



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2016

**RÚBEN JOSÉ
ALMEIDA
FERNANDES**

**DAVID POPPER E A IMPORTÂNCIA DOS SEUS
ESTUDOS PARA O ENSINO DO VIOLONCELO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Lloyd, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Minha Família, à Margareta e a todos os meus Amigos que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho se realizasse.

Gostaria ainda de dedicá-lo, também, à memória do Cláudio... um até sempre...

o júri

Presidente

Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

Professor Doutor Tiago José Garcia Vieira Neto
Professor Adjunto Convidado, Escola Superior de Música de Lisboa

Vogal – Orientador

Professor Doutor David Wyn Lloyd
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Aos meus pais, por todos os valores éticos que me transmitiram enquanto ser humano, por tudo o que fizeram por mim e por todo o amor e carinho.

À Margareta, pela paciência, amor e carinho, ou simplesmente por estar sempre lá, todos os dias...

A todos os meus professores de violoncelo, pois a eles se deve, em parte, o tema deste trabalho, e por tudo aquilo que me ensinaram enquanto violoncelista, músico e pessoa.

Ao meu orientador o professor David Lloyd, pela sua disponibilidade, boa disposição e partilha.

Ao professor Jaroslav Mikus, pela disponibilidade e auxílio em determinadas fases deste trabalho.

Aos quatro professores entrevistados para esta investigação, pelas suas colaborações e disponibilidades.

Aos meus alunos, que fazem com que eu cresça, aprenda e melhore a cada dia que passa.

palavras-chave

David Popper, Violoncelo, Pedagogia, Estudos, Professor, Aluno, Aprendizagem

resumo

No decorrer da aprendizagem de um instrumento musical, como o violoncelo, existem inúmeras dificuldades de natureza técnica e musical que o aluno pode encontrar ao longo do seu trajeto do estudo do instrumento. É importante que o aluno tenha a motivação necessária, a fim de superar estas dificuldades. Cabe ao professor obter os recursos corretos para lidar com as dificuldades, garantindo assim a segurança e o crescimento da técnica do aluno.

Esta dissertação baseia-se na investigação e aprendizagem dos benefícios de utilizar os estudos de David Popper no ensino do violoncelo – e por sua vez, em que níveis de ensino do violoncelo eles podem ser aplicados.

Uma análise dos estudos, sobre o nível técnico e musical também está incluída, examinando mais detalhadamente os *15 Estudos Fáceis Op. 76i*, e os *10 Estudos Intermédios Op.76*, procurando assim compreender melhor em que medida estes estudos se tornam úteis no ensino do violoncelo. Um dos objetivos desta investigação foi criar um “manual” ou “guia prático” usando os Op.76i e Op.76 como um complemento diário para o ensino do violoncelo no quotidiano, ajudando assim na procura de meios adequados em determinadas situações, pelo qual o aluno de violoncelo beneficiaria.

keywords

David Popper, Violoncello, Pedagogy, Etudes, Teacher, Student, Learning

abstract

In the course of learning a musical instrument such as the cello there are numerous difficulties of a technical and musical nature that the student may face during the course of studying the instrument. It is important that the student have the necessary motivation in order to overcome these difficulties. It is up to the teacher to obtain the correct means for dealing with the difficulties, thereby ensuring the security and growth of the student's technique.

This dissertation is based on the study and acquired benefit of employing the studies of David Popper in cello teaching – and in turn assessing in which levels of cello teaching they may be applied.

An analysis of the studies on a technical and musical level is also included, examining in closer detail the 15 Easy Studies Op.76i, the Intermediate Studies Op.76, thus seeking to better understand to what extent these studies become useful in teaching the cello. Therefore one of the objectives of this study was to develop a "handbook" or practical guide using Op. 76i and Op. 76 as a daily complement for everyday cello teaching, thereby helping the quest for the appropriate means in certain situations, by which the cello student would benefit.

ÍNDICE

1. Introdução	1
1.1. Tema.....	1
1.2. Objetivos e Motivações.....	1
1.3. Estrutura do Trabalho	3
2. Revisão da Bibliografia	5
2.1.1. Contextualização da Análise aos Estudos op. 76i e 76 de David Popper..	5
2.1.2. A Importância de David Popper e dos seus 40 Estudos op.73	8
2.1.3. Relação existente entre os 3 livros de estudos.....	12
2.1.4. A Musicalidade, conceito presente nos Estudos de David Popper	15
2.2. David Popper (1843-1913)	19
2.2.1. Biografia	19
2.2.2. Antecedentes e Influências de David Popper.....	23
2.2.3. Academia de Música Franz Liszt	26
2.2.4. O Legado.....	28
3. Processo de Investigação	30
3.1. Métodos	30
3.1.1. Participantes.....	31
3.1.2. Recolha de Dados	31
3.1.3. Fases de Investigação	32
3.2. Fase 1: Análise Técnica e Musical dos Estudos op.76i e op.76 de David Popper	33
3.2.1. 15 Estudos Fáceis op. 76i	33
3.2.1.1. Estudo nº 1	33
3.2.1.2. Estudo nº 2.....	35
3.2.1.3. Estudo nº 3.....	37
3.2.1.4. Estudo nº 4.....	39
3.2.1.5. Estudo nº 5.....	41
3.2.1.6. Estudo nº 6.....	44
3.2.1.7. Estudo nº 7.....	45
3.2.1.8. Estudo nº 8.....	47
3.2.1.9. Estudo nº 9.....	51
3.2.1.10. Estudo nº 10.....	53
3.2.1.11. Estudo nº 11	56
3.2.1.12. Estudo nº 12	59
3.2.1.13. Estudo nº 13.....	61

3.2.1.14. Estudo nº 14	64
3.2.1.15. Estudo nº 15	67
3.2.1.16. Considerações acerca da Análise Técnica e Musical aos Estudos op. 76i	69
3.2.2. 10 Estudos Intermédios op.76.....	70
3.2.2.1. Estudo nº 1	70
3.2.2.2. Estudo nº 2	73
3.2.2.3. Estudo nº 3	76
3.2.2.4. Estudo nº 4	78
3.2.2.5. Estudo nº 5	81
3.2.2.6. Estudo nº 6	84
3.2.2.7. Estudo nº 7	87
3.2.2.8. Estudo nº 8	89
3.2.2.9. Estudo nº 9	92
3.2.2.10. Estudo nº 10	93
3.2.2.11. Considerações acerca da Análise Técnica e Musical aos Estudos op.76.....	96
3.3. Fase 2: Entrevistas.....	98
3.3.1. Participantes e Caracterização	98
3.3.2. Questões da Entrevista	100
3.3.3. Apresentação e análise das entrevistas colocadas aos professores de violoncelo	101
4. Discussão.....	108
5. Conclusão	112
6. Referências Bibliográficas	114
7. Anexos.....	117
7.1. ANEXO I (17º Concurso Internacional Cidade do Fundão/1)	117
7.2. ANEXO II (Entrevista ao Professor A)	120
7.3. ANEXO III (Entrevista ao Professor B)	128
7.4. ANEXO IV (Entrevista ao Professor C)	132
7.5. ANEXO V (Entrevista ao Professor D)	135

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. DAVID POPPER.....	22
FIGURA 2. EXCERTO DA ÁRVORE DA ESCOLA DE VIOLONCELO DE DRESDEN (VENTURINI, 2007, PÁG. 64)	25
FIGURA 3. EXCERTO DO ESTUDO Nº 1 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	33
FIGURA 4. EXCERTO DO ESTUDO Nº 1 OP.76i (COMPASSO 9 AO 12)	34
FIGURA 5. EXCERTO DO ESTUDO Nº 2 OP.76i (COMPASSO 1 E 2)	35
FIGURA 6. EXCERTO DO ESTUDO Nº 2 OP.76i (COMPASSO 19 AO 22)	36
FIGURA 7. EXCERTO DO ESTUDO Nº 3 OP.76i (COMPASSO 1 E 2)	38
FIGURA 8. EXCERTO DO ESTUDO Nº 4 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	39
FIGURA 9. EXCERTO DO ESTUDO Nº 4 OP.76i (COMPASSO 9 AO 12)	40
FIGURA 10. EXCERTO DO ESTUDO Nº 5 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	42
FIGURA 11. EXCERTO DO ESTUDO Nº 5 OP.76i (COMPASSO 39 AO 42)	42
FIGURA 12. EXCERTO DO ESTUDO Nº 5 OP.76i (COMPASSO 5 E 6)	43
FIGURA 13. EXCERTO DO ESTUDO Nº 6 OP.76i (COMPASSO 1 AO 8)	44
FIGURA 14. EXCERTO DO ESTUDO Nº 6 OP.76i (COMPASSO 24 AO 26)	45
FIGURA 15. EXCERTO DO ESTUDO Nº 7 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	46
FIGURA 16. EXCERTO DO ESTUDO Nº 7 OP.76i (COMPASSO 23 AO 28)	47
FIGURA 17. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	48
FIGURA 18. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	49
FIGURA 19. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	49
FIGURA 20. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	50
FIGURA 21. EXCERTO DO ESTUDO Nº 9 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	51
FIGURA 22. EXCERTO DO ESTUDO Nº 9 OP.76i (COMPASSO 13 AO 16)	52
FIGURA 23. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76i (COMPASSO 7 E 8)	53
FIGURA 24. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76i (COMPASSO 29 E 30)	54
FIGURA 25. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76i (COMPASSO 39 AO 42)	55
FIGURA 26. EXCERTO DO ESTUDO Nº 11 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	57
FIGURA 27. EXCERTO DO ESTUDO Nº 11 OP.76i (COMPASSO 1 AO 4)	58
FIGURA 28. EXCERTO DO ESTUDO Nº 12 OP.76i (COMPASSO 3 AO 8)	59
FIGURA 29. EXCERTO DO ESTUDO Nº 13 OP.76i (COMPASSO 1 E 2)	62
FIGURA 30. EXCERTO DO ESTUDO Nº 13 OP.76i (COMPASSO 5).....	63
FIGURA 31. EXCERTO DO ESTUDO Nº 13 OP.76i (COMPASSO 9 E 10)	63
FIGURA 32. EXCERTO DO ESTUDO Nº 14 OP.76i (COMPASSO 1 E 2)	64
FIGURA 33. EXCERTO DO ESTUDO Nº 14 OP.76i (COMPASSO 16 E 17)	66
FIGURA 34. EXCERTO DO ESTUDO Nº 14 OP.76i (COMPASSO 27 E 28)	64
FIGURA 35. EXCERTO DO ESTUDO Nº 15 OP.76i (COMPASSO 1 E 2)	68
FIGURA 36. EXCERTO DO ESTUDO Nº 15 OP.76i (COMPASSO 5 E 6)	68
FIGURA 37. EXCERTO DO ESTUDO Nº 1 OP.76 (COMPASSO 1 AO 3).....	71

FIGURA 38. EXCERTO DO ESTUDO Nº 1 OP.76 (COMPASSO 9 E 10)	71
FIGURA 39. EXCERTO DO ESTUDO Nº 2 OP.76 (COMPASSO 1 E 2)	73
FIGURA 40. EXCERTO DO ESTUDO Nº 2 OP.76 (COMPASSO 5 E 6)	74
FIGURA 41. EXCERTO DO ESTUDO Nº 2 OP.76 (COMPASSO 15 E 16)	74
FIGURA 42. EXCERTO DO ESTUDO Nº 3 OP.76 (COMPASSO 1 E 2)	76
FIGURA 43. EXCERTO DO ESTUDO Nº 3 OP.76 (COMPASSO 11 E 12)	77
FIGURA 44. EXCERTO DO ESTUDO Nº 3 OP.76 (COMPASSO 9 E 10)	77
FIGURA 45. EXCERTO DO ESTUDO Nº 4 OP.76 (COMPASSO 1 E 2)	78
FIGURA 46. EXCERTO DO ESTUDO Nº 4 OP.76 (COMPASSO 27)	79
FIGURA 47. EXCERTO DO ESTUDO Nº 5 OP.76 (COMPASSO 1 AO 4)	81
FIGURA 48. EXCERTO DO ESTUDO Nº 5 OP.76 (COMPASSO 49 AO 52)	82
FIGURA 49. EXCERTO DO ESTUDO Nº 5 OP.76 (COMPASSO 177 AO 183)	83
FIGURA 50. EXCERTO DO ESTUDO Nº 6 OP.76 (COMPASSO 1 E 2)	85
FIGURA 51. EXCERTO DO ESTUDO Nº 6 OP.76 (COMPASSO 13 E 14)	81
FIGURA 52. EXCERTO DO ESTUDO Nº 6 OP.76 (COMPASSO 45 AO 48)	86
FIGURA 53. EXCERTO DO ESTUDO Nº 7 OP.76 (COMPASSO 3 E 4)	87
FIGURA 54. EXCERTO DO ESTUDO Nº 7 OP.76 (COMPASSO 13 E 14)	88
FIGURA 55. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76 (COMPASSO 1 E 2)	89
FIGURA 56. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76 (COMPASSO 23 E 24)	86
FIGURA 57. EXCERTO DO ESTUDO Nº 8 OP.76 (COMPASSO 19 E 20)	87
FIGURA 58. EXCERTO DO ESTUDO Nº 9 OP.76 (COMPASSO 1 E 2)	92
FIGURA 59. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76 (COMPASSO 1 AO 3)	94
FIGURA 60. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76 (COMPASSO 3 AO 5)	90
FIGURA 61. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76 (COMPASSO 15 AO 18)	95
FIGURA 62. EXCERTO DO ESTUDO Nº 10 OP.76 (COMPASSO 31 E 32)	96

1. Introdução

1.1. Tema

O tema deste projeto educativo surge na base de um contacto constante com os estudos para violoncelo, e outras obras, do violoncelista/compositor David Popper (1843-1913), que eu, enquanto aluno de violoncelo, fui tendo ao longo do meu percurso escolar. Esse contacto iniciou-se desde bastante cedo com a utilização dos *15 Estudos Fáceis* opus 76i, que mais tarde passaria para os *10 Estudos Intermédios*, opus 76, e já numa fase avançada do estudo do violoncelo para os *40 Estudos High School of Cello Playing*, opus 73. Na base desse constante contacto, está ainda o efeito positivo que estes estudos exerceram sobre mim, e os recursos técnicos e musicais que me foram oferecendo ao longo do meu trajeto enquanto estudante do violoncelo.

Findo isto, e já numa nova fase, enquanto docente do violoncelo, foi-me possível constatar, em alguns dos meus alunos, que a utilização de alguns estudos de Popper teriam o mesmo efeito positivo que tiveram em mim enquanto estudante do violoncelo. Além disso, um dos livros de estudos, possibilita a experiência de poder tocar em conjunto com os meus alunos, ou até de tocarem entre eles, experiência esta que os motiva e os satisfaz muito.

Desta forma, e no âmbito da investigação do Mestrado em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro, surge a oportunidade de investigar, de uma forma mais aprofundada, a importância de David Popper e dos seus estudos para o ensino do violoncelo, e averiguar se, ainda hoje, esses estudos são ferramentas de ensino válidas.

1.2. Objetivos e Motivações

Um dos objetivos deste trabalho, será então investigar, analisar e entender de que modo os estudos de Popper, especialmente os op.76i e 76, são

importantes no ensino do violoncelo. A opção pela direção tomada para estes dois livros de estudos de dificuldades menos avançadas, prende-se pelo facto do contexto de ensino em que estes se inserem, e pela motivação intrínseca que tenho nestes níveis de ensino do violoncelo, nos quais, estes estudos poderão ter um papel preponderante.

Apesar disso, há autores que mencionam a questão de que estes livros de estudos de David Popper, encontram-se algo esquecidos por parte de professores de violoncelo, ao invés dos seus *40 Estudos High School of Cello Playing opus 73* (Marín, 2015). Partindo desta questão, será feita uma investigação, para entender e verificar se de facto todos os três livros de estudos de Popper, em Portugal, são utilizados e se quem os utiliza, os considera uma mais-valia para o ensino do violoncelo e para a sua realidade pedagógica.

Com isto será também realizada uma análise técnica e musical do ponto de vista violoncelístico aos estudos op.76i e op.76 de Popper. Entre outros factores relacionados com a própria investigação deste projeto educativo, o que me levou à realização da referida análise técnica e musical, deve-se à possibilidade da utilização desta no meu quotidiano enquanto docente do violoncelo, tendo a oportunidade de criar uma ferramenta de auxílio aos referidos estudos.

Considerando o que escrevi no parágrafo anterior, seria importante referir uma concepção de grande importância para a prática diária de qualquer músico, e que será sensato dizer que se adequa a escolha que fiz para este projeto educativo, tendo como objetivo, uma maior eficácia na prática, por parte dos alunos, mas também minha, enquanto docente de violoncelo, no trabalho realizado com os estudos alvo desta análise. Robert Gerle (1983), disse:

“(...) três minutos gastos a pensar sobre o seu estudo antes de começar valem três horas gastas na repetição sem rumo (...)” (Gerle, 1983, p.13)¹.

1.3. Estrutura do Trabalho

Este trabalho encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro capítulo é a *Revisão da Bibliografia*. Está dividido em duas partes maiores, e cada uma dessas terá dentro quatro secções. Na primeira parte deste capítulo, a primeira secção é a *Contextualização da Análise aos Estudos op.76i e op.76 de David Popper*, onde serão abordados quais os livros de estudos selecionados para análise e quais os recursos que utilizei para fundamentar determinadas sugestões e opções nas análises dos estudos. A segunda secção é *A Importância de David Popper e dos seus 40 Estudos op.73*. Esta surge na necessidade de destacar a importância que estes *40 Estudos High School of Cello Playing op.73*, e o seu próprio compositor, têm no panorama mundial do violoncelo. A terceira secção é *Relação existente entre os 3 livros de estudos*, pois destaca e transmite a ideia que, apesar de cada um dos três livros de estudos ter três níveis distintos de dificuldades, há algumas semelhanças e características comuns entre eles. A quarta e última secção desta parte do capítulo é *A Musicalidade, conceito presente nos Estudos de David Popper*, onde são mencionadas algumas concepções de autores acerca do conceito implícito no título desta secção do capítulo.

Já na segunda parte do capítulo, são abordadas questões biográficas de David Popper, onde está inserida a biografia deste violoncelista/compositor/pedagogo, que é a primeira secção desta segunda parte. Já na segunda secção há uma abordagem aos seus antecedentes e influências. A terceira secção trata de temas relacionados com a sua chegada e permanência à

¹ “(...) three minutes spent thinking about your practising before you start are worth three hours spent in aimless repetition (...)” (Gerle, 1983, p.13).

Academia de Música Franz Liszt. E por último, a quarta secção, fala do legado que deixou para as futuras gerações de violoncelistas.

O segundo capítulo, o *Processo de Investigação*, é o mais extenso. Este capítulo divide-se essencialmente em duas grandes partes. A *Fase 1*, que é a secção onde contém a análise técnica e musical aos estudos op.76i e op.76 de David Popper, e a *Fase 2*, que está relacionada com a realização de entrevistas a diversos professores de violoncelo em Portugal, para averiguar se estes têm conhecimento dos livros de estudos de Popper, e da utilidade e importância destes no ensino do violoncelo.

O terceiro capítulo é a *Discussão*. Aqui são abordadas as conclusões a retirar da análise aos dois livros de estudos de Popper, e ainda das entrevistas realizadas aos professores de violoncelo. É ainda efetuado um paralelismo com um trabalho académico já existente, que aborda a utilização dos estudos de Popper em outros países, como Espanha e França.²

² Queria apenas salvaguardar que, as traduções dos textos em outras línguas que não seja o português, foram realizadas por mim, encontrando-se os respectivos originais disponíveis em nota de rodapé. Mais informo que o título dos 40 Estudos op.73, encontra-se originalmente na língua alemã, mas a designação mais utilizada mundialmente é na língua inglesa, *High School of Cello Playing*, pelo que neste trabalho será essa a designação a ser adoptada.

2. Revisão da Bibliografia

2.1.1. Contextualização da Análise aos Estudos op. 76i e 76 de David Popper

No âmbito da realização deste projeto educativo são selecionados para uma análise de um ponto de vista técnico e musical do violoncelo, os *15 Estudos Fáceis* opus 76i, e os *10 Estudos Intermédios* opus 76 de David Popper, tendo sido preterido o livro dos 40 Estudos *High School of Cello Playing* opus 73, justificação essa dada ao longo deste capítulo e relacionada com o sentido que este trabalho tem.

Esta análise é efectuada na base da experiência adquirida por mim ao longo do meu percurso enquanto estudante do violoncelo, executante e agora, professor deste mesmo instrumento. Cada um dos vinte e cinco estudos (15 Fáceis e 10 Intermédios) em análise foram previamente estudados, praticados e executados por mim, ao ponto de entender não só as particularidades musicais, mas também as questões técnicas do violoncelo e do desenvolvimento do aluno violoncelista, refletindo assim sobre três factores importantes no percurso de um músico, que acima se encontram mencionados: aluno, executante e professor.

Para uma fundamentação teórica e auxílio à análise realizada aos *15 Estudos Fáceis* opus 76i, e aos *10 Estudos Intermédios* opus 76, foram consultados diversos livros relacionados com os princípios técnicos do violoncelo e do violino, dos quais são utilizados os seguintes:

- *Cello Technique, Principle and Forms of Movement*, de Gerhard Mantel;
- *Cello (Yehudi Menuhin Music Guides)*, de William Pleeth;
- *The World of Music According to Starker*, de János Starker;
- *Interpretación y Enseñanza del Violín*, de Ivan Galamian;
- *The Art of Practising the Violin*, de Robert Gerle.

Como base introdutória para a análise realizada posteriormente, seria importante citar uma frase que um dos grandes mestres do violoncelo, János Starker (2004), partilha no seu livro *The World of Music According to Starker*. A visão partilhada por Starker, deve ser tida em conta como uma fonte de motivação desde fase inicial de aprendizagem de um instrumento, até ao mais alto nível de performance musical. Essa frase pode identificar-se com aquilo que Popper fez nestes dois livros de estudos op.76i e op.76, com Starker a dizer que:

“Deve ser dado como certo que todos os aspectos de tocar um instrumento devem ser motivados por intenções musicais.” (Starker, 2004, p.272)³.

Este violoncelista, János Starker, refere ainda outra visão algo semelhante, mas de igual modo interessante e que deve ser também ela, uma linha de orientação para qualquer músico: “A execução exige respostas técnicas; a motivação permanece musical.” (Starker, 2004, p.273)⁴.

Ideia idêntica à defendida por Starker, e que é plausível dizer que se complementam, tem também William Pleeth (1992) no seu livro intitulado de *Cello (Yehudi Menuhin Music Guides)*, onde este afirma que “(...) é a arte musical que vai fazer você procurar os meios técnicos (...)” (Pleeth, 1992, p.55)⁵.

É indispensável realçar o facto de já existir alguma abundância de literatura acerca da análise dos 40 Estudos *High School of Cello Playing* opus 73, dos quais se destaca um livro intitulado de *The Popper Manifesto*, de Dennis Parker (2003), considerado um guia destes 40 Estudos op.73, e que é acompanhado de

³ “It ought to be taken for granted that all aspects of instrumental playing must be motivated by musical intentions.” (Starker, 2004, p.272).

⁴ “The execution requires technical answers; the motivation remains musical.” (Starker, 2004, p.273).

⁵ “(...) it is the musical art that is going to make you search out the technical means (...)” (Pleeth, 1992, p.55).

um DVD, com o autor a executar cada um dos 40 estudos. É importante também referir, indo ao encontro da obra anteriormente mencionada, a existência de um artigo de Richard Slavich (1995), intitulado de *A Player's Guide to the Popper Etudes*, em que este autor faz, embora de uma forma bastante sintetizada, uma abordagem do ponto de vista técnico a cada um dos 40 Estudos opus 73, dividindo estes por problemáticas relacionadas com o arco e com a mão esquerda, sugerindo ainda na parte final deste trabalho, que estudos podem auxiliar na preparação de determinadas obras da literatura do violoncelo. Para além destes, há ainda outros trabalhos de cariz académico já realizados acerca dos estudos acima referidos. Também é de realçar a existência de alguns trabalhos semelhantes acerca das obras de Popper para violoncelo, quer das suas peças, quer dos seus Concertos.

Relativamente aos *15 Estudos Fáceis* opus 76i, e aos *10 Estudos Intermédios* opus 76, apenas existem algumas referências e análises generalizadas, sem especificar ou individualizar cada um dos estudos, como é possível verificar em trabalhos académicos como o da autora Carolina Landriscini Marín (2015), na sua tese de doutoramento intitulada de *Aportaciones de David Popper en la enseñanza del violonchelo*, ou ainda noutra tese de doutoramento denominada de *Effective Practice Methods for David Popper's Virtuosic Pieces and the relationship between selected Pieces and Etudes*, de So Yooun Park (2007), onde esta autora faz apenas uma breve descrição dos três livros de estudos de Popper.

De um modo geral, os estudos op.76i e op.76 são destinados a estudantes do violoncelo, num nível de ensino inicial ou intermédio deste instrumento, sendo estes usados geralmente em Academias, Conservatórios e até Escolas Profissionais de Música. Os *15 Estudos Fáceis* opus 76i, asseguram também a transição para os *10 Estudos Intermédios* opus 76, que por sua vez serão a introdução para os *40 Estudos High School of Cello Playing*, opus 73.

É de igual modo importante, destacar a particularidade de os *15 Estudos Fáceis* opus 76i, terem uma parte de 2º violoncelo, funcionando com um acompanhamento e um suporte harmónico da voz principal. Esta segunda voz é tocada geralmente pelo professor de violoncelo, mas pode também ser executada por alunos mais avançados deste instrumento, funcionando perfeitamente como uma fonte motivacional para os alunos iniciantes. Dada esta característica destes estudos, entre outras existentes, a autora Carolina Landriscini Marín (2015), refere-se aos *15 Estudos Fáceis* opus 76i, como “(...) 15 peças breves de música e que proporcionam a possibilidade de trabalhar na aula diversos aspectos instrumentais.” (Marín, 2015, p.368)⁶. É sensato então referir que, dado o argumento utilizado pela autora acima mencionada, isso é uma das grandes vantagens na utilização destes estudos no ensino do violoncelo. Além disso, é possível verificar que, tanto a visão de Starker (2004), como de Pleeth (1992), anteriormente abordadas, encontram-se presentes nesta ideia acerca dos estudos op.76i, defendida pela autora Carolina Marín (2015).

2.1.2. A Importância de David Popper e dos seus 40 Estudos op.73

A importância que David Popper e os seus *40 Estudos High School of Cello Playing* opus 73, tiveram e têm atualmente no ensino do violoncelo e na contribuição para o desenvolvimento do violoncelo enquanto instrumento com capacidades solísticas. Alguns autores referem-se aos 40 Estudos como: “A sua maior contribuição para o desenvolvimento da técnica do violoncelo (...)”

⁶ “(...) 15 piezas de música breves y que proporcionan la posibilidad de trabajar en el aula diversos aspectos instrumentales.” (Marín, 2015, p.368).

(Campbell, 1989, p.109)⁷, ou ainda como “(...) a bíblia técnica do violoncelista profissional.” (Bosanquet & Stowell, 1999, p.199)⁸.

Contribuindo assim para dar ao violoncelo um papel de destaque, que durante muito tempo foi reivindicado por um grupo de violoncelistas intitulado pela autora Adriana Venturini (2009), de *Escola de Dresden*, na qual David Popper se inseria, e que teriam como objetivo colocar o violoncelo a par do violino no que toca a um instrumento com potencial solístico e virtuosístico (Venturini, 2009). Este grupo de violoncelistas foi ainda responsável pela transição do violoncelo enquanto instrumento acompanhador, com papel no baixo contínuo durante vários períodos da História da Música (no Renascimento, Barroco e Classicismo), para um instrumento solo virtuoso no final do século XIX, início de século XX (Venturini, 2009).

No livro, *The Cambridge Companion to the Cello*, os autores fazem referência ao facto de um grupo de violoncelistas encontrarem-se frustrados com as limitações do ponto de vista técnico que tinha o violoncelo:

“Alguns violoncelistas (Cossmann, Popper, Jacquard, Piatigorsky, e Navarra), decepcionados com as oportunidades limitadas de exposição técnica, expandiram-na para compensar.” (Stowell & Jones, 1999, p.95-96)⁹.

O autor Eduardo Carpinteyro (2007), no seu trabalho de conclusão de doutoramento, tem uma opinião semelhante acerca de David Popper pela

⁷ “His greatest contribution to the development of cello technique (...)” (Campbell, 1989, p.109).

⁸ “(...) the technical bible of the professional cellist.” (Bosanquet & Stowell, 1999, p.199).

⁹ “Some cellists (e.g. Cossmann, Popper, Jacquard, Piatigorsky and Navarra), disappointed with the limited opportunities for technical display, have expanded it to compensate.” (Stowell & Jones, 1999, p.95-96).

importância que este teve enquanto violoncelista no final do século XIX, e sobre o seu enquadramento na época enquanto músico na sua plenitude, executante e compositor. Este autor realça ainda o facto de Popper vir no seguimento de uma longa tradição de violoncelistas-compositores, como é também referenciado no trabalho acerca da *Escola de Dresden*, que foram preponderantes na evolução do violoncelo, e na ampliação da literatura para este instrumento, dizendo que “Compor era uma questão importante para Popper (...)” (Carpinteyro, 2007, p.3)¹⁰. Carpinteyro (2007) vai ainda mais longe acerca da importância de Popper e das suas obras em geral, divulgando que Popper teria um total conhecimento acerca do seu instrumento, quer do ponto de vista técnico, musical e até fisiológico, considerando que:

“(...) todas as suas obras são idiomáticas para o instrumento (violoncelo) e nunca vai além das limitações físicas quer seja do instrumento ou impostas pela fisiologia do executante.” (Carpinteyro, 2007, p.10)¹¹.

A autora Carolina Landriscini Marín (2015), na sua tese de doutoramento faz referência a Popper e aos seus contributos para os avanços do violoncelo dizendo:

“(...) podemos afirmar que Popper é a personalidade mais importante do violoncelo ao longo do século XIX e que contribuiu significativamente para

¹⁰ “Composing was an important issue for Popper (...)” (Carpinteyro, 2007, p.3).

¹¹ “(...) all his works are idiomatic for the instrument and never go beyond the physical limitations that either the instrument or the player’s physiology imposed.” (Carpinteyro, 2007, p.10).

a divulgação do instrumento e o avanço da sua técnica.” (Marín, 2015, p.125)¹².

