

## **Relatório de Estágio**

Técnicas de violino: uma abordagem pedagógica e performativa ao  
Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, em Lá menor, Op. 77/99  
de Dmitri Shostakovich

**Maria Leonidovna Bykova**

Mestrado em Ensino de Música

Julho de 2024

Orientadora: Professora Doutora Teresa Rombo

# **Relatório de Estágio**

Técnicas de violino: uma abordagem pedagógica e performativa ao  
Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, em Lá menor, Op. 77/99  
de Dmitri Shostakovich

**Maria Leonidovna Bykova**

Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado, apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, conforme Decreto-Lei n.º 79/2014, de 14 de maio.

Julho de 2024

Orientadora: Professora Doutora Teresa Rombo

## Índice Geral

Índice Geral.....	i
Índice de Quadros .....	v
Índice de Gráficos .....	v
Índice de Figuras.....	vi
Índice de Exemplos Musicais .....	ix
Agradecimentos .....	xi
Resumo I.....	xii
Abstract I.....	xiii
Resumo II.....	xiv
Abstract II.....	xv
<b>Parte I - Prática Pedagógica .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Âmbitos e objetivos .....</b>	<b>1</b>
1.1. Competências a desenvolver.....	1
1.2. Expetativas iniciais em relação ao Estágio .....	1
1.3. Análise SWOT (da estagiária).....	1
<b>2. Caracterização do Conservatório de Música de Cascais .....</b>	<b>2</b>
2.1. Historial e contextualização .....	2
2.2. Órgãos administrativos .....	3
2.3. Oferta educativa .....	4
2.7. Protocolos e parcerias .....	12
2.8. Análise SWOT (Forças e Oportunidades) .....	13
<b>3. Práticas educativas desenvolvidas.....</b>	<b>15</b>
3.1. Enquadramento .....	15
3.2. A classe de violino .....	15
3.3. Aluna A.....	18
3.3.1. Aulas observadas.....	19
3.3.2. Aulas lecionadas .....	21
3.4. Aluna B.....	22
3.4.1. Aulas observadas.....	23
3.4.2. Aulas lecionadas .....	25
3.5. Aluna C.....	26

3.5.1. Aulas observadas.....	27
3.5.2. Aulas lecionadas .....	30
<b>4. Reflexão final .....</b>	<b>31</b>
<b>Parte II - Investigação.....</b>	<b>33</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>33</b>
<b>5. Contextualização histórica .....</b>	<b>35</b>
5.1. Compositor e enquadramento histórico, político e social .....	35
5.2. Obra geral e influências .....	39
<b>6. Concerto para Violino e Orquestra n.º 1, em Lá menor, Op.77/99, 1948/1955 .....</b>	<b>44</b>
6.1. Apresentação.....	44
6.2. Os Andamentos .....	47
6.2.1. <i>Nocturno</i> .....	49
6.2.2. <i>Scherzo</i> .....	63
6.2.3. <i>Passacaglia</i> .....	79
6.2.4. <i>Cadência</i> .....	84
6.2.5. <i>Burlesca</i> .....	87
<b>7. Gravações analisadas.....</b>	<b>98</b>
7.1. David Oistrakh .....	100
7.2. Maxim Vengerov.....	101
7.3. Sergey Khachatryan .....	102
<b>8. A “escola” de Mikhail Vaiman .....</b>	<b>104</b>
<b>9. Metodologia de Investigação.....</b>	<b>106</b>
9.1. Etapas da Investigação.....	106
9.2. Elaboração da Entrevista.....	107
9.3. Amostra .....	108
9.4. Princípios Éticos .....	110
9.5. Análise de Dados.....	110
9.6. Resultados.....	111
9.6.1. Características da obra/compositor .....	112
9.6.2. Interpretação .....	115
9.6.3 Gravações relevantes .....	116
9.6.4. Características dos alunos .....	116
9.6.5. Métodos de estudo.....	117
9.6.6. Pedagogia.....	118

9.7. Discussão .....	119
<b>10. Abordagem pedagógica e performativa .....</b>	<b>121</b>
10.1. <i>Nocturno</i> .....	122
10.2. <i>Scherzo</i> .....	128
10.3. <i>Passacaglia</i> .....	135
10.4. <i>Cadência</i> .....	140
10.5. <i>Burlesca</i> .....	147
<b>11. Conclusão .....</b>	<b>155</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>158</b>
<b>Webgrafia.....</b>	<b>160</b>
<b>Partituras .....</b>	<b>162</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>163</b>
<b>Anexo 1 - Pedido de autorização enviado aos Encarregados de Educação para gravação das aulas de violino (Conservatório de Música de Cascais).....</b>	<b>163</b>
<b>Anexo 2 - Parecer da Orientadora Cooperante .....</b>	<b>164</b>
<b>Anexo 3 - Pedido de autorização da reprodução do conteúdo das entrevistas por parte dos participantes .....</b>	<b>165</b>
<b>Anexo 4 - Entrevistas a professores de violino .....</b>	<b>166</b>
A4.1. Entrevista a Alexander Stewart (P1) .....	166
A4.2. Entrevista a Álvaro Pereira (P2) .....	168
A4.3. Entrevista a Gilles Millet (P3).....	171
A4.4. Entrevista a Klára Erdei (P4) .....	173
A4.5. Entrevista a Rui Guerreiro (P5).....	175
A4.6. Entrevista a Kristie Su (P6).....	177
A4.7. Entrevista a Carmélia Silva (P7) .....	179
A4.8. Entrevista a André Gaio Pereira (P8).....	182
A4.9. Entrevista a Marc Danel (P9).....	185
A4.10. Entrevista a Karen Gomyo (P10) .....	188
<b>Anexo 5 - Estudos e peças preparatórias ao Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Dmitri Shostakovich.....</b>	<b>190</b>
A5.2. <i>Poemas Folclóricos Judaicos</i> , Op. 79, n.º 1 de Dmitri Shostakovich - Familiarização com a linguagem musical (relativo ao Exemplo Musical 14).....	192

A5.3. Estudo n.º 1, Op. 36 de Jacques Féréol Mazas - Assimilar a qualidade de som e <i>vibrato</i> (relativo à <i>Passacaglia</i> ) .....	195
A5.4. Estudo n.º 7, Op. 20 de Heinrich Kayser - Interpretar em <i>portato</i> (relativo ao Exemplo Musical 25).....	196
A5.5. Estudo n.º 48, Op. 45 de Franz Wohlfart - Mudanças de posição (relativo ao Exemplo Musical 30).....	197
A5.6. Prelúdio n.º 25, Op. 12 de Bartolomeo Campagnoli - Combinação de técnicas (relativo ao exemplo musical 31).....	198
A5.7. Estudo n.º 25 de Rodolphe Kreutzer - Interpretar com efeito de <i>crescendo</i> para cada oitava (relativo ao Exemplo Musical 33) .....	200
A5.8. Estudo n.º 2, Op. 36 de Jacques Féréol Mazas - <i>Marcato, staccato e détaché</i> (relativo ao Exemplo Musical 36) .....	202
A5.9. <i>Fantasia de Moisés</i> de Niccolò Paganini - Agilidade e domínio da mão esquerda na corda Sol (relativo ao Exemplo Musical 37) .....	203
A5.10. Estudo n.º 5, Op. 36 de Jacques Féréol Mazas - <i>Détaché pesante</i> , interpretar na parte inferior do arco (relativo ao Exemplo Musical 41).....	206
<b>Anexo 6 - Anotações decorrentes da análise interpretativa às gravações de Oistrakh, Vengerov e Khachaturyan (versão de Maria Bykova) .....</b>	<b>207</b>
<b>Anexo 7 - Planos de aulas lecionadas (em formato digital)</b>	
<b>Anexo 8 - Fichas de observação (em formato digital)</b>	
<b>Anexo 9 - Planificação anual (em formato digital)</b>	
<b>Anexo 10 - Regulamento Interno do Conservatório de Música de Cascais (em formato digital)</b>	
<b>Anexo 11 - Plano anual de atividades relativo ao ano letivo 2022/2023 do Conservatório de Música de Cascais (em formato digital)</b>	

## Índice de Quadros

Quadro 1 - Análise SWOT (da estagiária) .....	2
Quadro 2 - Número de alunos inscritos por instrumento.....	7
Quadro 3 - Análise SWOT do Conservatório de Música de Cascais, polo ESFGA (Forças e Oportunidades).....	14
Quadro 4 - Planeamento Anual correspondente à Aluna A, 1.º Grau .....	16
Quadro 5 - Planeamento Anual correspondente à Aluna B, 2.º Grau .....	16
Quadro 6 - Planeamento Anual correspondente à Aluna C, 4.º Grau .....	16
Quadro 7 - Primeiro Semestre.....	17
Quadro 8 - Segundo Semestre.....	17
Quadro 9 - Macroestrutura do <i>Nocturno</i> .....	47
Quadro 10 - Macroestrutura do <i>Scherzo</i> .....	47
Quadro 11 - Macroestrutura da <i>Passacaglia</i> .....	48
Quadro 12 - Macroestrutura da <i>Cadência</i> .....	48
Quadro 13 - Macroestrutura da <i>Burlesca</i> .....	49
Quadro 14 - Dados demográficos dos participantes .....	109
Quadro 15 - Sistemas de Escalas, Estudos/Caprichos; Peças/Concertos preparatórios para a interpretação do Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Dmitri Shostakovich .....	117
Quadro 16 - Elementos técnicos predominantes ( <i>Nocturno</i> ) .....	128
Quadro 17 - Elementos técnicos predominantes ( <i>Scherzo</i> ).....	135
Quadro 18 - Elementos técnicos predominantes ( <i>Passacaglia</i> ).....	140
Quadro 19 - Elementos técnicos predominantes ( <i>Cadência</i> ).....	147
Quadro 20 - Elementos técnicos predominantes ( <i>Burlesca</i> ) .....	154

## Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Percentagem de alunos inscritos por regime .....	5
Gráfico 2 - Número de alunos inscritos por curso.....	6

## Índice de Figuras

Figura 1 - Assinatura musical de Dmitri Shostakovich .....	40
Figura 2 – <i>Poemas Folclóricos Judaicos</i> .....	43
Figura 3 - Introdução do Concerto por parte dos violoncelos e contrabaixos.....	49
Figura 4 - Primeiro tema, apresentado no violino solo .....	50
Figura 5 - Desenvolvimento do tema e alternância da métrica .....	51
Figura 6 - Linha melódica do fagote .....	51
Figura 7 - Introdução de instrumentos de sopro .....	52
Figura 8 - Contraposição de motivos.....	53
Figura 9 - Preparação do motivo A.....	54
Figura 10 - Motivo A apresentado pelo violino solo .....	55
Figura 11 - Desenvolvimento do motivo melódico A.....	56
Figura 12 - “ <i>Cadência</i> ” por parte do violino solo .....	57
Figura 13 - Introdução da harpa e da celesta .....	58
Figura 14 - Escalada harmônica e clímax do andamento .....	59
Figura 15 - Linha melódica do violino solo tocada em <i>forte</i> na corda Sol .....	60
Figura 16 - Motivo A e arpejos na harpa.....	61
Figura 17 - Final do andamento.....	62
Figura 18a - Primeiro tema.....	63
Figura 18b - Primeiro tema.....	64
Figura 19 - Intercalação do tema entre as madeiras e violino solo e alteração da métrica dos compassos.....	65
Figura 20 - Elemento melódico de “tiros” .....	65
Figura 21 - Introdução de cordas dobradas no primeiro tema, na parte de violino solo .....	66
Figura 22 - Transição para o motivo melódico A, primeiro tema em piano e elemento de “tiros” no violino solo .....	67
Figura 23 - Motivo A (“DSCH”) transposto a Si Maior nas madeiras contra o elemento de “tiros” no violino solo .....	68
Figura 24 - Motivo A na parte de violino solo.....	69

