodos *Suzuki cello school* (SUZUKI, 1992), *Violoncello schule* (DOTZAUER, 1962), complementando-os com informações de *Früher Anfang auf dem Cello* (SASSMANSHAUS, 2008).

A tabela de parâmetros foi estruturada dividindo em diretrizes gerais os aspectos técnicos, separando-os em conteúdos e níveis de dificuldade, adicionando informações sobre como diferentes parâmetros são trabalhados na maioria dos métodos, sugestões de abordagem quanto aos conteúdos técnicos e observações complementares. Buscou-se assim mapear quais seriam os conteúdos comuns à maioria dos métodos nos dois primeiros anos. Esse período de tempo foi dividido em quatro níveis, relativos a cada seis meses de estudo, aproximadamente. Dentre os aspectos utilizados na tabela encontra-se desde postura, arco, primeira posição, avançando gradualmente até chegar a posições mais altas, cordas duplas e ritmos mais complexos⁴.

Conforme se avança na tabela mudam os parâmetros de referência, uma vez que mudam os conteúdos trabalhados nos métodos citados. Na tabela 1 temos a primeira parte da tabela de parâmetros elaborada pela autora, com orientações e sugestões para a composição de peças para o estudante de zero a seis meses de estudo, em média.

Até 6 meses de aprendizado				
Parâmetros para composição	Métodos em geral	Sugestões	Observações:	Aspectos não usuais a explorar
<ul style="list-style-type: none"> • Priorizar peças curtas (estudantes não têm resistência muscular) • Priorizar andamentos lentos (estudantes não têm experiência com o código musical) • Isolar dificuldades e graduar novidades. <ul style="list-style-type: none"> o Sugestão: ao inserir uma novidade para uma das mãos, simplificar a utilização da outra. o Exemplo: em trecho com irregularidade métrica, simplificar a utilização da primeira posição e a alternância das arcadas. 				
Postura	<ul style="list-style-type: none"> - como se posicionar ao instrumento - como segurar o arco 			<ul style="list-style-type: none"> - aspectos "cênicos" que trabalhem o posicionar-se - sonoridades do corpo do instrumento
Arcada	<ul style="list-style-type: none"> - porção central do arco - mudanças para cordas adjacentes - uso de cordas soltas <p>Suz. e Sassim. - introduzem Staccato</p>	<ul style="list-style-type: none"> - outras articulações: <i>non legato</i> - harmônicos naturais 	<ul style="list-style-type: none"> - preferencialmente só arcadas alternadas - cordas ré e sol são mais confortáveis. 	<ul style="list-style-type: none"> - alternar arcada nas cordas soltas com percussão no tempo - glissando (sincronizar com as mudanças de arcada)
Notação musical	<ul style="list-style-type: none"> - leitura de partituras simples, práticas a partir da escuta. - figuras: semibreve até semicolcheia e suas respectivas pausas. 	<ul style="list-style-type: none"> - ritmos simples, com subdivisão de semínimas, colcheias e semicolcheias ocasionalmente. 	<ul style="list-style-type: none"> - facilitar a leitura (não é fluente). - notações de caráter aberto são facilitadores. 	
Ritmo e Métrica	<ul style="list-style-type: none"> - binário, ternário e quaternário (simples) - unidade de tempo: semínima (maioria). 		<ul style="list-style-type: none"> - sem síncope ou explorar de maneira simples. 	<ul style="list-style-type: none"> - alternância métrica com cordas soltas, utilizar pausa (duração longa ou iguais à pulsação).
Tessitura	<ul style="list-style-type: none"> Dot. e Suz. – apresentam binário composto, 6/8. - Dó1 até Ré3 (1ª posição e extensões) nas escalas maiores de: Dó, Ré e Sol. - graus conjuntos - alterações diatônicas (não há cromatismo direto) 	<ul style="list-style-type: none"> - saltos que excedam 1ª posição: isolar dificuldade - cromatismo: conteúdo diatônico pode ser deslocado meio-tom abaixo ou acima. 	<ul style="list-style-type: none"> -afinação instável 	

Tabela 1: Primeira parte da Tabela elaborada pela autora, com parâmetros e instruções para a composição de peças para iniciantes com até 6 meses de estudo .

Considerando os desafios que o aluno pode encontrar ao iniciar o estudo de qualquer instrumento, Daldegan e Dottori (2011, p. 2) apontam como dificuldades adicionais a utilização de leitura rítmica em compassos irregulares, melodias difíceis de cantar e saltos extremos (ibid., p. 7). Assim, na tabela foi sugerido aos compositores a utilização de recursos como o uso de pausas, para dar tempo ao aluno assimilar novas informações; outras sugestões se deram no intuito de compensar a dificuldade: por exemplo, ao utilizar compassos irregulares, compensar com ritmos simples, etc.