Opinião idêntica acerca de Popper tem a autora So Youn Park (2007), devido à utilização por parte de Popper nas suas obras e estudos de grande parte dos avanços técnicos, e também pela popularidade que as suas obras foram adquirindo, que esta autora atenta que “(...) Popper é considerado a pessoa que mais avanços fez para o violoncelo durante o século XIX.” (Park, 2007, p.IX)¹³. A mesma autora destaca ainda a importância que Popper teve para o repertório do violoncelo enquanto compositor e interprete, realçando a capacidade que este violoncelista tinha para “(...) comunicar intimamente com o seu público.” (Park, 2007, p.7)¹⁴.

O autor Stephen De’ak (1980), responsável pela biografia de David Popper, com o mesmo nome, *David Popper*, editada pela *Paganiniana Publications*, faz também referência ao facto de se encontrar muitas das inovações técnicas ocorridas na época, nos seus 40 Estudos *High School of Cello Playing*, opus 73, mencionando que:

“Seus [Popper] princípios técnicos, inovações e aplicações práticas da técnica do violoncelo moderno (do final do século XIX) foram colocadas nestes 40 Estudos” (De’ak, 1980, p.261)¹⁵.

¹² “(...) podemos afirmar que Popper es la personalidad más importante del violonchelo a lo largo del siglo XIX y quien contribuyó de modo significativo a la difusión del instrumento y el avance de su técnica.” (Marín, 2015, p.125).

¹³ “(...) Popper is considered to be the person that advanced the cello the most during the nineteenth century.” (Park, 2007, p.IX).

¹⁴ “(...) intimately communicate with his audience.” (Park, 2007, p.7).

¹⁵ “His technical principles, innovations, and practical applications of the modern cello technique (of the late nineteenth century) were put down in these forty études.” (De’ak, 1980, p.261).

Apesar de a obra biográfica acerca de Popper, escrita por Stephen De'ak, ter como data de edição o ano de 1980, pode-se considerar concebível a ideia apresentada pelo autor de que, os 40 Estudos são uma solução para muitos dos desafios técnicos da linguagem *moderna* do violoncelo, desde a época de Popper até a atualidade, confirmando assim, aquilo que o autor diz acerca do grande legado de Popper, que continua a ser preponderante na atualidade do estudante de violoncelo (De'ak, 1980)

Opinião similar tem o autor da obra *The Popper Manifesto*, fazendo questão de realçar o facto de que, todos estes estudos foram escritos há mais de 100 anos atrás, mas no entanto continuam a ser utilizados e apreciados em todo o mundo (Parker, 2003).

2.1.3. Relação existente entre os 3 livros de estudos

É razoável dizer que não se pode dissociar os *40 Estudos High School of Cello Playing* opus 73 dos outros dois volumes opus 76 e 76i. Logo, é essencial haver uma pronúncia acerca destes estudos que grande preponderância tiveram e têm para o ensino do violoncelo. O porquê destes três livros de estudos não se deverem dissociar entre eles, deve-se ao facto de todos os três volumes partilharem características semelhantes do ponto de vista musical e do ponto de vista técnico do violoncelo, embora, como já é conhecido, estes três volumes têm níveis de dificuldades bem diferentes, Fácil (op.76i), Intermédio (op.76), e Difícil (op.73).

Esta ideia é partilhada por alguns autores, como Raychev (2003), em que defende que quer os estudos opus 73, quer os opus 76, são de grande preponderância para o violoncelo alegando que “(...) eles fornecem argumentos para uma construção robusta da técnica do violoncelo e para a estabilização da

afinação.” (Raychev, 2003, p.82)¹⁶. Outro autor Lev Ginsburg (1978), no seu livro *The History of the Violoncello*, faz referência aos *15 Estudos Fáceis op. 76i*, como sendo muito valiosos para o ensino do violoncelo na fase inicial, realçando o facto de estes estudos conterem parte de acompanhamento de um segundo violoncelo (Ginsburg, 1978). Faz ainda referência aos *40 Estudos High School of Cello Playing*, mencionando o facto de estes estudos serem facilmente utilizados em concertos e nos programas curriculares das escolas de música (Ginsburg, 1978).

A autora So Youn Park (2007), na sua tese de doutoramento, faz referência aos três livros de Estudos de Popper, realçando o facto de estes “(...) oferecerem instrução técnica para o violoncelista, abrangendo todos os aspectos pedagógicos de tocar violoncelo.” (Park, 2007, p.IX)¹⁷. Ainda relativamente ao mesmo assunto, a mesma autora faz referência aos dois livros de Estudos opus 76 e 76i, descrevendo estes como livros de estudos com nível de dificuldade inferior aos 40 Estudos op. 73, dizendo que “(...) eles são mais adequados para alunos iniciantes ou aqueles num nível intermédio.” (Park, 2007, p.9)¹⁸.

Os *10 Estudos Intermédios opus 76*, e os *15 Estudos Fáceis opus 76i*, foram compostos posteriormente a Popper ter escrito os 40 Estudos, tendo sido editados em 1907 e 1908 respetivamente (De’ak, 1980). Relativamente aos *40 Estudos High School of Cello Playing opus 73*, foram compostos entre o ano de 1895 e de 1898, período no qual Popper lecionava na Real Academia de Música Húngara (Hagel, 2012), e foram editados em quatro volumes de 10 estudos cada, entre 1901 e 1905 (De’ak, 1980).

¹⁶ “(...) they provide grounds for building Strong cello technique and for stabilizing intonation.” (Raychev, 2003, p.82).

¹⁷ “(...) offer technical instruction for cellists, covering all the pedagogical aspects of cello playing.” (Park, 2007, p.IX).

¹⁸ “(...) they are more appropriate for the beginning students or those at an intermediate level.” (Park, 2007, p.9).

Como grande parte destes estudos foram compostos enquanto professor de violoncelo, provavelmente, o próprio David Popper utilizou estes estudos com os seus alunos. Esta visão é defendida pela autora Carolina Landriscini Marín (2015), em que destaca o facto de Popper ter composto diverso material pedagógico, nos quais se incluem os 3 livros de estudos, ao longo do seu percurso enquanto pedagogo do violoncelo, reforçando ainda a ideia de que utilizou grande parte desse material pedagógico com os seus alunos antes de publicá-los (Marín, 2015).

Existe ainda a probabilidade de mais que um estudo ter sido composto antes deste período de tempo, fruto das experiências que Popper teve durante a sua carreira enquanto músico de orquestra. Um exemplo disso é o Estudo nº 19 dos opus 73, denominado de *Lohengrin*. Este tem o título da ópera de Richard Wagner pois foi composto durante o período em que Popper foi violoncelista da Orquestra de Ópera de Viena, no período compreendido entre 1868 a 1873. Este estudo auxiliou Popper, e não só, na preparação e execução de uma passagem na ópera com o mesmo nome (Hagel apud Wojciechowski, 2012).

A autora Carolina Landriscini Marín (2015), destaca o papel que os 2 livros de Estudos opus 76, têm no ensino do violoncelo. Relativamente aos 15 Estudos Fáceis, ela realça o facto de estes estudos que têm acompanhamento de um 2º violoncelo serem “(...) apropriados para trabalhar durante todo o nível básico.” (Marín, 2015, p.368)¹⁹, argumentando o facto de nestes estudos não ser necessário realizar mudanças de posição, “(...) podem-se tocar sem realizar mudanças de posição, por isso são material musical adequado (...)” (Marín, 2015, p.368)²⁰. Relativamente aos 10 Estudos Intermédios, ela faz alusão a que, estes estudos são de pouco conhecimento comparativamente aos 40 Estudos, mas defende que:

¹⁹ “(...) apropiados para trabajar durante todo el grado elemental.” (Marín, 2015, p.368).

²⁰ “(...) se pueden tocar sin realizar cambios de posición, por lo que son un material musical apto (...)” (Marín, 2015, p.368).

“(…) estes estudos são valiosos para trabalhar e consolidar o domínio de vários aspectos da técnica instrumental do jovem violoncelista.” (Marín, 2015, p.371)²¹.

2.1.4. A Musicalidade, conceito presente nos Estudos de David Popper

Segundo a autora Margaret Campbell (1989), uma das grandes vantagens que os estudos de David Popper apresentam é “(…) um equilíbrio entre a música em si e a inovação técnica.” (Campbell, 1989, p.109)²², opinião semelhante é defendida pelo autor Evgeni Raychev (2003) em relação aos 40 Estudos opus 73 e aos 10 Estudos opus 76, em que diz:

“A técnica prevista em cada um dos estudos é combinada com a imaginação artística de Popper (…)” (Raychev, 2003, p.81)²³.

Através das várias ideias expressas por estas citações é possível verificar que para David Popper, a parte da criação artística, ou o ato de compor, estava estritamente ligado ao seu instrumento e aos objetivos para os quais se propunha compor. É possível deduzir que não há um papel secundário para qualquer um dos agentes (Musicalidade versus Técnica), estes têm que estar interligados, pois só assim fazem sentido no desenvolvimento do violoncelista, tanto do ponto de vista técnico como musical. Esta concepção sobre os estudos de Popper é também defendida num artigo de Charlotte Lehnhoff (1991), em que a autora

²¹ “(…) estos estudios resultan valiosos para trabajar y consolidar el dominio de distintos aspectos de la técnica instrumental del joven violonchelista.” (Marín, 2015, p.371).

²² “(…) a balance between the music itself and technical innovation.” (Campbell, 1989, p.109).

²³ “The intended technique in each of the etudes is combined with Popper’s artistic imagination (…)” (Raychev, 2003, p.81).

refere:

“A este respeito, a atividade de desenvolvimento composicional é inseparável do problema técnico, e é esta característica que diferencia o *High School* de todos os outros estudos.” (Lehnhoff, 1991, p.5)²⁴.

A mesma autora, destaca ainda um factor importante para a prática dos Estudos de Popper, alegando que estes podem servir como uma “(...) ‘medicina preventiva’ (...)” (Lehnhoff, 1991, p.4)²⁵, no sentido em que, estes estudos podem auxiliar na preparação dos alunos para futuros problemas técnicos com os quais se irão deparar ao longo do seu percurso escolar/musical, encontrando-se assim mais fortalecidos e preparados do ponto de vista técnico para os enfrentar (Lehnhoff, 1991).

Levando em conta a relação existente entre *Musicalidade versus Técnica*, e que está subjacente nestes estudos, Popper teve também o cuidado de escrever para o público, para entretenimento (Hagel, 2012), obviamente, e mais uma vez, sem perder o foco da componente técnica que é um dos objetivos dos estudos. Opinião semelhante é partilhada pelo autor Ozan Tunca (2003), que de uma visão de cariz pedagógico, refere o que poderá ser uma vantagem para a prática dos estudos de Popper, afirmando que:

“A maioria dos estudos opus 73 são musicalmente apelativos, o que torna a prática deles agradável para o aluno.” (Tunca, 2003, p.31)²⁶.

²⁴ “*In this regard, the compositional developmental activity is inseparable from the technical problem, and it is this feature wich differentiates the Hohe Schule from all other etudes.*” (Lehnhoff, 1991, p.5).

²⁵ “*(...) ‘preventive medicine’ (...)*” (Lehnhoff, 1991, p.4).

²⁶ “*Most of the op. 73 studies are musically appealing, which makes practicing them enjoyable for the student.*” (Tunca, 2003, p.31).

Argumento semelhante e que pode ser considerado bastante válido, tem a autora, Carolina Marín (2015), referindo-se aos *15 Estudos Fáceis* op. 76i como “(...) 15 peças breves de música e que proporcionam a possibilidade de trabalhar na aula diversos aspectos instrumentais.” (Marín, 2015, p.368)²⁷.

Visão interessante acerca deste conceito, tem também a autora So Youn Park (2007), fazendo um relação entre os Estudos e as peças virtuosas de David Popper. Esta autora argumenta ainda que:

“(...) praticando ambos os estudos e obras de concerto [de Popper], o violoncelista pode adquirir ambas habilidades técnicas e musicais.” (Park, 2007, p.68)²⁸.

É também interessante nesta parte do capítulo, referir algumas das questões desenvolvidas pela autora Sheila Sampaio Ribeiro (2003), na sua tese de mestrado intitulada de *Análise e Classificação de Estudos Seleccionados para Violoncelo*. Neste trabalho a autora menciona as diferenças existentes entre *métodos* e *estudos*. Realça a importância e a função dos *estudos*, evidenciando que estes não servem apenas para o desenvolvimento técnico, mas também para o desenvolvimento da parte musical do violoncelista (Ribeiro, 2003). Esta mesma autora menciona uma concepção interessante acerca dos estudos e dos seus compositores, que facilmente será identificável com David Popper. Sheila Ribeiro diz:

“(...) as composições do tipo Estudo exigem a inter-relação compositor-instrumentista-pedagogo, sendo que (...) é necessário que o compositor conheça muito bem as dificuldades do seu instrumento e tenha interesse

²⁷ “(...) 15 piezas de música breves y que proporcionan la posibilidad de trabajar en el aula diversos aspectos instrumentales.” (Marín, 2015, p.368).

²⁸ “(...) by practicing both the etudes and concert works, the cellist can acquire both technical and musical abilities.” (Park, 2007, p.68).

em criar composições destinadas à superação das mesmas.” (Ribeiro, 2003, p.49).

A autora Minah Choe (2014), destaca o facto de regularmente se incluir obras de Popper em recitais de violoncelistas, e ainda o requisito de ter que se apresentar um estudo deste compositor em provas e exames de violoncelo, realçando a importância de se ensinar as mais diversas obras de Popper (Choe, 2014). Esta autora refere ainda que:

“O legado de Popper está disponível para nós através das suas composições, que são bastante ensinadas e tocadas universalmente para desenvolver violoncelistas.” (Choe, 2014, p.1)²⁹

Estes três livros de estudos, dada a sua importância para o violoncelo e algumas das suas características, não são apenas estudos para se trabalhar na aula, mas sim, que correntemente se podem apresentar em diversos atos performativos. A título de exemplo, os *40 Estudos High School of Cello Playing* opus 73, são exigidos atualmente em algumas eliminatórias de concursos internacionais de violoncelo, exemplo disso, em Portugal, o Concurso Internacional Cidade do Fundão (consultar Anexo I).

²⁹ “Popper’s legacy is available to us through his compositions, which are widely played and taught universally to developing cellists.” (Choe, 2014, p.1).

2.2. David Popper (1843-1913)

2.2.1. Biografia

Os títulos de “(...) um dos maiores mestres do violoncelo de todos os tempos.” (Ginsburg *apud* Straeten, 1978, p.102)³⁰, e “(...) ‘o rei do violoncelo’ (...)” (Park, 2007, p.7)³¹, são alguns dos exemplos que bem elucidam acerca da importância de David Popper, que foi um dos maiores mestres do violoncelo de todos os tempos e uma das principais influências neste instrumento durante o século XIX (Campbell, 1999), e que será razoável dizer que, estas influências se estenderam para os séculos XX e XXI, tendo dedicado a sua vida à composição, ao violoncelo e à pedagogia deste instrumento.

David Popper nasceu em Praga, na República Checa, a 16 de junho de 1843. Sendo filho de um cantor de sinagoga, o seu interesse pela música despertou desde tenra idade, evidenciando desde muito cedo um talento musical, que o levaria a aprender a tocar piano e violino com cerca de 6 anos de idade (Venturini, 2007).

Mais tarde, aos doze anos de idade viria a ingressar no Conservatório de Praga, mas com a condição de que fosse aprender violoncelo, indo assim para a classe do professor Julius Goltermann, onde continuou a evidenciar o seu enorme talento musical. Isto deveu-se ao facto de na época haver uma insuficiência de violoncelistas tanto no Conservatório, como noutras organizações culturais (Venturini, 2007).

Depois de concluir a sua formação no Conservatório de Praga, David Popper, com cerca de dezoito anos de idade, obteve emprego como músico na Capela Real do Príncipe *Hohenzollern* em Löwenburg, tornando-se mais tarde

³⁰ “(...) *one of the greatest masters of violoncello of all times.*” (Ginsburg *apud* Straeten, 1978, p.102).

³¹ “(...) *‘The King of the violoncello’* (...)” (Park, 2007, p.7).

Kammervirtuoso (Campbell, 1989). Em 1863 inicia uma série de concertos por toda a Europa, que foram decorrendo ao longo de toda a sua vida e que faziam dele um violoncelista, e até compositor, com bastante notoriedade.

Numa dessas digressões pela Europa, Popper conhece o maestro alemão Hans von Bülow, que teria ficado impressionado com o seu virtuosismo (Rees, 1980). Em 24 de Janeiro de 1864, David Popper, a convite deste mesmo maestro alemão, em detrimento de outros violoncelistas da época como Grützmacher, Cossmann, Goltermann (professor de Popper), ou até Piatti e Davidov, fez a estreia do *Concerto para Violoncelo em Lá menor* opus 33 de Robert Volkmann (Campbell, 1989).

No ano de 1868, Popper tornou-se com cerca de 25 anos de idade, o escolhido para o lugar de violoncelo principal da Orquestra de Ópera de Viena (Campbell & Stowell, 1999). Em paralelo com a atividade de violoncelista da Orquestra de Ópera de Viena, Popper também colaborou assiduamente com a Orquestra Filarmónica de Viena (De'ak, 1980), e ao mesmo tempo tornou-se membro de um dos mais famosos quartetos de cordas da época, o Quarteto *Hellmesberger*. Este quarteto era constituído por J. Hellmesberger, no 1º violino, A. Brodsky, no 2º violino, S. Bachrich, na viola d'arco, e o próprio Popper, no violoncelo (De'ak, 1980). Permaneceu no cargo de violoncelista das orquestras acima mencionadas até ao ano de 1873, afirmando o autor Stephen De'ak (1980):

“Ele [Popper] terminou os seus contratos com a Ópera de Viena e a Filarmónica de Viena até ao fim da temporada de primavera em 1873” (De'ak, 1980, p.131)³².

Depois desta saída, Popper continuou a realizar concertos pela Europa e pela Rússia, em conjunto com a pianista Sophie Menter, filha do violoncelista Joseph Menter e aluna de Franz Liszt, com quem Popper casara um ano antes

³² “He terminated his contracts with the Vienna Opera and the Vienna Philharmonic at the end of the spring season in 1873.” (De'ak, 1980, p.131).

(Rees, 1980). Estes permaneceram casados até ao ano de 1886, ano em que David Popper ingressaria na *Royal Hungarian Academy of Music* (De'ak, 1980), ou Academia de Música Franz Liszt.

Ao longo da sua carreira, David Popper recebeu inúmeras condecorações e distinções em diversos países da Europa (Campbell, 1989). Em 1882, David Popper, e o violinista francês, e compositor Émile Sauret (1852-1920), realizaram uma digressão por Espanha e Portugal, na qual foram agraciados com condecorações dos reis dos respectivos países, evidenciando as qualidades artísticas de cada um deles (De'ak, 1980).

Em 1875, Franz Liszt fundou a *Royal Hungarian Academy of Music*, em Budapeste, que mais tarde foi renomeada de Academia de Música Franz Liszt, em homenagem ao seu fundador (Marín apud Dalos, 2015). Mais tarde, em 1886, Liszt convida David Popper e o violinista Jenő Hubay (1858-1937) para iniciarem a secção de cordas nesta instituição de ensino da música (Carpinteyro apud Frank, 2007). Durante a sua ligação a esta instituição de ensino, Popper desenvolveu uma intensa atividade enquanto pedagogo do violoncelo e de música de câmara. Mas anteriormente, apenas teria ensinado esporadicamente entre concertos e digressões (De'ak, 1980), logo esta foi a primeira e única instituição de ensino da música ao qual ele estaria ligado durante a sua vida, permanecendo no cargo durante 27 anos, até à data da sua morte (Carpinteyro, 2007).

Em paralelo com a ação que foi desenvolvendo enquanto pedagogo, Popper juntou-se ao seu colega de profissão, o violinista Jenő Hubay, e fundam o Quarteto de Cordas de Budapeste ou como era chamado Quarteto *Hubay-Popper*, onde permaneceu durante algumas temporadas. Este quarteto de cordas era constituído por J. Hubay no 1º violino, V. Herzfeld no 2º violino, B. Eldering na viola d'arco, e D. Popper no violoncelo (De'ak, 1980). O autor Stephen De'ak, realça ainda o facto da inclusão de Popper no quarteto ser uma mais-valia para o grupo, afirmando:

“A participação de Popper tinha sido a escolha ideal de Hubay. Além da sua grande experiência no Quarteto Hellmesberger, o estilo refinado e nobre de Popper intimamente combinado com a forma elegante de tocar de Hubay (...)” (De’ak, 1980, p.175)³³.

Ainda relativamente ao Quarteto *Hubay-Popper*, há a destacar o facto de eles terem colaborado inúmeras vezes com o compositor e pianista Johannes Brahms (1833-1897), sendo responsáveis pela estreia de algumas das suas obras camerísticas. Algumas destas composições foram inclusive executadas em conjunto com o próprio compositor, Johannes Brahms, que tocava no piano (De’ak, 1980). Stephen De’ak, foi ainda mais longe afirmando que:

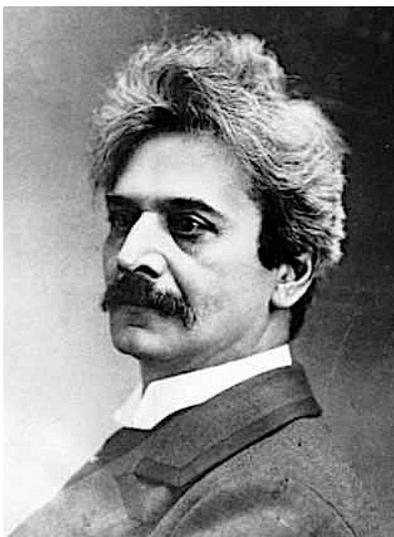


Figura 1. David Popper

“(...) o grupo introduziu muitas das obras de música de câmara de Brahms, num momento em que ele estava entre os compositores modernos cuja música era difícil de executar e de compreender, apesar do seu gênio já ser reconhecido.” (De’ak, 1980, p.177)³⁴.

Em 1891, mais concretamente a 25 de Novembro desse ano, David Popper estreia em Londres uma das suas principais obras, que atualmente detém bastante notoriedade por todo o mundo. Essa obra é o *Requiem para 3 Violoncelos e*

³³ “Popper’s participation had been an ideal choice by Hubay. In addition to his great experience in the Hellmesberger Quartet, Popper’s refined and noble style closely blended with Hubay’s elegante playing (...)” (De’ak, 1980, p.175).

³⁴ “(...) the group introduced many of Brahms’ chamber music works, at a time when he was among the modern composers whose music was difficult to perform and to understand, even though his genius was already recognized.” (De’ak, 1980, p.177).

Orquestra op. 66, que teve como solistas nessa estreia o próprio Popper, o violoncelista inglês Edward Howell³⁵ e o seu “velho amigo” Jules Delsart³⁶, tendo a Orquestra como maestro o britânico F. H. Cowen (De’ak, 1980).

David Popper viria a falecer a 7 de Agosto de 1913, em Baden, próximo de Viena. Num artigo publicado na revista *The Musical Times* à data da sua morte, é possível comprovar a importância que David Popper teria já naquela época, dizendo a mencionada revista que: “David Popper, um dos músicos de violoncelo mais célebres de todos os tempos (...)” (*The Musical Times*, 1913, p.606)³⁷.

2.2.2. Antecedentes e Influências de David Popper

As próximas três secções do trabalho têm como objetivo maioritário complementar a informação escrita acerca da Biografia de David Popper. Aquilo que será abordado nestas secções será o antes e o depois, as influências que incidiram sobre Popper, do ponto de vista musical e violoncelístico, e ainda, o legado que este mesmo deixou para o futuro, quer para os seus alunos de violoncelo, quer para outros violoncelistas.

David Popper, tal como foi referido anteriormente na sua biografia, iniciou os seus estudos do violoncelo no Conservatório de Praga, onde foi definido para a classe de violoncelo de Julius Goltermann (1827-1876). Nessa época, Goltermann era um jovem violoncelista e professor bastante talentoso, que tinha iniciado o seu legado na escola acima referida poucos anos antes de Popper ingressar na mesma, e onde se manteria no cargo durante doze anos. Goltermann, tinha

³⁵ Violoncelistas e pedagogo Britânico (1846-1898).

³⁶ Violoncelista e pedagogo Francês (1844-1900), foi sucessor de Franchomme no Conservatório de Paris.

³⁷ “*David Popper, one of the most celebrated violoncello players of all time (...)*” (*The Musical Times*, 1913, p.606).

substituído anteriormente Anton Träg (1819-1860) que permaneceu nesse cargo até 1850 (Rees, 1980).

Julius Goltermann, foi discípulo de Bernhard Romberg (1767-1841) e posteriormente de Friedrich August Kummer (1797-1879) em Dresden (Venturini, 2007). Essa escola de violoncelo é denominada pela autora Adriana Venturini, no seu trabalho *The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century*, com o nome de *Escola de Violoncelo de Dresden*. A escola com essa designação, começou com transmissão direta de Bernhard Romberg que procurou, já na sua época, a emancipação do violoncelo enquanto instrumento musical com potencial solístico (Venturini, 2007). As ideais desta escola seriam transmitidas para as gerações seguintes de violoncelistas.

À semelhança do que é referido pela autora no trabalho acima mencionado, a grande maioria destes violoncelistas da *Escola de Violoncelo de Dresden* seriam também compositores, deixando um forte legado através dos seus estudos, peças e concertos, fruto de uma enorme influência do repertório de violino, dado o potencial solístico deste instrumento (Stowell, 1999).

Neste grupo de violoncelistas, que viria a deixar a sua marca como *Escola de Violoncelo de Dresden*, incluíam-se nomes como Kummer, Dotzauer, Sebastian Lee, Cossmann, Grützmacher, Davidov, Goltermann, o próprio David Popper, e outros violoncelistas da época que foram estudantes ou colegas dos nomes acima referidos.

A autora Adriana Venturini, afirma que a contribuição mais importante para o mundo do violoncelo de Julius Goltermann, que embora não tenha escrito ou publicado métodos ou estudos de violoncelo, ao contrário de outros violoncelistas dessa escola, foi ajudar a desenvolver as capacidades e o talento de David Popper, acrescentando ainda que, Popper tornou-se “(...) o violoncelista mais

virtuoso, compositor prolífico (...) dos violoncelistas de Dresden do século XIX.” (Venturini, 2007, p.64)³⁸.

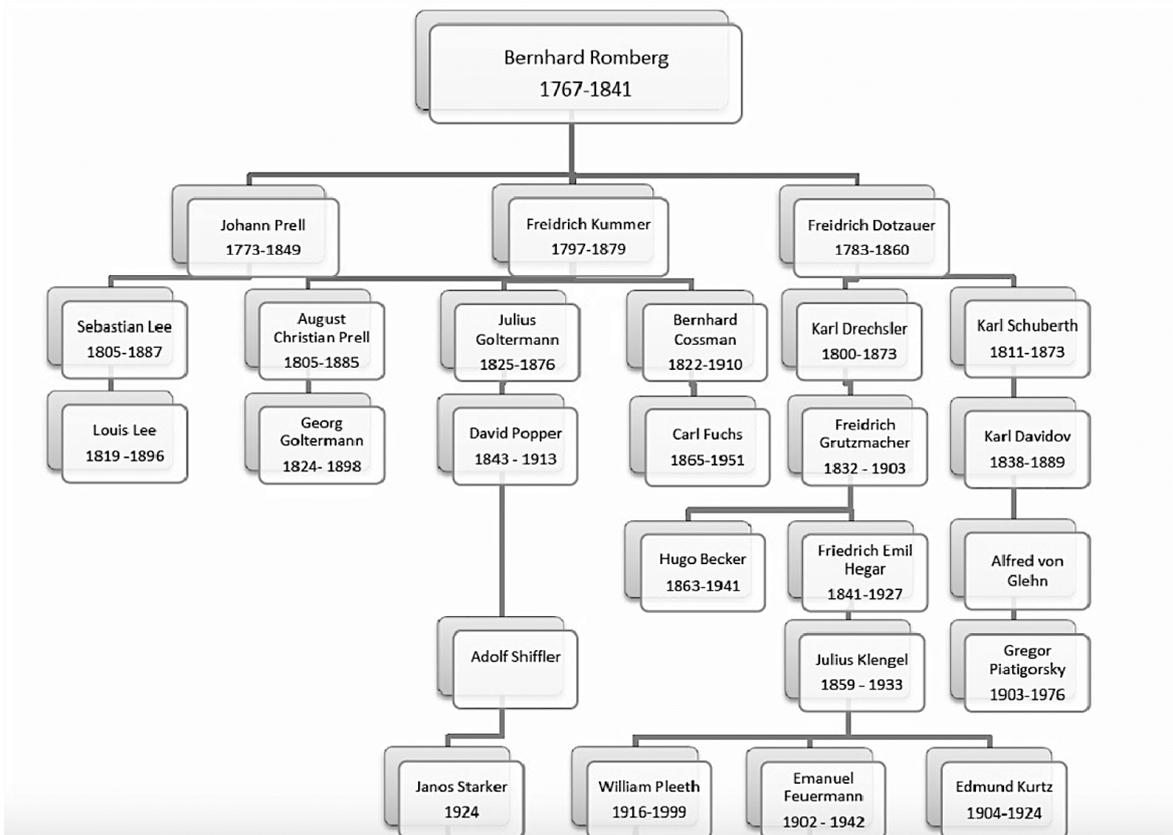


Figura 2. Excerto da árvore da Escola de Violoncelo de Dresden (Venturini, 2007, pág. 64)

Relativamente a David Popper e às suas funções, enquanto violoncelista na Capela Real do Príncipe *Hohenzollern* e durante a sua estadia em Löwenburg, este prezou consideravelmente o contacto que teve com grandes compositores, maestros e solistas (De’ak, 1980). Dentro destes estão nomes como o do maestro alemão Hans von Büllow (1830-1894), e os compositores Richard Wagner (1813-1883), e Hector Berlioz (1803-1869), sendo que estes dois últimos “(...)

³⁸ “(...) the most virtuosic cellist, prolific composer (...) of the nineteenth century Dresden cellists.” (Venturini, 2007, p.64).

expressaram admiração pela forma de tocar de Popper.” (Campbell, 1989, p.104)³⁹.

Fruto desses contactos, está também a admiração de Popper pela música de Wagner. Além disso, como refere o autor Stephen De’ak, “(...) algumas das suas [Popper] composições refletem traços de harmonia e progressões Wagnerianas (...)” (De’ak, 1980, p.67)⁴⁰. O mesmo autor acrescenta ainda que Popper acreditava que as futuras gerações de violoncelistas iria partilhar do mesmo gosto que ele teria pela música de Wagner (De’ak, 1980).