Figura 25 - Variação do primeiro tema e troca de motivos entre o solista e a orquestra .....	70
Figura 26 - Transição para o segundo tema .....	71
Figura 27 - Tema judaico na parte de orquestra .....	72
Figura 28 - Tema judaico na parte de violino solo .....	73
Figura 29 - Alternância de motivos entre a orquestra e violino solo .....	73
Figura 30 - Transição para a reexposição .....	74
Figura 31 - Reexposição e apresentação do primeiro tema em cordas dobradas na parte de violino solo .....	75
Figura 32 - Segundo tema a partir do número 65 na parte de violino solo .....	76
Figura 33a - Elemento de “tiros” por parte da orquestra juntamente com o motivo “DSCH” na parte de violino solo .....	76
Figura 33b - Elemento dos “tiros” por parte da orquestra juntamente com o motivo “DSCH” na parte de violino solo .....	77
Figura 34 - Final do andamento .....	78
Figura 35 - Tema coral .....	79
Figura 36 - Primeira variação na parte de violino solo no número 71 .....	80
Figura 37 - Desenvolvimento das variações .....	81
Figura 38 - Tema coral na parte de violino solo no número 75 .....	82
Figura 39 - Primeira variação por parte do violino solo, uma oitava mais abaixo .....	82
Figura 40 - Ponte musical para a <i>Cadência</i> e pequena “fantasia” na parte de violino solo ...	83
Figura 41 - Início da <i>Cadência</i> , utilização de motivos da <i>Passacaglia</i> .....	84
Figura 42 - Analogia com o <i>Nocturno</i> .....	84
Figura 43 - Elemento de “tiros” e diálogo entre cordas graves e agudas .....	85
Figura 44 - Contrastes de <i>forte/piano súbito</i> .....	85
Figura 45 - Tercinas como intensificação de tensão musical .....	85
Figura 46 - <i>Più mosso</i> e variação do motivo A do <i>Scherzo</i> .....	86
Figura 47 - <i>Accelerando</i> e segundo tema do <i>Scherzo</i> .....	86
Figura 48 - <i>Glissando</i> em <i>crescendo</i> para <i>attaca</i> do último andamento .....	87
Figura 49 - Introdução orquestral, primeiro tema nas madeiras a partir do número 82 (com anacruse) .....	88

Figura 50 - Acompanhamento do primeiro tema, em <i>ricochet</i> , pelas cordas.....	88
Figura 51a - Entrada do violino solo em cânone com o clarinete <i>versus</i> acompanhamento a contratempo por parte da orquestra.....	90
Figura 51b - Entrada do violino solo em cânone com o clarinete <i>versus</i> acompanhamento a contratempo por parte da orquestra.....	91
Figura 52 - Tema folclórico judaico na parte de violino solo .....	92
Figura 53 - Primeiro tema no violino solo.....	93
Figura 54 - Tema judaico nas madeiras e notas pedais nas trompas e contrafagote.....	94
Figura 55 - Preparação da entrada do violino solo .....	95
Figura 56 - Tema coral da <i>Passacaglia</i> nos clarinetes e xilofone e <i>con tutta forza</i> na parte de violino solo.....	96
Figura 57 - Primeiro tema no violino solo alternado com o acompanhamento do tema judaico .....	97
Figura 58 - Tema coral da <i>Passacaglia</i> nas trompas.....	98
Figura 59 - Exemplo de análise performativa ao <i>Nocturno</i> , interpretação de David Oistrakh .....	99
Figura 60 - Árvore de categorias principais e subcategorias dos resultados.....	112

## Índice de Exemplos Musicais

Exemplo Musical 1 - Primeiro tema .....	123
Exemplo Musical 2 - Desenvolvimento do tema .....	124
Exemplo Musical 3 - Motivo melódico A e desenvolvimento do tema .....	125
Exemplo Musical 4 - Pequena “cadência” .....	126
Exemplo Musical 5 - Variação do primeiro tema .....	127
Exemplo Musical 6 - Final do andamento .....	127
Exemplo Musical 7 - Introdução e primeiro tema .....	129
Exemplo Musical 8 - Exemplo de <i>súbito crescendo</i> .....	130
Exemplo Musical 9 - Exemplo de passagem em oitavas .....	130
Exemplo Musical 10 - Exemplo de passagem em décimas .....	131
Exemplo Musical 11 - Exemplo de passagem em <i>marcatissimo</i> .....	131
Exemplo Musical 12 - Exemplo de ritmo sincopado .....	132
Exemplo Musical 13 - Transição para o segundo tema .....	133
Exemplo Musical 14 - Segundo tema .....	133
Exemplo Musical 15 - Primeiro tema com acréscimo de cordas dobradas .....	134
Exemplo Musical 16 - Final do andamento .....	135
Exemplo Musical 17 - Primeira variação do tema .....	136
Exemplo musical 18 - Exemplo de ligaduras em tenuto e acentuações melódicas .....	136
Exemplo Musical 19 - Escalada da linha melódica antes do “clímax” .....	137
Exemplo Musical 20 - Tema na parte de violino solo .....	138
Exemplo Musical 21 - Primeira variação (uma oitava abaixo) .....	138
Exemplo Musical 22 - Acompanhamento coral .....	139
Exemplo Musical 23 - Pequena “fantasia” .....	139
Exemplo Musical 24 - Início da <i>Cadência</i> .....	141
Exemplo Musical 25 - <i>L'istesso tempo</i> .....	142
Exemplo Musical 26 - Elemento de “tiros” .....	142
Exemplo Musical 27 - Exemplo de passagem de <i>forte súbito - diminuendo - piano</i> .....	143

Exemplo Musical 28 - Passagem de tercinas e <i>accelerando</i> .....	144
Exemplo Musical 29 - Início do <i>Più mosso</i> .....	144
Exemplo Musical 30 - Assinatura musical do compositor .....	145
Exemplo Musical 31 - Final da <i>Cadência</i> .....	146
Exemplo Musical 32 - Primeira entrada do violino solo.....	148
Exemplo Musical 33 - Passagem de <i>crescendo</i> anterior ao número 84.....	148
Exemplo Musical 34 - Intercalação de acordes entre solista e orquestra.....	149
Exemplo Musical 35 - Articulações indicadas na partitura pelo compositor .....	149
Exemplo Musical 36 - Tema folclórico judaico .....	150
Exemplo Musical 37 - Primeiro tema no violino solo enfatizado pelas cordas dobradas e <i>pizzicatos</i> de mão esquerda.....	151
Exemplo Musical 38 - Opção de <i>ricochet</i> nas semicolcheias do terceiro compasso de 92 .	151
Exemplo Musical 39 - Tema folclórico judaico .....	152
Exemplo Musical 40 - Passagem de <i>con tutta forza</i> .....	152
Exemplo Musical 41 - Primeiro tema na parte de violino solo .....	153
Exemplo Musical 42 - <i>Presto</i> final, troca de motivos entre o solista e a orquestra .....	154

## **Agradecimentos**

A realização do presente Relatório de Estágio não poderia ter sido concretizada sem a contribuição de distintas pessoas e instituições, a quem estarei incessantemente grata.

À Professora Doutora Teresa Rombo pela sua ajuda, atenção, dedicação, disponibilidade e profissionalismo no decorrer de todo o meu percurso académico enquanto estudante da Escola Superior de Música de Lisboa.

Ao Professor Doutor Tiago Neto por me ter recebido na sua classe de violino e por ter sempre apoiado o meu processo formativo, o qual contribuiu tanto ao meu desenvolvimento artístico, como pedagógico.

Ao Conservatório de Música de Cascais e à Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo por se terem disponibilizado em me acolher como estagiária no âmbito do Estágio de Ensino Especializado e à Professora Ana Rita Bandeira, pela ajuda incansável, partilha de conhecimentos e colaboração no decorrer de todo o ano letivo.

Aos extraordinários violinistas e professores que formaram parte da investigação e cujas entrevistas foram fundamentais para a realização deste trabalho: Alexander Stewart, Álvaro Pereira, André Gaio Pereira, Carmélia Silva, Gilles Millet, Karen Gomyo, Klára Erdei, Kristie Su, Marc Danel e Rui Guerreiro.

À Catarina Correia e Lílina Cardoso, por todo o seu apoio, conselhos e sugestões.

À minha família, pelo amor incondicional, incentivo e paciência.

## **Resumo I**

A Prática Pedagógica deste relatório inclui a descrição do estágio de ensino especializado, realizado no Conservatório de Música de Cascais, no polo da Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo, ao abrigo do protocolo estabelecido entre ambas as instituições e que permite aos alunos frequentarem o curso de Música em regime articulado ou integrado.

O trabalho desenvolvido no decorrer deste estágio incluiu a observação das aulas de três alunas de violino de níveis de aprendizagem diferentes do Ensino Artístico Especializado de Música (1.º, 2.º e 4.º graus); e também a planificação e gravação de três aulas por aluna, devidamente autorizadas por escrito pelos respetivos encarregados de educação.

É apresentada uma autoavaliação da estagiária e as suas expectativas em relação a este processo formativo, bem como a caracterização e contextualização da instituição de acolhimento do estágio e do planeamento anual estabelecido por parte da orientadora cooperante. Apresenta-se ainda a componente descritiva e analítica das aulas observadas e lecionadas durante o presente ano letivo, juntamente com uma descrição relativa às particularidades de cada aluna.

Por último, é exposta uma reflexão por parte da estagiária onde são identificados os pontos fortes, desafios e competências a melhorar que advieram da realização deste estágio.

## **Abstract I**

The Pedagogical Practice of this report includes the description of the specialized teaching internship, carried out at the Conservatório de Música de Cascais, based at the Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo, under the protocol established between both institutions that allows students to attend the Music course on an articulated or integrated regime.

The work developed during this internship included the observation of the lessons of three violin students from different levels of Specialized Artistic Music Teaching (1<sup>st</sup>, 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> grades); and the planning and recording of three lessons per student, duly authorised in writing by their parents or guardians.

A self-assessment of the intern and her expectations in relation to this training process is presented, as well as a characterisation and contextualisation of the institution hosting the internship and the annual planning established by the supervising teacher. A descriptive and analytical component of the lessons observed and taught during the current school year is also presented, along with a description of the particularities of each student.

Finally, the intern reflects on the strengths, challenges, and skills to be improved that have emerged from this internship.

## Resumo II

A investigação levada a cabo na segunda parte deste relatório visa apresentar uma abordagem pedagógica e performativa ao Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, em Lá menor, Op. 77/99 de Dmitri Shostakovich. Tem como principal objetivo expor os elementos técnicos e musicais que o estudante/violinista deve ter em consideração aquando da interpretação desta obra, integrando também um conjunto de exercícios, estudos e peças preparatórias destinadas à assimilação dos elementos enunciados.

Neste enquadramento, o presente trabalho inclui as componentes de contextualização histórica e análise formal de todos os andamentos do Concerto, uma vez que são aspetos determinantes para a compreensão da linguagem musical do compositor e da mensagem que pretendia transmitir ao público. De igual forma, é efetuada uma análise interpretativa de três conceituados violinistas internacionais, tendo em vista a constatação de padrões musicais relacionados com a *performance*.

Para complementar a pesquisa, foram realizadas entrevistas a violinistas profissionais e com experiência na área da educação, com a intenção de aferir informação acerca da sua visão sobre o compositor e respetiva obra, como o seu contexto pode moldar a forma de ensinar e transmitir os objetivos ao aluno e a que métodos e estratégias se pode recorrer para a preparação deste Concerto.

Este trabalho destina-se não apenas a estudantes que se propõem a interpretar esta obra, mas também a todos os docentes que refletem sobre como a abordar pedagógica e *performativamente*.