Experiências relatadas por diversos autores foram incorporadas à Tabela como sugestões para utilização de aspectos não convencionais: por exemplo, em Brietzke e Villena (2014) há a sugestão de utilizar mímese para imitar fenômenos ambientais ou psicológicos, num contexto de narrativas extra-musicais; Queiroz (2015, p. 42) sugere harmônicos naturais para referência de mudanças de posição, além de alertar para a dificuldade de execução de estudos muito longos (ibid., p. 38); Presgrave (2009, p. 59) sugere a possibilidade de se fazer um duo de música eletroacústica como acompanhamento do solista, ao invés de um duo tradicional, o que também é sugerido por Daldegan e Dottori (2011, p. 10).

Na tabela também constam algumas sugestões advindas da experiência pessoal da autora como professora de violoncelo, bem como observações sobre as limitações com as quais os estudantes normalmente se deparam. Um elemento adicional foi a inserção de fragmentos das peças trabalhadas nos métodos utilizados como referência de acordo com cada nível de estudos, proporcionando aos compositores exemplos mais concretos, uma vez que os parâmetros não funcionam isoladamente, mas em conjunto.

A partir de um convite à colaboração, a tabela foi encaminhada aos interessados, além de ter sido iniciado um contato direto para dirimir dúvidas. O único critério de seleção das peças recebidas foi sua adequação ao nível técnico proposto: ser exequível por um estudante com no máximo dois anos de estudos, segundo as referências consultadas. A seguir, uma breve descrição das oito peças selecionadas.

4. Composições selecionadas

Foram enviadas quinze peças, das quais selecionamos oito, duas para cada nível proposto. Para os primeiros seis meses de estudo foi selecionado o primeiro dos *Breves Estudos Desabituais* para violoncelo, de Alexandre Ficagna, intitulado “Ossos do ofício” (Figura 2). Neste estudo o autor joga com o “ritual de iniciação” do instrumentista em uma peça silenciosa, que explora a postura do estudante, o treino de segurar o arco, o movimento para virar a página

da partitura, numa sequência de ações que se repetem até o término da peça, quando finalmente há uma nota a ser tocada. Vê-se que o compositor dialoga com a situação inicial de aprendizado ao criar uma situação cênica para uma série de ações que normalmente se dão de forma mecânica. Além disso, há certa “musicalidade” na espera da primeira nota a ser tocada, pois as repetições das ações têm durações diferentes, decorrentes do tamanho dos diferentes compassos.

I - Ossos do ofício

<p>INSTRUÇÕES</p> <p>Cenário: estante com partitura aberta, arco à distância acessível, cadeira ou banco em frente à estante, de modo que, sestando-se entre ela e a estante, se possa sentar, pegar o arco e tocar sem problemas.</p> <p>Ações: todas as ações descritas a seguir devem ser realizadas durante a duração dos compassos.</p> <p>Legenda: A Senta e ajeitar a postura, posicionar a mão da escala (m.e.) numa nota e pressionar a corda.</p> <p>B Pegar o arco e se preparar para tocar a nota escolhida, enconstando-o na corda.</p> <p>C Colocar o arco na estante (sem tirar m.e. da nota) e segurar a página como se fosse virá-la.</p> <p>D Soltar a página, desfazer a posição da m.e. Levantar-se segurando o Violoncelo (como no início).</p>

Figura 2a: Ficagna, “Ossos do ofício”, instruções.

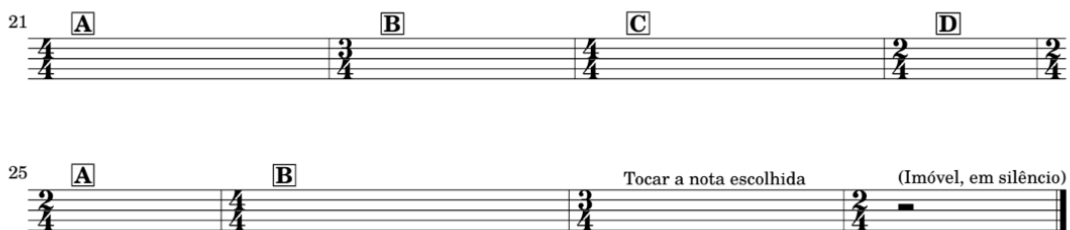


Figura 2b: Ficagna, “Ossos do ofício”, compassos finais.