Outro dos nomes com o qual Popper contactou foi o de Liszt. Este que era um visitante assíduo, fruto da relação de amizade com o Príncipe para o qual iria tocar e dirigir, começando assim a convivência entre Popper e Liszt, que se manteriam em contacto com alguma frequência, e inclusive “(...) Popper (...) estava ciente da forte influência do Mestre [Liszt] sobre a sua vida musical.” (De’ak, 1980, p.69)⁴¹.

2.2.3. Academia de Música Franz Liszt

Na altura da chegada de David Popper à Academia de Música Franz Liszt em 1886, o violoncelo, de um modo geral, não era um instrumento popular naquela época na Hungria, sendo que, a maioria dos alunos iriam para piano e violino havendo escassez de alunos de violoncelo, algo que também se passava um pouco por toda a Europa (Carpinteyro, 2007).

³⁹ “(...) expressed admiration for Popper’s playing.” (Campbell, 1989, pág. 104).

⁴⁰ “(...) some of his compositions reflect traces of Wagnerian harmony and progressions (...)” (De’ak, 1980, p.67).

⁴¹ “(...) Popper (...) was aware of the strong influence of the Master on his musical life.” (De’ak, 1980, p.69)

Nessa época, a Academia de Música Franz Liszt era frequentada por alunos que mais tarde se iriam destacar no panorama mundial da música, como os compositores Béla Bartók (1881-1945), Ernst von Dohnányi (1877-1960), Zoltán Kodály (1882-1967) e o maestro Fritz Reiner (1888-1963) (Campbell, 1988). Popper chegou mesmo a ter contacto com alguns deles, como foi o caso de Bartók. Com este ao piano, eles prepararam um concerto de caridade, ao qual, Bartók escreveria posteriormente à sua mãe dizendo que “(...) eu tive a chance de tocar com um verdadeiro artista (...)” (De’ak apud Bartók, 1980, p.222)⁴².

Grande parte das convicções de Popper no início da sua carreira na pedagogia do violoncelo, assentavam naquilo que ele teria sido enquanto solista, com o autor Stephen De’ak a salientar algumas dessas:

“(...) uma forte individualidade artística, técnica irrepreensível, afinação imaculada, uma comunicação íntima com o público (...)” (De’ak, 1980, p.254)⁴³.

O mesmo autor refere-se ainda a Popper enquanto professor, tendo este conhecimento de causa visto ter sido aluno do próprio Popper, referindo que os seus alunos tiveram a oportunidade de absorver o que de melhor este “mestre” lhes teria para oferecer, quer das suas qualidades musicais, quer das suas qualidades enquanto violoncelista (De’ak, 1980).

David Popper, nas suas aulas, destacava-se pela sua personalidade delicada e bem humorada, predominando uma atmosfera harmoniosa (De’ak, 1980). Apesar disso, não deixava de ser exigente, fomentando e praticando nos seus alunos um conceito de autocritica, que, segundo o próprio Popper, os conduziria ao desenvolvimento das suas personalidades musicais (De’ak, 1980).

⁴² “(...) *I had a chance to play with a real artist (...)*” (De’ak apud Bartók, 1980, p.222).

⁴³ “(...) *a strong artistic individuality, flawless technique, immaculate intonation, an intimate communication with the audience (...)*” (De’ak, 1980, p.254).

Alguns dos alunos de David Popper tornaram-se violoncelistas virtuosos que ganharam lugares em orquestras importantes, e outros pedagogos do violoncelo de alguma relevância (Venturini, 2007). Alguns dos alunos de violoncelo deste “mestre” que mais se destacaram foram: Arnold Földesy, violoncelista da Ópera de Budapeste, e professor no Conservatório Nacional de Budapeste; Jenő Kerpely, professor da Universidade de Redlands na Califórnia; Arthur Weiss, violoncelista da Orquestra Sinfónica de São Francisco; Ludwig Lebell, professor no Trinity College em Londres; Adolf Schiffer, substituto de Popper na Academia de Música Franz Liszt, e que seria o professor de János Starker; Hugo Jäger, foi violoncelista em diversas orquestra alemãs, e membro do Quarteto Hellmesberger; e Joseph Schulzer, foi violoncelo solo da Ópera de Viena (De’ak, 1980).

Além de pedagogo do violoncelo, Popper foi também professor de música de câmara, dada a experiência que ele teve enquanto membro de alguns quartetos de cordas. Dentro dos seus alunos estavam nomes ilustres como o do maestro e violinista Eugene Ormandy (1899-1985), ou do violinista Joseph Szigeti (1892-1973) (De’ak, 1980).

2.2.4. O Legado

Popper é responsável por um legado e por deixar a sua marca quer como compositor, quer como pedagogo. Esse legado passou por várias gerações de violoncelistas, como foi o caso de János Starker, além de que este foi aluno de Adolf Schiffer, que por sua vez, teria sido aluno de Popper. A autora Joyce Geeting (2008), na sua obra *Janos Starker, King of Cellist*, menciona o facto de que Starker terá tocado todos os 50 estudos (40, opus 73 + 10, opus 76) de Popper por volta dos onze anos de idade. Faz ainda referência ao facto de Popper ter sido uma influência para a forma de tocar de Starker, sendo que este

considerava que, tocar aos estudos de Popper era algo extremamente essencial para o violoncelista (Geeting, 2008).

Ainda relativamente a estes dois grandes mestres do violoncelo e à sua correlação, János Starker (2004), no seu livro *The World of Music According to Starker*, refere-se a David Popper como o “(...) meu avô violoncelístico (...)” (Starker, 2004, p.203)⁴⁴, sendo razoável dizer que é bem ilustrativo o respeito e a importância que teria para Starker a personalidade David Popper.

Outro violoncelista e grande mestre deste instrumento, com quem Popper terá tido algum contacto foi Pablo Casals (1876-1973). Stephen De’ak (1980), afirma que Pablo Casals era bastante conhecedor das obras de David Popper, e que este lhe terá revelado que “(...) Eu toquei quase tudo o que Popper escreveu!” (De’ak apud Casals, 1980, p.240)⁴⁵.

Esse legado, quer como compositor, mas também como pedagogo do violoncelo, chega até à atualidade através das mais de 75 obras publicadas (Rees, 1980), em grande parte para o violoncelo, sendo que, algumas dessas obras teriam sido transcritas de violoncelo para violino (Campbell & Stowell, 1999).

⁴⁴ “(...) *my cellistic grandfather (...)*” (Starker, 2004, p.203).

⁴⁵ “(...) *I played almost everything Popper wrote!*” (De’ak apud Casals, 1980, p.240).

3. Processo de Investigação

3.1. Métodos

Esta investigação centra-se principalmente na importância que os estudos para violoncelo de David Popper têm no ensino deste instrumento. Incide especialmente nos *15 Estudos Fáceis* op.76i, e nos *10 Estudos Intermédios* op.76, mas sem nunca menosprezar os op.73 deste mesmo compositor.

A direção tomada no sentido dos dois livros de estudos op.76i e op.76, prende-se com o facto dos níveis de ensino a que estes estudos serão mais adequados. Geralmente os op.76i, adequa-se mais aos níveis básicos de ensino do violoncelo, já os op.76 são mais direcionados para um fase intermédia da aprendizagem do violoncelista. Com a realização desta análise procurou-se criar uma ferramenta de auxílio, quer para o aluno, quer para o professor, na preparação e no trabalho a ser desenvolvido nos livros de estudos acima referidos.

Na secção da análise técnica e musical efetuada aos estudos op.76i e op.76, consta a estrutura formal do respetivo estudo. A incorporação da estrutura formal de cada estudo, deve-se ao facto de esta poder ser uma ferramenta auxiliar para o aluno na compreensão e memorização do estudo, e conseqüentemente, para uma preparação na apresentação performativa do estudo de memória. Ainda nessa secção do trabalho, em cada um dos estudos estão mencionadas algumas palavras-chave, de modo a caracterizar previamente o estudo e as respetivas complexidades técnicas existentes nestes.

Apenas para salvaguardar que, nos exemplos dados nas figuras ao longo da análise aos vários estudos, algumas destas incluem ligaduras a tracejado na cor vermelha, sendo estas demonstrativas da direção da frase musical, ou ainda de, opções de arcadas para praticar e melhorar os referidos estudos. Nenhuma

dessas ligaduras está originalmente escrita nas várias edições existentes sobre estes estudos.

Nesta investigação apresenta-se um objectivo descritivo, e uma recolha e análise de dados qualitativa. A abordagem realizada foi essencialmente com recurso a entrevistas estruturadas e semiestruturadas, e ainda com recurso à análise técnica e musical a cada um dos estudos, dos dois livros anteriormente referidos. É uma investigação perceptiva, pois procura as diferentes visões acerca da temática do trabalho, que os entrevistados possam ter.

3.1.1. Participantes

Esta investigação tem um grupo de participantes. Esse grupo é constituído por quatro professores de violoncelo, com idades variáveis entre os 24 e os 60 anos de idade, e com diferentes anos de experiência no ensino deste instrumento, compreendendo entre os 2 e os 26 anos no ensino do violoncelo em Portugal.

3.1.2. Recolha de Dados

A recolha de dados efetuada envolveu uma análise técnica e musical aos dois livros de estudos op.76i e op.76 de David Popper, que se encontra na íntegra na próxima secção do capítulo.

Posteriormente envolveu ainda a realização de entrevistas estruturadas e semiestruturadas a diversos professores de violoncelo, dentro do universo de professores deste instrumento que atualmente lecionam em Portugal.

3.1.3. Fases de Investigação

Esta investigação dividiu-se em duas fases: fase 1, a análise técnica e musical aos estudos op.76i e op.76; e fase 2, as entrevistas a professores de violoncelo.

Inicialmente procedeu-se à realização da referida análise aos dois livros de estudos de David Popper, procurando-se entender as especificidades e as particularidades presentes em cada um dos vinte e cinco estudos alvo de análises. Em cada um destes estudos foram descritos os aspectos mais característicos destes, e os seus objetivos pedagógicos, segundo duas conspeções, uma de aprendizagem do violoncelo, e outra de ensinamento deste instrumento.

Numa segunda fase, procedeu-se à realização de entrevistas com alguns professores de violoncelo que, desenvolvem a sua atividade pedagógica em Portugal. Procurou-se perceber qual a receptividade e contacto existente, com os mais diversos estudos de David Popper por parte desses professores de violoncelo. Optou-se, em alguns casos, pela realização das entrevistas via email, devido a algumas complicações de ordem logística.

3.2. Fase 1: Análise Técnica e Musical dos Estudos op.76i e op.76 de David Popper

3.2.1. 15 Estudos Fáceis op. 76i

3.2.1.1. Estudo nº 1

- **Palavras-Chave:** *Legato*, Sonoridade; Economia do Arco.

Este estudo destaca-se desde logo pela quantidade de notas presentes numa só arcada (figura 3), como é possível verificar pelo 1º compasso do estudo em que apresenta 6 notas num compasso. Logo, é um bom estudo para o violoncelista desenvolver o *legato* e a economia do arco. Com o desenrolar do estudo, existem variáveis no que concerne à mudança de arco, pois esta deixa de ser na primeira colcheia do compasso, para posteriormente, passar para a segunda colcheia do compasso.

Este estudo apresenta um compasso 6 por 8, logo será de subdivisão ternária, sensação que o violoncelista deverá ter sempre presente, pois poderá ser uma valiosa ajuda para o entendimento da linha melódica e da respectiva direção do discurso musical.

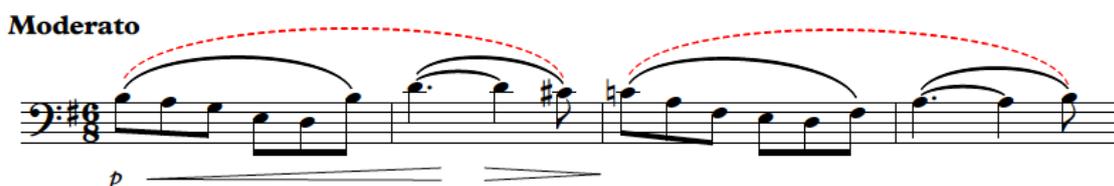


Figura 3. Excerto do Estudo nº 1 op.76i (compasso 1 ao 4)

Além da quantidade de notas apresentadas numa só arcada, outra questão ou dificuldade técnica com que o aluno de violoncelo se depara são as várias

mudanças de corda existentes numa só arcada sendo que, por vezes apresenta uma sequência de Lá-Ré-Lá, e outras vezes com a sequência Sol-Ré-Lá (ver figura 4), em que é exigido ao aluno que utilize devidamente o cotovelo e o pulso para as mudanças de corda serem minimizadas e devidamente executadas em legato, tentando permanecer o mais próximo possível da nova corda, de modo a conseguir essa mesma aproximação de uma forma imperceptível (Galamian, 1998). A utilização destes dois, o cotovelo e o pulso, permite ainda uma maior antecipação do movimento do arco, e por conseguinte do movimento melódico.

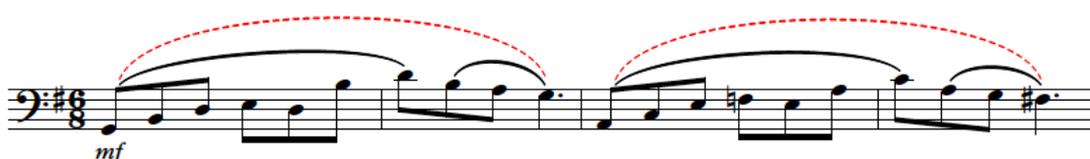


Figura 4. Excerto do Estudo nº 1 op.76i (compasso 9 ao 12)

Uma particularidade deste estudo são algumas dinâmicas e nuances sugeridas pelo compositor a acrescentar às dificuldades das várias notas por arco. Estas dinâmicas devem ser executadas através da utilização e da relação existente entre diversos fatores como: o peso (ou pressão), a velocidade do arco, e o lugar correto do arco na corda (Pleeth, 1992). Através destes factores, o violoncelista está a trabalhar e desenvolver a sua sonoridade.

Outra singularidade encontrada neste estudo são as *apogiaturas*, que poderão ser uma novidade para os alunos que tenham iniciado a prática do violoncelo à relativamente pouco tempo. Estas são um excelente meio para trabalhar a articulação dos dedos da mão esquerda, e conjuntamente a coordenação entre mão esquerda (*apogiatura*) e arco (ataque).

Relativamente a questões auditivas, como a afinação e a relação harmónica entre notas, David Popper utilizou na linha melódica vários arpejos e

inversões dos mesmos, graus conjuntos e por vezes alguns cromatismos, algo bem característico neste compositor.

A estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 ao 16; parte B, do compasso 17 ao 28; e parte A novamente, do compasso 29 ao 44.

3.2.1.2. Estudo nº 2

- **Palavras-Chave:** *Detaché*; Divisão do Arco; Acentuações.

Este estudo encontra-se na tonalidade de Dó Maior, destaca-se desde logo pelo andamento rápido e pelo carácter sugerido pelo compositor, *alla Marcia*. Neste estudo o violoncelista pode trabalhar e desenvolver devidamente o *detaché* e a divisão do arco, dada a grande exploração da célula rítmica presente na grande maioria do estudo (ver figura 5).

Atendendo à figura 5, dada como exemplo, é importante que o violoncelista procure um equilíbrio entre a arcada que se encontra para baixo (1º tempo), e aquela que se encontra para cima (2º tempo), de modo a que estas tenham o mesmo tipo e quantidade de som, e o mesmo ataque, se for caso disso. Ora relativamente à quantidade certa de arco a gastar ao longo do estudo, independentemente da célula rítmica ser constante, essa quantidade é variável em função das dinâmicas que o compositor insere, existindo ainda diversos contrastes entre elas.

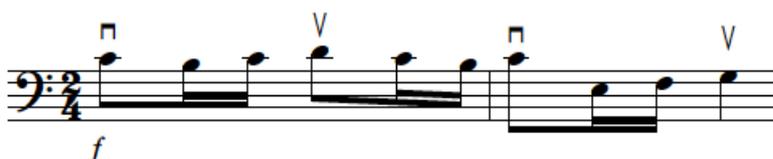


Figura 5. Excerto do Estudo nº 2 op.76i (compasso 1 e 2)

Popper neste estudo insere um novo conteúdo, as acentuações, presentes em diversas notas durante grande parte deste. Estas acentuações ocorrem no sentido mais indicado do arco, com a arcada para cima, da ponta do arco para o talão (ver figura 6). Mas é de especial importância que o violoncelista antecipe a arcada com esta articulação, porque coincide geralmente com uma mudança de corda, onde o violoncelista deve pensar no peso aplicado para a execução deste golpe de arco (acento). É aconselhável que, o violoncelista durante a sua prática nesta secção do estudo, faça uma ligeira paragem com o arco na corda nova (a corda onde se encontra a acentuação), e posteriormente aplique alguma pressão no arco por intermédio do dedo indicador, que depois deve, no ato da execução dessa arcada, fazer um libertação da pressão necessária aplicada para a execução dessa articulação.

Quanto à antecipação, que é necessária de modo a preparar a articulação precisa do arco, János Starker (2004) afirma que “(...) é de extrema importância em todas as fases de tocar um instrumento e fazer música.” (Starker, 2004, p.276)⁴⁶, pois esta palavra é usada no sentido de preparação do que irá ser feito.

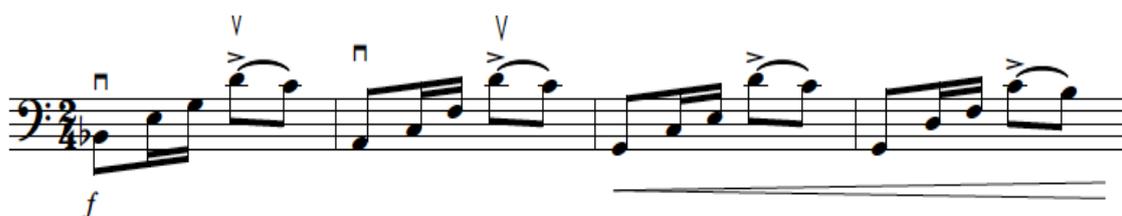


Figura 6. Excerto do Estudo nº 2 op.76i (compasso 19 ao 22)

Além de todas as outras dificuldades técnicas acima mencionadas, Popper insere ainda as extensões da mão esquerda, que se encontram presentes na

⁴⁶ “(...) is of the utmost significance in all phases of instrumental playing and music making.” (Starker, 2004, p.276).

parte B do estudo. Estas extensões são feitas de duas formas distintas: a) a primeira extensão encontrada no estudo, é feita através do movimento para trás do 1º dedo, dirigindo-se este dedo para a meia posição do violoncelo; b) a segunda é feita com a abertura da mão para a frente, encontrando-se a mão deslocada $\frac{1}{2}$ tom da 1ª posição do violoncelo. Qualquer uma das duas extensões implica que a abertura seja realizada entre o 1º e o 2º dedo da mão esquerda do violoncelista, ficando o 1º dedo esticado e os restantes sempre redondos. Starker sugere que no ato da extensão haja uma pequena rotação da mão e que o polegar se aproxime do 3º dedo quando necessário, especialmente em questões de afinação, fazendo com que o 1º dedo fique esticado e não os outros (Starker, 2004), permitindo uma libertação da tensão acumulada na mão esquerda no momento da execução da referida extensão.

Para finalizar, a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 ao 24; parte B, do compasso 25 ao 32; e parte A, do compasso 33 ao 56.

3.2.1.3. Estudo nº 3

➤ **Palavras-Chave:** *Detaché-Legato*; Extensões; Gestão do Arco.

Este estudo destaca-se desde logo pelo carácter melodioso. É um excelente estudo para trabalhar a gestão do arco e a respetiva divisão (ver figura 7), dado que Popper faz uso de diversas combinações de arcadas diferentes ao longo do estudo. Destaca-se também pelo uso de um compasso de subdivisão ternária, um 6 por 8. Do ponto de vista da construção melódica do estudo, este contém muitos cromatismos, e diversos arpejos nas mais diversas inversões.

É importante mencionar a questão da primeira palavra-chave deste estudo, pois esta é constituída no fundo por duas palavras, porque em simultâneo o violoncelista estará a desenvolver o *legato* e o *detaché*, desenvolvendo a respetiva gestão de arco necessária para estes dois golpes de arco surtirem efeito.

Inerente ao carácter do estudo, é a questão da criação da sonoridade por parte do violoncelista, sendo isso outro dos fatores a realçar neste estudo. É importante da parte do violoncelista estar devidamente ciente que, dada as combinações existentes nas arcadas, em especial na fase inicial do estudo, o sítio do arco é sempre bastante variável, devendo o aluno ter redobrada atenção ao equilíbrio entre pressão e velocidade do arco, defendendo que:

“A quantidade de pressão que colocou sobre o arco deve estar sempre relacionada com a velocidade do arco (...)” (Pleeth, 1992, p.45)⁴⁷.

Relativamente à mão esquerda, devido à tonalidade ser Fá Maior (*sib*), este estudo faz uso por diversas vezes das extensões (estas representadas no exemplo com a letra x), sendo todas elas para trás, ou seja, em direção à ½ posição do violoncelo (ver figura 7), permitindo ao violoncelistas o desenvolvimento e a consolidação desta técnica específica da mão esquerda.



Figura 7. Excerto do Estudo nº 3 op.76i (compasso 1 e 2)

Relativamente à estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 ao 18; parte B, do compasso 19 ao 34; e novamente parte A, do compasso 35 até ao 52.

⁴⁷ “The amount of pressure you put on the bow must always be related to the speed of the bow (...)”(Pleeth, 1992, pág. 45).

3.2.1.4. Estudo nº 4

- **Palavras-Chave:** *Legato*; Sonoridade; Articulação da mão esquerda.

Desde logo, a primeira particularidade deste estudo é a forma como pode ser sentido o tempo, dado ser um compasso 3 por 8, podendo ou devendo inicialmente ser sentido à colcheia, e numa fase posterior de preparação do estudo, sentido à semínima pontuada, ou seja, compasso a compasso.

Destaca-se por ser um estudo bastante melodioso (ver figura 8) e apesar da tonalidade não ser das mais fáceis numa fase inicial do estudo do violoncelo, Lá Maior, esta não apresenta uma dificuldade extra para a preparação deste estudo. Dado o carácter do estudo e a possibilidade de se sentir à colcheia, este poderá ser utilizado para introduzir vibrato em alguma notas, especialmente nas notas mais longas, como é exemplo a frase da figura 8.

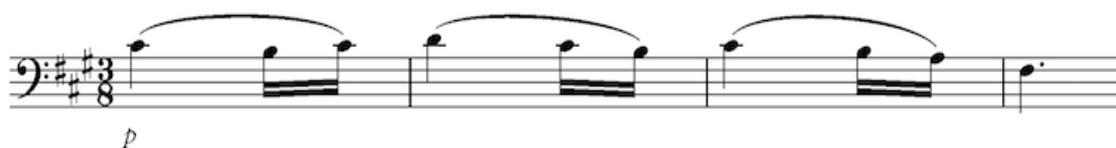


Figura 8. Excerto do Estudo nº 4 op.76i (compasso 1 ao 4)

Destaca-se também por arcos relativamente longos, sendo estes de compasso em compasso, permitindo trabalhar o *legato* nas mudanças de corda, e desenvolver os vários ângulos do braço, cotovelo e até pulso da mão direita, necessários a este golpe de arco e às mudanças de corda exigidas (ver figura 9). Fruto disto, é importante ter sempre ciente o equilíbrio sonoro que deve haver na execução da mudança de corda, de modo a não haver notas, em algumas cordas, que sobressaíam em relação a outras.



Figura 9. Excerto do Estudo nº 4 op.76i (compasso 9 ao 12)

Além de tudo o que foi referido anteriormente, este estudo pode servir para o violoncelista explorar as diversas velocidades do arco nas diferentes zonas do arco. Apesar dos tempos e da quantidade de arco ser quase sempre constante, geralmente utilizando-se o arco todo, a velocidade do arco pode e deve variar consoante as dinâmicas inseridas por David Popper. Para isso é importante que o violoncelista atente aos três factores de produção de som e ao equilíbrio que deve existir entre esses mesmos factores que são: a velocidade, a pressão, e o ponto de ataque (Galamin, 1998). Por exemplo, atendendo à figura 9, apesar do desenho rítmico e as arcadas serem as mesmas durante os quatro compassos dessa figura, os três factores acima mencionados vão fazer a diferença no que toca à execução do *crescendo* presente nessa secção.

Atendendo à dinâmica geralmente presente neste estudo ser *piano*, salvo algumas secções deste, Popper criou aqui um contraste entre o arco e a mão esquerda. Isto porque, o arco deve executar a dinâmica presente na partitura e o respetivo carácter, mas a mão esquerda deve fazer o oposto, permanecendo mais ativa e com uma maior articulação dos dedos, contribuindo para uma maior definição e clareza sonora.

Para finalizar a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 ao 16; parte B, do compasso 16 ao 28; e parte A', do compasso 28 ao 44, sendo que nesta parte os últimos 4 compassos podem ser considerados uma Coda.

3.2.1.5. Estudo nº 5

➤ **Palavras-Chave:** *Martelé; Detaché; Legato.*

Este estudo destaca-se desde logo por ter um carácter vivo, indicando o compositor *Allegro Vivace*. Apesar do estudo ser num compasso 3 por 8, inicialmente sentido à colcheia para efeitos de estudo, este deve, atendendo às indicações do compositor, ser executado a um, ou compasso a compasso. Como é sentido a um, a acentuação do compasso deve ser sempre no 1º tempo (1[forte]-2-3).

É um estudo que se caracteriza por ser bastante rítmico e onde é exigido ao violoncelista bastante precisão no que concerne ao arco, devido às variadas combinações e articulações existentes no arco ao longo do estudo, daí o que se encontra escrito nas palavras-chave ser *martelé, detaché e legato*.

Como já foi mencionado anteriormente, a principal dificuldade com que o violoncelista se depara neste estudo é a combinação entre notas em *martelé*, notas em *detaché* e notas em *legato*, tendo o compositor criado um contraste entre estas várias articulações (ver figura 10). Para isso é importante que o violoncelista tome especial precaução no que concerne à tensão e ao ponto de ataque na corda, e à libertação e velocidade do arco, em especial para as notas em *legato* e *detaché*. Logo, é indispensável ter conhecimento que, grande parte destes contrastes entre *martelé, detaché e legato*, é definido não só pelos factores acima mencionados, como também, pela utilização do 1º dedo (mão direita) em função da sua sensação com a vara do arco (Pleeth, 1992). Ou seja, o 1º dedo da mão direita é o que vai determinar grande parte de cada articulação no arco. Ainda relativamente às várias articulações presentes no arco, é importante mencionar que, dependendo da velocidade a que este estudo é executado (se a velocidade aumentar, neste caso específico), o *martelé*, poderá transformar-se num *detaché* rápido.



Figura 10. Excerto do Estudo nº 5 op.76i (compasso 1 ao 4)

É ainda um excelente estudo para trabalhar a zona do meio do arco, devendo, como sugestão, ser executado nesta zona do arco para uma maior facilidade e controlo dos contrastes de articulações acima referidos, e para um maior conforto e estabilidade com o aumento da velocidade da execução do estudo.

Outra questão a salientar, é o facto de Popper utilizar parte da escala de Dó Maior, tanto ascendente como descendente ao longo do estudo, fazendo ainda combinações com a mesma. Logo seria importante tanto da parte do professor, como do aluno, que a escala acima referida fosse trabalhada previamente na aula de modo a que o trabalho realizado posteriormente no estudo surta um efeito mais imediato.

Apesar da tonalidade do estudo, Dó Maior, é possível ainda trabalhar algumas extensões ao longo deste (ver figura 11).

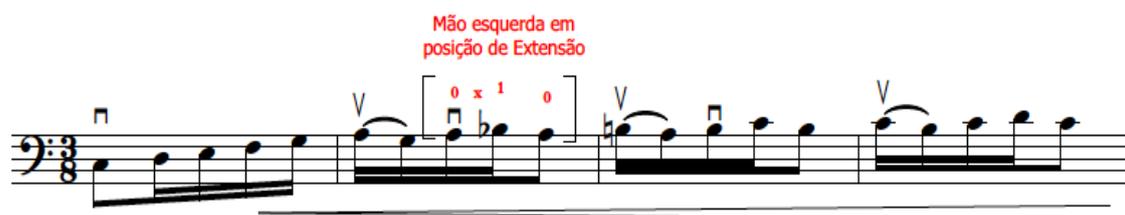


Figura 11. Excerto do Estudo nº 5 op.76i (compasso 39 ao 42)

Dadas as várias questões acima mencionadas, como a utilização da Escala de Dó Maior, entre outras, este estudo também serve para trabalhar destreza motora e velocidade de reação da mão esquerda e a respetiva

coordenação entre arco e mão esquerda (ver figura 12), como é possível constatar ao longo de grande parte do estudo. Atendendo à figura 12 como exemplo, é importante que o violoncelista faça a devida antecipação de alguns movimentos do arco, utilizando os diversos mecanismos existentes no braço direito, mais concretamente o cotovelo, de modo a minimizar a distância entre a corda Lá e a corda Ré, atendendo à velocidade e às figuras rítmicas aí presentes.



Figura 12. Excerto do Estudo nº 5 op.76i (compasso 5 e 6)

Já na fase final do estudo, uma vez mais, é importante realçar o equilíbrio que deverá existir entre pressão e velocidade do arco considerando as dinâmicas escritas, pois estes factores acima mencionados, mais uma vez, serão sempre variáveis em relação a essas dinâmicas. A partir do compasso 67, a título de exemplo, o *crescendo* gradual que se estende por 6 compassos, pode ser feito aumentando a quantidade e a velocidade do arco, mas sempre com um bom contacto do arco na corda.

Quanto à estrutura formal este estudo poderá considerar-se que se divide em seis partes: parte A, do compasso 1 ao 16; parte B, do compasso 17 ao 26; parte A', do compasso 27 ao 46; parte B, do compasso 47 ao 56; parte A'', do compasso 57 ao 66; e parte C ou Coda, do compasso 67 ao 82.

3.2.1.6. Estudo nº 6

➤ **Palavras-Chave:** *Legato*; *Appoggiaturas*; *Sonoridade*.

Este estudo destaca-se por ser bastante melodioso e com frases musicais longas. Como é indicado por David Popper, este é um *Andante Grazioso*, e encontra-se na tonalidade de Sol Maior.