**Palavras-chave:** Shostakovich, violino, concerto, técnica de violino, interpretação, abordagem pedagógica, abordagem performativa

## **Abstract II**

The research carried through in the second part of this report aims to present a pedagogical and performative approach to the Concerto No. 1 for Violin and Orchestra in A minor, Op. 77/99, by Dmitri Shostakovich. It endeavours to expose the technical and musical elements that a student/violinist should master to perform this work, as well as it presents a set of exercises, etudes and preparatory pieces designed to help assimilate the technical elements stated along the report.

Therefore, this work includes a historical context and formal analysis of the Concerto's movements, as these are crucial aspects for understanding composer's musical language and the message he intended to convey to the audience. Likewise, an interpretative analysis of three renowned international violinists was carried out, with a view to identifying musical patterns related to the performance.

To complement the research, interviews were conducted with professional violinists with experience in the field of education, with the intention of obtaining information about their vision of the composer and his musical output, how his context can mould the way of teaching and conveying the objectives to the student and what methods and strategies can be used to prepare this Concerto.

This work is intended not only for students who intend to perform this work, but also for all teachers who think about on how to approach this violin concerto in a pedagogical and a performative way.

**Keywords:** Shostakovich, violin, concerto, violin technique, interpretation, pedagogical approach, performative approach

## **Parte I - Prática Pedagógica**

### **1. Âmbitos e objetivos**

#### **1.1. Competências a desenvolver**

Acredito que a aprendizagem, sobretudo na área da música, é um processo que está em constante desenvolvimento. Neste sentido, considero essencial para a minha evolução como músico consolidar conhecimentos acerca da pedagogia, motivo pelo qual me propus a realizar o Mestrado em Ensino de Música. Procuo conseguir aprender e comparar diferentes tipos de abordagem ao ensino do violino, de forma a enriquecer a minha sabedoria enquanto docente, pois acredito que, atualmente, é fundamental que o professor possua uma vasta variedade de recursos aos quais pode recorrer para manter os alunos motivados durante o seu processo formativo. Através da observação de aulas do orientador cooperante procuro compreender e analisar diversas estratégias de ensino e reunir ferramentas que me permitam retirar conclusões para atingir os objetivos traçados para cada grau de ensino.

#### **1.2. Expetativas iniciais em relação ao Estágio**

Espero que o Estágio de Ensino Especializado me permita desenvolver as minhas bases pedagógicas, adquiridas ao longo deste Mestrado; e experiência de ensino prévia, permitindo-me melhorar aspetos tais como a abordagem a diferentes tipos de dificuldade que possam surgir no decorrer do processo de aprendizagem de um aluno, encontrar uma boa dinâmica e gestão do tempo de aula, traçar a melhor estratégia de ensino para cada aluno e manter uma comunicação clara e positiva, tendo em consideração os objetivos e expetativas para o corrente ano letivo. Pretendo também consolidar conhecimentos acerca dos diferentes métodos de violino existentes, atividades letivas planeadas e familiarizar-me com o repertório e expetativas delineadas tanto pelo orientador cooperante, como pelo Conservatório de Música de Cascais.

#### **1.3. Análise SWOT (da estagiária)**

A análise SWOT é um sistema de análise de Forças (*Strengths*), Fraquezas (*Weaknesses*), Oportunidades (*Opportunities*) e Ameaças (*Threats*) desenvolvido pela Universidade de Stanford durante a década de 1960, com o objetivo de facilitar a gestão e planeamento estratégico de empresas sendo que, dadas as suas especificidades, foi também adaptado para um contexto de orientação e desenvolvimento pessoal e/ou profissional de um indivíduo.

Neste enquadramento e refletindo sobre a minha própria análise, caracterizar-me-ia segundo os seguintes aspetos (ver Quadro 1):

## Quadro 1 - Análise SWOT (da estagiária)

Forças ( <i>Strengths</i> )	Fraquezas ( <i>Weaknesses</i> )	Oportunidades ( <i>Oportunidades</i> )	Ameaças ( <i>Threats</i> )
<ul style="list-style-type: none"><li>• Licenciatura em Instrumentista de Orquestra e Mestrado em <i>Performance</i>;</li><li>• Formação internacional;</li><li>• Experiência profissional em música de câmara e como músico de orquestra;</li><li>• Experiência como docente.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Falta de disciplinas de pedagogia durante a Licenciatura e Mestrado em <i>Performance</i>;</li><li>• Dificuldade em gerir o tempo de aula;</li><li>• Falta de recursos para superar problemas a nível da postura do violino e da posição das mãos;</li><li>• Incapacidade de explicar objetivos de forma clara e concisa.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Colmatar as fraquezas através da observação de aulas de uma professora experiente e dedicada;</li><li>• Superar as fraquezas através da lecionação de nove aulas (três por aluna);</li><li>• Aplicar conceitos adquiridos durante o Mestrado em Ensino de Música e no decurso do Estágio.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Gestão e equilíbrio de tempo para a observação das aulas;</li><li>• Corresponder às expectativas das alunas e da orientadora cooperante durante as aulas por mim lecionadas.</li></ul>

Fonte: Elaborado pela autora

Tendo em consideração esta autoavaliação, procuro criar uma boa relação com a orientadora cooperante, Professora Ana Rita Bandeira; e com os alunos participantes, de forma a poder retirar o maior proveito possível do Estágio em Ensino Especializado e progredir na minha carreira enquanto docente.

## 2. Caracterização do Conservatório de Música de Cascais

### 2.1. Historial e contextualização

O Conservatório de Música de Cascais, uma instituição de Ensino Artístico Especializado em Música, é reconhecido pelo Ministério da Educação para ministrar Cursos Oficiais de Música nos níveis Básico e Secundário. Fundado em 2002 como Escola de Música Concertino pela Associação Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, o Conservatório foi oficialmente reconhecido em julho de 2008, obtendo autorização definitiva em 2016. A sua inauguração foi um marco significativo para a região de Cascais, concretizando um dos principais objetivos da associação. Além de Música, o Conservatório expandiu suas atividades em 2014 ao abrir o Departamento de Dança, cujo Curso de Dança foi oficializado em 2017. A Associação Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras tem a clara intenção de transformar o Conservatório de Música e Dança de Cascais num modelo nacional de disseminação consolidada de arte e cultura, abrangendo diversas faixas etárias e estabelecendo uma presença duradoura em toda a região para promover a divulgação artística e cultural.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sede da OCCO e Conservatório de Cascais, *Sobre o Conservatório - OCCO* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://occo.pt/sobre-conservatorio/>

A Escola de Música e sede da Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, localizada no antigo edifício “*Chalet* Madalena”, representa uma preservação valiosa da tipologia arquitetónica característica da zona do Estoril. Enquanto a construção original foi mantida e o seu interior reconstruído para acomodar espaços de ensino musical individual e grupos pequenos, foi adicionada uma nova sala polivalente, idealizada para ensaios e concertos de orquestra. Esta sala estende-se harmoniosamente em direção ao palmeiral adjacente, integrando-se com o jardim e respondendo tanto às necessidades acústicas, quanto à relação visual com a paisagem circundante. A sua cobertura transforma-se num terraço de lazer, conectando-se de forma natural com o espaço interior do *chalet* original e com o ambiente externo do jardim.<sup>2</sup>

A história do edifício remonta à propriedade de Joaquim Gadanho D’ Oliveira, passando por várias transformações, inclusive tendo sido utilizada como Pousada Municipal e, após reabilitações realizadas no ano de 2003, adaptada para sediar o Conservatório de Música de Cascais e a Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras. A reabilitação transformou o edifício num espaço moderno de valor cultural, inaugurado em julho de 2008 como a primeira Escola Oficial de Música no concelho de Cascais, funcionando sob programas oficiais.

## **2.2. Órgãos administrativos**

A administração do Conservatório está distribuída em diferentes órgãos, os quais se destinam a desempenhar distintas funções que visam assegurar o bom funcionamento da instituição, o cumprimento das normas instituídas e alcançar os objetivos delineados para cada ano letivo. Divide-se em:

- Direção;
- Direção Pedagógica;
- Gestor de Projetos Artísticos;
- Conselho Pedagógico;
- Coordenadores dos Departamentos de Teclas e Percussão, Sopros e Canto, Teórico e Cordas;
- Coordenadores do Curso Oficial em Regime Articulado.

---

<sup>2</sup> ARX Portugal Arquitetos, *Conservatório de Música de Cascais - ARX Portugal* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://www.arx.pt/projecto/conservatorio-musica-cascais/>

### 2.3. Oferta educativa

O Conservatório de Música de Cascais, oferece um ambiente de aprendizagem propício através de salas equipadas e insonorizadas. O seu rápido crescimento é evidenciado pelo número significativo de alunos, com mais de 300 inscritos nos cursos oficiais e livre apenas um ano após a inauguração<sup>3</sup>. A variedade de cursos é ampla, abrangendo desde a Iniciação até o nível Secundário, assim como Curso Livre nas categorias de Clássico, Pop, Rock e Jazz, voltados para alunos a partir dos 10 anos. Diversos instrumentos são ensinados, incluindo cordas, sopros e piano, aulas de Formação Musical e aulas de grupo como Orquestra e Coro.

Atualmente, o Conservatório é reconhecido como um estabelecimento de Ensino Artístico Especializado de Música, seguindo as diretrizes do Ministério da Educação. Em parceria com o Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo e a Escola Básica Santo António - Parede, os alunos têm a oportunidade de aderir aos Regimes Articulado e Integrado. No Regime Articulado, o Conservatório assume o ensino das disciplinas técnicas musicais, enquanto uma escola comum aborda as restantes componentes. No Regime Integrado, os estudantes participam integralmente no plano de estudos, tanto nas disciplinas académicas, quanto nas técnicas, dentro da mesma instituição educacional. Estes regimes estão disponíveis do 5.º ao 9.º ano (1.º ao 5.º grau), oferecendo um ensino musical abrangente e, simultaneamente, especializado.

A oferta educativa da instituição dispõe de variados cursos, englobando todos os níveis de ensino, nomeadamente:

- Iniciação: Pré-primária até ao 4.º ano de escolaridade;
- Básico: 1.º ao 5.º grau;
- Secundário: 6.º ao 8.º grau.

É disponibilizada a variante de Curso Oficial ou Curso Livre em qualquer um dos níveis de ensino, sendo que os alunos de Iniciação devem assistir semanalmente às disciplinas de Instrumento (aula individual) – com a duração de 30 minutos; Iniciação Musical e Coro – ambas com duração de 45 minutos.