A segunda peça para os primeiros seis meses de estudo é *Sinta o Swing!*, de Gustavo Niero (Figura 3). Trata-se de uma miniatura que não utiliza arco e tem como principal desafio a atenção ao alternar o pizzicato com percussão no espelho do instrumento com uma mão, enquanto a outra faz a digitação das notas Dó, Ré, Mi e Fá a partir da corda solta mais grave. A peça faz menção ao modo de se tocar contrabaixo acústico semelhante ao encontrado em estilos musicais como o *rockabilly*.



Figura 3: Niero, *Sinta o Swing!*, primeiros compassos. O “x” indica a percussão.

Para o primeiro ano de estudos a primeira peça selecionada foi a de Luciano Mello, *Vai e volta e vice e versa* (Figura 4). A peça possui ritmos simples, explora elementos melódicos, glissandos e alguns poucos cromatismos, mesclados com percussões no tampo do instrumento (sigla BnT: bater no tampo).



$\text{♩} = 70$
 Bater no Tampo = BnT
 BnT
 6
 BnT
gliss.
 BnT
gliss.
 BnT

Figura 4: Mello, *Vai e volta e vice e versa*, primeiros compassos.

A segunda peça para este nível de estudos é o quarto dos *Breves Estudos Desabituais*, de Ficagna, intitulada “Japamala” (Figura 5). Ela mescla ligaduras, alternâncias de compasso, assim como a percussão da mão aberta batendo na lateral superior do instrumento, alternada com o punho fechado percutindo no tampo, o que gera sons percussivos distintos. O compositor trabalha somente a mão da escala⁵, numa proposta que se assemelha a exercícios puramente técnicos, mas que na peça são integradas de forma musical.



30
 36
tr

Figura 5: Ficagna, “Japamala”, últimos compassos.

A primeira peça para o terceiro nível, referente a um ano e meio de estudo, é *Desígnio* (Figura 6), de Emerson Francisco da Silva, uma peça de caráter melódico, pós-tonal, tocada com arco, cordas duplas e trechos com ligaduras. Essa peça traz um equilíbrio técnico na distribuição de dificuldades, como o uso constante de pausas antes das ligaduras com saltos, o que permite ao aluno a preparação para as próximas ações, ou então, ao utilizar notas duplas, uma das notas está em corda solta, o que facilita a execução e afinação.



 Figura 6: Silva, *Desígnio*, compassos 11-21.

A segunda peça deste nível é *Fala batuque* (Figura 7), de Luciano Mello. Esta peça utiliza glissandos de dois tons, cordas soltas, além de explorar sons percussivos, em que o aluno bate no tampo do instrumento, com ritmos simples. Ela atende às necessidades de um nível básico do instrumento mas não deixa de acrescentar uma novidade: ao mesmo tempo em que explora uma posição avançada para a mão da escala, o compositor utiliza os harmônicos como referência para localização da nota, fazendo com que o aluno toque sem dificuldades até a quinta posição, ainda que de maneira breve.

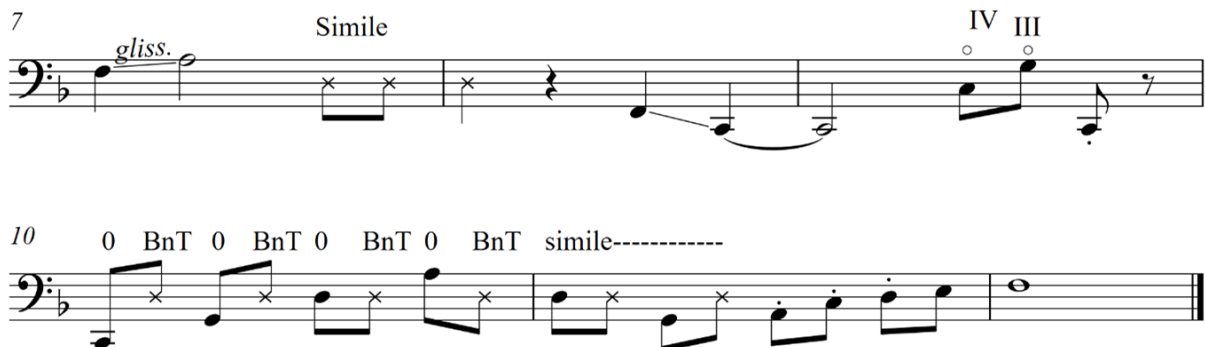


 Figura 7: Mello, *Fala Batuque*, últimos compassos.