É um excelente estudo para trabalhar e desenvolver o *legato* e a economia do arco, onde é exigido ao violoncelista algum domínio da coordenação e dos respectivos mecanismos necessários para as mudanças de corda durante o *legato* (Lá-Ré-Lá) (ver figura 13), e como refere e defende Galamian (1998), o violoncelista deve tentar permanecer com o arco bastante próximo da corda “nova”, de modo a que esta aproximação e mudança seja o mais delicada e impercetível possível (Galamian, 1998). É também bastante importante que o violoncelista não crie um crescendo na arcada que vem da ponta do arco na corda lá, e que liga para a corda Ré, como por exemplo acontece nos compassos 2 e 4 (ver figura 13).



Figura 13. Excerto do Estudo nº 6 op.76i (compasso 1 ao 8)

É um bom estudo para trabalhar a articulação da mão esquerda, dada a quantidade de notas presentes. Além disso, o compositor insere ainda *appoggiaturas*, o que faz com que a mão esquerda permaneça mais ativa, e com maior precisão. Estas *appoggiaturas* inseridas neste estudo por Popper, poderão ser consideradas como uma preparação para o violoncelista executar outros

ornamentos, mais especificamente os *trilos*, preparando assim o violoncelista para futuros desafios a encontrar na literatura mais avançada do violoncelo.

Com estas complexidades, é bom trabalhar a mão esquerda tocando esta numa dinâmica forte, com uma boa articulação dos dedos, e o arco numa dinâmica piano, tal como indicado na dinâmica do estudo. Isto faz com que o violoncelista, ao mesmo tempo, também esteja a trabalhar a respetiva coordenação entre arco e mão esquerda.

Na parte B do estudo, existe uma secção de dificuldade elevada para a gestão do arco (ver figura 14), porque além de ser uma arcada longa (4 tempos), tem ainda a peculiaridade de ter bastantes notas para tocar na mão esquerda, incluindo a *appoggiatura*.



Figura 14. Excerto do Estudo nº 6 op.76i (compasso 24 ao 26)

Para finalizar, a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 ao 16; parte B, do compasso 17 ao 28; parte A, do compasso 29 ao 40; e Coda, do compasso 41 ao 44.

3.2.1.7. Estudo nº 7

- **Palavras-Chave:** *Spiccato*; *Legato*; Organização do Arco.

Neste estudo desde logo o que se evidencia é o andamento e o carácter com que deve ser executado, *Vivace*, e ainda a indicação dada por Popper de, *molto leggiero*.

Nele é possível verificar a existência de variadas articulações no que concerne ao arco, como os acentos, o *legato*, e em grande maioria no estudo, o *staccato*, que pode numa fase posterior de preparação do estudo servir para introduzir e até progredir para *spiccato*. Mas, de um modo sugestivo, o violoncelista deve preferencialmente começar a trabalhar o estudo com golpe de arco de *detaché*, para uma boa percepção da organização do arco, depois usar *staccato*, com o arco sempre em contacto com a corda, de modo a que consiga controlar eficazmente o tempo e o arco (ver figura 15). Posteriormente introduzir o *spiccato*, não esquecendo algo tão fundamental como o que Pleeth (1992) refere: “A natureza do arco é saltar. O papel do violoncelista é apoiar essa natureza (...)” (Pleeth, 1992, p.51)⁴⁸.



Figura 15. Excerto do Estudo nº 7 op.76i (compasso 1 ao 4)

É aconselhável que use a zona do meio do arco, e que faça uma gestão cuidada deste, sem nunca gastar ou deixar o arco fugir em demasia para um dos extremos (talão ou ponta).

David Popper insere ainda neste estudo, em alguns sítios específicos, notas com acentos, nas quais é aconselhável que o violoncelista aplique um pouco mais de pressão no arco seguido de uma libertação da mesma, ao invés de mais quantidade de arco (Pleeth, 1992), fazendo com que o este permaneça constantemente na mesma zona, neste caso concreto no meio (ver figura 16).

⁴⁸ “The nature of the bow is to bounce. The role of the cellist is to support that nature (...)” (Pleeth, 1992, p.51).

Ainda no que confere às notas acentuadas, estas acontecem em sentidos diferentes da arcada (ou para baixo ou para cima), logo é importante que o aluno trabalhe estas de modo a que não existam diferenças na qualidade do som, e que a acentuação seja sempre o mais idêntica possível, independentemente do sentido do arco.



Figura 16. Excerto do Estudo nº 7 op.76i (compasso 23 ao 28)

É importante ainda que o violoncelista tenha a devida atenção ao braço direito no que toca às mudanças de corda, de modo a conseguir uma antecipação da chegada do arco à corda que tem que tocar naquele momento específico, e ainda, à preparação da articulação correta indicada por Popper durante o estudo. Com isso, é possível aquilo que Starker (2004) menciona como a antecipação ser a responsável pela continuidade e fluência da música, evitando assim algumas interrupções indesejadas.

Relativamente à estrutura formal deste estudo, esta divide-se em 4 partes: parte A, do compasso 1 até ao 16; parte B, do compasso 17 até ao 40; parte A, do compasso 41 até ao 52; e por fim, Coda, do 53 até ao fim.

3.2.1.8. Estudo nº 8

- **Palavras-Chave:** Cordas Dobradas; *Legato*; Velocidade do arco.

De todos os 15 Estudos Fáceis opus 76i de David Popper, este destaca-se pela seguinte razão, Popper compôs este estudo com cordas duplas ou cordas

dobradas, sendo o único inteiramente com estas características dentro deste conjunto de estudos (ver figura 17).

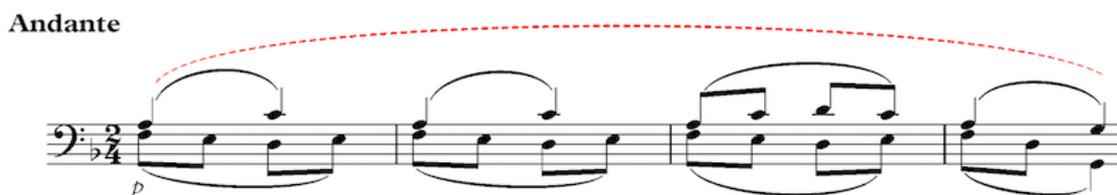


Figura 17. Excerto do Estudo nº 8 op.76i (compasso 1 ao 4)

Este Estudo encontra-se na tonalidade de Fá Maior. Apesar de ser um *Andante*, será aconselhável que o violoncelista inicie o trabalho a ser feito neste estudo pensando na colcheia como unidade de tempo, e ir progredindo gradualmente no andamento, até conseguir executar este estudo com a semínima como unidade de tempo.

Sendo um estudo com cordas dobradas, o foco inicial do estudo reside na afinação, e na relação intervalar entre essas duas notas tocadas simultaneamente. Será então importante, de um ponto de vista aconselhável, que numa fase inicial o estudo seja trabalhado na aula da seguinte forma: a) o aluno apenas vai tocar a linha de cima, que segundo este ponto de vista é encarada como a linha melódica (ver figura 18), e quando possível, o professor vai executar a linha de baixo (não confundir com a parte 2º violoncelo); b) posteriormente, é também aconselhável fazer o contrário, o aluno violoncelista executa a linha de baixo, considerada como o acompanhamento ou o “motor rítmico” da melodia (ver figura 19), e o professor executa a linha de cima. Ideia idêntica a esta sugestão acima descrita, é defendida por János Starker (2004), a qual deve ser aplicada segundo este, a violoncelistas menos avançados e aqueles que têm as mãos menos desenvolvidas, devido a inúmeros factores como a idade ou a própria

constituição física, permitindo a libertação do excesso de tensão das cordas dobradas.

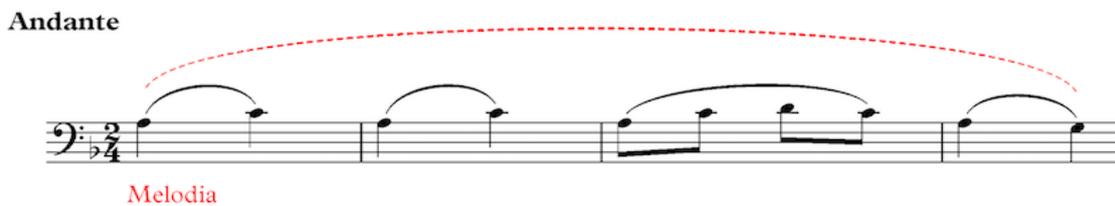


Figura 18. Excerto do Estudo nº 8 op.76i (compasso 1 ao 4)

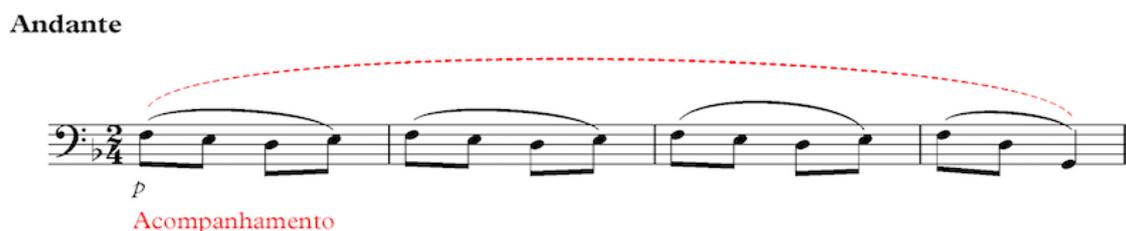


Figura 19. Excerto do Estudo nº 8 op.76i (compasso 1 ao 4)

O trabalho sugerido anteriormente, tem como objetivo não só a melhoria da afinação na execução das cordas dobradas, mas também na percepção, por parte do aluno, do sentido da frase musical e na direção musical que cada uma das vozes, das cordas dobradas, pode sugerir.

Além desta dificuldade das cordas dobradas, e tudo que lhe está conferido, outra das dificuldades presentes são as arcadas relativamente longas em *legato*, evidentes ao longo de todo estudo, o que ainda dificulta mais pelo facto de ter que se tocar constantemente duas notas em simultâneo. Então é necessário, também em jeito de sugestão, que durante o estudo deste estudo (ver figura 20), o violoncelista faça uma arcada a cada colcheia, com o objetivo de a principal preocupação residir na afinação das notas dobradas, e na mecanização da

estrutura da mão esquerda na execução destas notas. Seguindo-se isto, o aluno pode ir passando de uma arcada por cada colcheia, para uma arcada por cada semínima (2 colcheias sempre presentes), e finalmente chegar ao objetivo final que será uma arcada a cada 2 tempos, como demonstra o exemplo abaixo, (ou com 4 colcheias ou com 2 semínimas como é possível verificar ao longo do estudo).

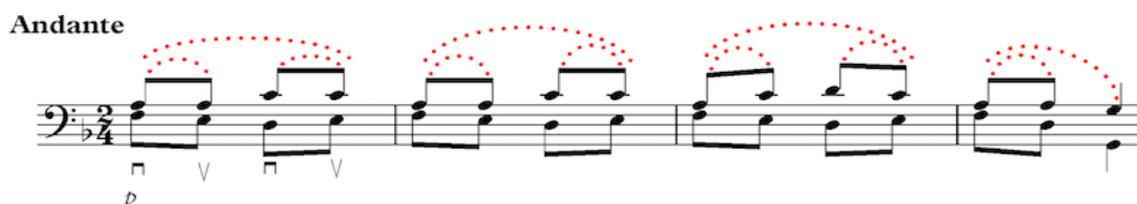


Figura 20. Excerto do Estudo nº 8 op.76i (compasso 1 ao 4)

Além de tudo o que foi escrito anteriormente, e como já foi mencionado anteriormente, é um excelente estudo para trabalhar o *legato*, o equilíbrio sonoro entre as duas cordas e ainda a distribuição do peso do arco ao longo da arcada e a respetiva velocidade deste, que se encontra constantemente presente ao longo do estudo. Falando de uma das palavras-chave acima mencionadas, mais concretamente a velocidade do arco, esta é de especial importância, pois vai ter interferência direta na qualidade de som, na direção musical, e no equilíbrio sonoro entre as duas cordas. Com isto, o violoncelista deve procurar uma zona mais “dura” das cordas (preferencialmente em direção ao cavalete), e atendendo a isso, e ao próprio controlo do arco, procurar não gastar demasiado arco, fazendo uma gestão deste mais cuidada. Com estes factores, o violoncelista está também a criar e a desenvolver a sua própria sonoridade, utilizando os factores acima mencionados na criação de um som bonito e preenchido, com uma boa quantidade de harmónicos.

Para finalizar a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 17; parte B, do compasso 18 até ao 21; e parte A', do compasso 22 até ao fim.

3.2.1.9. Estudo nº 9

➤ **Palavras-Chave:** *Martelé*; *Legato*; Acentuações.

Neste estudo, Popper fez uso constante da mesma célula rítmica (4 semicolcheias) ao longo deste. Apesar disso, e aqui encontra-se o grande dilema deste estudo, usou variadas combinações de golpes de arco e articulações, como o *martelé*, acentuações e *legato*, sendo isto um fator de destaque deste estudo (ver figura 21). Como indica a célula rítmica, este estudo é bastante rítmico e rápido, dada a indicação de andamento dada pelo compositor, *Vivace*. Apesar disso, é num compasso 4 por 8, logo a unidade de tempo é a colcheia, mas passível de se tocar sentido à semínima, sendo isso um dos factores de maior dificuldade na execução deste estudo.



Figura 21. Excerto do Estudo nº 9 op.76i (compasso 1 ao 4)

Além das dificuldades existentes com a combinação de várias articulações e diferentes golpes de arco, este estudo tem ainda presente algumas dificuldades no que toca à mão esquerda. A esta mão é requerida alguma destreza, dada as várias mudanças de corda rápidas existentes, e ainda a presença de extensões, quer sejam elas para trás ou para a frente, que vão decorrendo ao longo do estudo.

É aconselhável ao aluno violoncelista trabalhar este estudo de forma bastante lenta e com uma enorme concentração, devido aos contrastes existentes no arco (*martelé* ou *legato*), e ainda uma especial atenção à resposta sonora do instrumento quando o aluno executa as notas em *martelé*, tentando este encontrar

o melhor som possível, com a maior quantidade de harmônicos no som, conseguindo com isto um som mais claro e brilhante.

É importante referir que, com o aumento da velocidade de execução do estudo, o *martelé* deve ser substituído por *sautillé*, em que as notas que têm o ponto, serão executadas preferencialmente no meio do arco, com este a ressaltar ligeiramente fora da corda (Stowell, 1999). Por isso, este estudo pode ser indicado para introduzir aos alunos de violoncelo o golpe de arco referido anteriormente, mas mais se aconselha que, este golpe de arco apenas seja utilizado com alunos que se encontrem num nível um pouco mais avançado daquele que é sugerido pela maioria estes estudos. Por vezes este golpe de arco pode levar à confusão com o *spiccato*.

Ainda no que respeita ao arco, e aos seus movimentos que lhe estão inerentes, é importante que o aluno antecipe com cotovelo e por vezes com pulso da mão direita determinadas mudanças de corda, em especial quando ocorrem transições que possam englobar três cordas (Sol-Ré-Lá) (ver figura 22). Este estudo deve ser tocado numa zona de relativo conforto do arco, para o domínio das várias questões abordadas, sendo esta zona preferencialmente na 1ª metade do arco, ou também na zona do meio do arco, sem nunca se direccionar em demasia para a zona da ponta.

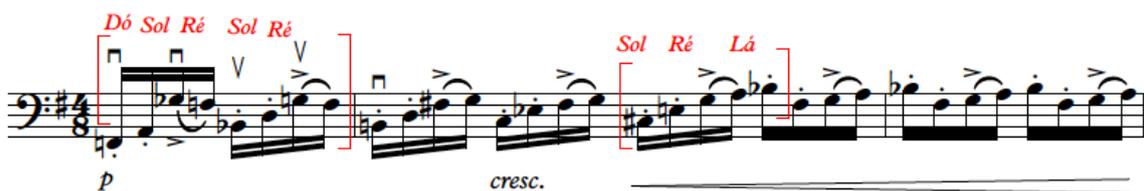


Figura 22. Excerto do Estudo nº 9 op.76i (compasso 13 ao 16)

Para finalizar, a estrutura formal deste estudo está dividida em 7 partes: parte A, do compasso 1 até ao 4, com a respetiva repetição; parte B, do

compasso 5 até ao 16; parte A novamente, do compasso 17 até ao 20; parte C, do compasso 21 até ao 30; parte A, do compasso 31 até ao 34; parte B, do compasso 35 até ao 47; Codeta ou A', com tema inicial, do compasso 48 até ao fim.

3.2.1.10. Estudo nº 10

➤ **Palavras-Chave:** *Legato*; Economia do Arco; Sonoridade.

Este estudo caracteriza-se pelo padrão ou célula rítmica presente na grande maioria do Estudo, que são as tercinas. Encontra-se na tonalidade de *Sib* Maior, logo é um estudo onde é possível trabalhar algumas extensões na mão esquerda.

Desde logo é importante que o violoncelista perceba devidamente a gestão do arco e a sua respetiva distribuição, pois uma das dificuldades que mais se evidencia são as variações de tempos na duração de algumas arcadas, portanto, é uma boa opção para trabalhar a economia do arco. Por exemplo, inicialmente o estudo tem uma arcada com cerca de 2 tempos (2 tempos + colcheia), e noutra fase do mesmo já se encontram arcadas de apenas 1 tempo (ver figura 23), ainda com o desenrolar do estudo encontram-se arcadas com 4 pulsações.

Atendendo à figura 23, é aconselhável ao violoncelista que neste trecho faça uma gestão de arco mais cuidada, de modo a que o arco não se alongue em demasia para a parte superior (ponta) deste, fazendo com que o violoncelista possa ter um maior controlo sobre o arco nas mudanças de corda.



Figura 23. Excerto do Estudo nº 10 op.76i (compasso 7 e 8)

Continuando a ideia do parágrafo anterior, este estudo é favorável para trabalhar e desenvolver o *legato*, e as mudanças de corda na execução deste golpe de arco (ver figura 24 e 25). Ao estudar estas duas grandes questões relacionadas com este estudo, nomeadamente o *legato* e as mudanças de corda neste mesmo golpe, o violoncelista tem que desenvolver todos os mecanismos inerentes a estas mudanças de corda, como a flexibilização do pulso e dos dedos, e o uso do antebraço e do cotovelo.

Tal como é referido por Gerhard Mantel (1995), todos estes mecanismo para a realização das mudanças de corda dependem sempre da zona do arco (talão, meio ou ponta) onde estas ocorrem e do sentido em que o arco se encontra (para baixo ou para cima), uma mudança de corda no talão tem que ser realizada utilizando mecanismos diferentes daquela que é realizada no meio ou na ponta do arco. Mas pesando todos estes fatores, a ideia defendida por Ivan Galamian (1998), já referenciada anteriormente noutra estudo, em que uma boa mudança de corda em *legato* é conseguida através de uma aproximação imperceptível à “nova” corda, é comum a todas as diversas formas de realizar as mudanças de corda.



Figura 24. Excerto do Estudo nº 10 op.76i (compasso 29 e 30)

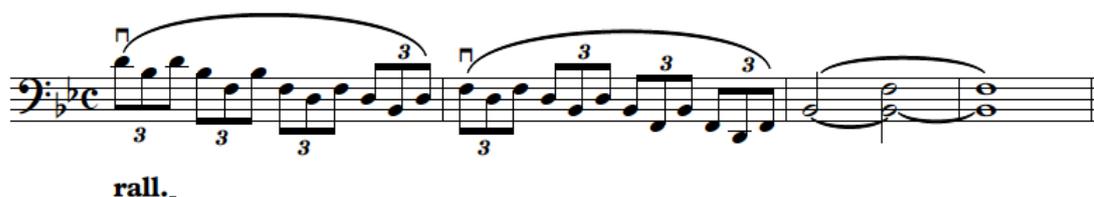


Figura 25. Excerto do Estudo nº 10 op.76i (compasso 39 ao 42)

Apesar de ser um estudo melodioso, o compositor insere ainda algumas acentuações numa determinada zona, conseguindo um contraste nesta secção com o resto do carácter do estudo. Estas acentuações deverão ser realizadas por meio do aumento da velocidade do arco no ato da execução da respetiva nota.

Relativamente à mão esquerda, outra das particularidades deste estudo devido à tonalidade inicial (*Sib M*) e às modulações presentes ao longo deste, é a grande combinação de notas que têm bemóis (b) e notas com sustenidos (#), além de fazer com que o violoncelista pratique as extensões para trás ($\frac{1}{2}$ posição), também prepara este para uma escrita musical mais direcionada para os cromatismos. Dado isso, é um excelente estudo para o violoncelista trabalhar a afinação e as especificidades harmónicas e melódicas de cada nota, e de cada bemol ou sustenido.

Ainda relacionado com as questões abordadas no parágrafo anterior, é importante que ao longo do estudo o violoncelista tenha sempre a mão esquerda bem ativa (não confundir com tensa) dada à quantidade de notas a executar por cada arcada, ajudando na definição do próprio som e na clareza dessas mesmas notas. Caracteriza-se por ser um estudo longo, tendo em conta o estereótipo de alunos que tocam e trabalham estes estudos de David Popper, o que pode provocar algum desgaste físico na parte final do estudo. Por isso, alegando o que é referido por Starker acerca das extensões, o violoncelista deve tentar “(...) evitá-las sempre que for possível (...)” (Starker, 2004, p.288)⁴⁹, no sentido em que, o

⁴⁹ “(...) avoid them whenever possible (...)” (Starker, 2004, p.288).

violoncelista, deve pensar na extensão da mão como uma transição para outra posição do violoncelo, e não como algo que fica preso, e que provoca tensão na mão.

Quanto à estrutura formal do estudo, esta divide-se em 4 partes: parte A, do compasso 1 até ao 17; parte B, destaca-se pela mudança na tonalidade e na armação de clave, passando a Sol Maior, e vai do compasso 18 até ao 28; parte A', volta a mudar novamente a para a tonalidade inicial (*Sib* Maior), e vai do compasso 29 até ao 36; por fim, os últimos 6 compassos poderão ser considerados uma Coda.

3.2.1.11. Estudo nº 11

- **Palavras-Chave:** *Legato*; Economia do Arco; Articulação da mão esquerda.

Este estudo é, talvez dos 15 deste livro, um dos mais difíceis. Destaca-se logo pelo andamento de *Allegro molto Vivace*, possuindo ao longo do estudo a mesma célula rítmica de sextinas.

Com isto, a primeira dificuldade com que o aluno se depara são os arcos longos, não tanto pela questão da duração dos tempos das respetivas arcadas, mas sim, pela questão da mão esquerda conter bastantes notas para tocar numa só arcada, obrigando o violoncelista a ter especial cuidado com a economia do arco (ver figura 26). Tendo em conta esses factores, é importante que o violoncelista faça uso do seu arco por inteiro durante a execução destas arcadas em *legato*.

Allegro molto vivace



Figura 26. Excerto do Estudo nº 11 op.76i (compasso 1 ao 4)

A segunda dificuldade a ser considerada neste estudo, não esta menos importante que a primeira, são as mudanças de corda feitas com o arco que ocorrem durante o *legato*. Estas devem permitir uma continuidade sonora, evitando quebras ou dinâmicas indesejadas e inesperadas, contribuindo assim para a direção musical e para o sentido correto da frase musical. Logo é importante acolher ideia defendida por Galamian, em que ele diz que:

“Quando se muda de corda muitas vezes no mesmo movimento de arco, este deve permanecer o mais próximo possível das cordas, sem sacrificar a clara articulação de cada nota.” (Galamian, 1998, p.90)⁵⁰.

Além de ser um excelente estudo para trabalhar a destreza e a agilidade da mão esquerda do violoncelista, este estudo é também bastante bom para o trabalho a ser desenvolvido no sentido de melhorar a afinação, contando com inúmeros cromatismos, intervalos diatônicos e até mesmo arpejos com as respectivas inversões, ao longo do estudo.

Seria aconselhável ao aluno violoncelista, a fim de realizar um trabalho mais direcionado para a afinação, como acima está referido, e ainda relacionado com a mecânica e agilidade da mão esquerda, estudar o estudo sem ligaduras

⁵⁰ “Cuando se cambia de cuerda muchas veces en un mismo movimiento de arco, éste debe permanecer tan cerca como sea posible de las cuerdas, sin sacrificar la clara articulación de cada nota.” (Galamian, 1998, p.90).

inicialmente, em *detaché*, posteriormente ir adicionando entre 2, 3 e 6 notas ligadas (ver figura 27), e só numa fase mais avançada de preparação do estudo, fazer como está originalmente escrito, que é o compasso todo ligado. Apenas uma atenção relativa à sugestão da divisão de 2 em 2 notas, pois o violoncelista somente deve aplicar esta divisão numa fase muito inicial da prática deste estudo, pois esta divisão poderá criar alguns problemas no que concerne à referência de pulsação que o violoncelista deve ter.

Allegro molto vivace



Figura 27. Excerto do Estudo nº 11 op.76i (compasso 1 ao 4)

Ainda de alguma forma relacionado com o que se encontra em cima mencionado, grande parte do estudo encontra-se numa dinâmica de *piano* (*p*), permitindo ao aluno trabalhar o contraste entre a mão esquerda, que deve tocar *forte* (*f*), mas não tensa, dada à quantidade de notas e à própria articulação da mão, em contraste com o arco que deve tocar numa dinâmica de *piano* fazendo um trabalho de coordenação motora, entre mão esquerda (*f*) e arco (*p*), e de eficiência na gestão e distribuição do arco.

Estrutura formal deste estudo divide-se em três partes: parte A, do compasso 1 até ao 16; parte B, do compasso 17 até ao 26; e parte A', sendo os últimos 3 compassos uma Coda.

3.2.1.12. Estudo nº 12

- **Palavras-Chave:** *Legato*; Sonoridade; Gestão do Arco;

Este estudo evidencia-se desde logo pelo facto da indicação deixada pelo compositor de *Minueto*, sendo na forma ternária, tal como qualquer outra dança com o mesmo nome, e agrupado de dois em dois compassos (1[f], 2, 3, 4, 5, 6,) (ver figura 28).



Figura 28. Excerto do Estudo nº 12 op.76i (compasso 3 ao 8)

Atendendo ainda à figura 28, é possível verificar algumas questões em relação à gestão do arco, onde existem arcadas de um tempo no primeiro compasso, e no segundo compasso uma arcada de três tempos. Logo é importante a definição e a escolha correta da zona do arco para execução deste estudo, que em jeito de sugestão pode ser no meio do arco, tentando que o violoncelista gaste pouco arco com o grupo de duas colcheias ligadas presentes no 1º compasso. Assim pode ter uma quantidade considerável de arco para executar, sem dificuldades de gestão de arco, o compasso seguinte. Além disso, é importante perceber que o 1º tempo do compasso é o tempo forte (não em dinâmica mas pela questão do balanço do compasso), logo o aluno deve tentar não forçar a última nota da arcada mais longa. Outra sugestão plausível para este desenho melódico, é no terceiro tempo o violoncelista gastar mais arco, direcionando a frase para o compasso seguinte, preparando assim a quantidade necessária para executar a arcada que contém os três tempos.

Ainda relativamente à figura acima mencionada, é importante que o violoncelista atente a penúltima nota da frase, que apesar de ser apenas uma semicolcheia com um ponto por cima, confere alguma subtileza e elegância na frase. Esta pequena nuance é repetida mais três vezes ao longo do estudo. Para executar esta sem demais problemas, é aconselhável que o violoncelista guarde um pouco mais de arco para o final desta arcada, de modo a que seja possível fazer a paragem de arco necessária para execução desta nota, que para além disso, ocorre na ponta do arco, devendo existir uma aplicação de peso, por intermédio do 1º dedo da mão direita, para ajudar na articulação e clareza da nota.

Ao contrário da secção do estudo anteriormente abordada, na 2ª frase da parte A e na parte B, é aconselhável que o violoncelista gaste o arco todo, ajudando a desenvolver o *legato*. Estas partes caracterizam-se por ter arcadas longas em contraste com os primeiros 8 compassos do estudo.

É verdadeiramente importante mencionar a problemática das dinâmicas deste estudo relacionadas com a gestão e distribuição do arco. Podem existir, atendendo o que se encontra escrito no estudo, duas formas de realizar os *crescendos* existentes ao longo deste: a) na 1ª frase de cada parte A do estudo, o violoncelista deve ter em conta que, a quantidade e a velocidade de arco deve aumentar gradualmente em proporção com o *crescendo* que está a ser executado; b) no final de cada parte A, estes *crescendos* devem ser executados com recurso à aplicação de mais pressão do arco sobre a corda, e utilizando a vantagem de o arco, no segundo compasso do *crescendo*, ser no sentido para cima, o que pode aliado a uma boa gestão e equilíbrio na pressão, ser uma mais valia na execução desta dinâmica.

Ainda relativamente a questões do arco, o aluno deve ter a máxima atenção à antecipação dos movimentos do braço direito na execução das mudanças de corda com o arco, quer estas sejam notas ligadas ou separadas.

Importante, até por questões de clareza rítmica, que inicialmente o violoncelista pratique e sinta o tempo a 3 (unidade de tempo a semínima) e numa fase mais avançada de amadurecimento do estudo ou até mesmo de performance, sinta o balanço rítmico ao compasso, ou a um, contribuindo para o sentido rítmico correto do *Minueto*.

No que toca à construção melódica, e inerente à afinação como acontece noutros estudos, Popper faz recurso a arpejos e a cromatismos, intervalos próximos e familiares que, com relativa facilidade serão identificáveis auditivamente para alunos ainda em fases iniciais do estudo do violoncelo.

A estrutura formal deste estudo está dividida em 3 partes: parte A, do compasso 1 ao 24; parte B, do compasso 25 ao 40; e parte A novamente, do compasso 41 até ao fim. É possível ainda dividir a primeira parte A do estudo em três frases de oito compassos cada.

3.2.1.13. Estudo nº 13

- **Palavras-Chave:** *Legato*; Economia do Arco; Cromatismos.

Este estudo é bom para desenvolver a destreza da mão esquerda, trabalhando inclusive a afinação cromática presente em grande escala neste estudo. Apesar de em outros estudos já ter sido mencionado o facto de se poder desenvolver auditivamente os intervalos cromáticos, neste grande parte da sua construção melódica assenta essencialmente sobre estes intervalos.