Relativamente aos cursos Básico e Secundário, os alunos devem frequentar semanalmente, e de cariz obrigatório, as disciplinas de Instrumento (aula individual) – com a duração de 45

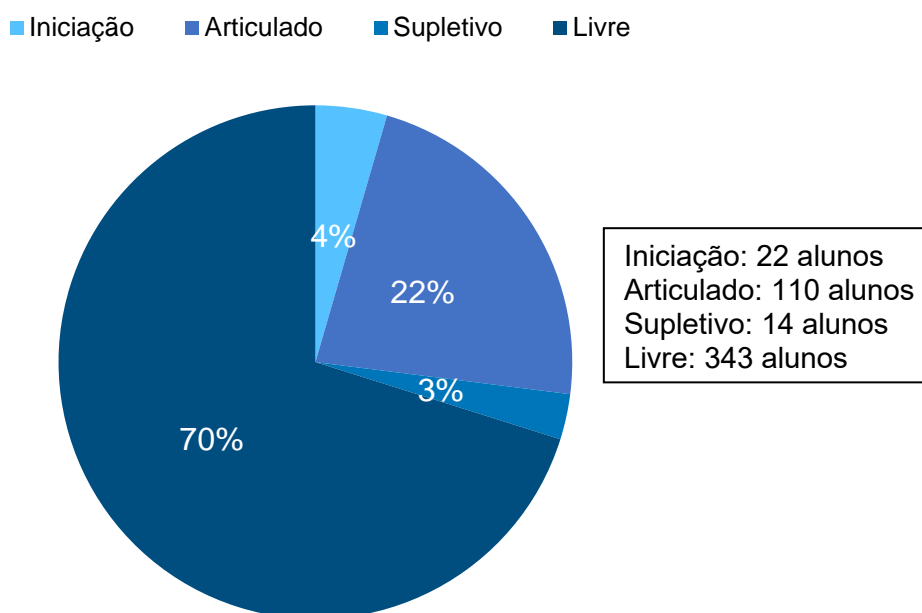
---

<sup>3</sup> Costa, F. J. (2018), *Bioeducação - em busca de um novo paradigma educacional*, Repositório IPL, informação obtida a 26.08.2023 do *website*: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9377/1/RELAT%C3%93RIO%20DE%20EST%C3%81GIO%20Fernando%20Costa.pdf>

minutos durante o curso Básico, passando a 50 minutos no curso Secundário; Formação Musical e Classe de Conjunto – ambas com duração de 90 minutos.

Segundo os dados fornecidos pelo Conservatório de Música Cascais, o ano letivo de 2022/2023 contou com um total de 489 alunos inscritos, sendo que 363 corresponderam a renovações de matrícula e 126 a novas inscrições, englobando os alunos do Conservatório, da Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo e da Escola Básica Santo António-Parede. Destaca-se que a maioria frequenta os cursos Livre e Básico. Nos gráficos apresentados em seguida (ver Gráficos 1 e 2) é possível verificar a percentagem de alunos inscritos por regime e também o número de alunos inscritos por curso.

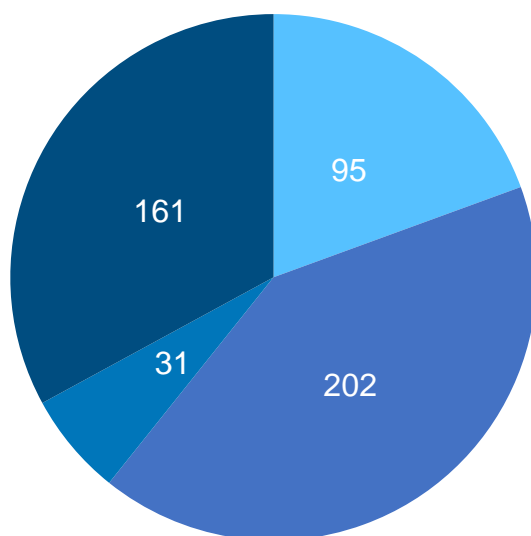
**Gráfico 1 - Percentagem de alunos inscritos por regime**



Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados fornecidos pelo Conservatório de Música de Cascais

**Gráfico 2 - Número de alunos inscritos por curso**

■ Iniciação   ■ Básico   ■ Secundário   ■ Livre



Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados fornecidos pelo Conservatório de Música de Cascais

Apesar dos instrumentos mais procurados serem o piano e o violino, a instituição dispõe de uma vasta variedade de instrumentos, sendo que o número de alunos inscritos no presente ano letivo foi o seguinte (ver Quadro 2):

**Quadro 2 - Número de alunos inscritos por instrumento**

<b>Instrumento</b>	<b>N.º de alunos</b>
Bateria	31
Bombardino	1
Canto	18
Clarinete	31
Contrabaixo	10
Fagote	5
Flauta	43
Guitarra	56
Oboé	6
Percussão	6
Piano	139
Saxofone	5
Trombone	5
Trompa	8
Trompete	20
Tuba	1
Viola d'Arco	4
Violino	80
Violoncelo	20
<b>TOTAL</b>	<b>489</b>

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados fornecidos pelo Conservatório de Música de Cascais

No ano letivo 2017/2018<sup>4</sup>, foi estabelecido um protocolo conjunto entre o Conservatório de Música de Cascais, a Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo e a Câmara Municipal de Cascais, resultando na criação da Orquestra Juvenil de Cascais. O propósito desse acordo era proporcionar financiamento para os estudos musicais após a conclusão do 5.º grau, com bolsas de estudo em três modalidades: Completa (Formação Musical + Instrumento + Orquestra), Parcial (Instrumento + Orquestra) e Mínima (Orquestra).

<sup>4</sup> Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo (2018), *Projeto Educativo*, informação obtida a 23.08.2023 do website: [https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2018/08/projeto\\_educativo\\_2018\\_2021\\_completo.pdf](https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2018/08/projeto_educativo_2018_2021_completo.pdf)

Esse protocolo foi mantido para os anos seguintes, abrangendo este novo período de 2023/2027; e as atividades colaborativas com o Conservatório, incluindo a Orquestra Juvenil, estão alinhadas com metas de valorização do bem-estar dos alunos. Algumas dessas metas incluem a dinamização de um clube de guitarra – para sustentar a componente musical da banda T.Com, a realização anual de concertos pela Orquestra Juvenil – para promover a literacia artística, a condução de residências artísticas em escolas do 1.º ciclo em parceria com o Conservatório de Música de Cascais e a promoção de visitas anuais dos alunos do 1.º ciclo do agrupamento aos ambientes de aprendizagem da turma de música.<sup>5</sup>

Os alunos da Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo têm a oportunidade de se juntar à Orquestra Juvenil de Cascais mediante um processo de seleção, com base numa iniciativa própria e aprovação docente. Contudo, estudantes já envolvidos no regime articulado do Conservatório ou outras escolas de música não são elegíveis para se candidatarem a essas bolsas de estudo. Relativamente à oferta de cursos, o Conservatório disponibiliza opções nos Regimes Oficial e Livre. No Regime Oficial, cursos de Iniciação para alunos do 1.º ao 4.º ano de escolaridade, cursos do Básico e Secundário com apoio adicional. No Regime Livre, são oferecidos cursos de Iniciação, Básico e Secundário em diversas especializações, permitindo uma formação musical mais flexível.

Frei Gonçalo de Azevedo representa apenas um dos agrupamentos locais com os quais o Conservatório colabora por meio de acordos protocolados para oferecer Ensino Artístico Especializado. Este agrupamento foi formado no ano letivo 2007/2008 e inclui, além da escola sede – Escola Básica e Secundária Frei Gonçalo de Azevedo – cinco escolas básicas de 1.º ciclo, três das quais com jardim-de-infância. Todas estas escolas estão localizadas na região nordeste da freguesia de S. Domingos de Rana, no concelho de Cascais, atendendo a comunidades que experimentaram um notável crescimento urbanístico nos últimos anos. Sendo um agrupamento relativamente recente, concluiu a sua instalação no final do ano letivo 2008/09 e, em 2014, foi assinado um contrato de autonomia com a nova entidade organizacional.

Neste novo Projeto Educativo para os anos 2023/2027<sup>6</sup>, a escola estabelece metas para uma maior integração na vida social da comunidade escolar e para promover o bem-estar geral. As estratégias adotadas visam uma abordagem holística, assegurando o desenvolvimento emocional e artístico dos alunos, bem como uma comunidade escolar coesa e harmoniosa. Entre elas, podemos destacar os seguintes objetivos:

---

<sup>5</sup> Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo (2023), *Projeto Educativo*, informação obtida a 28.08.2023 do website: [https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023\\_2027.pdf](https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023_2027.pdf)

<sup>6</sup> Idem.

- 1) “Comunicar para capacitar”: a escola pretende fortalecer os laços dentro da comunidade escolar, promovendo não só a aprendizagem, mas também a participação ativa na cidadania, com uma comunicação interna mais eficaz;
- 2) “Capacitar para incluir”: a gestão curricular será orientada através de opções pedagógicas estratégicas, priorizando a avaliação formativa e a autonomia dos alunos. O desenvolvimento pessoal e profissional será incentivado para concretizar a visão partilhada da escola e serão implementadas estruturas inclusivas para garantir que todos os alunos tenham igualdade de oportunidades;
- 3) “Incluir para ser”: ambiciona criar um ambiente escolar que promova o bem-estar dos alunos. A implementação de estruturas de acolhimento e a monitorização do bem-estar são áreas prioritárias para assegurar um ambiente positivo e saudável.

Neste contexto, a educação musical oferecida pelo Conservatório desempenha um papel crucial. Não contribuirá apenas para o desenvolvimento artístico dos alunos, mas também se alinhará com os objetivos gerais do projeto educativo, contribuindo para a formação de indivíduos completos, conscientes e envolvidos na sua comunidade escolar e social.

#### **2.4. O meio socioeconómico**

Conforme referido, tanto o Conservatório de Música de Cascais, como o Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo, estão inseridos numa localização na qual o ambiente está em constante transformação, com uma comunidade a crescer de forma contínua ao longo do tempo.

A diversidade socioeconómica da comunidade local desempenha um papel fundamental no acesso e interesse pela educação musical. Através de uma ampla gama de *background*, as aspirações e oportunidades educacionais podem variar. No entanto, esta diversidade cria também um terreno fértil para uma educação inclusiva, abraçando uma rica mistura de experiências e perspetivas.

As colaborações estratégicas estabelecidas com a Câmara Municipal de Cascais e outras instituições são vitais para enfrentar desafios financeiros e expandir horizontes educacionais. Tais parcerias proporcionam recursos adicionais e possibilitam experiências enriquecedoras, nomeadamente a criação da Orquestra Juvenil de Cascais, que apoia os alunos após o 5.º grau.

Promover projetos culturais e artísticos dentro do Conservatório representa uma oportunidade valiosa de contribuir para o desenvolvimento local e o bem-estar dos alunos. Ao envolver os

estudantes em atividades culturais e artísticas, não só se fomenta a sua criatividade e expressividade, mas também se fortalece a conexão entre os alunos e a comunidade, enriquecendo o ambiente educacional de forma abrangente.

No que diz respeito ao nível socioeconómico de Cascais e à sua inserção na Área Metropolitana de Lisboa, os dados fornecidos pelos Censos de 2021 revelam uma distribuição demográfica significativa. A nível nacional, o total de residentes portugueses é de 9.789.503 e 555.299 residentes estrangeiros. Desta população, a Área Metropolitana de Lisboa abriga cerca de 46% de cidadãos portugueses e 27% de cidadãos estrangeiros, o que se traduz em 2.614.495 portugueses e 256.275 estrangeiros na zona metropolitana. Estes números destacam a presença considerável de estrangeiros na região, enfatizando a sua importância no contexto socioeconómico de Cascais e na Área Metropolitana de Lisboa como um todo para fornecer a inclusão e harmonia da cidadania.

## **2.5. Plano educativo**

No âmbito do plano educativo delineado pelo Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo e Conservatório de Música de Cascais, o principal objetivo de ambas instituições é aperfeiçoar a formação e aprendizagem dos alunos, envolvendo a participação ativa de toda a comunidade escolar na promoção de valores como a disciplina, tolerância, cooperação e amizade, e contribuindo para a criação de um ambiente propício à aprendizagem e à prevenção do abandono escolar. Neste contexto, foi adotada uma abordagem de melhoria contínua da qualidade da educação das crianças, procurando aperfeiçoar o desempenho de cada professor por meio de uma análise colaborativa das práticas pedagógicas individuais.

O novo plano educativo para os anos 2023/2027<sup>7</sup> preconiza uma visão para a Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo com o intuito de promover uma comunidade educativa verdadeiramente feliz. A missão da escola é clara: educar e formar cidadãos autónomos, responsáveis, comprometidos, críticos, criativos, solidários e capazes de conviver com a diversidade e complexidade do mundo, o que está também em conformidade com os objetivos traçados pelo Conservatório de Música de Cascais no seu regulamento interno<sup>8</sup>.