A primeira peça do quarto e último nível proposto, ou seja, dois anos de estudos, é a peça de Guilherme Barciki, *O vento uiva* (Figura 8). Ela apresenta uma rítmica mais livre, diferenciando apenas notas longas e curtas, no espaço de um compasso quaternário, além de explorar a improvisação de harmônicos naturais na corda Ré. O compositor trabalha mesclando o som de cordas presas com harmônicos naturais da primeira até a quarta posição. A técnica dos harmônicos naturais, bastante tradicional, é utilizada aqui de modo não usual, e lembra os uivos do título da peça.

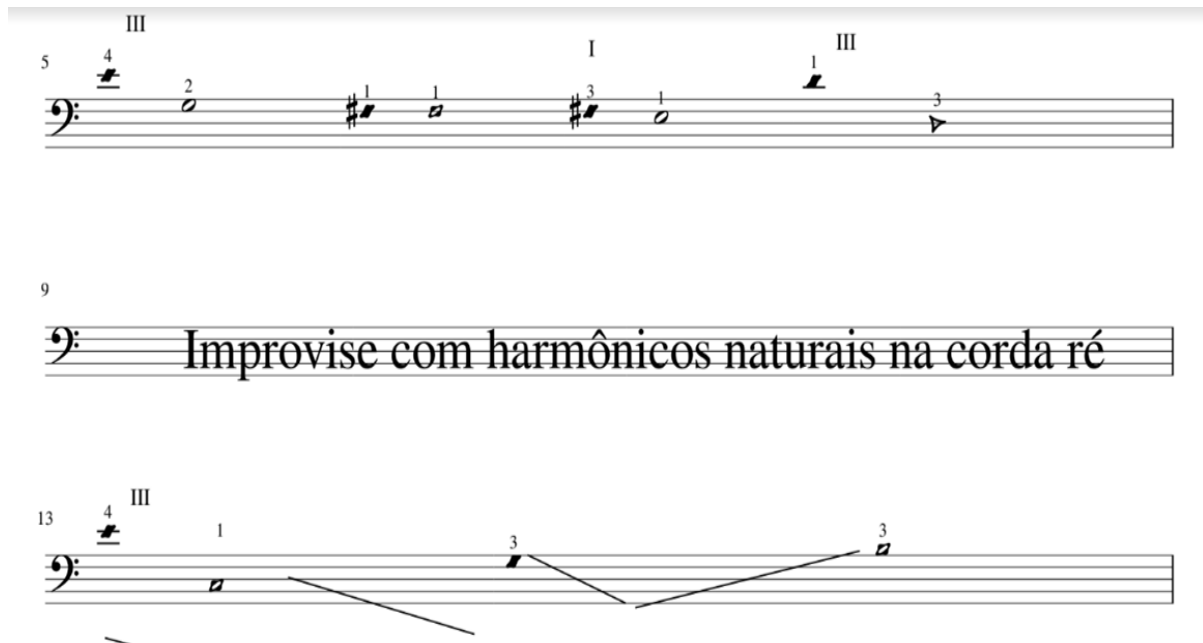


Figura 8: Barciki, *O vento uiva*, compassos 5-14.

A última peça é *Cântico* (Figura 9), de Maria Tanganelli. Dependendo da possibilidade do aluno, a peça pode ser tocada solo ou em duo, sendo uma parte melódica e a outra, percussiva. Se tocada sem acompanhante, o aluno tem a possibilidade de explorar sons percussivos sem altura definida no violoncelo; se tocada com acompanhante, este pode explorar sons percussivos de outros instrumentos ou objetos. O nível técnico da peça desafia o aluno na alternância entre as figuras rítmicas pontuadas, contratempos e glissandos. A peça exige um controle do intérprete por ter um caráter mais delicado, como um “cântico” que necessita de uma atmosfera quase contemplativa, sendo necessário ao estudante trabalhar não somente a técnica, mas também sua musicalidade.



Figura 9: Tanganelli, “Cântico”, compassos 6-10.

Considerações finais

Observou-se que os compositores que utilizaram a tabela e se mantiveram em contato com violoncelistas (amigos, conhecidos, ou mesmo a proponente) chegaram mais perto da proposta dos níveis técnicos; os demais, que abordaram de modo mais livre a proposta, criaram peças não tão acessíveis, principalmente aos estudantes dos semestres iniciais, muitas

vezes por conter somente uma ou outra exigência técnica destoante da dificuldade média da peça.