Relativamente ao arco, este estudo destaca-se por ter arcos bastante longos, geralmente com 4 tempos (ver figura 29), existindo apenas uma secção com arcos de 2 tempos. Logo é um bom estudo para consolidar o *legato* e a economia do arco.



Figura 29. Excerto do Estudo nº 13 op.76i (compasso 1 e 2)

Na secção do estudo com arcadas de 2 tempos, grande parte destas passam pelas 4 cordas do violoncelo (Dó, Sol, Ré, e Lá), começando pela mais grave e acabando na mais aguda. É ainda nesta secção que, a concepção melódica muda durante alguns compassos, com Popper a fazer uso de arpejos e acordes na composição desta parte (ver a figura 30).

Ainda nesta secção do estudo, em algumas zonas a última nota do compasso é uma colcheia, que neste caso é a figura com mais duração existente ao longo do estudo à exceção da última nota, permitindo que o violoncelista execute uma preparação ou antecipação prévia de todo o mecanismo envolvente para executar a próxima secção ou mudanças entre cordas (Lá e Dó) (ver figura 30).

Esta antecipação é bastante importante pois permite que haja uma continuidade do *legato* durante a execução (Starker, 2004). Além do que já foi mencionado anteriormente, o violoncelista, e atendendo à figura 30 como exemplo, tem duas preocupações, uma é a mudança de corda, a outra é a mudança do sentido do arco. Grande parte da problemática reside no facto de a primeira arcada acabar na ponta do arco na corda Lá, logo, a distância entre a corda Lá e Dó é consideravelmente grande criando uma dificuldade extra para além das indicadas anteriormente. Outra questão à qual o violoncelista deve prestar atenção, é às mudanças de pressão existentes no arco, pois essa pressão é variável consoante a zona do arco em que o violoncelista se encontra, como é referido por Pleeth (1992), a sensação do arco para baixo é diferente do arco para cima, pois estas zonas do arco têm propriedades diferentes.

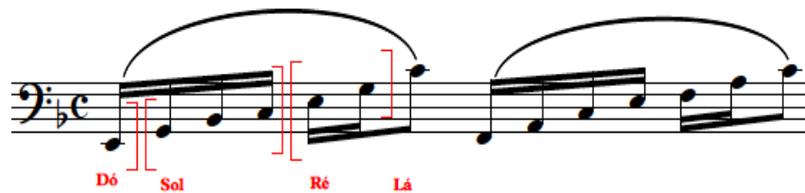


Figura 30. Excerto do Estudo nº 13 op.76i (compasso 5)

Popper incorpora ainda numa parte deste estudo alguns acentos, criando algum contraste com o que é a globalidade do estudo (ver figura 31). É aconselhável que estes acentos sejam executados com recurso ao aumento da velocidade de arco, devendo o violoncelista fazer uma gestão mais cuidada deste sempre que se deparar com este tipo de articulação de modo a que tenha alguma quantidade de arco disponível, apesar das acentuações se encontrarem em compassos com arcadas de dois tempos.



Figura 31. Excerto do Estudo nº 13 op.76i (compasso 9 e 10)

Além das acentuações, Popper introduz ainda alguns ornamentos, que podem dificultar na execução da mão esquerda, obrigando a que esta articule devidamente cada nota. É importante que o violoncelista tenha presente que a mão esquerda pode estar exposta a um grande desgaste mecânico e físico na execução deste estudo. Pois esta encontra-se em grande atividade, dado o ritmo escrito por Popper (4 semicolcheias quase constantes), os cromatismos e ainda algumas extensões da mão durante o estudo. Pelo que, é importante a dosagem

correta do tempo e da forma como praticar, como é referido por Robert Gerle (1983) em que, é necessário saber exatamente onde residem os problemas e dificuldades maiores, e praticá-los já com a solução para estes devidamente refletida.

Relativamente à estrutura formal do estudo, esta divide-se em 7 partes: parte A, do compasso 1 ao 4; parte B, do compasso 5 ao 8; parte C, do compasso 9 ao 12; parte D, do compasso 13 ao 16; parte E, do compasso 17 até ao 20; parte A, do compasso 21 até ao 24; e Codeta, do compasso 25 até ao 27.

3.2.1.14. Estudo nº 14

➤ **Palavras-Chave:** *Detaché*; Extensões; Alternância de corda.

Este estudo destaca-se logo pela tonalidade de Lá Maior, com consequência de existirem bastantes notas em posição de extensão na mão esquerda (*Dó#*, *Sol#* e *Fá#*) (ver figura 32).



Figura 32. Excerto do Estudo nº 14 op.76i (compasso 1 e 2)

Quanto às extensões, elas podem acontecer através de duas formas: a) para trás, em que o 1º dedo apenas se desloca para a meia posição do violoncelo, mantendo-se toda a mão na 1ª posição; b) com o movimento da mão em bloco para a frente, utilizando a abertura da mão entre o 1º e 2º dedo, mas somente o 1º dedo fica esticado permanecendo todos os outros redondos, com a mão subida ½ tom em relação à 1ª posição do violoncelo. Dada a quantidade de extensões

existentes neste estudo, é aconselhável de modo a libertar alguma tensão acumulada na mão esquerda, a ideia sugerida por Starker (2004) para as extensões, e já anteriormente mencionada, em que pode haver uma ligeira rotação da mão e com isso o polegar aproximar-se mais do 3º dedo quando necessário, de modo a libertar a tensão acumulada na mão, e pensando este como algo que é móvel e não estático.

Caracteriza-se também por ser um estudo rítmico, em que o padrão do ritmo (4 semicolcheias) é constantemente o mesmo ao longo de todo o estudo. Dada esta questão do padrão rítmico presente ao longo de todo o estudo, este é excelente para estudar o *detaché* no meio do arco, tentando com isto que à medida que a velocidade da execução aumente, o movimento e o golpe de arco *detaché* diminua em quantidade. Segundo Gerhard Mantel (1995), para o *detaché* no meio do arco, este autor aconselha a utilização dos movimentos de flexão e extensão do cotovelo, e ainda a uma elevação moderada deste de maneira a que seja possível o violoncelista fazer uma poupança da sua energia durante a execução deste golpe de arco.

Considerando a figura 32 e uma das palavras-chave, que é a alternância de corda, este estudo destaca-se também por essa razão, pois nos compassos inseridos na figura acima mencionada, não há um padrão na utilização das cordas do violoncelo e conseqüentemente da respetiva mudança. Com isto, é aconselhável que o violoncelista pratique o golpe de arco *detaché*, apenas com as cordas soltas correspondentes, de modo a perceber e preparar exatamente em que semicolcheia tem que existir uma mudança de corda com o arco.

Popper no compasso 16 (ver figura 33), insere ainda no início de cada tempo (1ª semicolcheia) acentuações nessas notas, criando um contraste com o *detaché* presente em todo estudo e realçando a chegada à zona de maior tensão musical deste estudo.



Figura 33. Excerto do Estudo nº 14 op.76i (compasso 16 e 17)

Relativamente ao fraseado, o violoncelista pode utilizar a linha melódica como se tratasse de um gráfico. Pensando assim, isso vai facilitar na percepção da direção de cada frase musical, nos pontos de tensão e de relaxamento, quer sejam eles harmónicos ou melódicos, e ainda a utilização, de forma subtil, de alguns crescendos e diminuendos sugeridos pelo próprio “grafismo” dessa mesma linha melódica.

É de extrema importância que o violoncelista tenha especial cuidado com a afinação de determinadas notas ao longo do estudo, nomeadamente a nota *Dó#* (3^a), *Sol#* (Sensível ou 7^a). A partir do compasso cinco, Popper vai fazendo algumas modulações (Lá menor, Mi Maior, Dó Maior, Ré Maior, até voltar a Lá Maior), onde o aluno deve ter especial atenção às notas com alterações (bequadro, sustenido ou bemol), cromatismos e especificidades de cada tonalidade de passagem (a mediante, a dominante, a sensível, ou até mesmo a tónica).

Outro detalhe deste estudo é o final, acabando com a execução de dois acordes, o V e I graus da tonalidade de Lá Maior (ver figura 34). Estes acordes são um conteúdo novo neste livro de 15 estudos, os quais podem servir como uma ferramenta e preparação para futuras peças que o aluno violoncelista venha a executar.



Figura 34. Excerto do Estudo nº 14 op.76i (compasso 27 e 28)

Este estudo tem a seguinte estrutura formal: parte A, do compasso 1 até ao 9; parte B, do compasso 10 até ao 17; parte A, do compasso 18 até ao 19; parte D, do compasso 20 até ao 23; e Coda, do compasso 24 até ao fim.

3.2.1.15. Estudo nº 15

➤ **Palavras-Chave:** *Legato*; Organização do Arco; Liberdade de Movimentos.

Este estudo destaca-se logo pelo andamento e pelo carácter sugerido pelas indicações na partitura, *Gigue*, *Allegro molto Vivo*. Dada a indicação de *Gigue*, é um estudo com subdivisão ternária (3 colcheias por tempo), em que o compositor usa na maioria do estudo as 3 colcheias base desta subdivisão, explorando depois diversas combinações de arcos (ver figura 35), com 3 colcheias ligadas, 2 colcheias ligadas e 1 separada, e 6 ligadas.

Logo é um estudo com grande variedade de arcadas, o que requer bastante atenção para um boa organização do arco e das respetivas velocidades deste. Claro está, que nesta organização tem que se englobar a devida gestão do arco, mas fala-se em organização do arco pelo motivo de que é importante o violoncelista saber exatamente, em cada parte do estudo, em que zona do arco deve tocar e qual a quantidade que deve utilizar.

Ainda relativamente ao arco, dada a diversidade das arcadas presentes, é também importante que o aluno saiba exatamente os sítios do estudo onde deve utilizar o braço todo para executar as mudanças de corda, ou apenas o cotovelo

ou o antebraço. É importante, atendendo às palavras-chave acima mencionadas, nomeadamente liberdade de movimentos, que o violoncelista tenha essa ideia sempre presente neste estudo, durante a execução de qualquer arcada, em qualquer sítio do arco, permitindo uma maior fluidez da direção da frase musical, e um maior relaxamento do corpo durante a execução deste estudo.

Gigue
Allegro molto vivo



Figura 35. Excerto do Estudo nº 15 op.76i (compasso 1 e 2)

Além das 3 colcheias presentes na grande maioria do estudo, o compositor usa ainda algumas variações de ritmo, a partir da base das 3 colcheias transformando-as depois em: colcheia com ponto, semicolcheia e colcheia; ou colcheia, colcheia com ponto e semicolcheia; ou ainda semínima e colcheia (ver figura 36).



Figura 36. Excerto do Estudo nº 15 op.76i (compasso 5 e 6)

Em relação à mão esquerda, é importante que esta esteja sempre bem ativa (não tensa) e enérgica, apesar de por vezes haver indicações da dinâmica de *piano*, isto faz com que as notas e o próprio ritmo presente na mão esquerda

fique muito mais óbvio e esclarecido. É um estudo que apresenta algumas extensões ao longo deste, fruto também da própria tonalidade do estudo (Ré Maior). Ainda relativamente às extensões, no compasso número 4, é aconselhável que o violoncelista aproveite a corda solta Lá, para preparar a transição da mão e a extensão a ser efetuada no terceiro tempo deste compasso.

Um pouco à semelhança do estudo anteriormente abordado, este acaba também com a execução de dois acordes, o V e o I grau. Como referido anteriormente no outro estudo, estes acordes foram um novo conteúdo inserido por Popper dentro dos 15 Estudos Fáceis.

Para finalizar, a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 11; parte B, do compasso 12 até ao 22; parte A', do compasso 23 até ao 26; e Coda, do compasso 27 até ao fim.

3.2.1.16. Considerações acerca da Análise Técnica e Musical aos Estudos op. 76i

Nestes estudos, é possível verificar uma preocupação da parte de David Popper para o desenvolvimento de aspectos técnicos e musicais desde uma fase inicial de aprendizagem do violoncelo. Existe uma preocupação, da parte de Popper, em tratar e desenvolver várias questões relacionadas com o arco, como o *legato*, o *detaché*, entre outros, e ainda questões relacionadas com a sonoridade do violoncelista.

Com a utilização de diversos cromatismos e acordes na construção melódica dos estudos, há uma ajuda no desenvolvimento auditivo e na consolidação da afinação, pois grande partes destes intervalos são familiares aos alunos que se encontram numa fase inicial de aprendizagem do violoncelo.

Além disso, dado estes estudos beneficiarem de uma parte de 2º violoncelo, esta torna-se uma ferramenta importante durante a atividade pedagógica, pois permite que o professor possa acompanhar e tocar com o aluno,

ajudando até no desenvolvimento musical deste, fazendo ainda com que, o aluno encare estes estudos como peças, permitindo inclusive, a apresentação em público destes.

3.2.2. 10 Estudos Intermédios op.76

3.2.2.1. Estudo nº 1

➤ **Palavras-Chave:** *Detaché; Legato; Organização do Arco.*

Este estudo encontra-se na tonalidade de Sol Maior. Desde logo é um estudo em que se destaca pelo seu padrão rítmico constante de tercinas, bastante característico nos estudos de David Popper.

Popper ao utilizar este padrão rítmico ou motivo rítmico contínuo, vai explorando constantemente ao longo do estudo intervalos familiares ao ouvido do aluno violoncelista, com recurso constante a arpejos e acordes. Ainda presente neste estudo, e que é considerado outra das características dos estudos de Popper, é o recurso aos cromatismos (ver figura 37). Desde logo tendo em conta o que foi escrito neste parágrafo, este estudo é perfeito para trabalhar, desenvolver e melhorar a afinação. Quando se fala em afinação, é necessário pensar em tudo o que lhe está relacionado: desde a relação intervalar entre cada uma das notas; o cuidado na procura do ponto em que a nota terá mais ressonância e com isso terá mais harmónicos, ajudando a melhorar a qualidade do som do violoncelista.

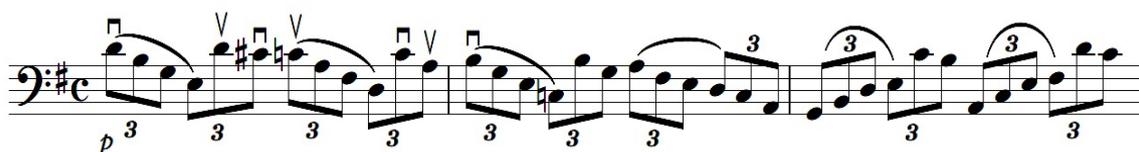


Figura 37. Excerto do Estudo nº 1 op.76 (compasso 1 ao 3)

Relativamente à mão esquerda, é um estudo com recurso frequente à $\frac{1}{2}$ posição do violoncelo (ver figura 38), o que por vezes leva à execução de extensões para trás, com a mão esquerda a permanecer durante algumas partes do estudo na referida posição. Isto é fruto da utilização constante dos cromatismos e dos movimentos melódicos cromáticos.

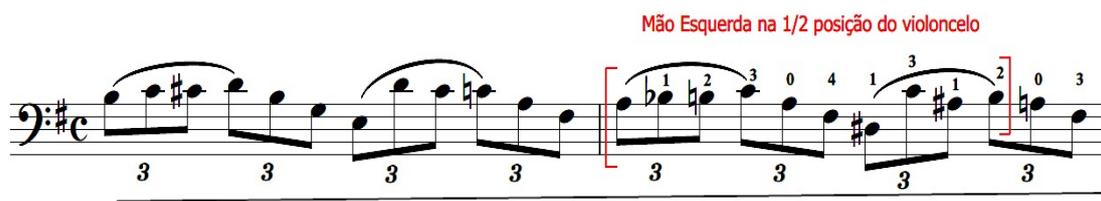


Figura 38. Excerto do Estudo nº 1 op.76 (compasso 9 e 10)

Ainda em relação à mão esquerda, Popper insere também num determinado sítio do estudo alguns ornamentos. Com isso o violoncelista pode procurar estudar e trabalhar a articulação dos dedos da mão esquerda, procurando sempre que o ornamento seja executado com uma boa articulação, clareza e nitidez, fazendo com que isso, também se espelhe na sua qualidade de som durante a execução desta secção do estudo.

No último compasso deste estudo, e ainda permanecendo no que à mão esquerda diz respeito, Popper utilizou a execução de cordas dobradas (corda Sol e Ré), mas a novidade aqui encontra-se no facto de a nota mais aguda (a nota Si, tocada na corda Ré do violoncelo), encontrar-se na quarta posição deste

instrumento, algo que anteriormente nos *15 Estudos Fáceis* opus 76i, não tinha sido utilizado. Apesar deste ser de relativa fácil execução, o violoncelista deve ter especial cuidado com a nota mais aguda (Si), em relação corda solta do violoncelo aí presente (corda Sol), funcionando com uma referência para afinação correta dessa nota (Si).

Do ponto de vista técnico do arco, este estudo é bastante bom para o violoncelista desenvolver e melhorar a organização do arco, e quando se alude a isso, está englobado a divisão e as várias velocidades do arco necessárias para a execução das diferentes combinações de arcadas presentes ao longo do estudo (ver figura 37), como por exemplo: inicialmente encontra-se 4 notas ligadas por arco e 2 separadas; depois 3 ligadas; posteriormente 2 ligadas e 1 separada; e mais tarde a combinação, num só compasso, das várias arcadas e variantes destas descritas anteriormente.

Além disso, e como é possível verificar pelos exemplos sugeridos pelas figuras, este estudo ajuda o violoncelista a praticar e aperfeiçoar o *legato*, e as mudanças de corda que ocorrem durante a execução deste tipo de articulação.

De outro ponto de vista técnico do arco, este estudo é também bastante bom para aperfeiçoar o *detaché*, sendo este executado nas notas que se encontram sem ligaduras, obrigando com isso a uma maior estabilização da pulsação e do controlo rítmico por parte do violoncelista.

É ainda importante destacar a parte B do estudo no que concerne à organização do arco. Pois nalgumas partes desta zona do estudo, o arco tem *legato* nas 2 primeiras colcheias e a última colcheia do tempo é separada. Logo há aqui um arco lento (com 2 colcheias) e imediatamente a seguir, um arco rápido (1 colcheia). De modo a que este golpe resulte, sem prejudicar o som e o sentido da música, é aconselhável que nas colcheias em *legato* seja utilizada mais pressão e menos velocidade do arco, ao invés, na colcheia separada será aconselhável a utilização de menos pressão e mais velocidade do arco (Pleeth,

1992). Assim sendo, a quantidade de arco gasto, fica idêntica em ambas as arcadas.

Para finalizar, a estrutura formal deste estudo é a seguinte: parte A, do compasso 1 ao 12; parte B, do compasso 13 ao 20; parte A', do compasso 21 ao 32; parte B, do compasso 33 ao 36; e Coda, do compasso 37 ao 40.

3.2.2.2. Estudo nº 2

- **Palavras Chave:** Destreza da Mão Esquerda; Economia do Arco (*Legato*); Geografia do Violoncelo.

Este estudo destaca-se desde logo por se encontrar num nível de dificuldade superior ao Estudo nº 1, anteriormente abordado (embora eles não estejam ordenados necessariamente por níveis de dificuldade).

Caracteriza-se pelos arcos longos (16 notas por arco, 4 tempos) durante a grande maioria do estudo (ver figura 39). Tendo em conta isto, é um bom estudo para trabalhar a economia do arco e o *legato*, e também, embora não aparente inicialmente, para trabalhar a sonoridade e consolidar no *legato*, as mudanças de corda ocorridas durante a mesma arcada. Outro facto a ter em atenção neste estudo, que está relacionado com o arco, é a distribuição do peso do mesmo necessário em cada arcada. Este está pendente do sítio do arco em que se encontra (talão, meio ou ponta) durante a execução.

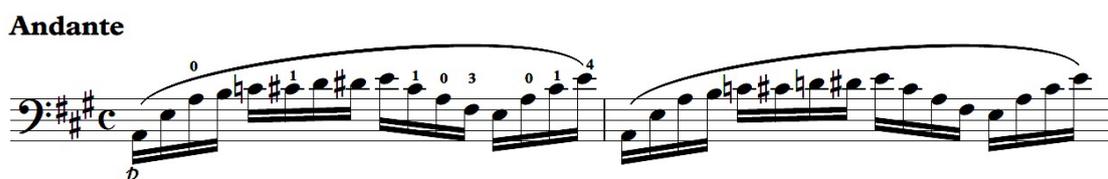


Figura 39. Excerto do Estudo nº 2 op.76 (compasso 1 e 2)

Outra questão a realçar neste estudo, vai para os compassos 5 e 6 (ver figura 40), onde Popper insere acentuações nas primeiras notas de cada tempo, destacando assim a melodia que é movimento de notas mais importante naqueles compassos acima referidos. Estas acentuações devem ser executados através da aplicação e do equilíbrio entre pressão e velocidade no arco, no momento exato da nota.



Figura 40. Excerto do Estudo nº 2 op.76 (compasso 5 e 6)

Relativamente à mão esquerda, é um bom estudo para trabalhar e melhorar a destreza e a articulação dos dedos desta mão, dada a quantidade de notas a serem tocadas constantemente. Além disso é o primeiro estudo em que Popper incorpora a posição do polegar (ver figura 41) e as particularidades associadas a esta posição. Integra ainda neste estudo, alguns harmónicos naturais do instrumento (ver figura 41).

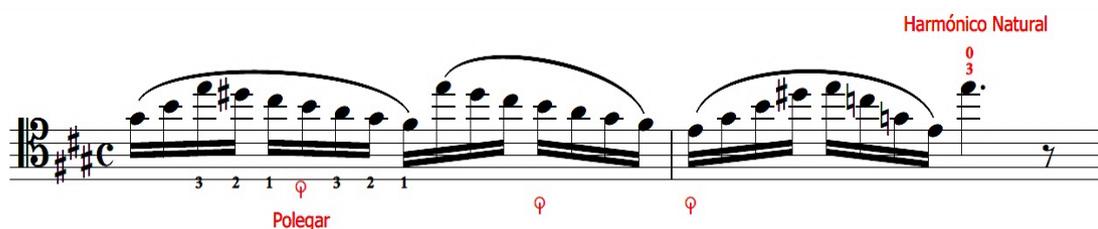


Figura 41. Excerto do Estudo nº 2 op.76 (compasso 15 e 16)

Dado os factores acima mencionados, este estudo tem especial importância também para o conhecimento geográfico do violoncelo, pois através

da introdução pela primeira vez num dos seus estudos da posição do polegar faz com que o violoncelista adquira maior conhecimento geográfico acerca da escala (componente do violoncelo) ou dos registos deste instrumento. Segundo William Pleeth (1992), o desconhecimento geográfico da escala do violoncelo é uma das maiores carências dos alunos deste instrumento em diversos níveis de ensino e execução, alegando ainda este autor que, muitos deles tocam de uma forma mecânica guiando-se pelas dedilhações e não pelas notas que devem tocar.

Como é característico em Popper, e como foi e é possível verificar ao longo deste capítulo do trabalho, também neste estudo ele faz uso por várias vezes de cromatismos, de arpejos e acordes, e de sequências e progressões harmónicas.

Derivada desta questão relacionada com o uso do movimento cromático nos estudos de Popper, alguns autores como Ozan Tunca (2003), referindo-se à maioria dos estudos opus 73, mas que é aplicável também nestes opus 76, diz que:

“Uma característica única dos estudos de Popper é que eles são mais cromáticos do que a maioria dos estudos que foram escritos no início do século XIX. Isso torna-os mais desafiadores para a afinação exata.” (Tunca, 2003, p.31)⁵¹.

Este estudo finaliza com a execução de dois acordes: Mi Maior, o V grau, e Lá Maior, o I grau. Esta forma de finalizar, com dois acordes, é algo característico da literatura deste instrumento. Com isto, Popper, tenta preparar o violoncelista para futuras obras que este pode encontrar ao longo do seu percurso académico e violoncelístico.

⁵¹ “A unique feature of Popper’s studies is that they are more chromatic than most of the studies that were written earlier in the nineteenth century. This makes them more challenging for accurate intonation.” (Tunca, 2003, p.31).

A estrutura formal deste estudo divide-se em: parte A, do compasso 1 ao 16; parte B, do compasso 17 ao 21; parte C, do compasso 22 ao 32; parte D, do compasso 33 ao 38; e Coda, com material da parte A, do compasso 39 ao fim.

3.2.2.3. Estudo nº 3

➤ **Palavras-Chave:** *Détache*; Sonoridade; Coordenação.

Este estudo é excelente para trabalhar a sonoridade do violoncelista, desenvolver e melhorar o *detaché* e o respetivo controlo do arco. É bom para trabalhar o equilíbrio sonoro entre as arcadas que se encontram para baixo e para cima (movimentos distintos no arco), devendo o violoncelista manter a mesma qualidade sonora entre elas (ver figura 42), tal como é mencionado por Galamian (1998) em que, cada nota e golpe de arco “(...) deve ser suave e homogéneo de princípio ao fim sem nenhuma variação na pressão.” (Galamian, 1998, p.92)⁵², este refere ainda que cada arcada deve “(...) realizar-se até que comece a seguinte.” (Galamian, 1998, p.92)⁵³.

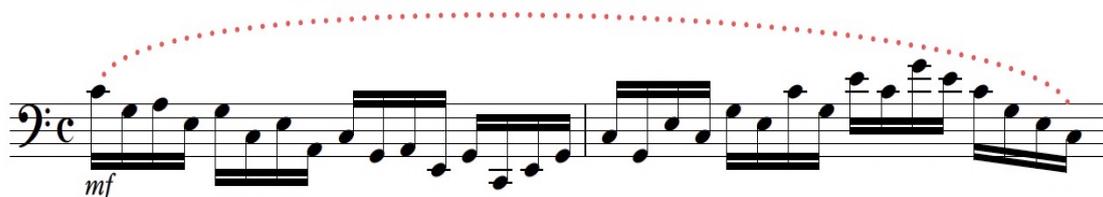


Figura 42. Excerto do Estudo nº 3 op.76 (compasso 1 e 2)

⁵² “(...) debe ser suave y homogéneo de principio a fin sin ninguna variación en la presión.” (Galamian, 1998, p.92).

⁵³ “(...) continuar-se hasta que comienza el siguiente.” (Galamian, 1998, p.92).

Popper faz uso de bastantes mudanças de posição ao longo deste estudo, que é bom para a consolidação destas, e isso é visível em determinados compassos deste estudo, como por exemplo os compassos 11, 12 e 13 (ver figura 43), em que Popper repete o mesmo movimento melódico com alteração e progressão de $\frac{1}{2}$ tom.

I II I II
Cordas do Violoncelo
I-Corda Lá
II- Corda Ré

Figura 43. Excerto do Estudo nº 3 op.76 (compasso 11 e 12)

Uma vez mais, Popper recorre aos arpejos, cromatismos e progressões ou seqüências para a construção do movimento melódico do estudo. Um bom exemplo é a progressão cromática presente no compasso 9 e 10, onde vai sempre descendo $\frac{1}{2}$ tom (ver figura 44).

Figura 44. Excerto do Estudo nº 3 op.76 (compasso 9 e 10)

Além de tudo acima mencionado, e tendo em conta algumas progressões presentes, este também é um bom estudo para trabalhar a coordenação e junção de ambas as mãos. A mão esquerda e o arco por vezes têm que se complementar entre si, pois em algumas situações neste estudo, o arco tem que

dar algum espaço ou até mesmo fazer uma pequeníssima paragem para a mão esquerda poder fazer as mudanças de posição o menos audíveis possível, ou seja sem *glissando* (ver novamente figura 43).

Finaliza o estudo com o acorde de Dó Maior, utilizando as 4 cordas do violoncelo, algo importante tendo em conta alguma da literatura do violoncelo como já foi referido anteriormente, e para o desenvolvimento de algo tão específico como é tocar um acorde, tendo em vista questões de equilíbrio sonoro, e questões como a própria afinação do acorde.

A estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 10; parte B, do compasso 11 até ao 17; parte A novamente, do compasso 18 até ao 27; parte B', do compasso 28 até ao 36; parte C, do compasso 37 até ao 45; e Coda, do compasso 46 até ao fim, contendo material temático presente na parte A.

3.2.2.4. Estudo nº 4

- **Palavras-Chave:** Acentuações; Divisão do Arco; *Staccato*.

Este estudo destaca-se desde logo pelo padrão rítmico (Tercinas) constante ao longo do estudo. Destaca-se também pelas acentuações e pelas ligaduras presentes, ou variantes de arcadas presentes (ver figura 45), o que faz com que seja um excelente estudo para trabalhar a divisão do arco, a sonoridade e o equilíbrio sonoro entre a parte inferior e a parte superior do arco.

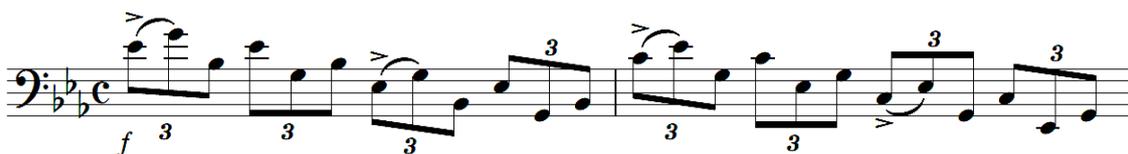


Figura 45. Excerto do Estudo nº 4 op.76 (compasso 1 e 2)

Numa determinada secção deste estudo, nomeadamente no compasso 26, Popper introduz um tipo de arcada e articulação específica, tendo 2 notas em *legato* e 4 notas em *staccato*, mas estas na mesma arcada (ver figura 46). Neste compasso, que se repete noutra secção do estudo mais à frente, é importante que se gaste uma quantidade considerável de arco nas 2 primeiras notas, para que as 4 notas posteriores sejam executadas com relativa facilidade no que toca à gestão e economia do arco, ficando com quantidade suficiente para as executar sem prejuízo para a qualidade sonora.

É importante que, na execução dessas notas em *staccato*, o violoncelista tenha sempre as cerdas do arco em contacto constante com a corda, aplicando a tensão necessária seguida da respetiva libertação, conseguindo um som mais definido e uma maior clareza na respetiva articulação do arco (Galamian, 1998). É de igual modo importante que o violoncelista também entenda que, grande parte daquilo que está anteriormente descrito, é realizado através das funções que o 1º dedo da mão direita desempenha no arco, sendo este dedo quem determina a intensidade de contacto do arco na corda (Pleeth, 1992).