Neste enquadramento, os valores fundamentais que norteiam a atividade de ambas instituições são a Autonomia, o Conhecimento, a Liberdade e a Felicidade. Estes valores

---

<sup>7</sup> Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo (2023), *Projeto Educativo*, informação obtida a 28.08.2023 do *website*: [https://esfga.pt/exsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023\\_2027.pdf](https://esfga.pt/exsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023_2027.pdf)

<sup>8</sup> Sede da OCCO e Conservatório de Cascais, *Departamento de Música - Regulamento Interno* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://occo.pt/wp-content/uploads/2024/03/Regulamento-Interno-2022-23.pdf>

moldam as abordagens pedagógicas pelas quais que se regem e o modo como se relacionam com os seus alunos.

Os objetivos estratégicos estabelecidos são uma parte central deste plano. Estes refletem o compromisso tanto do Conservatório, como da Escola em promover a inteligência emocional e a integridade humana dos alunos. Através do estabelecimento de metas para aumentar a coesão da comunidade escolar, promover o desenvolvimento pessoal e a cidadania ativa, melhorar a comunicação interna e desenvolver instâncias de inclusão para todos; estas duas instituições demonstram o seu empenho em cultivar não apenas o conhecimento académico, mas também as habilidades sociais e emocionais dos alunos.

Além disso, ao priorizarem uma gestão curricular que valoriza a agência do aluno e a avaliação formativa, bem como ao fomentarem uma cultura de desenvolvimento pessoal e profissional entre os educadores, enfatizam a importância do crescimento contínuo e da capacitação individual.

A ênfase na criação de um ambiente de bem-estar, juntamente com o desenvolvimento de estruturas de acolhimento e a monitorização dos alunos, reforçam o seu compromisso em garantir que os alunos se sintam seguros, apoiados e valorizados.

Resumindo, o novo plano educativo reflete uma abordagem holística à educação, onde a formação de cidadãos completos e equilibrados é tão importante quanto a aquisição de conhecimento académico. Através de objetivos estratégicos, as escolas pretendem nutrir a inteligência emocional e a integridade humana dos seus alunos, preparando-os não apenas para o sucesso académico, mas também para uma vida plena e significativa.

## **2.6. Resultados académicos e práticas educativas**

Ao examinar os resultados académicos e as abordagens pedagógicas dos alunos inscritos nos cursos de música<sup>9</sup>, é possível verificar uma situação positiva em termos de conquistas e formas de ensino significativas para os alunos. Os resultados dos estudantes demonstram um bom desempenho, excedendo frequentemente as expectativas.

A colaboração entre o Conservatório de Música de Cascais e a Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo concentra-se em auxiliar os alunos a aprender de maneira que se

---

<sup>9</sup> Costa, F. J. (2018), *Bioeducação - em busca de um novo paradigma educacional*, Repositório IPL, informação obtida a 26.08.2023 do website: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9377/1/RELAT%C3%93RIO%20DE%20EST%C3%81GIO%20Fernando%20Costa.pdf>

respeite o ritmo de aprendizagem de cada um, sendo que são oferecidas aulas de apoio e assistência aos alunos que enfrentam dificuldades<sup>10</sup>.

Outro aspeto relevante é a atenção ao bem-estar emocional dos alunos. A promoção de atividades artísticas contribui para um desenvolvimento integral dos alunos, não apenas no conhecimento, mas também no desenvolvimento de confiança e criatividade<sup>11</sup>.

Foram estabelecidas metas claras, incluindo a coesão da comunidade escolar, a promoção do desenvolvimento pessoal e o envolvimento ativo dos alunos na comunidade. O objetivo é proporcionar uma educação de qualidade, preparando os alunos tanto para o sucesso académico, como para a formação de cidadãos comprometidos e solidários<sup>12</sup>.

Em suma, a análise dos resultados académicos e das práticas educativas demonstra o empenho de ambas instituições em oferecer uma educação abrangente, que prepara os alunos de forma completa para os desafios da vida.

## 2.7. Protocolos e parcerias

A Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo mantém relações protocolares relevantes, estabelecendo colaborações estratégicas com o Conservatório de Música de Cascais, bem como com a Câmara Municipal de Cascais e outras entidades. Estas parcerias têm permitido a realização conjunta de diversos projetos no campo da música e para além dele. O agrupamento tem estabelecido acordos com várias empresas e instituições, visando a realização de atividades abrangentes, que vão desde a formação cívica, à educação e saúde.

Recentemente, destacam-se iniciativas que incluem a integração da disciplina de Música nos níveis de ensino de 2.º e 3.º ciclos, assim como a inclusão no Ensino Especializado de Música. Neste sentido, foi estabelecida uma rede colaborativa que visa enriquecer a experiência educacional dos alunos e promover a diversificação das oportunidades de aprendizagem.

Relativamente aos patrocinadores e parcerias, no caso do Conservatório são os seguintes:<sup>13</sup>

- Alto Patrocínio - O Presidente da República, República Portuguesa, Direção Geral da Educação;
- Direção Geral das Artes;

---

<sup>10</sup> Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo (2023), *Projeto Educativo*, informação obtida a 28.08.2023 do *website*: [https://esfga.pt/exsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023\\_2027.pdf](https://esfga.pt/exsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023_2027.pdf)

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Sede da OCCO e Conservatório de Cascais, *Departamento de Música - Regulamento Interno* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://occo.pt/wp-content/uploads/2024/03/Regulamento-Interno-2022-23.pdf>

<sup>13</sup> Sede da OCCO e Conservatório de Cascais, *Sobre o Conservatório - OCCO* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://occo.pt/sobre-conservatorio/>

- Câmara Municipal de Cascais;
- Oeiras Valley Portugal - Município de Oeiras;
- Fundação Marquês de Pombal;
- Fundação D. Luís.

No que diz respeito à Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo, destacam-se:

- Conservatório de Música de Cascais;
- Câmara Municipal de Cascais;
- Consórcio SevenAir / Academy
- Santa Casa da Misericórdia de Cascais;
- I.D.E.I.A - Instituto para o Desenvolvimento Educativo Integrado na Acção Junta de Freguesia de S. Domingos de Rana.

## **2.8. Análise SWOT (Forças e Oportunidades)**

No âmbito da Análise SWOT ao Conservatório de Música de Cascais, polo Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo, pretende-se fornecer uma visão abrangente das suas forças, fraquezas, oportunidades e ameaças, consubstanciada numa avaliação mais precisa da sua posição no contexto educacional e artístico. Neste sentido, estacam-se os seguintes parâmetros (ilustrados no Quadro 3):

**Quadro 3 - Análise SWOT do Conservatório de Música de Cascais, polo ESFGA (Forças e Oportunidades)**

<b>Forças (Strengths)</b>	<b>Oportunidades (Opportunities)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oferece Ensino Especializado em Música, colaborando com o Conservatório de Cascais para o ensino artístico;</li> <li>• Parceria com o Conservatório de Cascais fortalece a qualidade do ensino musical;</li> <li>• Corpo docente experiente e dedicado;</li> <li>• Participação ativa na promoção da cultura e das artes na comunidade local, promovendo assim um bom ambiente dentro do agrupamento e uma boa imagem na sua comunidade;</li> <li>• Presença de infraestrutura educacional adequada para atividades musicais;</li> <li>• Ênfase à inclusão e bem-estar dos alunos dentro e fora da instituição educacional.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crescente interesse por educação musical e artística, especialmente entre os jovens;</li> <li>• Potencial para ampliar parcerias com outras instituições culturais locais e regionais;</li> <li>• Participação em eventos culturais e festivais, fortalecendo a presença na comunidade;</li> <li>• Desenvolvimento de projetos inovadores que integrem música com outras disciplinas;</li> <li>• Expansão da oferta de cursos e programas para atender diferentes faixas etárias.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora

### **3. Práticas educativas desenvolvidas**

#### **3.1. Enquadramento**

No âmbito do desenvolvimento das práticas pedagógicas, os alunos que frequentam o 2.º ano de Mestrado em Ensino de Música na Escola Superior de Música de Lisboa devem frequentar um estágio no qual acompanham o percurso educativo de três alunos de diferentes graus e ciclos, quando existe essa possibilidade. Um dos principais objetivos desta componente formativa é que o mestrando aprenda diferentes metodologias e estratégias que podem ser utilizadas no ensino do seu instrumento, tendo a oportunidade de experienciar a lecionação de três aulas a cada aluno no decorrer do ano letivo.

Neste enquadramento, o meu estágio decorreu no Conservatório de Música de Cascais, no polo de Carcavelos, cujas instalações estão situadas na Escola Secundária Frei Gonçalo de Azevedo, na qual está instituído o Regime Articulado do Ensino Especializado de Música, que se rege pelas normas do Ministério de Educação. Infelizmente, dada a existência de poucos alunos de graus distintos na classe de Violino da Professora Ana Rita Bandeira (orientadora cooperante), as alunas participantes apresentaram níveis de ensino muito próximos, correspondendo aos 1.º, 2.º e 4.º graus.

A observação e gravação das aulas foi aceite pelos encarregados de educação das alunas selecionadas e, de forma a assegurar o seu anonimato, os seus nomes serão associados aos grupos de letras A, B e C.

#### **3.2. A classe de violino**

Este estágio foi realizado sob a orientação da Professora Ana Rita Bandeira, que sempre se mostrou disponível em ajudar no que fosse necessário, nomeadamente pondo-me a par de todas as atividades programadas para cada um dos semestres<sup>14</sup> e esclarecendo qualquer tipo de dúvida que me pudesse surgir no decorrer das aulas.

Um dos primeiros assuntos abordados esteve relacionado com o planeamento anual que os professores deveriam realizar para cada aluno, uma medida nova implementada por parte do Conservatório de Música de Cascais para o presente ano letivo. Desta forma, a programação e objetivos para cada uma das alunas participantes foi a seguinte (ver Quadros 4 a 6):

---

<sup>14</sup> Apesar de em Portugal o ano letivo no Ensino Básico e Secundário estar organizado em trimestres (três períodos), o Conservatório de Música de Cascais optou por dividir o ano letivo em semestres.