Sobre as peças selecionadas, nenhuma apresenta grandes dificuldades, sendo todas adequadas aos iniciantes. Algumas trabalham com elementos da música tradicional, mas com novas funcionalidades (por exemplo, melodias pós-tonais fragmentadas por interrupções abruptas, em geral de sons percussivos); outras se destacaram por serem muito diferentes do conjunto, como a peça de Niero, que simula o modo de se tocar contrabaixo no gênero *rockabilly*; a peça de Barciki, que explora a improvisação com harmônicos; ou ainda uma peça silenciosa, de caráter cênico, como a peça de Ficagna.

A sistematização de parâmetros permitiu fornecer balizas para os compositores ao mesmo tempo em que lhes deu liberdade para trabalharem dentro de suas próprias propostas estéticas, sem dispensar o contato destes com os violoncelistas e seus conhecimentos específicos sobre o aprendizado do instrumento. As peças, por sua vez, proporcionam aos iniciantes um acesso tanto a diversidade técnica quanto estética desde o início de sua formação, sem a necessidade da utilização de métodos específicos, o que amplia não só o acesso a esta diversidade, mas também as possibilidades de atuação do estudante, seja como violoncelista, seja como músico e artista.

Referências

BRIETZKE, Marta; VILLENA, Marcelo. Integração de conhecimentos de professor de violoncelos e compositor para elaboração de repertórios didáticos. *Anais da IV Mostra de violoncelos de Natal*, Natal v.4, p. 1-10, 2014.

DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de instrumento para crianças iniciantes. *Música Hodie*, v.11, n.2, p. 1-11, 2011.

DOTZAUER, J.J. F. *Violoncell-Schule: Méthode de violoncelle*. Braunschweig: Litolf, 1962. [52 f.].

FICAGNA, Alexandre. “Manchas no tecido”, para grupo de cordas iniciante: restrições técnicas como catalisadores no processo composicional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21, 2011, Uberlândia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia, 2011. p. 67-72.

MASSA, Amanda Melo. *Uma análise crítica dos métodos Suzuki e Sassmannshaus para o ensino do violoncelo: características e possibilidades de abordagem*. João Pessoa, 2017. [122 f.]. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Sílvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, Goiânia, v.11, n. 2, p.11-35, 2011.

PRESGRAVE, Fábio Soren. *Aspectos da música Brasileira atual: violoncelo*. Campinas, 2009. [182 f.] Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

QUEIROZ, Dora Utermohl de. *Técnicas estendidas na obra Traçado Íntimo e Hesitante para violoncelo solo de Bruno Angelo e sua utilização na iniciação ao violoncelo*. Natal, 2015. [48 f.]. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

REYS, Maria C. Deltregia. *Métodos na iniciação de crianças ao violoncelo: Leituras e usos – um estudo na região sul do Brasil*. Santa Maria, 2011. [146 f.]. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SASSMANNSHAUS, Egon. *Früher Anfang auf dem Cello*. Vol. 1. Kassel: Bärenreiters, 2008. [76 f.]

SILVA, Teresa C. Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar; PRESGRAVE, Fábio Soren. *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Urbana, 2012. [48 f.].

SUETHOLZ, Robert John. *A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal*. São Paulo, 2011. [142 f.]. Tese (Doutorado em Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki cello school: Cello part, vol. 1 e 2, revised edition*. Miami: Summy-Birchard, Inc. 1992.

Notas

¹ Em sua tese, Presgrave utiliza o termo “técnicas expandidas”, termo também encontrado em outros trabalhos sobre o assunto (ex.: BRIETZKE e VILLENA, 2014). Preferimos utilizar o termo “técnicas estendidas” tal como o definem Padovani e Ferraz: “Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referenciando-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultam em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11).

² O título da tradução para o inglês é *Early start on the Cello*.

³ Além dos já mencionados métodos de Suzuki e Sassmannhaus, ela analisa também os métodos de Gerhard Mantel e Renate Mantel, Heike Wundling, J. J. F. Dotzauer, dentre outros.

⁴ Embora haja métodos que trabalham desde o início aspectos o uso do polegar, ou mesmo a extensão completa do instrumento, convém ressaltar que nosso objetivo foi a criação de um repertório que pudesse ser trabalhado mesmo em contextos mais tradicionais.

⁵ Roberto Suetholz (2011, p. 36) cita os autores Jean Louis Duport, Christopher Buting, Robert Hladky, Gabor Rejto, dentre outros, que recomendam aos violoncelistas “martelar” os dedos no espelho do instrumento, para assim desenvolver a musculatura e energia ao tocar. Embora o termo usual seja “mão direita”, optamos pelo termo “mão da escala” por considerar que nem todo violoncelista é destro.