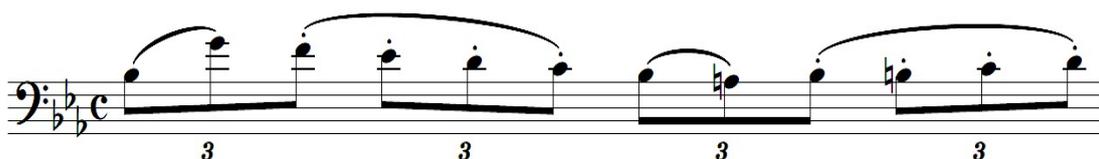


Figura 46. Excerto do Estudo nº 4 op.76 (compasso 27)

É ainda de igual modo importante destacar uma secção do estudo que vai do compasso 59 ao compasso 64. Dadas as acentuações aí presentes, que por vezes ocorrem em sentidos distintos do arco (para baixo ou para cima), é importante que o aluno violoncelista preste a devida atenção à qualidade sonora de cada uma das notas acentuadas, levando em consideração as diferenças existentes entre cada uma das várias zonas do arco.

Relativamente à mão esquerda, e dada a tonalidade ser *Mib* Maior, exige que esta mão permaneça algum período em posição de extensão, sendo a mais comum neste estudo a extensão para trás ($\frac{1}{2}$ posição). Caracteriza-se também pela utilização de mudanças de posições próximas devido à utilização de arpejos e principalmente de cromatismos, evitando saltos ou mudanças de posição muito distantes contribuindo de igual modo para, aumentar o conhecimento geográfico do violoncelo por parte de quem o executar.

Na parte final do estudo, mais concretamente nas 2 últimas pautas, Popper insere a posição do polegar e a utilização deste dedo em algumas notas, percorrendo as 3 das 4 cordas do violoncelo (Lá, Ré, Sol).

Na utilização do polegar para a execução de determinadas notas, é aconselhável que o violoncelista leve em conta que grande parte da força deste dedo é direcionada para os outros dedos, com os quais forma o mecanismo da referida posição, logo, no polegar há mais dissipação de energia do que nos restantes dedos, provocando um maior desgaste físico deste (Mantel, 1995). Com isso é aconselhável que além do polegar, também o próprio antebraço e o dedo que executa a nota a ser tocada nesse momento, devam ajudar na aplicação de peso necessário sobre a corda. Popper, finaliza o estudo com arpejo de *Mib* Maior, afirmando a tonalidade em que este se encontra.

Para finalizar a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 13; parte B, do compasso 14 até ao 27; parte A, do compasso 28 até ao 40; parte B, do compasso 41 até ao 54; parte C, onde se inclui uma pequena ponte de quatro compassos que se situa dos compassos 55 até ao 58, sendo que a parte C vai do compasso 55 até ao 66; e por fim uma Coda, com algum material temático idêntico ao início do estudo, e vai do compasso 67 até ao 72.

3.2.2.5. Estudo nº 5

- **Palavras-Chave:** Posição do Polegar; *Legato*; Cordas Dobradas (8^{as}).

Este estudo destaca-se desde logo pela utilização por diversas vezes da posição do polegar. Esta utilização ocorre de duas formas: a) enquanto dedo utilizado para tocar determinadas notas (ver figura 47); b) através da respetiva posição deste dedo, denominada posição do polegar, que se encontra no registo mais agudo do violoncelo.

Relativamente ao arco, destaca-se logo pela utilização constante de arcadas longas (4 tempos por arco geralmente), logo, este é um bom estudo para consolidar o *legato* e as várias mudanças de corda ao longo deste golpe de arco, que são realizadas com recurso aos mais diversos mecanismos como o pulso e o cotovelo (ver figura nº 47).



Figura 47. Excerto do Estudo nº 5 op.76 (compasso 1 ao 4)

Além disso, é um excelente estudo para trabalhar a coordenação entre a mão esquerda e o arco, isto pelo contraste existente nestas duas vertentes, ou seja, a mão esquerda tem que tocar muitas notas e neste caso movimenta-se com mais intensidade, ao contrário no arco são executadas arcadas longas, logo o movimento deste não é necessariamente menor mas sim mais longo, contrastando com o movimento dos dedos da mão esquerda que é mais constante e contínuo. Para isso é importante que os dedos da mão esquerda também articulem cada nota devidamente, auxiliando numa melhor percepção e clarificação sonora.

Neste estudo, há uma secção de bastante importância dada a sua exigência técnica e o seu nível de dificuldade, residindo sobretudo na mão esquerda, mas sem dissociar o arco. Nesta secção do estudo, que se vai repetir integralmente numa fase mais avançada do estudo, Popper faz uso de cordas dobradas com o intervalo de 8^{as} (ver figura nº 48), com recurso aos movimentos cromáticos descendentes e ascendentes e posteriormente, a intervalos de 2^{as} na deslocação da mão esquerda para uma zona mais aguda do estudo. É então razoável considerar que esta zona do estudo é bastante boa para trabalhar e melhorar o intervalo de 8^a, de um ponto de vista auditivo, e também para desenvolver e consolidar a estrutura da mão esquerda na execução deste intervalo, que se encontra presente em alguma da literatura mais avançada deste instrumento.



Figura 48. Excerto do Estudo nº 5 op.76 (compasso 49 ao 52)

De um ponto de vista técnico, grande parte da pressão exercida sobre as cordas vai residir nos dedos que se encontrarem a executar as referidas notas, sendo neste caso o polegar e o 3^o dedo. Tendo em conta que o polegar vai executar a nota mais grave do intervalo de 8^a, este deve incidir a sua energia sobre a corda na qual se encontra essa nota, deixando de parte a pressão exercida diversas vezes pelo polegar sobre 2 cordas em simultâneo (Mantel, 1995). Outro facto a ter em conta, é a posição do antebraço, pois esta pode auxiliar o polegar na diminuição da pressão que este exerce sobre uma das cordas, devendo o violoncelista, como sugestão para esta situação específica do estudo, fazer uso do levantamento do cotovelo, ficando este à altura da corda correspondente na qual o polegar se encontra (Mantel, 1995).

Ainda relativamente a esta secção do estudo, Popper insere acentuações sempre na nota de chegada ou de resolução dos cromatismo descendentes ou ascendentes, de modo a que o violoncelista, quando tocar, saiba exatamente o ponto de chegada ou de conclusão a nível do movimento melódico dos cromatismos executados em cordas dobradas, funcionando inclusive, como uma referência ou orientação do ponto de vista rítmico. É aconselhável que estas acentuações sejam realizadas com recurso à velocidade do arco, funcionando assim como a preparação para o movimento da mão esquerda na execução das cordas dobradas, libertando numa das mãos o excesso de tensão geralmente acumulado para a execução destas. Esta secção finaliza com uma escala cromática de *Sib* descendente em 8^{as}.

Já na fase final do estudo, mais concretamente na Coda, é de salientar a incorporação de um arpejo de Ré Maior em 4 oitavas, com recurso, em algumas notas deste arpejo, de harmónicos naturais do violoncelo (ver figura 49). Apesar de nos harmónicos naturais do violoncelo os dedos da mão esquerda não necessitarem de pressionar a corda, é aconselhável que o violoncelista faça uso de uma boa articulação destes mesmos dedos, conseguindo com que os harmónicos tenha uma resposta sonora mais imediata e uma maior qualidade de som.



Figura 49. Excerto do Estudo nº 5 op.76 (compasso 177 ao 183)

A estrutura formal deste estudo é a seguinte: parte A, do compasso 1 até ao 34, esta parte pode ser ainda dividida em duas partes exatamente iguais de dezasseis compassos cada, sendo os últimos dois compassos desta secção, os compassos 33 e 34, uma ligação para a parte B; parte B, do compasso 35 até ao

48; parte C, do compasso 49 até ao 66, esta parte do estudo é caracterizada pela utilização do intervalo de 8^a em cordas dobradas; novamente parte A, do compasso 67 até ao 100; parte B, do compasso 101 até ao 114; parte C, do compasso 115 até ao 132; parte A, apenas com uma das duas partes que constitui o todo desta secção, do compasso 133 até ao 148; parte D, do compasso 149 até ao 166; e por fim a Coda, com influências de todo o material temático do estudo, do compasso 167 até ao 183.

3.2.2.6. Estudo nº 6

➤ **Palavras-Chave:** *Staccato*; *Legato*; Organização e Economia do Arco.

Este estudo destaca-se desde logo pelo constante uso do mesmo padrão rítmico, com recurso às tercinas. Através do uso deste padrão ou motivo rítmico, Popper vai desenvolvendo várias combinações de articulações em apenas uma só arcada. Para isso basta como exemplo o 1º compasso deste estudo (ver figura 50), em que o sentido da arcada é sempre o mesmo (arco para baixo), mas as 3 primeiras notas deste compasso são *staccato*, soando estas notas articuladas ou separadas, e nas restantes 3 notas do mesmo compasso, uma acentuação na primeira e em ambas as 3 a articulação de *legato*.

Esta combinação numa só arcada, acontece essencialmente na fase inicial do estudo, e tal como é possível verificar na figura 50, o sentido do arco vai alternando consoante o compasso, começando com a arcada para baixo ou para cima. Isto vai fazer com que o violoncelista tenha especial atenção ao peso do arco na corda, que é variável consoante a zona do arco em que se encontra (talão ou ponta), e que deve atender à preocupação por uma sonoridade boa e equilibrada, independentemente da zona do arco em que se encontra.

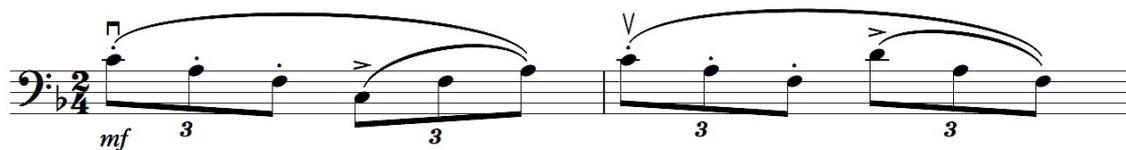


Figura 50. Excerto do Estudo nº 6 op.76 (compasso 1 e 2)

Deixando posteriormente de parte a combinação de articulação presente na fase inicial do estudo, Popper procura a partir do compasso 13 (ver figura 51) acentuar mais o contraste entre notas com *staccato* e as notas em *legato*, apresentando por esta ordem descrita mas compasso a compasso, ao invés do início do estudo, que era tempo a tempo, passando de uma medida pequena para uma medida maior (tempo versus compasso). Ainda de realçar nesta zona do estudo, onde se encontram os compassos em *legato*, Popper insere ainda um acentuação no início de cada tempo.

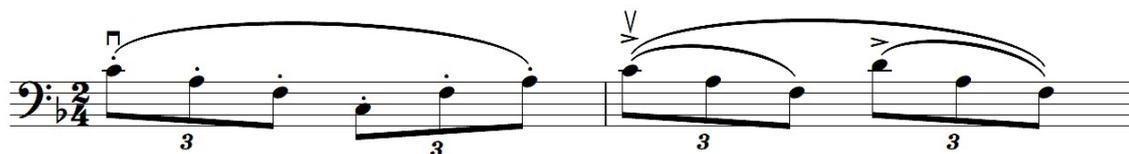


Figura 51. Excerto do Estudo nº 6 op.76 (compasso 13 e 14)

A partir do compasso 45 (ver figura 52), a combinação de articulações e a respetiva divisão do arco complica-se em relação a outras partes do estudo abordadas anteriormente. Nesta zona do estudo, Popper faz uso do mesmo tipo de articulações mas combinadas de forma diferente e utilizando uma estrutura de 2 compassos, colocando as 2 primeiras notas em *legato* (com acentuação na primeira), e as restantes 10 notas numa só arcada com *staccato*. Esta zona do estudo é excelente para desenvolver variadas velocidades de arco e consolidar, além de desenvolver, uma boa gestão e economia do mesmo. Ainda relativamente às velocidades do arco, anteriormente referidas, estas são

utilizadas não só para a gestão eficiente do arco, mas também, para a realização das várias acentuações presentes ao longo do estudo.

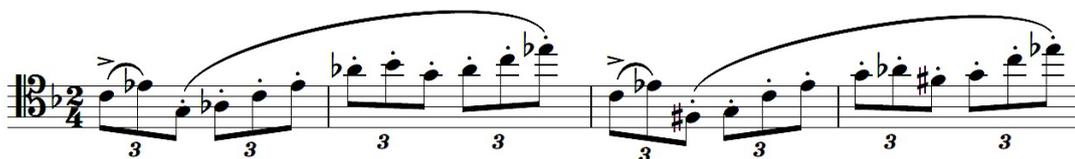


Figura 52. Excerto do Estudo nº 6 op.76 (compasso 45 ao 48)

Relativamente ao desenho melódico, Popper faz uso de diversos arpejos e graus conjuntos, utilizando o registo médio/agudo do violoncelo. Através disso, o violoncelista pode estar a desenvolver o seu senso de geografia do violoncelo e, adquirir uma maior solidez na execução deste mesmo registo e da posição do polegar, que é algo problemática numa fase intermédia do estudo deste instrumento.

Para finalizar, Popper utiliza ainda o acorde de Fá Maior tocado em *pizzicato* no último compasso, sendo esta uma forma curiosa e até virtuosística de finalizar o estudo. De realçar ainda que, este acorde é precedido de uma mínima com *crescendo*, em que a arcada é no sentido ponta-talão facilitando tanto o *crescendo* como a antecipação e a preparação desse último acorde em *pizzicato*.

A estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 24, esta pode ainda dividir-se em duas partes iguais, diferindo apenas nas articulações das notas usadas por Popper; parte B, caracteriza-se pela utilização de um registo mais agudo do violoncelo em relação à parte inicial, e vai do compasso 25 até ao 32; parte A', do compasso 33 até ao 44, igual à parte A inicial mas transposta uma 5ª acima da original; parte C, caracteriza-se pela grande variação da quantidade de notas por arcada, sendo geralmente a primeira arcada com 2

notas e a seguinte com 10 notas, vai do compasso 45 até ao 68; parte D, do compasso 69 até ao 88; e por fim, Coda, do compasso 89 até ao 100.

3.2.2.7. Estudo nº 7

- **Palavras-Chave:** Cromatismos; Geografia do Violoncelo; Economia do Arco (*Legato*).

Estes estudo encontra-se na tonalidade de Ré Maior, mas desde logo o que se salienta mais são os cromatismos usados ao longo de todo o estudo. Desde o 1º compasso, em que há uma escala cromática da nota Ré até à nota Lá (da tónica à dominante), e no 3º e 4º compassos em que é utilizado a escala cromática de Ré completa (ver figura 53). De realçar ainda nestes 3 compassos iniciais que, a primeira nota de cada um deles é um Ré corda solta, salientando a importância de nunca perder a referência melódico-harmónica e o centro da afinação ou até da tonalidade, funcionando esta nota como um ponto de referência no momento de executar as escalas cromáticas.

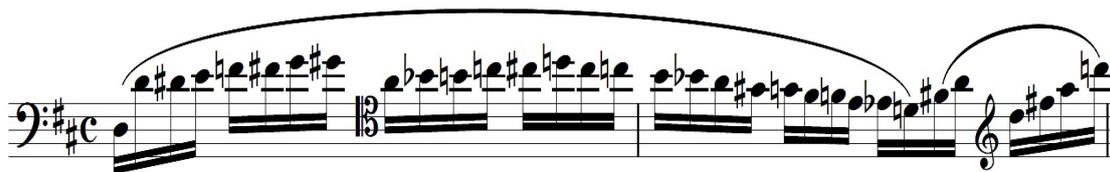


Figura 53. Excerto do Estudo nº 7 op.76 (compasso 3 e 4)

De especial importância no 4º compasso é a utilização do arpejo de Ré Maior (ver figura 53), também servindo como afirmação da tonalidade em que se apresenta o estudo. Ainda relativamente a este arpejo, este é tocado na corda Ré com recurso aos harmónicos naturais presentes nesta corda do violoncelo, auxiliando até o violoncelista a uma pequena descontração dos dedos da mão

esquerda depois de ter executado todas aquelas escalas cromáticas em que é importante, e necessário, uma boa articulação dos dedos da mão esquerda.

Durante os compassos 13 e 14, abandona-se as escalas cromáticas dando lugar a uma progressão melódica descendente com recurso a notas em posições próximas no violoncelo, fazendo uso das cordas Lá e Ré (ver figura 54). Esta zona é excelente para o violoncelista explorar, e procurar adquirir um maior conhecimento geográfico das posições, e das várias formas de executar as mais variadas notas no violoncelo.



Figura 54. Excerto do Estudo nº 7 op.76 (compasso 13 e 14)

Posteriormente existe uma progressão cromática ascendente agrupada em 8 notas (8 semicolcheias), que vai progredindo sempre em $\frac{1}{2}$ tom, iniciando-se na nota Mi (1º grupo de 8 notas), depois Fá, *Fá#*, e Sol.

Relativamente ao arco, é um excelente estudo para trabalhar a gestão e a economia do arco, dada as arcadas longas e a quantidade de notas presentes numa só arcada. Com isso, é um bom estudo para consolidar o *legato*, e o desenvolvimento da sonoridade do violoncelista.

Quanto à estrutura formal deste estudo é a seguinte: parte A, do compasso 1 até ao 10; parte B, do compasso 11 até ao 14; parte C, do compasso 15 até ao 24; novamente parte A, do compasso 25 até ao 34; parte B, do compasso 35 até ao 38; parte C, do compasso 39 até ao 48; por fim Coda, do compasso 49 até ao 57.

3.2.2.8. Estudo nº 8

- **Palavras-Chave:** Economia do arco (*Legato*); Harmônicos Naturais; Geografia do Violoncelo

Neste estudo, é desde logo evidenciado a repetição e a constante utilização do mesmo padrão rítmico (tercinas). Por vezes, este padrão rítmico precede, em jeito de resolução, uma semínima que finaliza o compasso ou a sequência iniciada anteriormente (ver figura 55).

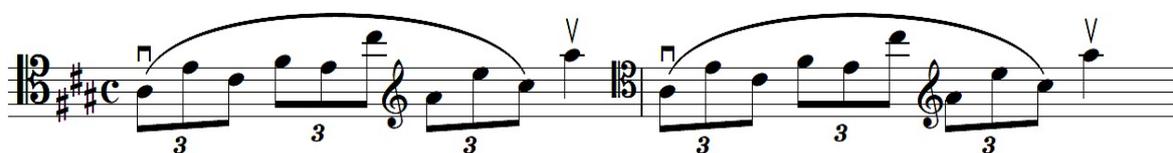


Figura 55. Excerto do Estudo nº 8 op.76 (compasso 1 e 2)

Grande parte deste estudo, que se encontra na tonalidade de Lá Maior, foi construído com base em arpejos e acordes. Com isto, Popper consegue explorar várias posições do violoncelo, passando pela 1ª posição, 2ª, 3ª, 4ª e até, com bastante frequência ao longo do estudo, a posição do polegar. Dada esta questão das várias posições do violoncelo, pela qual mão vai passando ao longo do estudo, este é bastante bom para o desenvolvimento da estrutura da mão esquerda na execução dos arpejos e dos acordes permitindo assim explorar e melhorar o conhecimento acerca das várias notas pelas diversas posições do violoncelo, auxiliando no desenvolvimento do senso de geografia deste instrumento, algo passível de se constatar ao longo dos mais diversos estudos presentes no livro de estudos Opus 76.

Também com a exploração destes arpejos e acordes ao longo do estudo, o violoncelista pode desenvolver e melhorar as mudanças de posição e os respetivos saltos, e até os mecanismos inerentes à mão esquerda durante a execução dessas mudanças, como a assimilação da distância necessária entre as

notas das mudanças de posição e o tipo de mudança de posição que deve ser feita. Segundo János Starker, o tipo de mudança de posição que se deve fazer “(...) deve ser baseada no gosto musical.” (Starker, 2004, p.286)⁵⁴, mas atendendo às características do estudo, a mais indicada é a mudança antecipada, pois permite, uma constante preparação do que está a ser tocado e uma maior precisão rítmica. Este tipo de mudança de posição baseia-se sobretudo na substituição de dedos através do deslizar da mão (Starker, 2004).

Ao longo do estudo, Popper faz uso por diversas vezes de harmónicos naturais do violoncelo, permitindo que a mão esquerda tenha alguma descompressão e descontração, mas ao mesmo tempo se mantenha ativa e com o mesmo tipo de articulação das notas pressionadas.

Relativamente ao arco, este estudo é excelente para melhorar a economia do arco e o *legato*, dado ser característico neste estudo a existência de arcos bastante longos, com alguns deles com 6 tempos por arcada (ver figura 56).

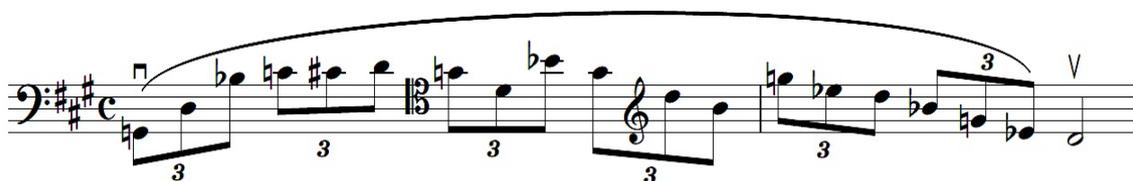


Figura 56. Excerto do Estudo nº 8 op.76 (compasso 23 e 24)

Além disso, possibilita explorar as várias velocidades que o arco pode fazer, tendo como exemplo o 1º compasso do estudo, em que há 3 tempos na 1ª arcada (com 9 notas), e no 4º e último tempo um só arco para uma só nota, fazendo com que o arco deva adquirir outra velocidade e outro tipo de contacto

⁵⁴ “(...) should be based on musical taste.” (Starker, 2004, p.286).

com a corda, de modo a chegar novamente ao talão para iniciar outra sequência de 9 notas (3 tempos) por arco.

O facto de ter a semínima no final do compasso, pode dar a sensação de descanso e de relaxamento, quer da frase musical, quer da parte física do violoncelista, mantendo-se assim durante os 6 compassos iniciais, passando depois a dificultar em questões de economia do arco a partir do compasso 7 com sequências de 12 notas por cada arcada/compasso.

Ainda em relação ao arco, Popper insere no compasso 19 e 20 (ver figura 57) um contraste que são as acentuações, estas encontram-se no início de cada tempo e além disto, a arcada passa a ter a duração de 2 tempos, ao invés de 4, permitindo a execução das acentuações com mais facilidade que, posteriormente vai simplificar na distribuição do arco. Ainda relativamente às acentuações, em cada uma das notas com acentuação, o peso e o contacto do arco com a corda vai diferir em relação às restantes notas sem qualquer acentuação.



Figura 57. Excerto do Estudo nº 8 op.76 (compasso 19 e 20)

Relativamente à estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 6; parte B, do compasso 7 até ao 12; parte C, do compasso 13 até ao 20; parte D, do compasso 21 até ao 32; parte A', do compasso 33 até ao 38; por fim Coda, do compasso 39 até ao 44.

3.2.2.9. Estudo nº 9

- **Palavras-Chave:** Geografia do Violoncelo; *Legato*; Sonoridade.

Desde logo o primeiro fator de destaque neste estudo é a sua tonalidade, *Réb* Maior. Esta é uma tonalidade muito pouco usual para os instrumentos de cordas friccionadas em geral, e em particular para o violoncelo, mas que Popper utilizou neste estudo e que faz questão de afirmar logo no 1º compasso deste, com a execução na parte final do compasso do acorde inerente à tonalidade, o acorde de *Réb* Maior, e posteriormente no 2º compasso o acorde de *Sib* menor, relativa menor de *Réb* Maior (ver figura 58).



Figura 58. Excerto do Estudo nº 9 op.76 (compasso 1 e 2)

Então uma das primeiras dificuldades com que o violoncelista se depara é a quantidade de bemóis existentes neste estudo, tanto pela tonalidade, como por aqueles que vão ocorrendo com o desenrolar do estudo, aparecendo inclusive, por vezes duplos bemóis. Logo este estudo pode ser considerado bastante bom para o desenvolvimento da geografia do violoncelo, fazendo com que o violoncelista adquira um vasto conhecimento das várias posições e dos locais onde se encontram essas notas, e uma maior familiarização com este tipo de tonalidades.

Ainda relacionado com a questão da geografia do violoncelo, Popper uma vez mais faz uso da posição do polegar. Apesar das dificuldades inerentes à tonalidade, ele faz ainda com que, na posição do polegar, o violoncelista utilize as

diversas cordas do violoncelo e não apenas uma (ex.: Lá), mais uma vez ajudando a um maior conhecimento de todo o registo e escala do violoncelo.

É um estudo que se destaca também por ter um carácter lírico, onde o violoncelista, além de poder desenvolver todos os requisitos técnicos associados a este estudo, pode também trabalhar e melhorar a sua musicalidade e a sua expressividade. Com isso, é ainda interessante da parte do aluno violoncelista a procura de uma melhor sonoridade e uma resposta mais imediata do som do próprio instrumento, tendo em conta a tonalidade (que contém bemóis) do estudo, o que por vezes pode dificultar na procura de um som melhor com clareza e de um som com boa quantidade de harmónicos. À semelhança de outros estudos de Popper, neste ele faz uso de diversos cromatismos e acordes. Devido a ser um estudo bastante melódico e lírico, em que contém arcos longos, este também é bom para trabalhar o *legato* e a sonoridade, do ponto de vista do arco.

Quanto à estrutura formal do estudo, esta é: parte A, do compasso 1 até ao 18; parte B, mudança de tonalidade, do compasso 18 até ao 24; parte A, do compasso 25 até ao 42; parte B, do compasso 42 até ao 48; e parte A', do compasso 49 até ao 54; parte C, do compasso 55 até ao 60; parte A'', do compasso 61 até ao 65.

3.2.2.10. Estudo nº 10

➤ **Palavras-Chave:** *Legato; Stacatto; Detaché.*

David Popper neste estudo não faz uso do mesmo padrão de arco constante, ao contrário de outros estudos abordados anteriormente, faz sim, uma combinação de golpes e articulações do arco fazendo disso um destaque deste estudo, como é possível constatar pelas palavras-chave escolhidas (*Legato, Stacatto e Detaché*). Pois é possível encontrar diversos golpes e articulações diferentes do arco, com a utilização do *legato, do staccato*, e até do *detaché*. E dado essa diversidade de golpes de arco, deve-se levar em conta o conceito

defendido por Galamian acerca dos 3 principais factores de produção de som: a) a velocidade; b) a pressão; c) e ponto de ataque ou ponto de contacto. Pois estes 3 factores comportam-se de diferentes maneiras derivado aos golpes de arco ocorridos ao longo do estudo.

Começando desde logo pelo contraste inicial entre a 1ª frase, que se encontra em *legato*, e a 2ª frase, em *staccato*, com exatamente as mesmas notas da 1ª frase mudando apenas o golpe de arco (ver figura 59 e 60). Posteriormente, Popper insere ainda acentuações em determinadas arcadas em *legato*. É aconselhável que as acentuações sejam realizadas por meio da aplicação de mais velocidade de arco nessa arcada específica.



Figura 59. Excerto do Estudo nº 10 op.76 (compasso 1 ao 3)



Figura 60. Excerto do Estudo nº 10 op.76 (compasso 3 ao 5)

A partir do compasso 15 (ver figura 61) até ao compasso 25, encontra-se uma secção mais lírica e melodiosa, produzindo um contraste com a secção anterior, que é bastante rítmica e viva. Nesta secção do estudo, além de o violoncelista poder aproveitar para descomprimir e descontraír de um ponto de

vista físico, pode ainda aplicar o vibrato em algumas notas. É ainda uma boa secção para trabalhar a condução melódica, o *legato*, a sonoridade e o respetivo controlo do arco com tudo o que lhe está intrínseco, como a distribuição, o peso e as várias velocidades do arco.

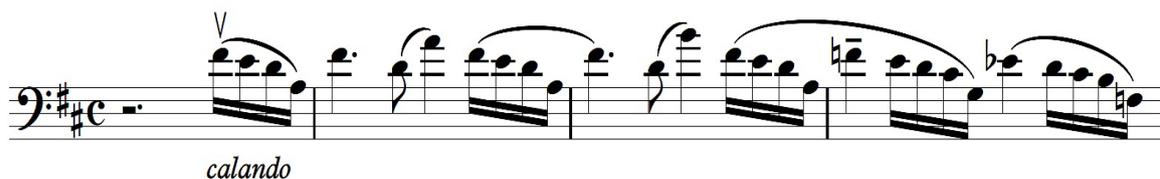


Figura 61. Excerto do Estudo nº 10 op.76 (compasso 15 ao 18)

Quanto à mão esquerda, uma das dificuldades encontradas são as mudanças de posição e os saltos existentes com alguma distância entre notas. É bom que o violoncelista estude cada um desses saltos e mudanças de posição isoladamente, apenas focado no movimento necessário para efetuar a viagem para o sítio correto da nota a ser tocada, e que faça desde logo, uma escolha acerca do tipo de mudança de posição a utilizar atendendo às características desta secção do estudo. Relativamente à condução melódica, Popper usa bastantes cromatismos, arpejos e acordes, como é exemplo a 1ª frase do estudo (ver figura 59), contribuindo para o desenvolvimento da geografia do instrumento.

Popper faz ainda uso da posição do polegar em diversos compassos neste estudo. Em alguns desses compassos, Popper insere ainda um ornamento (ver figura 62), tendo como objetivo trabalhar a destreza da mão esquerda e a sua articulação, conseguindo ao mesmo tempo uma familiarização cada vez maior com a posição do polegar no violoncelo, que tantas dificuldades apresenta aos violoncelistas numa fase inicial e intermédia do estudo deste instrumento.



Figura 62. Excerto do Estudo nº 10 op.76 (compasso 31 e 32)

De salientar ainda os 3 últimos compassos do estudo, em que Popper insere uma sequência de acordes (Lá M, Ré m, Dó M, Fá M) todos eles tocados em *pizzicato*. Isso poderá ajudar o violoncelista a perceber a estrutura da mão esquerda na execução de acordes, não só neste estudo mas em muita da literatura do violoncelo. Apesar destes acordes serem em *pizzicato*, é importante que o violoncelista não menospreze a qualidade sonora que estes devem ter.

Para finalizar, a estrutura formal deste estudo é: parte A, do compasso 1 até ao 14; parte B, onde contém a secção mais lírica do estudo, do compasso 15 até ao 30; parte C, posição do polegar, do compasso 31 até ao 39; parte A', do compasso 39 até ao 45; parte D, do compasso 46 até ao 52; parte A, do compasso 52 até ao 57; e Coda, encadeamento de acordes tocados em *pizzicato*, do compasso 57 até ao 59.