#### Quadro 4 - Planeamento Anual correspondente à Aluna A, 1.º Grau

Peças	Estudos	Outros
<ul style="list-style-type: none"> <li>Livro Crestomância Nível I-II (compilação russa de 1925): peças de 1 a 60.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Franz Wolfhart e Anatoly Komarowsky nível I: 6 estudos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Base técnica de violino, posição geral, arco e mão esquerda;</li> <li>Escala e arpejo de Sol Maior, duas oitavas.</li> </ul>

Fonte: Dados fornecidos pela Professora Ana Rita Bandeira

#### Quadro 5 - Planeamento Anual correspondente à Aluna B, 2.º Grau

Peças	Estudos	Outros
<ul style="list-style-type: none"> <li>Natalja Baklanova: "Mazurca", "Romance" e "Horovod";</li> <li>Concerto de Rieding em Si menor.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estudos de Charles Dancla, Franz Wolfhart e Anatoly Komarowsky (compilação) nível II: 6 estudos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Base técnica do violino, posição geral, arco e mão esquerda;</li> <li>Escala e arpejo de Sol Maior, duas oitavas;</li> <li>Escala e arpejo de Mi menor, uma oitava;</li> <li>As escalas e arpejos devem ser executadas separadas e com 2 e 4 notas ligadas.</li> </ul> <p>A aluna demonstrou no ano letivo passado uma boa aquisição da técnica do arco e controlo na correção da afinação. Este ano letivo pretende-se que melhore:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Correção da posição da mão direita e esquerda;</li> <li>Maior autonomia na leitura da partitura.</li> </ul>

Fonte: Dados fornecidos pela Professora Ana Rita Bandeira

#### Quadro 6 - Planeamento Anual correspondente à Aluna C, 4.º Grau

Peças	Estudos	Outros
<ul style="list-style-type: none"> <li>"Elfentanz" de Henry Jenkins;</li> <li>Concertino de Ferdinand Küchler em Ré Maior;</li> <li>Duo de Charles Dancla n.º 9.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estudos de Rodolphe Kreutzer e Franz Wohlfart: 6 estudos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Escala de Ré Maior e menor, 3 oitavas com respetivos arpejos.</li> <li>Diferentes arcadas e 3ª e 5ª posições.</li> </ul>

Fonte: Dados fornecidos pela Professora Ana Rita Bandeira

Da mesma forma, obtive informação relevante acerca das atividades programadas para o ano letivo de 2022/2023. Um aspeto importante que me foi transmitido prende-se com o facto de que as provas de avaliação de cada um dos semestres serem realizadas no mesmo dia das aulas de violino dos alunos, com o intuito de não interferir com outras atividades que os alunos pudessem exercer. Tal como é apresentado nos Quadros 7 e 8, os semestres dividiram-se, então, da seguinte forma:

#### **Quadro 7 - Primeiro Semestre**

Início	15 de setembro a 5 de fevereiro
Provas intercalares	10 a 16 de novembro
Férias de Natal	22 de dezembro a 2 de janeiro
Provas de Formação Musical	9 a 14 de janeiro
Provas de Instrumento	16 a 21 de janeiro
Audições	23 a 28 de janeiro

Fonte: Elaborado pela autora segundo o calendário escolar

#### **Quadro 8 - Segundo Semestre**

Início	6 de fevereiro a 17 de junho
Provas intercalares	30 de março a 5 de abril
Férias da Páscoa	6 a 16 de abril
Provas de Formação Musical	15 a 20 de maio
Provas de Instrumento	22 a 27 de maio
Audições	5 a 17 de junho

Fonte: Elaborado pela autora segundo o calendário escolar

Conforme referido anteriormente, a classe da Professora Ana Rita Bandeira não dispunha de muita diversidade no que diz respeito aos níveis dos alunos. A sua classe compreendia um total de 10 alunos, entre o 1.º e o 4.º grau, sendo que os encarregados de educação que se manifestaram dispostos a colaborar correspondem a alunas dos 1.º, 2.º e 4.º graus.

Apesar da proximidade de níveis, foi-me possível constatar diferenças não apenas na capacidade de aprendizagem das alunas, mas também no papel da professora no que diz

respeito à assimilação dos conteúdos das aulas por parte das alunas. As alunas dos 2.º e 4.º graus começaram os seus estudos com outro professor, enquanto que a aluna de 1.º grau teve o seu primeiro contacto com o instrumento guiada pela Professora Ana Rita.

Salienta-se também que o trabalho da professora é dividido da mesma forma pelos seus alunos, sendo que as aulas de todos os graus incluem uma componente de aquecimento, desenvolvimento técnico e repertório. Em termos de organização da atividade letiva, reserva sempre duas aulas antes das provas de final de semestre com o intuito preparar as mesmas, centrando-se ao máximo nas dificuldades e desafios que possam surgir aos alunos na interpretação do repertório, tendo como objetivo que se sintam seguros durante o momento da avaliação.

No que diz respeito à prova intercalar, os alunos apresentam um programa semelhante/igual ao que será interpretado na prova de final de semestre, com exceção dos alunos de 1.º grau, que não realizam a primeira prova por estarem ainda a assimilar a colocação das mãos e postura.

### **3.3. Aluna A**

A Aluna A iniciou os seus estudos de música e violino no corrente ano letivo (2022/2023), entrando diretamente para o 1.º grau (5.º ano). Uma das suas características, para a qual a Professora Ana Rita foi alertada, está relacionada com o facto de a aluna apresentar um autismo ligeiro e, portanto, poder ter alguma dificuldade na aprendizagem, o que obrigaria a professora a procurar estratégias específicas para as suas aulas.

Desde a primeira aula que a aluna se demonstrou interessada em aprender e a relação com a professora fluía de forma bastante natural, não se tendo observado nenhum aspeto fora do “normal” no que diz respeito à comunicação entre ambas.

Ao questionar o porquê do seu interesse em aprender a tocar violino, a aluna explicou que teve um primeiro contacto com o instrumento após assistir a um concerto de orquestra, o que a levou a investigar mais acerca do mesmo e, surgindo a oportunidade de frequentar aulas de música na escola, quis experimentar e pediu aos seus pais para que a inscrevessem.

Os encarregados de educação também se mostraram bastante interessados e atentos ao progresso da filha, estando presentes nas audições de classe e mantendo o contacto com a Professora Ana Rita de forma a poderem apoiar os estudos da aluna em casa, preparando as aulas seguintes, apesar de não terem um *background* musical.

Relativamente ao processo de aprendizagem, uma das principais dificuldades da aluna está relacionada com a postura e posição das mãos. Não obstante ter um excelente ouvido e bom sentido rítmico, a aluna apresentou, desde o primeiro momento, uma grande tensão a nível de todo o corpo, o que condicionava a colocação correta do instrumento e mãos e, posteriormente, se refletia, sobretudo, na qualidade de som (numa fase inicial).

Aplicando os conhecimentos adquiridos durante o Mestrado e no decorrer das aulas observadas e lecionadas, deduzo que o estilo de aprendizagem da aluna é, de forma generalizada, predominantemente auditivo, dada a sua facilidade de identificar erros e corrigir a afinação através do ouvido.

### **3.3.1. Aulas observadas**

As primeiras aulas foram direcionadas para o conhecimento das partes do violino e do arco, sendo que a Professora Ana Rita utilizava estratégias didáticas, como diferentes jogos de adivinhar, para treinar a memória da aluna e para que assimilasse os conteúdos de forma ligeira e apelativa. Também recorreu a “corridas de aranhas”, um jogo utilizado para a colocação da mão direita no arco e que consistia em chegar à ponta do arco e ao talão sem sacrificar a posição inicial. Ao mesmo tempo, a partir da terceira aula, introduziu a colocação do primeiro dedo e as mudanças de corda com o arco, guiando-se pelos exercícios do livro de iniciação ao violino (da autoria da professora) e ajudando sempre a aluna na colocação das mãos, em busca de uma posição mais relaxada.

A aluna assimilava muito bem os conteúdos, trabalhando em casa e procurando seguir sempre as indicações da professora; contudo apresentava muita tensão, o que condicionava alguns dos seus movimentos e, sobretudo, o controlo do arco. Este fator pode estar relacionado com o autismo, já que uma das características deste distúrbio tem a ver com a tensão corporal e hipotonia muscular (Acero, Carbonell i Camós, 2018).

As aulas foram avançando positivamente, sendo que, na 7.<sup>a</sup> aula, a aluna começou a tocar com o segundo dedo e, a partir da 10.<sup>a</sup> aula, com o terceiro, motivo pelo qual a professora optou por introduzir as peças do Livro Crestomância I (6, 9 e 12), visando desenvolver a capacidade de leitura da aluna e assimilar a colocação e articulação dos dedos da mão esquerda. Apesar da dificuldade em controlar a mão direita relativamente à posição da mão e qualidade de som, a aluna mostrava maior facilidade e progressos na mão esquerda, apesar de, por vezes, a posição não ser a mais correta.

Um aspeto que me parece relevante salientar é o facto de a aluna procurar avançar na aprendizagem, apesar das suas dificuldades, e mostrar iniciativa própria e curiosidade em saber mais acerca do instrumento. A partir do momento em que começou a utilizar o terceiro dedo, tentou por si mesma colocar também o quarto, praticando dedilhações que incluíssem os quatro dedos posicionados na corda durante o seu estudo em casa.

A prova final do primeiro semestre incluiu a escala e arpejo de Sol Maior (notas separadas) e as peças *A Brincadeira* (da autoria da professora) e *Estrelinha* (versão de S. Suzuki), sendo que as duas aulas anteriores à prova foram destinadas à preparação da mesma e ao aperfeiçoamento de todos os conteúdos assimilados até ao momento. O resultado foi muito positivo, dado que a aluna se mostrou bastante concentrada e esforçada, tocando todo o programa de memória e com uma boa afinação. No entanto, devido à tensão corporal característica da aluna, a qualidade de som ficou sacrificada e foi um dos aspetos a melhorar que mais se salientaram na sua prestação.

Por sua vez, na audição deste semestre, apresentou-se com as peças *A Brincadeira* e *Estrelinha*, acompanhadas pela professora.

Iniciou o segundo semestre com o desenvolvimento dos conteúdos lecionados até ao momento, pelo que a professora se mostrou incansável em procurar exercícios e formas de solucionar a rigidez física da aluna. Começou também a interpretar a escala de Sol Maior, utilizando ligaduras de 2 em 2 e 4 em 4 notas, e prosseguiu com a leitura das peças do Livro *Crestomância I*.

Foi também introduzido o Estudo n.º 3 de A. Komarowsky e, apesar de numa fase inicial apresentar dificuldades de leitura, respondia sempre muito bem às indicações e correções da professora, progredindo rapidamente. A partir da 19.ª aula começou a aprender também a escala de Mi menor, superando assim os objetivos delineados inicialmente pela professora no seu planeamento anual. A partir desta aula começou igualmente a trabalhar o *Allegro* de S. Suzuki (2.ª voz), sendo que as maiores dificuldades se prendiam, mais uma vez, com a mão direita, nomeadamente na execução de diferentes articulações e distribuição de arco.

Durante este semestre, realizou também uma prova intercalar como preparação para a prova final, onde se apresentou com a escala de Mi menor e arpejos (notas separadas), as peças 23, 24 e 25 do Livro *Crestomância I*, o Estudo n.º 3 de A. Komarowsky e o *Allegro* de S. Suzuki (2.ª voz), que tocou em conjunto com a professora. Mais uma vez, a sua prestação foi bastante satisfatória, apesar das dificuldades em manter uma postura e posições relaxadas.

A aluna começou então a trabalhar o Estudo n.º 4 de A. Komarowsky e o *Madrigal*, uma peça para violino e flauta, de Trevor Wye, que queria aprender para poder tocar com a sua irmã, aluna de flauta, na audição de fim de ano. Foi possível observar um progresso a nível da postura e posição das mãos, visto que a aluna nunca desistiu de tentar cumprir esse objetivo e, cada vez mais, procurava entender como poderia atingi-lo.

A preparação da prova de final de semestre centrou-se nesta busca de uma postura relaxada e aperfeiçoamento da qualidade de som e afinação, sendo que também foi possível verificar a musicalidade da aluna, que procurava, por vezes, tocar em diferentes dinâmicas (*forte/piano*).

A sua prestação na prova foi muito superior à anterior, observando-se, de um modo geral, uma postura mais relaxada, melhor qualidade de som e distribuição de arco, e presença de musicalidade nas peças. O programa constou da escala de Mi menor com o respetivo arpejo, o Estudo n.º 4 de A. Komarowsky e o *Allegro* de S. Suzuki (2.ª voz), que interpretou juntamente com a professora. As recomendações para o próximo ano letivo foram a continuação do trabalho realizado na melhoria da postura e posição das mãos, procura de maior domínio das articulações de arco e desenvolvimento da musicalidade.

### **3.3.2. Aulas lecionadas**

No que diz respeito às três aulas lecionadas por mim na qualidade de professora estagiária, tentei seguir a mesma linha de ensino da Professora Ana Rita, procurando incidir nos aspetos mais relevantes e mais trabalhados no decurso do ano letivo.