3.2.2.11. Considerações acerca da Análise Técnica e Musical aos Estudos op. 76

Tal como foi referido anteriormente nos estudos Opus 76i, também estes Opus 76 permitem o desenvolvimento de diversos aspectos relacionados com o arco, desde golpes de arco até à respetiva organização do mesmo durante a execução.

Nestes estudos, Popper, faz uso das mais diversas posições do violoncelo, desde a 1ª posição, 2ª, 3ª, 4ª e até a posição do polegar. Com isso, permite aos violoncelistas adquirir um maior conhecimento da escala e do registo do

violoncelo, permitindo desenvolver aquilo que se pode chamar de “geografia do violoncelo”. Outra questão relacionada com a “geografia do violoncelo” são as tonalidades pouco comuns, para instrumentos de cordas friccionadas, utilizadas por Popper em alguns dos seus estudos.

Popper insere ainda alguns elementos nestes estudos que lhes conferem algum virtuosismo (ex. acordes, *appoggiaturas*, intervalos de 8^{as}) e que preparam o violoncelista para uma literatura mais avançada. São também estudos que podem facilmente ser apresentados em público, pois não se resumem apenas a questões técnicas ou mecânicas excessivamente repetitivas.

3.3. Fase 2: Entrevistas

As entrevistas realizadas no âmbito deste trabalho de final de Mestrado, têm como principal orientação o tema deste. Estas entrevistas têm como objetivo perceber e investigar se, em realidades diferentes de ensino da música e do violoncelo em Portugal e em diferentes gerações de professores, os Estudos de Popper ainda são uma ferramenta válida de ensino. E se o são, porque o continuam a ser?

Estas entrevistas foram concretizadas com professores de violoncelo, dentro do universo de professores deste instrumento existentes em Portugal. Como critérios de seleção dos professores entrevistados teve-se em conta diversos factores como: idades variadas; vários níveis de ensino; experiências de ensino diversificadas e distintas.

Inicialmente estas entrevistas foram colocadas a cinco professores de violoncelo que lecionam em Portugal, das quais obteve-se quatro colaborações. Das quatro entrevistas realizadas, três destas foram estruturadas e uma semiestruturada. Salvaguarda-se que, para efeito de consulta, cada uma das entrevistas encontra-se transcrita na íntegra nos Anexos desta dissertação.

3.3.1. Participantes e Caracterização

Nestas entrevistas participaram quatro professores de violoncelo que atualmente lecionam em Portugal. Para salvaguardar as suas identidades ao longo deste trabalho, os professores entrevistados são identificados da seguinte forma: professor A, professor B, professor C e professor D.

Dentro dos quatro professores de violoncelo selecionados, o mais velho é o professor A, com cerca de 60 anos de idade, de seguida o professor B, com cerca de 37 anos de idade, e posteriormente, com idades muito próximas, o professor C e o professor D, com 25 anos e 24 anos de idade respetivamente. Estes

professores têm habilitações académicas compreendidas entre a licenciatura e o doutoramento. Os professores A, B e D são do sexo masculino e o professor C do sexo feminino.

Estes quatro intervenientes desenvolvem e/ou desenvolveram a sua atividade pedagógica em instituições bastante distintas do ensino da música, englobando Conservatórios de Música, Escolas Profissionais de Música, e Instituições de Ensino Superior (Universidades e outros Institutos). Um dos entrevistados, o professor B, não se encontrava ligado a nenhum estabelecimento de ensino oficial da música à data da realização da entrevista. A destacar há ainda o facto de, dois dos intervenientes já terem lecionado violoncelo fora de Portugal.

Fruto dos meios diversificados onde estes quatro professores lecionam ou leccionaram, também os respetivos níveis de ensino para os quais estes desenvolvem a sua atividade são bastante distintos, abrangendo desde os níveis de iniciação do violoncelo até ao ensino superior.

Relativamente aos anos de experiência no ensino do violoncelo, também estes são bastante diferenciados dentro destes quatro intervenientes, compreendendo desde os 2 anos até aos 26 anos de experiência pedagógica.

Quanto à faixa etária dos alunos de violoncelo a quem estes entrevistados lecionam ou leccionaram, também ela é variável, estando interligada com todos os restantes factores anteriormente descritos. O professor A, tem uma faixa etária de alunos compreendida entre os 12 e os 23 anos de idade; o professor B, apesar de atualmente não se encontrar ligado a nenhuma instituição do ensino da música, a faixa etária de alunos com que mais lidou compreende as idades dos 12 até aos 18 anos; o professor C, nos seus alunos tem uma faixa etária abrangendo desde os 7 até aos 14 anos de idade; e por último, o professor D, tem uma faixa etária de alunos compreendida entre os 12 e os 18 anos de idade.

Relativamente à entrevista, esta consiste em seis questões direcionadas para a prática pedagógica do violoncelo, por parte dos entrevistados, e também para as suas vivências e experiências ao longo dos seus trajetos enquanto professores deste instrumento. Há uma procura no entendimento da utilização ou não, e das razões para a aplicação dos estudos de David Popper durante as atividades pedagógicas dos professores entrevistados.

Tal como acima foi mencionado, apenas uma das quatro entrevistas foi realizada presencialmente, e foi semiestruturada, tendo sido utilizado uma aplicação de smartphone para gravar essa entrevista que posteriormente foi transcrita para texto. Esta teve uma duração de cerca de 30 minutos, tendo sido realizada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. As restantes 3 entrevistas, estas estruturadas, foram realizadas via escrita, com recurso ao email, dada a indisponibilidade encontrada para a realização das entrevistas presencialmente.

3.3.2. Questões da Entrevista

- 1. Há quanto tempo exerce a atividade de ensino do violoncelo? Encontra-se ligado atualmente a uma instituição de ensino oficial da música? (Ex: Conservatório, Academia, Escola Profissional ou Escola Superior).*
- 2. Em que faixa etária se inserem os seus alunos? Quais os respetivos níveis de escolaridade frequentados? (Ex: curso superior; curso profissional; ensino articulado).*
- 3. Quais os livros de estudos que mais utiliza durante as suas aulas? E quais acha mais importantes, dado o nível de escolaridade frequentado pelos seus alunos?*

4. *Utiliza durante a sua prática pedagógica, algum dos livros de estudos de David Popper? (15 Estudos Fáceis, op. 76i; 10 Estudos Intermédios, op. 76; ou 40 Estudos High School of Cello Playing, op. 73)*
- 4.1 *Se respondeu que sim, quais utiliza especificamente? Se respondeu não, por qual razão não utiliza? (Se respondeu não na pergunta anterior acaba aqui o inquérito/entrevista).*
5. *Caso utilize qualquer um dos três livros de estudos em questão, quais as razões principais, na sua opinião, que o levam a utilizar estes como uma ferramenta de ensino válida para as suas aulas? (Especifique, caso utilize mais do que um livro, as razões para cada um destes livros)*
6. *Na sua opinião, acha que qualquer um dos três livros de estudos de Popper poderão continuar a ser ferramentas de ensino válidas num futuro próximo, tendo em conta o caminho e a evolução que a sociedade, e o ensino da Música em Portugal está a percorrer?*

3.3.3. Apresentação e análise das entrevistas colocadas aos professores de violoncelo

Nesta secção do trabalho será feita uma análise dos resultados das entrevistas realizadas aos quatro professores de violoncelo, e também das ilações a tirar dessas mesmas entrevistas.

As respostas à primeira pergunta são bastante diversificadas, dada as várias características de cada um dos entrevistados. O professor com mais experiência de ensino é o professor A, com cerca de 26 anos de experiência no ensino em Portugal, desenvolvendo a sua atividade numa Escola Profissional de

Música e em duas instituições de Ensino Superior da Música; seguido do professor B, com cerca de 13 anos de experiência, que até à data da entrevista não se encontrava ligado a nenhuma instituição de ensino oficial da música, alegando ainda que, “Neste momento dedico-me apenas a lecionar a alunos privados e em masterclasses.” (Anexo III, 2016, pág. 128); depois o professor D, com pouco mais que 4 anos de experiência, e que desenvolve a sua atividade numa Escola Profissional de Música; e por último o professor C, com mais de 2 anos de experiência, lecionando atualmente num Conservatório de Música.

Quanto à segunda questão colocada a estes professores, desde logo é possível concluir que existe uma faixa etária de alunos que, de grosso modo, é a mesma para a maioria destes professores, que abrange dos 12 aos 18 anos de idade. Apenas o professor C tem uma faixa etária de alunos mais baixa, encontrando-se esta entre os 7 e os 14 anos de idade, fruto das realidades de ensino da música onde exerce a sua atividade, encontrando-se mais direcionada para os regimes preparatório e articulado, sendo estes regimes ofertas educativas dadas pelos mais diversos Conservatórios e Academias de Música em Portugal. Ainda dentro desta temática, é possível concluir que tanto o professor A (Anexo II), e o professor B (Anexo III), também lecionam ou lecionaram a alunos maiores de idade, devido às suas experiências enquanto professores no ensino superior da música.

Relativamente à terceira pergunta as respostas também são bastante semelhantes, com três dos quatro professores a utilizarem nas suas aulas os Estudos de S. Lee, Dotzauer, Piatti, Kummer, Duport e Popper. Apenas é ligeiramente diferente a resposta do professor C, uma vez mais derivado ao sistema de ensino em que leciona e à faixa etária dos seus alunos. Mas este professor faz referência que, “Já utilizei, com alunos mais avançados, os 15 Estudos Fáceis, op. 76i de D. Popper.” (Anexo IV, 2016, pág. 133), e menciona ainda a utilização de estudos de Sebastian Lee.

Ainda relacionada com a terceira questão da entrevista, o professor D, respondeu a esta questão apresentando-a de uma forma crescente de nível de dificuldade, mediante aquilo que utiliza com os seus alunos, e mediante aquilo que estará programado por ele relativamente à progressão dos seus alunos. Este professor inicialmente utiliza o método Suzuki vol.1, posteriormente avança para o Feuillard, com *60 études du jeune violoncelliste*, e depois para os *15 Estudos Fáceis* op. 76i de David Popper. Refere que, este programa é utilizado por si no curso básico de instrumento, do 7º ao 9º ano de escolaridade da Escola Profissional na qual leciona (Anexo V). Já no curso complementar, do 10º ao 12º ano de escolaridade, este professor também faz uso dos restantes livros de estudos de David Popper, os *10 Estudos Intermédios* op. 76, e os *40 Estudos High School of Cello Playing* op. 73 (Anexo V), para além dos restantes livros de outros violoncelistas que acima foram mencionados e que são comuns a quase todos os entrevistados.

Relativamente ao professor A, este usa os três livros de estudos de Popper, e à semelhança de um dos outros entrevistados, também este professor faz a divisão dos três livros de estudos de Popper da seguinte forma: os *15 Estudos Fáceis* op. 76i, utiliza-os no curso básico (equivalente até ao 5º grau dos Conservatórios); os *10 Estudos Intermédios* op. 76, utiliza-os a partir do curso complementar (equivalente a partir do 6º grau); quanto aos *40 Estudos High School of Cello Playing* op.73, utiliza apenas quando o aluno atingiu um determinado nível no desenvolvimento da técnica e performance violoncelística (Anexo II). Ele menciona ainda que, na sua opinião, nem todos os *10 Estudos Intermédios* op.76 são bem aplicados no que concerne à dificuldade dos estudos, pois ele atribui que, à estudos dos opus 76 que são por vezes mais difíceis do que alguns dos 40 Estudos op.73:

“Alguns correspondem ao nível indicado (intermédios), mas outros são até mais difíceis do que os próprios 40 Estudos (...)” (Anexo II, 2016, p.123).

Importante de referir ainda relativamente à terceira questão que, o professor B não circunscreve o aluno pela faixa etária ou pelo grau de escolaridade que frequenta, mas sim pelas capacidades e pelo seu desenvolvimento prévio, expondo este que:

“Apesar de haver em geral certas tendências claras em todos os alunos na sua evolução, esta pode variar enormemente. Podemos (...) encontrar alunos que (...) podem aos 15 anos ter já um conhecimento bastante profundo da técnica instrumental, não mostrando muitas limitações.” (Anexo III, 2016, pág. 129).

Quanto à quarta pergunta, todos os quatro professores responderam que, pelo menos um dos livros de estudos de Popper utilizam ou utilizaram durante a sua prática pedagógica. Alguns destes professores utilizam mais os *15 Estudos Fáceis* op.76i (Anexo IV), outros mais direcionados para os *10 Estudos Intermédios* op. 76, e os *40 Estudos High School of Cello Playing* op.73 (Anexo III). Embora dentro destes professores, haja também quem utilize todos os três livros de estudos na sua prática pedagógica, com dois destes, o professor A e o professor D, a mencionarem a utilização dos três livros de estudos na resposta à questão anterior. É ainda possível concluir, que na resposta a esta pergunta, existe uma variação, fruto dos níveis de ensino a que estes professores leccionam dado serem bastante diversificados.

Abordando a quinta questão da entrevista, todos os entrevistados mencionam argumentos idênticos, sendo um dos principais a criação da sonoridade por parte do violoncelista que se encontra desde logo nos *15 Estudos Fáceis* op.76i, indo até aos *40 Estudos*, op.73. Outra dos argumentos usados pelos entrevistados para a utilização dos estudos de Popper, comum aos três livros (op.76i, op.76, e op.73), é o facto de estes terem sido escritos por um violoncelista, que teria total domínio sobre o instrumento, sabia qual as especificidades deste instrumento, e além disso fez uso destes estudos enquanto

professor de violoncelo na Academia de Música Franz Liszt, em Budapeste, “A principal razão, provavelmente, porque uso estudos de Popper, é porque foram escritos para mãos humanas.” (Anexo II, 2016, pág. 123).

Posteriormente, em relação aos *15 Estudos Fáceis* op. 76i, dois entrevistados referem o facto de estes estudos terem melodias interessantes e apelativas, que cria uma motivação extra para que os alunos os trabalhem e estudem, e que, em paralelo desenvolvam aspetos da técnica do violoncelo com tudo o que os estudos contêm, e a dimensão artística, no sentido que estão a tocar algo agradável, quer para eles, quer para quem os ouve. O professor C refere que:

“Os 15 estudos fáceis são muito úteis, pois combinam o facto de as melodias serem cativantes com a possibilidade de se poder trabalhar diferentes aspectos técnicos (...)” (Anexo IV, 2016, pág. 133).

Outro dos entrevistados, nomeadamente o professor A, destaca o facto importante de, estes estudos conterem parte de 2º violoncelo, que dá a possibilidade de ser executado pelo professor, considerando este factor como uma mais-valia destes estudos:

“(...) nos 15 Fáceis, tendo a parte de 2º violoncelo, que o professor pode tocar, então pode-se fazer um concerto ou audição com estes estudos, pois são arte. Então isto pode ser considerado uma das razões principais (...)” (Anexo II, 2016, pág. 123).

O professor A refere ainda que, alguns dos seus alunos apresentam com alguma frequência estudos em público. Este professor faz ainda uma comparação entre os *15 Estudos Fáceis* de Popper com os duos e trios de Dotzauer e de Sebastian Lee, dizendo:

“(…) quando olhamos em comparação com Duos que Dotzauer escreveu, ou até Trios ou Quartetos, ou de S. Lee (opus 37 e 38), que são para dois violoncelos, é a mesma coisa como Popper.” (Anexo II, 2016, pág. 125).

Quanto aos *10 Estudos Intermédios* op.76, e aos 40 Estudos op.73, um dos entrevistados considera que uma das maiores vantagens em utilizar estes estudos é pela questão do desenvolvimento daquilo que se pode chamar de “geografia do violoncelo”, em que Popper, neste dois livros de estudos, faz questão de explorar ao máximo, utilizando todas as posições do violoncelo e todas as alternativas das mais diversas notas, permitindo ao violoncelista um maior conhecimento das diversas posições (escala do violoncelo) do seu instrumento, referindo assim o professor B:

“O desenvolvimento desta capacidade dá ao violoncelista uma capacidade de, muito mais facilmente encontrar soluções práticas para os diversos problemas que possa encontrar de dedilhações, leitura, e de segurança da mão esquerda em geral.” (Anexo III, 2016, pág. 130).

Ainda em relação a estes estudos, outro dos entrevistados, considera importante a organização gradual feita por Popper para o ensino do violoncelo, passando pelos *15 Estudos Fáceis*, *10 Estudos Intermédios* e finalizando nos 40 Estudos op.73. Além disso considera importante o facto de Popper ter aliado a componente melódica dos estudos, com a componente da técnica do violoncelo, referindo que estes estudos “(…) proporcionam um ensino organizado e de dificuldade progressiva para ambas as mãos.” (Anexo V, 2016, pág. 137).

Para finalizar esta questão abordada na entrevista, um dos entrevistados considera que os *40 Estudos High School of Cello Playing*, deviam ter sido denominados de caprichos, pois o entrevistado refere que “(…) são Caprichos os 40 Estudos, que se podem tocar, bem tocados, como peças virtuosas para

violoncelo solo.” (Anexo II, 2016, pág. 125). Realça ainda a importância destes estudos para o meio violoncelístico, onde estes são requisitos para vários concursos internacionais deste instrumento. Para este entrevistado, os Estudos de Popper não se resumem só às questões da mão esquerda, realçando o facto de estes estudos ajudarem no desenvolvimento da sonoridade do violoncelista e na criação do seu timbre (Anexo II). Na parte final da sua entrevista, este professor refere que, de igual modo se utiliza os 40 Estudos op.73 para ajudar a resolver questões técnicas da literatura mais avançada do violoncelo, também os *15 Estudos Fáceis* op.76i, e os *10 Estudos Intermédios* op.76, fazem o mesmo, mas nos níveis semelhantes de dificuldade destes estudos referidos anteriormente, auxiliando no trabalho de repertório de cariz mais pedagógico (Anexo II).

Para finalizar, quanto à sexta questão, todos os quatro entrevistados responderam em sintonia em relação a esta, alegando que todos estes estudos continuarão a ser preponderantes para o ensino do violoncelo futuramente, quer em Portugal, quer em outra parte do Mundo (Anexo V). Um dos entrevistados usa o argumento de todos estes estudos terem sido devidamente bem compostos dado o total domínio que Popper teria sobre o violoncelo (Anexo III), outro faz questão de realçar o facto de estes estudos terem melodias interessantes, o que faz com que seja um factor motivacional segundo a opinião deste (Anexo IV), um dos entrevistados alega o facto de estes estudos serem utilizados por várias gerações de violoncelistas, sempre com resultados bastante satisfatórios, alegando ainda que, durante os anos de experiência que tem no ensino também teve bons resultados com a utilização destes estudos (Anexo II). Por fim este último diz, “(...) os Estudos de Popper não são só para fazer efeito no imediato, mas sim para a vida toda.” (Anexo II, 2016, pág. 127).

4. Discussão

Relativamente às conclusões possíveis de constatar através da análise técnica e musical aos *15 Estudos Fáceis* op.76i, e aos *10 Estudos Intermédios* op.76, é possível verificar a diversidade de aspectos técnicos e musicais presentes em cada um destes estudos.

Ao contrário da ideia defendida por alguns autores, como Ozan Tunca (2003), em que este, referindo-se aos op.73, menciona o facto de Popper não explorar uma vasta gama de técnicas de arco (Tunca, 2003), é possível apurar que em cada um dos estudos analisados existem sempre aspectos do arco a serem trabalhados e desenvolvidos, como é o exemplo do *staccato*, *spiccato*, *detaché*, ou *legato*, e por muito que alguns desses golpes e articulações do arco se repitam sucessivamente ao longo dos vários estudos, em cada um destes a exploração e o uso feito por David Popper é diferente, devido à grande variedade de combinações diferentes de arcadas e a respetiva distribuição do arco, existentes ao longo dos mais diversos estudos alvo de análise.

É possível ainda verificar o cuidado que Popper teve na criação e desenvolvimento da sonoridade, e da dimensão artística do violoncelista. Um bom exemplo disso são os seus *15 Estudos Fáceis* op.76i, em que muitos deste têm um carácter melódico, ajudando o aluno de violoncelo desde cedo no desenvolvimento de dois factores preponderantes de um músico, que se encontram acima mencionados.

Depois da análise realizada aos *15 Estudos Fáceis* op.76i, é possível concluir que a parte composta por Popper para o segundo violoncelo, geralmente tocada pelo professor, trata-se de uma mais-valia nestes estudos. Isto deve-se não só pela possibilidade performativa, mas também, pelo trabalho que é possível desenvolver na aula com a consolidação da afinação, a relação harmónica, a coerência rítmica, e a aprendizagem visual e imitativa por parte do aluno, que vê o

professor a tocar, e que é muito recorrente nos primeiros anos da aprendizagem de um instrumento de cordas friccionadas, como é o caso do violoncelo.

É por isso importante relacionar as ideias dos professores de violoncelo entrevistados, com a análise técnica e musical realizada a cada um dos estudos presentes nos dois livros op. 76. Grande parte dos conceitos destes professores, relativamente aos estudos de Popper, encontram-se em concordância com o que se poderá chamar de realidade dos estudos.

Verifica-se que apesar das discrepâncias existentes entre os intervenientes no que consta aos seus anos de experiência, às realidades de ensino onde lecionam, e inclusive, ao estereótipo de alunos que têm, é possível concluir que qualquer um dos três livros de estudos de David Popper são considerados ferramentas de ensino válidas para estes professores entrevistados. Claro está que, a utilização destes estudos por parte dos entrevistados encontra-se contextualizada à realidade que cada um destes tem.

Além disso, todos os quatro professores entrevistados, fruto das suas vivências pedagógicas, revelam um vasto conhecimento acerca destes estudos, e da sua utilidade enquanto ferramenta pedagógica para o ensino do violoncelo. Embora seja possível constatar, ao longo da secção anterior, a existência de várias concepções acerca da objetividade técnica de ambos os livros de estudos. Alguns destes professores consideram que, estes estudos direccionam-se mais para a técnica da mão esquerda (com desenvolvimento da geografia do violoncelo, da própria destreza dos dedos), outros atentam que nestes estudos, David Popper procurou desenvolver ambas as questões, mão esquerda e mão direita, com a inclusão de golpes de arco variados, como *legato*, *staccato*, ou até *detaché*.

Apesar das concepções diferentes acerca do tema anteriormente mencionado, os entrevistados são unânimes numa questão primordial acerca da utilização e da importância destes estudos no futuro do ensino do violoncelo. Estes mencionam que, todos os três livros de estudos são ferramentas

pedagógicas essenciais no ensino deste instrumento, e que o continuarão a ser, argumentando alguns que, estes estudos encontram-se devidamente repartidos por níveis (Anexo V), ou ainda que, estão bem organizados (Anexo IV).

É também importante nesta secção do trabalho fazer alusão, relativamente à utilização dos estudos de Popper em outros países da Europa, como é o caso da Espanha e da França.

Na sua tese de doutoramento, a autora Carolina Marín (2015), depois de investigar os programas curriculares de violoncelo de diversos Conservatórios Profissionais de Música em Espanha no nível básico, constata a utilização dos *15 Estudos Fáceis* op.76i, nesse nível de ensino do violoncelo. Esta autora menciona ainda que num dos Conservatórios alvo de análise do programa curricular, os estudos op.76i estão abrangidos “(...) dentro do reportório de orientação para o exame de admissão ao terceiro nível básico.” (Marín, 2015, p.177)⁵⁵. Relativamente a França, dentro de um nível de ensino idêntico ao referido anteriormente, a autora baseia-se em guias de reportório, e realça também a utilização destes estudos dizendo que:

“Na categoria de estudos incluem-se os 15 Estudos Fáceis op.76i, que se recomendam utilizar durante o terceiro ano.” (Marín, 2015, p.178)⁵⁶.

Referente aos estudos op.76 e op.73, de dificuldades mais elevadas, Carolina Marín (2015), também menciona a utilização destes estudos em diversos Conservatórios Profissionais de Música, em Espanha. Já em França, esta autora baseada nas guias de reportório realça o facto de que, é recomendado a

⁵⁵ “(...) dentro del repertorio orientativo para la prueba de acceso a tercero de grado elemental.” (Marín, 2015, p.177).

⁵⁶ “En la categoría estudios se incluyen los 15 estudios fáciles op.76I, que se recomiendan utilizar durante el tercer curso.” (Marín, 2015, p.178).

utilização dos *10 Estudos Intermédios* op. 76, a partir de um determinado nível (Marín, 2015).

5. Conclusão

Esta dissertação consistiu essencialmente na verificação e comprovação do papel que desempenham os estudos de David Popper no ensino do violoncelo, especialmente os Opus 76i e os Opus 76. A direção tomada no sentido dos estudos anteriormente mencionados, deveu-se ao facto de que, por vezes, estes são esquecidos ou não merecedores do mesmo destaque dos estudos Opus 73.

Com isto foi possível, por intermédio da análise técnica e musical realizada aos estudos op.76i e op.76, explorar e constatar a multiplicidade de recursos, quer técnicos (golpes de arco, articulações, extensões, mudanças de posição, entre outras), quer musicais (fraseado, qualidade de som, entre outras), que estes estudos, sempre adequados ao nível de ensino e à finalidade para a qual foram compostos, podem oferecer ao aluno de violoncelo, e também ao seu professor enquanto ferramenta de ensino.

Apesar do número reduzido de professores entrevistados, procurou-se que estes abrangessem as mais diversas realidades de ensino do violoncelo existentes atualmente em Portugal, englobando o regime de iniciação, articulado, curso profissional, ensino superior, e ainda regimes de aulas particulares e masterclasses. Com isto pretendeu-se constatar, se em Portugal, existe conhecimento da existência e da utilização dos três livros de estudos enquadrados nos seus níveis de ensino. Foi possível ainda verificar, pelas entrevistas realizadas, que estes estudos têm um papel importante no ensino do violoncelo, com pelo menos alguns destes professores a conhecerem devidamente estes estudos, e a utilizarem estes durante as suas práticas pedagógicas. Todas as opiniões dos quatro professores, acerca dos estudos de Popper são bastante válidas, pois relativamente às vantagens da utilização destes estudos estes demonstraram concepções diferentes acerca dos referidos estudos mas a convergirem para o mesmo sentido que é, a importância que os estudos de

Popper tiveram, têm, e poderão continuar a ter no futuro do ensino do violoncelo, quer em Portugal, quer em outro país.

Ainda relativamente a esta temática, foi ainda abordada a utilização destes livros de estudos em outros países. Através dessa abordagem, baseada na autora Carolina Marín (2015), foi possível verificar que estes estudos atualmente, são parte integrante dos programas curriculares de violoncelo, de diversos Conservatórios de Música quer em Espanha, quer em França.

Ainda importante mencionar que, devido à insuficiência de literatura relacionada com as abordagens aos estudos op.76i e op.76, ao contrário do ocorrido com os op.73, esta dissertação poderá surgir como uma contribuição para o aumento do conhecimento académico, pedagógico, e até generalista relacionado com o tema tratado ao longo desta.

Para concluir esta dissertação, gostaria de mencionar uma consideração final, de grande importância acerca de Popper e dos seus estudos feita por Dennis Parker (2003), na sua obra *The Popper Manifesto*, em que este assegura:

“Apesar de existirem inúmeras maneiras de se tocar violoncelo, todos os violoncelistas compartilham a mesma literatura, e para os estudantes em qualquer canto do globo os Estudos de Popper são um denominador comum.” (Parker, 2003, p.1)⁵⁷.

⁵⁷ “While there exist myriad ways to play the cello, all cellists share the same literature, and for students in any corner of the globe the Popper Studies are a common denominator.” (Parker, 2003, p.1).

6. Referências Bibliográficas

- Campbell, M. (1989). *The Great Cellists*. North Pomfret, Vermont, USA: Trafalgar Square Publishing.
- Campbell, M., Stowell, R., Jones, D. W., & Bosanquet, R. C. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. (R. Stowell, Ed.) New York, USA: Cambridge University Press.
- Carpinteyro, E. (2007). *Pedagogical Aspects in David Popper's Four Cello Concertos*. Division of Research and Advanced Studies. University of Cincinnati.
- Choe, M. (2014). *Pedagogy and Performance Practice of David Popper: An Analysis of Influence and Legacy of Popper's Compositions in Studio Teaching*. Sydney Conservatorium of Music. University of Sydney.
- De'ak, S. (1980). *David Popper*. Neptune City: Paganiniana Publications, Inc.
- Dourado, H. (2004). *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. Editora 34.
- Galamian, I. (1998). *Interpretación y Enseñanza del Violín*. Madrid, Spain: Ediciones Pirámide, S.A.
- Geeting, J. (2008). *Janos Starker "King of Cellists": The Making of an Artist*. Simi Valley, USA: Chamber Music Plus Publishing.
- Gerle, R. (1983). *The Art of Practising the Violin: With Useful Hints for All String Players*. London: Stainer & Bell.
- Ginsburg, L. (1978). *History of Violoncello Art (Vol. IV)*. Neptune City, USA: Paganiniana Publications.

- Hagel, L. (2012). *Expression in Technical Exercises for the Cello: An Artistic Approach to Teaching and Learning the Caprices of Piatti and Etudes of Popper*. School of Music. Lexington: University of Kentucky.
- Lehnhoff, C. (1991). The Popper High School of Cello Playing. *The Cello Scroll*, 8.
- Mantel, G. (1995). *Cello Technique: Principles & Forms of Movement*. (B. H. Thiem, Trad.) Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.
- Marín, C. L. (2015). *Aportaciones de David Popper en la Enseñanza del Violonchelo*. Faculdade de Ciências da Educação, Departamento de Pedagogia e Didáctica. Universidade da Coruña.
- Park, S. Y. (2007). *Effective Practice Methods for David Popper's Virtuoso Pieces and the Relationship between selected Pieces and Etudes*. College of Music. The Florida State University.
- Parker, D. (2003). *The Popper Manifesto: A Do-it-Yourself Guide to David Popper's "High School of Cello Playing" (40 Etudes Op.73)*. Baton Rouge, LA , USA: Dejapark Press.
- Pleeth, W. (1992). *Cello: Yehudi Menuhin Music Guides*. (N. Pyron, Ed.) London, Great Britian: Kahn & Averill.
- Raychev, E. (2003). *The Virtuoso Cellist-Composer from Luigi Bocherini to David Popper: A Review of Their Lives and Worksof* . School of Music. The Florida State University.
- Rees, L. L. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. VII). (S. Sadie, Ed.) London: Macmillan Publishers Limited.
- Ribeiro, S. S. (2003). *Análise e Classificação de Estudos Seleccionados para Violoncelo*. Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Slavich, R. (1995). *A Player's Guide to the Popper Etudes*. Obtido de Internet Cello Society.