Para mim, o principal desafio com a aluna foi encontrar estratégias para contornar a sua tensão corporal e melhorar tanto a postura do instrumento, como a posição das mãos. Realizámos diferentes tipos de exercícios, mais focados na mão direita, pois considero que a rigidez desta mão condicionava o desempenho da mão esquerda. Procurei igualmente ajudar a aluna a passar o arco, controlar o ângulo do cotovelo direito e movimento de braço através da correção imediata e apelo à utilização do espelho como recurso ao estudo, da mesma forma que a alertava para a busca de uma postura/posição o mais natural possível.

Apesar deste condicionamento a nível físico, a aluna sempre se demonstrou motivada e empenhada em realizar as tarefas da aula, sendo que o seu nível de concentração era, de uma forma geral, bastante elevado. Tanto nas escalas, como nos estudos e peças trabalhados, a afinação era boa na generalidade. No entanto, foi necessário trabalhar a estabilidade da pulsação e articulação de arco visto que, por vezes, os ritmos não soavam

claros e existiam oscilações no tempo. Neste sentido, pareceu-me relevante que a aluna conseguisse cantar o repertório que interpretava pois, desta forma, o ouvido e os olhos estariam já “alerta”, possibilitando a assimilação das correções na íntegra. Para minha satisfação, a maioria das vezes este recurso mostrou-se útil para a realização das tarefas apesar de que, quando o nível de concentração baixava, este método não se mostrava tão efetivo.

A qualidade de som foi também um dos elementos sobre os quais mais incidi durante as aulas lecionadas e, neste sentido, é de destacar a prestação da aluna na última aula que gravámos, na qual estava verdadeiramente entusiasmada e participativa, questionando aspetos relevantes acerca das obras que trabalhámos, procurando o meu *feedback* relativamente à sua postura e posição das mãos e assimilando as correções de forma quase imediata. Esta aula foi extremamente produtiva, pelo que foi possível trabalhar não apenas elementos técnicos, como musicais, nomeadamente a terminação de linhas melódicas e a utilização de contrastes dinâmicos. Contudo, uma das dificuldades persistentes no decorrer desta aula (e das duas anteriores) prende-se com a pulsação e leitura rítmica, pelo que procurei trabalhar este aspeto recorrendo à diferenciação dos ritmos através da distribuição de arco.

Constata-se que, de forma geral, a aluna cumpriu os objetivos delineados pela professora no seu planeamento anual. Apesar de o programa não ter sido exatamente igual ao estipulado no início do ano letivo, a aluna progrediu satisfatoriamente e evoluiu bastante no decorrer dos dois semestres.

### **3.4. Aluna B**

A Aluna B encontra-se no 2.º grau, 6.º ano de escolaridade. Iniciou os seus estudos de violino no ano letivo anterior com outro professor sendo que, a meio do mesmo transitou para a classe da Professora Ana Rita. Apesar desta súbita alteração no seu processo de aprendizagem, assimilou bem a técnica base do instrumento, apresentando como qualidades uma boa afinação e sentido rítmico, atingindo os objetivos traçados para o 1.º grau.

É uma aluna apaixonada pelas artes e pela música, motivos pelos quais iniciou os seus estudos de violino. Gosta de tocar em orquestra e cantar no coro, sendo que, muitas vezes, era possível encontrá-la a cantar com algum colega do seu ou de outro instrumento.

No entanto, durante o presente ano letivo, demonstrou dificuldades em cumprir os objetivos delineados para cada aula e também uma preparação muito precária de aula para aula. O facto de estar inscrita em diversas atividades extracurriculares acabou por condicionar o seu

progresso, pois, tanto antes, como depois da aula de violino, tinha de sair para a atividade seguinte. De uma forma geral, apresentou uma grande dificuldade de concentração e pouca preparação para as aulas, razões pelas quais as mesmas acabavam por ser repetitivas e o repertório trabalhado durante o ano inferior ao idealizado pela professora.

Os encarregados de educação mantiveram sempre o contacto com a professora via email e reunindo após as audições. Foi possível constatar que eram os próprios que incitavam a aluna a estudar em casa, com o objetivo de fomentar a sua autonomia, reconhecendo que precisava de se empenhar mais para desenvolver as suas capacidades.

Tornou-se evidente ao longo do presente ano letivo que a aluna tem facilidade em compreender as indicações da professora após a visualização das mesmas, apesar de não ter a mesma facilidade em relação à leitura de partituras e identificação de erros. É de destacar que, quando concentrada, consegue, por exemplo, reproduzir o que canta de forma afinada e com o ritmo correto, o que pode indicar que o seu estilo de aprendizagem dominante não será apenas visual, mas também auditivo.

#### **3.4.1. Aulas observadas**

Durante o primeiro semestre, a aluna trabalhou as escalas de Sol Maior e Mi menor, com os respetivos arpejos, o Estudo n.º 5 de C. Dancla, a *Gavotte* de F. J. Gossec e o *Canon* de J. Pachelbel. Mostrou-se empenhada em seguir as indicações da professora durante as aulas; porém, a última parte da aula acabava por ser mais complicada, pois o nível de concentração ia diminuindo gradualmente.

Alguns dos problemas recorrentes da aluna no decorrer das aulas eram a afinação e a distribuição de arco, pelo que a Professora Ana Rita dedicava a primeira parte da aula (aquecimento) para a realização de exercícios simples que ajudassem a aluna a tocar as escalas, estudo e peças com maior facilidade. Apesar do esforço em cumprir as indicações, a aluna não conseguia manter as mesmas à medida que avançava no programa, sendo que as dificuldades de leitura das peças eram também um entrave ao seu progresso.

As escalas de Sol Maior e Mi menor foram bem conseguidas, pelo que a aluna pôde melhorar gradualmente a qualidade de som e afinação ao longo do semestre e também a distribuição de arco, nomeadamente ao tocar as notas ligadas de 2 a 2 e de 4 a 4.

No que diz respeito ao estudo e peças, a professora dividiu-os em partes (A, B, C, ...) para que a aluna conseguisse avançar com maior facilidade. Este método ajudou bastante para

preparar a prova de final de semestre; contudo, na prova intercalar (onde executou as escalas, o Estudo e a *Gavotte*), era notória a diferença entre as partes que a aluna conhecia bem, por serem mais “fáceis” ou repetitivas, e aquelas onde surgiam alterações de notas e/ou articulações.

Como forma de motivar a aluna a empenhar-se mais em preparar as aulas, a professora procurou ir ao encontro dos seus gostos e deixou-a escolher uma nova peça para a prova de final de semestre, dado que apresentava dificuldades de agilidade e destreza na *Gavotte* e ainda alguns erros de leitura (notas e ritmo). Esta ideia foi bem-sucedida, visto que a aluna ganhou maior interesse em conseguir interpretar o *Canon* de J. Pachelbel e, apesar das dificuldades e dúvidas iniciais na leitura, conseguiu prepará-lo em apenas quatro aulas, recorrendo também a gravações no *YouTube* para a preparação da peça.

A prova de final de semestre foi satisfatória – a aluna ficou bastante nervosa durante a sua prestação, o que a levou a tocar com uma postura e posição de mãos muito tensa. Apresentou ambas as escalas, o Estudo n.º 5 de C. Dancla e o *Canon* de J. Pachelbel, sendo que, no decorrer da interpretação, apresentou alguns erros nas notas e ritmos. A afinação estava um pouco instável, mas a distribuição de arco e articulações foram bem conseguidas.

Do repertório trabalhado no segundo semestre, constaram a escala de Ré Maior (2 oitavas) e menor (1 oitava) e respetivos arpejos, os Estudos n.º 20 de C. Dancla e n.º 12 de A. Komarowsky e o 1.º andamento do Concerto de O. Rieding, em Si menor. A professora insistiu sempre na correção da postura e posição das mãos, apelando a um maior relaxamento das mãos, sobretudo aquando da introdução da terceira posição.

A escala de Ré Maior foi difícil de aprender por parte da aluna pois incluía a mudança de posição, que lhe causava muita tensão na mão esquerda. Apesar de diferentes exercícios preparatórios, a aluna não respondia com a facilidade desejada à introdução deste tipo de técnica. Porém, quando tocava com a mão colocada na posição, nomeadamente no arpejo, a afinação era bastante estável e a aluna entendia bem a relação entre as notas. Por sua vez, na escala de Ré menor, apresentava muitas dúvidas relativamente às notas, sendo que a incerteza na afinação surgia pelo desconhecimento dos meios tons.

No que diz respeito aos Estudos, mantiveram-se as dúvidas na leitura e houve um intenso trabalho de afinação e solfejo, pois, em muitas ocasiões, a aluna não conseguia diferenciar os ritmos apresentados na partitura. O Estudo de A. Komarowsky foi mais bem conseguido, uma vez que foi o estudo definido para a prova de final de semestre – a aluna já compreendia bem como devia prepará-lo. Ainda assim, ambos os Estudos foram tocados abaixo do

andamento desejado, o que se explica, novamente, por uma falta de preparação das obras em casa.

O 1.º andamento do Concerto de O. Rieding foi preparado por partes, a mesma estratégia utilizada pela professora no primeiro semestre, sendo o final do andamento a parte mais desafiante durante o processo de aprendizagem. Ao longo da preparação desta obra, que durou todo o semestre, a aluna apresentou as mesmas dificuldades que teve até ao momento: leitura, afinação e distribuição de arco. As principais dúvidas surgiam em notas alteradas e ligaduras e, apesar do esforço por parte da professora, a falta de concentração da aluna dificultava a assimilação de conteúdos e a consequente realização das indicações. No entanto, à medida que a prova de final de semestre se aproximava, a aluna começou a empenhar-se mais e conseguiu preparar o concerto para a avaliação.

Na prova intercalar, na qual a aluna executou as escalas de Ré Maior e menor juntamente com os arpejos, o Estudo n.º 12 de A. Komarowsky e o 1.º andamento do Concerto de O. Rieding, a aluna mostrou um elevado nível de concentração, conseguindo tocar satisfatoriamente todo o programa. Sobressaiu, contudo, a instabilidade na afinação e a tensão nas mãos, ao tocar o repertório todo seguido. Já a prova de final de semestre foi mais bem conseguida, sendo que a aluna se esforçou por conseguir cumprir os objetivos traçados para a avaliação. Apesar de apresentar algumas dúvidas momentaneamente, a afinação melhorou e a execução das diferentes articulações também.

### **3.4.2. Aulas lecionadas**

A minha experiência nas três aulas lecionadas a esta aluna não foi a expectável, visto que senti uma grande dificuldade em manter a aluna concentrada e motivada no decorrer da aula. Optei por trabalhar a afinação, leitura das partituras e distribuição do arco, pois pude constatar que esses eram os três elementos nos quais mais se centrava a Professora Ana Rita e seriam determinantes para a sua avaliação nas provas. Apesar de ser fácil de comunicar com a aluna dada a sua simpatia, era necessário repetir as mesmas indicações de forma recorrente, pois não assimilava o que lhe era explicado.

Procurei também incidir na melhoria da sua postura e posição das mãos, sobretudo aquando da utilização da terceira posição. No caso dos exercícios isolados, sentia que se esforçava por conseguir realizar as sugestões, mas, infelizmente, não as conseguia introduzir no repertório conforme procedíamos.

Embora na primeira aula tivesse tocado em conjunto com a aluna com o intuito de melhorar a sua audição e facilitar a leitura, apercebi-me, no decorrer das aulas, que essa estratégia não era a mais indicada, pois não corrigia a afinação e enganava-se mais frequentemente. Decidi, então, dividir o repertório por partes e ouvir tudo do princípio até ao fim, para compreender a reação da aluna e entender se se apercebia dos seus erros. Curiosamente, constatei que a maioria das vezes sabia exatamente onde se enganava, mas não se empenhava em corrigir os erros.