Starker, J. (2004). *The World of Music According to Starker*. Bloomington & Indianapolis, USA: Indiana University Press.

The Musical Times. (1913). Obituary: David Popper. *The Musical Times*, 54, 606.

Tunca, O. (2003). *Most Commonly used Etude Books by Cello Teachers in American Colleges and Universities*. School of Music. The Florida State University.

Venturini, A. (2007). *The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century*. College of Arts and Humanities, Department of Music. Orlando: University of Central Florida.

Partituras:

Popper, D. *15 Easy Studies Opus 76i: Preparatory to Studies Opus 76 & 73*. (G. Woerl, Ed.) New York, USA: Internacional Music Company.

Popper, D. (1906). *Zehn mittelschwere grosse Etuden Opus 76 (Als Vorstudien zur Hohen Schule des Violoncellpieves)*. (B. Schmidt, Ed.) Leipzig: Friedrich Hofmeister.

Imagens:

Figura 1: Retirada a 19 de Setembro de 2016, de Alchetron:
<http://alchetron.com/David-Popper-1175756-W>

Links para download dos Estudos op. 76i e op.76 de David Popper:

- http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP59074-PMLP121201-Popper__David_-_15_Cello_Etudes_for_the_1st_position_op._76a.pdf
- http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP259437-PMLP420735-Popper_10_Etuden_op.73.pdf

7. Anexos

7.1. ANEXO I (17º Concurso Internacional Cidade do Fundão/1)

PIANO
PIANO

VIOLINO
VIOLIN

VIOLONCELO
CELLO

GUITARRA
GUITAR

CANTO
SINGING

17º
CONCURSO
INTERNACIONAL CIDADE DO FUNDÃO
INTERNATIONAL COMPETITION FUNDÃO | PORTUGAL

30 JUNHO – **09 JULHO** **2016**
JUNE – JULY

 /academiamusicafundao

ORGANIZAÇÃO | ORGANIZATION
Academia de Música e Dança do Fundão

SANTA CASA

ALTO PATROCÍNIO | HIGH SPONSORSHIP
GOVERNO REGIONAL DO ALGARVE

GOVERNO DO ALGARVE

APOIO | SUPPORT
GOVERNO DO ALGARVE

AVIA MUSICAL EDITIONS

(17º Concurso Internacional Cidade do Fundão/2)

Violoncelo

Níveis

Nível I | até 8 anos

Prova única

Duas peças contrastantes com acompanhamento de piano.

Nível II | até 10 anos

Prova única

Duas peças contrastantes com acompanhamento de piano.

Nível III | até 12 anos

Prova eliminatória

Um estudo de entre os métodos de Lee (estudos melódicos), Dotzauer (1º Caderno), Popper ou outro de dificuldade igual ou superior.

Peça ou andamento de sonata à escolha do candidato, com acompanhamento de piano.

Prova final

Um andamento de um concerto à escolha do candidato.

Nível IV | até 15 anos

Prova eliminatória

Um estudo de entre os métodos de Lee, Dotzauer (2º Caderno), Popper Op. 76, ou outro de dificuldade igual ou superior.

Peça obrigatória: Aria I opus 2 de Joly Braga Santos (Ava Musical Editions)

(17º Concurso Internacional Cidade do Fundão/3)

Violoncelo

Níveis

Prova final

Peça ou andamento de sonata à escolha do candidato, com acompanhamento de piano.

1º andamento de um concerto de Vivaldi, Goltermann, Romberg, ou outro de dificuldade igual ou superior.

Nível IV | até 18 anos

Prova eliminatória

Um estudo ou capricho de entre os métodos de Lee (caderno 2 - 23/40), Duport, Popper Op. 76 ou 73, Franchomme (12 estudos) Piatti (estudos/Caprichos) ou outro de dificuldade igual ou superior.

Um prelúdio das Seis Suítes de Bach.

Peça obrigatória: Página Esquecida de Lopes Graça (Ava Musical Editions).

Prova final

Peça ou andamento de sonata à escolha do candidato, com acompanhamento de piano.

1º andamento de um concerto do período clássico ou romântico, com cadência (caso exista).

Nível Superior | até 23 anos

Prova eliminatória

Um estudo ou capricho de entre os de Popper Op. 73, Piatti, Franchomme, ou outro de dificuldade igual ou superior.

Um prelúdio e um andamento à escolha de uma das Suítes, nos. 3 a 6, de Bach.

Peça obrigatória: Aria II opus 57 de Joly Braga Santos ou Nocturno de Frederico de Freitas (Ava Musical Editions).

1º andamento do Concerto em ré ou em dó de Haydn.

Prova final

Peça de carácter virtuosístico do período romântico ou moderno.

1º andamento de um concerto do período romântico ou moderno com cadência (caso exista).

NOTA | O programa deverá ser executado de memória, independente do nível, com a excepção das sonatas. Caso não se verifique, o concorrente será sujeito à exclusão definitiva do concurso.

7.2. ANEXO II (Entrevista ao Professor A)

Esta entrevista insere-se no âmbito da disciplina de Projeto Educativo, do Mestrado em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro. Venho por este meio solicitar a vossa excelência a participação na mesma, inserida no tema do Projeto Educativo, *David Popper e a importância dos seus estudos para o ensino do Violoncelo*.

Nome do Entrevistado: Professor A;

Sexo: Masculino

Idade do Entrevistado: 60 anos;

Atividade Profissional: Professor de violoncelo;

Data da realização da entrevista: 18 de Abril de 2016;

Hora de início: 11h e 25 minutos;

Hora de fim: 11h e 55 minutos;

Método de realização da entrevista: presencialmente, com recurso à aplicação de gravador de smartphone, sendo transcrita posteriormente para texto;

Local de realização da entrevista: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte (DeCA).

1. Há quanto tempo exerce a atividade de ensino do violoncelo? Encontra-se ligado atualmente a uma instituição de ensino oficial da música? (Ex: Conservatório, Academia, Escola Profissional ou Escola Superior)

Prof. A: (0.6) Comecei a dar aulas de violoncelo em 1990 num Conservatório, em Portugal, e em 1990, também na Escola Profissional Artística do Vale do Ave (ARTAVE). Neste momento também leciono na Universidade de Aveiro e no Instituto Piaget de Viseu.

1.1. O professor está desde quando no Instituto Piaget e na Universidade de Aveiro?

Prof. A: (0.1) Na Universidade de Aveiro estou há 4 anos, e em Viseu:: (0.1) há cerca de 10 ou 11 anos (0.3) mas penso que é há 10 anos.

2. Em que faixa etária se inserem os seus alunos? Quais os respetivos níveis de escolaridade frequentados? (Ex: curso superior; curso profissional; regime articulado)

Prof. A: (0.2) Então, tenho alunos na Escola Superior (Universidade e Instituto Piaget) com 18 anos de idade e até:: aos 23 anos. Na escola Profissional tenho alunos com idades compreendidas entre os 12: e os 18 anos de idade. Então praticamente dou aulas a alunos dos 12 até aos 23 anos de idade.

2.1. E com idades inferiores aos 12 anos de idade já leccionou também?

Prof. A: Agora já não, mas dei durante:: alguns anos no Conservatório desde o 1º grau, com dez anos de idade (0.1) até 8º grau. Logo também tenho experiência nesse sistema de ensino.

3. Quais os livros de estudos que mais utiliza durante as suas aulas? E quais acha mais importantes, dado o nível de escolaridade frequentado pelos seus alunos?

Prof. A: (0.1) Aqui torna-se um pouco mais complicado, mas são (0.3) são algumas coletâneas, uma coletânea por exemplo do:: Martinovsky, que é da escola russa. Outra coletânea é do Sádlo, que é da escola checa, onde eu estudei. (0.4) Essas coletâneas são as que uso com mais frequência, agora o que está dentro dessas coletâneas são: (0.1) estudos melódicos do Lee; estudos melódicos do Kummer; estudos técnicos do Dotzauer, dos 115; estão lá todos os estudos de David Popper, para principiantes e para nível médio; estudos do Cossmann; estão lá estudos do:: (0.1) são muitos estudos, são centenas

[Tudo reunido em coletâneas]

Prof. A: [Sim, são coletâneas. (0.1) Agora claro que além dessas coletâneas, uso mesmo os estudos de Popper, de Dotzauer, de Lee, e na minha opinião, esses são os mais importantes.

4. Então de David Popper tanto usa os 15 Estudos Fáceis, como usa os 10 Estudos Intermédios?

Prof. A: Sim, sim.

4.1. E também usa depois os 40 Estudos High School of Cello Playing?

Prof. A: Sim, (0.1) isso é mais para alunos de nível superior. Mas, mesmo na Escola Profissional só alguns alunos em fim de curso, com 16, 17 ou 18 anos de idade, e que já atingiram um certo nível é que uso alguns estudos dos 40 Difíceis opus 73.

5. Dado utilizar os três livros de estudos em questão, quais as razões principais, na sua opinião, que o levam a utilizar estes como uma ferramenta de ensino válida para as suas aulas? E se possível especifique essas razões.

Prof. A: (0.2) Está bem. (0.1) Então se calhar começo pelos 15 Estudos Fáceis, que se adequam mais para o curso básico (0.1) se for no caso do ensino dos Conservatórios, por exemplo, cá em Portugal, então seria nos primeiros graus desse tipo de ensino, ou então, no caso das Escolas Profissionais de Música, que são nos primeiros três anos do curso básico, que poderia corresponder até ao 5º grau do conservatório. (0.1) E depois os opus 76 dos 10 Estudos Intermédios, estes já uso a partir do 6º grau até ao 8º grau e::: no curso:: profissional, a partir

do curso complementar de instrumentista, que corresponde dos 15 até aos 18 anos de idade.

(0.2) Embora do primeiro livro os 15 Estudos são relativamente fáceis, e facilmente correspondem ao nível básico, até ao 5º grau. Os outros 10 Estudos Intermédios opus 76 nem todos são bem colocados, penso eu. Alguns correspondem ao nível indicado (intermédios), mas outros são até mais difíceis do que os próprios 40 Estudos “High School of Cello Playing”, e isso, na minha opinião, não está muito bem, mas:: é isso. (0.6) As principais razões porque uso os estudos de Popper? (0.8) A principal razão, provavelmente, porque uso estudos de Popper, é porque foram escritos para mãos humanas. (0.2) Embora Popper não tenha sido o único porque todos os estudos que temos de Dotzauer, Lee, Kummer, todos eram violoncelistas, mas como estes estudos foram escritos por violoncelistas::, são possíveis de tocar, embora sejam difíceis, estes são para mãos humanas, e não é apenas baseado nas investigações teóricas, mas sim pela componente prática. (0.3) E como sabemos que Popper era um virtuoso fantástico? Porque tudo o que ele escreveu:: ele tocava. Então sabia tocar bem, e provavelmente, se não estou enganado, penso que foi o último violoncelista que era solista, e também compositor. (0.3) O que nós aprendemos com Popper? (0.4) Popper baseia-se em técnica virtuosa do violoncelo, mas: encontra-se sempre nas suas composições a arte, a alma, a música, dá prazer em ouvir e dá prazer em tocar, e:: com isso acho que o músico, em todas as idades, quer seja no curso básico ou até na escola superior, terá satisfação em tocar e terá prazer em estudar. (0.1) E nos primeiros estudos, nos 15 fáceis, tendo a parte de 2º violoncelo, que o professor pode tocar, então pode-se fazer um concerto ou audição com estes estudos, pois são arte. Então isto pode ser considerado uma das razões principais, claro que nós falamos de Popper, mas também não podemos esquecer os:: Estudos melódicos do Lee, que dão perfeitamente para acompanhar no piano, em que as harmonias são bastante simples [

[Valoriza o próprio aluno e ajuda-o]

Prof. A: [Sim, e até porque às vezes dizemos não o número do estudo, mas sim as indicações deixadas pelos compositores, como por exemplo, estudo *Andante Cantabile* [

[Como se fosse uma peça no fundo?

Prof. A: Sim, como se fosse uma peça. (0.2) Porque quando o aluno sente que está a praticar e a tocar um estudo, é um aborrecimento. Mas quando sente que está a tocar uma peça bonita, juntamente com um 2º violoncelo, tocado pelo professor, ou até acompanhado pelo piano, já o estudo não é compreendido como algo aborrecido, mas sim como arte, e o próprio aluno sente-se um artista. [

5.1. [Então, o professor acha que facilmente qualquer um dos estudos de Popper poderiam ser apresentados numa audição ou concerto?

Prof. A: Sim, sem dúvida (0.3) e: os meus alunos tocam regularmente estudos em audições, não só porque é estudo, mas porque são estudos melódicos, e não dou estudos aborrecidos, ou exercícios técnicos para tocar na audição [

[Algo que possa dar prazer ao aluno de tocar]

Prof. A: Sim exatamente, e também prazer em ouvir, porque todas essas peças do Popper, porque eu chamo isso de peças, não são estudos, são peças bonitas para violoncelo, que dão prazer em tocar e prazer em ouvir! E:: infelizmente nós violoncelistas, temos na última obra de Popper, a mais avançada, os 40 Estudos (0.1) um erro, porque Popper chamou-os de 40 Estudos “High School of Cello Playing”, se ele os tivesse nomeado de Caprichos, como Paganini no violino [

[Ou até o próprio Piatti no violoncelo]

Prof. A: [Sim como Piatti, exatamente, na literatura do violoncelo, porque na verdade, são Caprichos os 40 Estudos, que se podem tocar, bem tocados, como peças virtuosas para violoncelo solo. (0.3) Há concursos internacionais que pedem estudos de Popper nas eliminatórias (1ª fase) para o violoncelista mostrar o nível técnico e nível artístico nas passagens de maior exigência. (0.1) Ainda referente aos acompanhamentos dos 15 Estudos Fáceis, na 2ª voz do violoncelo que Popper escreveu, (0.2) quando olhamos em comparação com Duos que Dotzauer escreveu, ou até Trios ou Quartetos, ou de S. Lee (opus 37 e 38), que são:: para dois violoncelos, é a mesma coisa como Popper. (0.2) Então quando tocamos este Duos (15 Estudos) do Popper, o aluno se calhar nem dá conta que está a treinar e desenvolver mais do arco do que da mão esquerda! (0.2) Na mão esquerda existem algumas pequenas dificuldades, mas existem mais no arco. (0.2) Os estudos de Popper não são apenas técnica da mão esquerda, e por vezes pensamos que sim::, mas quando em alguns estudos temos *legato*, por exemplo, isso resulta na criação da sonoridade e do timbre do violoncelista!

6. Na sua opinião, acha que qualquer um dos três livros de estudos de Popper poderão continuar a ser ferramentas de ensino válidas num futuro próximo, tendo em conta o caminho e a evolução que a sociedade, e o ensino da Música em Portugal está a percorrer?

Prof. A: (0.3) “hhh” Eu acho que todos os estudos têm muita importância no ensino do violoncelo, não só no passado, mas:: também para o futuro (0.1) sem dúvida nenhuma, e não só em Portugal, mas em todo o Mundo. (0.2) Infelizmente hoje: (0.2), estamos obrigados pelas gerências das escolas a mostrar resultados mais rapidamente: (0.2), e dá a sensação que não temos tempo para esse estudos e para os trabalhar, porque os estudos não são só para se tocar! Mas sim para estudar! Estudar e trabalhar! (0.3) Hoje em dia temos muitos alunos, mas poucos a estudar, no sentido da palavra. E estudante na música quer dizer que

tem que praticar. O professor pode dar aula, pode dar a matéria e entender que o Popper ou outro (compositor), irá fazer bem para o aluno crescer a nível técnico e artístico, mas se o aluno não praticar, o professor na aula não consegue resolver nada! Estudos têm que se estudar! (0.3) E:: isso preocupa-me um pouco no futuro, não só cá em Portugal, mas acho que a sociedade hoje em dia é tão acelerada...[

6.1. [Pois, com a evolução tecnológica que há e o imediatismo que a maioria das crianças e jovens procuram em diversas aspectos acha que os Estudos do Popper poderão continuar a surtir efeito? Como foi desde a época de Popper até à atualidade?

Prof. A: (0.3) Bom, eu acredito muito na história e na tradição. (0.1) Eu penso assim, se nós aprendemos bem com os nossos antepassados na história (0.1) não vamos cometer erros sem usar o conhecimento que a história, e os nossos antepassados nos deram. Mas isso não é só na música, isso é também na política e na sociedade em geral. Se esquecermos a época do fascismo no passado, e a recusamos provavelmente essa época pode voltar novamente, o que nos deixaria surpreendidos. (0.1) Então, quem ignora a história e o passado pode-se condenar a viver novamente esses fatos negativos. Por isso na música aplico a mesma ideia, se olho para Popper e se foi bom: para todos os violoncelistas do século XX, (0.1) e foi mesmo bom, (0.1) então porque não seria bom também para o século XXI? Vejo isso assim. (0.1) Agora que dou aulas à quase 30 anos e tem resultado com todos os alunos, porquê agora iria dizer que não utilizaria Popper e iria procurar algo mais rápido e imediato? (0.2) Gosto de tecnologia (0.1) de carregar num botão: e por lá uma moeda de 50 cêntimos e sair um café perfeito, que não preciso de aquecer a água, nem por açúcar, é só mexer com a colher e está! É um milagre! (0.1) Mas:: no violoncelo, e no ensino da música não há milagres, há trabalho e estudar, estudar e estudar. E: se temos esta herança dos violoncelistas como Popper, Piatti e outros, temos que analisar o que é bom e aquilo que resultou, e se resultou com gerações de violoncelistas, porquê então alterar isso? (0.2) Funciona um pouco como a fé (0.1) quem acredita

nela tem um efeito positivo sobre o indivíduo e faz-lhe bem. (0.2) Agora se Popper funcionou positivamente até aqui, então acho que devemos manter! (0.3) Temos que ver que, tal como os 40 Estudos servem para trabalhar, desenvolver e vencer certas dificuldades ligadas à literatura mais avançada do violoncelo, também os estudos fáceis e intermédios poderão servir para o mesmo efeito, mas no nível semelhante aos estudos, (0.2) como por exemplo os concertos para violoncelo de cariz mais pedagógico, e embora sejam de cariz pedagógico::, são para o desenvolvimento do aluno, não precisando só dos concertos de:: Haydn ou Dvorak, este podem ser concertos de Goltermann, do Klengel, ou até peças (0.3) em que estes estudos fáceis vão ajudar a resolver problemas. Para terminar e concluir, os Estudos de Popper não são só para fazer efeito no imediato, mas sim para a vida toda.

Obrigado Professor, pela sua colaboração na realização desta entrevista.

7.3. ANEXO III (Entrevista ao Professor B)

Esta entrevista insere-se no âmbito da disciplina de Projeto Educativo, do Mestrado em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro. Venho por este meio solicitar a vossa excelência a participação na mesma, inserida no tema do Projeto Educativo, *David Popper e a importância dos seus estudos para o ensino do Violoncelo*.

Nome do Entrevistado: Professor B;

Sexo: Masculino;

Idade do Entrevistado: 37 anos;

Atividade Profissional: Professor de violoncelo;

Data da realização da entrevista: 30 de Abril de 2016;

Método de realização da entrevista: entrevista realizada por escrito (via email).

- 1. Há quanto tempo exerce a atividade de ensino do violoncelo? Encontra-se ligado atualmente a uma instituição de ensino oficial da música? (Ex: Conservatório, Academia, Escola Profissional ou Escola Superior).**

Prof. B: Tenho desde os últimos 13 anos exercido regularmente atividade enquanto professor. Lecionei em várias escolas, de características e níveis diferentes desde escolas mais direcionadas à iniciação, a escolas de nível superior. Até à pouco tempo lecionava numa escola profissional (portanto de nível médio). Neste momento dedico-me apenas a lecionar a alunos privados e em masterclasses.

2. Em que faixa etária se inserem os seus alunos? Quais os respetivos níveis de escolaridade frequentados? (Ex: curso superior; curso profissional; ensino articulado)

Prof. B: Posso dizer que o nível de ensino a que mais me dediquei foi o nível de ensino secundário. Alunos entre os 12 e os 18 anos.

3. Quais os livros de estudos que mais utiliza durante as suas aulas? E quais acha mais importantes, dado o nível de escolaridade frequentado pelos seus alunos?

Prof. B: Apesar destas definições base necessárias para definir os alunos consoante a faixa etária, não gosto muito de me basear nestas divisões para definir os programas dos alunos. Apesar de haver em geral certas tendências claras em todos os alunos na sua evolução, esta pode variar enormemente. Podemos por exemplo encontrar alunos que, começando bastante cedo, e bem encaminhados, podem aos 15 anos ter já um conhecimento bastante profundo da técnica instrumental, não mostrando muitas limitações. O que poderia dizer é que certos livros me parecem essenciais para o desenvolvimento de qualquer violoncelista. Dotzauer, Lee e/ou Kummer. Popper estudos intermédios, Piatti, Popper e Servais. Depois, talvez caprichos de Paganini!

4. Utiliza durante a sua prática pedagógica, algum dos livros de estudos de David Popper? (*15 Estudos Fáceis* op. 76i; *10 Estudos Intermédios* op. 76; ou *40 Estudos High School of Cello Playing* op. 73)

(Não Mencionou)

4.1. Se respondeu que sim, quais utiliza especificamente? Se respondeu não, por qual razão não utiliza? (Se respondeu não na pergunta anterior acaba aqui o inquérito/entrevista).

5. Caso utilize qualquer um dos três livros de estudos em questão, quais as razões principais, na sua opinião, que o levam a utilizar estes como uma ferramenta de ensino válida para as suas aulas? (Especifique, caso utilize mais do que um livro, as razões para cada um destes livros)

Prof. B: A grande vantagem dos estudos de Popper que mencionas, sobretudo os dois últimos, é o do desenvolvimento da geografia do violoncelo. Para além de outras questões claro, como sonoridade, controle do arco, etc. Popper era muito prático na elaboração dos seus estudos, tendo sempre a consciência de desenvolver nos alunos um sentido geográfico da mão esquerda. Ou seja, das diferentes posições com as suas respectivas notas. O desenvolvimento desta capacidade dá ao violoncelista uma capacidade de, muito mais facilmente encontrar soluções práticas para os diversos problemas que possa encontrar de dedilhações, leitura, e de segurança da mão esquerda em geral.

Uma das técnicas muito utilizadas por Popper para desenvolver este sentido de “geografia”, é o da repetição de certos padrões intervalares em várias posições diferentes.

6. Na sua opinião, acha que qualquer um dos três livros de estudos de Popper poderão continuar a ser ferramentas de ensino válidas num futuro próximo, tendo em conta o caminho e a evolução que a sociedade, e o ensino da Música em Portugal está a percorrer?

Prof. B: Popper, para além de grande violoncelista, foi um bom compositor, pelo que podemos constatar através das muitas obras para violoncelo que deixou. Quer a nível técnico quer a nível musical, os seus estudos e peças irão muito provavelmente continuar a ser essenciais no ensino do violoncelo. Esperando que o nível no nosso país suba cada vez mais, espero até começar a ver mais e mais

jovens estudantes, quer de nível secundário quer superior, a tocarem mais e mais os estudos e as peças de Popper.

Grato pela sua colaboração,

Rúben Fernandes.

7.4. ANEXO IV (Entrevista ao Professor C)

Esta entrevista insere-se no âmbito da disciplina de Projeto Educativo, do Mestrado em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro. Venho por este meio solicitar a vossa excelência a participação na mesma, inserida no tema do Projeto Educativo, *David Popper e a importância dos seus estudos para o ensino do Violoncelo*.

Nome do Entrevistado: Professor C;

Sexo: Feminino;

Idade do Entrevistado: 25 anos;

Atividade Profissional: Professor de violoncelo;

Data da realização da entrevista: 17 de Maio de 2016;

Método de realização da entrevista: entrevista realizada por escrito (via email).

- 1. Há quanto tempo exerce a atividade de ensino do violoncelo? Encontra-se ligado atualmente a uma instituição de ensino oficial da música? (Ex: Conservatório, Academia, Escola Profissional ou Escola Superior)**

Prof. C: Dou aulas no ensino oficial da música há 2 anos e meio. Neste momento lecciono no Conservatório de Música Jaime Chavinha (Minde).

- 2. Em que faixa etária se inserem os seus alunos? Quais os respetivos níveis de escolaridade frequentados? (Ex: curso superior; curso profissional; ensino articulado)**

Prof. C: A maioria dos meus alunos frequenta o ensino articulado e as idades compreendem entre os 10 anos e os 14 anos. Tenho ainda 3 alunos de iniciação com 7, 9 e 10 anos.

3. Quais os livros de estudos que mais utiliza durante as suas aulas? E quais acha mais importantes, dado o nível de escolaridade frequentado pelos seus alunos?

Prof. C: Utilizo maioritariamente o livro “New School of Studies” editado por J. Such, estudos melódicos de Lee Op.1, estudos de Lee Op. 76 e uma “Antologia do Violoncelo”, edição russa, mas desconheço o autor. Este último livro é uma compilação de vários estudos e pequenas peças tradicionais. Já utilizei, com alunos mais avançados, os 15 Estudos Fáceis, op. 76i de D. Popper.

4. Utiliza durante a sua prática pedagógica, algum dos livros de estudos de David Popper? (15 Estudos Fáceis op. 76i; 10 Estudos Intermédios op. 76; ou 40 Estudos High School of Cello Playing op. 73)

Prof. C: Sim.

4.1 Se respondeu que sim, quais utiliza especificamente? Se respondeu não, por qual razão não utiliza? (Se respondeu não na pergunta anterior acaba aqui o inquérito/entrevista).

Prof. C: Só utilizei os 15 estudos fáceis, op. 76i, mas com poucos alunos.

5. Caso utilize qualquer um dos três livros de estudos em questão, quais as razões principais, na sua opinião, que o levam a utilizar estes como uma ferramenta de ensino válida para as suas aulas? (Especifique, caso utilize mais do que um livro, as razões para cada um destes livros)

Prof. C: Os 15 estudos fáceis são muito úteis, pois combinam o facto de as melodias serem cativantes com a possibilidade de se poder trabalhar diferentes

aspectos técnicos (ligaduras e outros tipos de arcadas, gestão do arco, ritmos diversos, etc).

6. Na sua opinião, acha que qualquer um dos três livros de estudos de Popper poderão continuar a ser ferramentas de ensino válidas num futuro próximo, tendo em conta o caminho e a evolução que a sociedade, e o ensino da Música em Portugal está a percorrer?

Prof. C: Sim! Os livros são muitos bons para a organização e evolução técnica do aluno e têm melodias muito interessantes/cativantes, sendo esse também um factor motivacional e agradável de se estudar.

Grato pela sua colaboração,

Rúben Fernandes.

7.5. ANEXO V (Entrevista ao Professor D)

Esta entrevista insere-se no âmbito da disciplina de Projeto Educativo, do Mestrado em Ensino da Música pela Universidade de Aveiro. Venho por este meio solicitar a vossa excelência a participação na mesma, inserida no tema do Projeto Educativo, *David Popper e a importância dos seus estudos para o ensino do Violoncelo*.

Nome do Entrevistado: Professor D;

Sexo: Masculino;

Idade do Entrevistado: 24 anos;

Atividade Profissional: Professor de violoncelo;

Data da realização da entrevista: 5 de Abril de 2016

Método de realização da entrevista: entrevista realizada por escrito (via email).

- 1. Há quanto tempo exerce a atividade de ensino do violoncelo? Encontra-se ligado atualmente a uma instituição de ensino oficial da música? (Ex: Conservatório, Academia, Escola Profissional ou Escola Superior)**

Prof. D: Exerço esta atividade de docência há quatro anos e quatro meses. Sim, neste momento encontro-me a lecionar numa escola profissional de música.

- 2. Em que faixa etária se inserem os seus alunos? Quais os respetivos níveis de escolaridade frequentados? (Ex: curso superior; curso profissional; ensino articulado)**

Prof. D: Dos doze aos dezoito anos. Frequentam o Curso Básico de Instrumento e o Curso Profissional de Instrumentistas de Corda e de Tecla.

3. Quais os livros de estudos que mais utiliza durante as suas aulas? E quais acha mais importantes, dado o nível de escolaridade frequentado pelos seus alunos?

Prof. D: Para os alunos que iniciam a prática do violoncelo, começo com o 1º volume do método Suzuki, passando, posteriormente, para os 60 études du jeune violoncelliste, de L.R. Feuillard, e para os 15 easy studies de D. Popper, até ao 9º ano. Do 10º até ao 12º ano utilizo, dependendo das necessidades do aluno, os seguintes livros de estudos: 113 studies, Dotzauer; Twenty-One Etudes, Duport; Studies, op. 76, D. Popper; 40 Studies, op. 73, D. Popper; Fourty Melodic and Progressive Etudes For Violoncello, S. Lee; 12 Caprices, Piatti.

4. Utiliza durante a sua prática pedagógica, algum dos livros de estudos de David Popper? (15 Estudos Fáceis op. 76i; 10 Estudos Intermédios op. 76; ou 40 Estudos High School of Cello Playing op. 73)

Prof. D: Sim.

4.1 Se respondeu que sim, quais utiliza especificamente? Se respondeu não, por qual razão não utiliza? (Se respondeu não na pergunta anterior acaba aqui o inquérito/entrevista).

Prof. D: Utilizo os três livros, os 15 Estudos Fáceis opus 76i, os 10 Intermédios opus 76, e os 40 High School of Cello Playing opus 73.

5. Caso utilize qualquer um dos três livros de estudos em questão, quais as razões principais, na sua opinião, que o levam a utilizar estes como uma ferramenta de ensino válida para as suas aulas?

(Especifique, caso utilize mais do que um livro, as razões para cada um destes livros)

Prof. D: Na minha opinião, a devida utilização dos três livros, pela ordem que Popper sugere (Fáceis - Intermédios – Dífíceis), oferece uma variedade de estudos técnico-melódicos que proporcionam um ensino organizado e de dificuldade progressiva para ambas as mãos.

6. Na sua opinião, acha que qualquer um dos três livros de estudos de Popper poderão continuar a ser ferramentas de ensino válidas num futuro próximo, tendo em conta o caminho e a evolução que a sociedade, e o ensino da Música em Portugal está a percorrer?

Prof. D: Sim, na minha opinião os três livros de estudos de Popper podem e continuarão a ser ferramentas de ensino válidas no futuro e em qualquer parte do mundo.

Grato pela sua colaboração.

Rúben Fernandes.