Conforme referi anteriormente, foi difícil encontrar as estratégias necessárias para manter a aluna motivada no decurso da aula, sobretudo devido à sua falta de preparação. Pareceu-me relevante trabalhar a leitura de estudos e peças através do canto, visto ser um recurso estimulante para a aluna – verifiquei que esta medida funcionava momentaneamente, mas, lamentavelmente, não se mostrou eficiente aquando da aplicação ao instrumento.

Foi-me igualmente possível de comprovar que, quando a aluna estava segura do que interpretava, respondia com maior facilidade às indicações fornecidas, procurando realizá-las com maior precisão. Neste enquadramento, salienta-se o trabalho realizado através de exercícios de mudança de posição que, apesar de não serem dominados de forma imediata, eram bem assimilados pela aluna.

Apesar da sua boa capacidade para a aprendizagem do violino e o incansável esforço por parte da Professora Ana Rita em procurar estratégias para fomentar a sua motivação, o resumo deste ano letivo incide muito na falta de preparação e concentração da aluna e, portanto, o incumprimento do planeamento anual traçado pela professora. Contudo, verifica-se a procura de uma boa prestação nas provas, pelo que o seu nível de empenho e *performance* progredem significativamente antes das mesmas.

A aluna pretende seguir o seu estudo de violino e, tendo consciência do seu desempenho ao longo deste ano letivo, mostrou interesse em realizar um plano de estudo para o futuro que lhe permita desenvolver em maior escala as suas capacidades.

### **3.5. Aluna C**

A aluna C iniciou os seus estudos de violino no ano letivo de 2019/2020, um ano que ficou marcado pela pandemia de COVID-19, mas que, afortunadamente, não a desmotivou a prosseguir o seu percurso musical, pelo que progrediu até ao presente momento, correspondente ao 4.º grau.

Quis inscrever-se no curso porque os pais são amantes de música e assistem a concertos com regularidade. No que diz respeito ao violino em particular, gosta da sua sonoridade delicada e, ao mesmo tempo, poderosa, tal como que lhe agrada poder tocar com os seus colegas na orquestra, em muitas ocasiões na mesma estante e no mesmo naipe.

Um dos desafios com o qual a Professora Ana Rita se deparou com esta aluna foi o facto de ter passado por dois professores distintos antes de ingressar na sua classe, o que dificultou um pouco a adaptação numa fase inicial. Foi necessário realizar correções a nível da postura e posição das mãos que, apesar de tudo e graças ao empenho de ambas, melhorou bastante, permitindo à aluna sentir-se mais confiante ao tocar nas avaliações e audições.

Por outro lado, apresenta dificuldades em acompanhar a matéria de Formação Musical, o que condiciona a agilidade e o tempo de preparação do repertório anual devido às dúvidas que surgem durante a leitura das obras. Esta foi a razão pela qual a aluna informou a professora no início do corrente ano letivo de que não sabia se iria prosseguir, visto que se sentia muito limitada no progresso da disciplina de Formação Musical.

No que diz respeito aos encarregados de educação, sempre mostraram total interesse em acompanhar a evolução da filha, comunicando com a professora para conseguir apoiar a preparação das aulas em casa e assistindo às audições de classe e concertos de orquestra.

Foi-me possível constatar que a aluna responde bem quando entende as sensações que são pretendidas de uma determinada indicação e quando canta ou toca em conjunto com a professora, podendo caracterizar os seus estilos de aprendizagem como sendo predominantemente cinestésico e auditivo.

### **3.5.1. Aulas observadas**

O repertório preparado durante o primeiro semestre incluía as escalas de Sol menor e Ré Maior com os respetivos arpejos, o Estudo n.º 5 e Duo n.º 9 de C. Dancla e a primeira parte do 1.º andamento do Concertino de F. Kùchler.

Nas primeiras aulas a aluna apresentava dificuldades na afinação e leitura, associadas a alguma falta de concentração, no sentido em que repetia muitas vezes o mesmo tipo de erros. No entanto, sempre se mostrou empenhada em realizar e cumprir as indicações da professora apesar de, frequentemente, não conseguir executar de imediato as correções pretendidas.

Relativamente às escalas, a afinação era instável, mas a aluna conseguia aperceber-se e corrigir por si mesma as notas que não estavam claras. A professora procurou diferentes estratégias – nomeadamente nos exercícios de aquecimento – que pudessem ajudar a aluna a melhorar a qualidade de som e a distribuição de arco, já que esta tinha muitas dúvidas e falta de destreza na execução das escalas em notas ligadas. Foram também introduzidos diferentes tipos de exercícios para ajudar na mudança para a terceira posição, sendo que, de uma forma geral, mostrava vontade em aprender e corrigir os seus erros.

O Estudo e o Duo de C. Dancla foram bem preparados, apesar das dúvidas iniciais na leitura e da instabilidade na afinação. Respondia positivamente quando a professora cantava ou tocava ao mesmo tempo, melhorando significativamente a afinação e a qualidade de som. Inclusivamente, pude constatar que, quando a professora cantava, a aluna parecia ainda mais atenta, pois tinha de esforçar mais o ouvido para se aperceber como estava a soar o conjunto. Trabalharam também as diferentes articulações, aperfeiçoando-as diretamente nos estudos com o apoio de exercícios de aquecimento.

Dadas as dificuldades na preparação do Duo, a aluna apenas teve tempo para preparar a primeira página do 1.º andamento do Concertino de F. Kückler para a prova de final de semestre. As dúvidas na leitura causavam-lhe bastante tensão em ambas as mãos e instabilidade na afinação.

A sua prestação na prova intercalar foi razoável, apresentando apenas a escala e arpejo de Ré Maior e o Duo de C. Dancla, pelo que predominavam os problemas de leitura, afinação e qualidade de som. Contudo, a prova de final de semestre foi bastante superior, sendo que a aluna se esforçou bastante na sua preparação e no seu desempenho durante a avaliação, onde interpretou o mesmo programa referido anteriormente juntamente com o 1.º andamento do Concertino de F. Kückler (metade da primeira página). Destaca-se a falta de destreza na mão esquerda – aspeto a melhorar nas aulas seguintes.

Já no segundo semestre, foi possível constatar, em geral, um maior empenho durante as aulas e também uma melhor preparação para as mesmas. A aluna mostrou-se concentrada e motivada em aprender, tentando seguir ao máximo as indicações da professora, independentemente das suas dificuldades. Foram trabalhadas as escalas de Ré Maior e menor com os respetivos arpejos, o Estudo n.º 34 de F. Wohlfart, *Viva La Vida* dos Coldplay, o *Perpetuo Mobile* de C. Bohm, e o 1.º andamento do Concertino de F. Kückler.

A nível das escalas, a professora insistiu no aperfeiçoamento das mesmas, sobretudo a nível da afinação e mudança de posição. O esforço de ambas foi bem-sucedido, sendo que a mão

esquerda foi ficando pouco a pouco mais relaxada e a afinação mais precisa ainda que, por vezes, surgissem algumas dúvidas na escala menor e nos arpejos, e na interpretação das mesmas com ligaduras. Para contornar estes aspetos, a professora recorreu a diferentes exercícios de articulação tanto da mão direita, como da mão esquerda.

A preparação do Estudo foi mais desafiante, dada a utilização da terceira posição nas diferentes cordas, uma novidade para a aluna, que não tinha prática em tocar em todas as cordas noutra posição. Apesar das dificuldades na leitura e instabilidade na afinação, a aluna conseguiu preparar o Estudo inteiro com sucesso, ainda que a um tempo relativamente inferior ao desejado, mas com segurança nas notas e um progresso significativo no que diz respeito à afinação.

Com o objetivo de incentivar a aluna a continuar motivada com o instrumento, a professora permitiu que, no início deste semestre, escolhesse uma peça com a qual se identificasse e que gostasse de tocar no violino. A sua escolha foi o *Viva La Vida* dos Coldplay (arranjo para violino) e conseguiu prepará-la na íntegra em duas aulas – com dúvidas em algumas notas e ritmos, mas atingindo objetivos importantes como a estabilidade da pulsação, bom sentido rítmico e afinação estável. Preparou a canção recorrendo a uma gravação do *YouTube*, interpretando-a com o acompanhamento instrumental numa das aulas.

No que diz respeito ao *Perpetuo Mobile* de C. Bohm e ao 1.º andamento do Concertino de F. Kùchler, as dificuldades que surgiram em ambas as obras foram semelhantes às que a aluna apresentou ao longo de todo o ano. A leitura de notas e ritmos são o principal entrave na altura de tocar, mas destaca-se uma evolução da autonomia da aluna na correção dos erros, os quais identificava por si mesma e tentava solucionar de imediato, um progresso acentuado a nível da afinação e um melhor conhecimento da distribuição de arco e qualidade de som.

A prova intercalar foi satisfatória – a aluna apresentou-se insegura durante a interpretação do programa, que incluiu a escala e arpejo de Ré menor, o Estudo de F. Wohlfart e o 1.º andamento do Concertino de F. Kùchler. O *feedback* da professora incluiu comentários relativos à instabilidade da afinação e diferentes articulações e falta de agilidade da mão esquerda.

Por sua vez, a prova de final de semestre foi de grande qualidade, tendo a aluna mostrado um nível de preparação e prestação superiores ao das aulas e avaliações anteriores. O repertório interpretado compreendia a escala e arpejo de Ré menor, o Estudo, o Concertino e o *Perpetuo Mobile* de C. Bohm. Esforçou-se por cumprir todos os elementos trabalhados nas

aulas de preparação e conseguiu tocar todo o repertório com confiança, independentemente de alguns erros que pudessem surgir no decorrer da prova.

### **3.5.2. Aulas lecionadas**

Relativamente às aulas por mim lecionadas, procurei sempre complementar o trabalho da Professora Ana Rita, insistindo sobretudo em ajudar a aluna em aperfeiçoar a afinação e a leitura das partituras. Trabalhámos tocando em conjunto e seguindo o método da professora: cantar juntas a melodia e cantar enquanto a aluna tocava ao mesmo tempo, podendo constatar que a afinação e ritmos melhoravam imediatamente.

No decorrer das três aulas, a aluna apresentou-se sempre concentrada, bem-disposta e empenhada em realizar as indicações que lhe pedia, respondendo muito bem às correções, apesar de, algumas vezes, ter dificuldade em executá-las de imediato. Destaco o seu esforço em cumprir os objetivos da última aula, na qual a aluna se esqueceu da partitura do Estudo onde tinha marcadas as dedilhações e, ainda assim, não desistiu e empenhou-se em conseguir corresponder às minhas expectativas e indicações.

No que diz respeito ao trabalho realizado durante as aulas, tentei manter a organização da aula procurando ajudar ao progresso da aluna no que diz respeito às escalas, estudos e peças/concertos que tivesse de preparar para as provas e audições. O objetivo principal sempre foi que a aluna conseguisse manter uma postura relaxada, boa afinação e qualidade de som, motivos pelos quais tentei complementar os exercícios realizados com uma explicação concisa do porquê de proceder de determinada maneira. Penso que, com esta abordagem, a aluna se sentia mais consciente das dificuldades que apresentava e, quando entendia como realizar as indicações solicitadas, esforçava-se por seguir essa linha de trabalho até ao final da aula.

Dado o seu progresso positivo no decorrer deste ano letivo, tanto a nível do instrumento, como da Formação Musical, e também o seu gosto pela música, a aluna decidiu prosseguir os seus estudos no próximo ano letivo.

#### **4. Reflexão final**

A realização deste estágio foi, para mim, uma experiência fundamental para o meu desenvolvimento enquanto docente, pois acredito que a observação de aulas de outro professor permitiu que entendesse ambas as perspectivas, podendo analisar o seu tipo e tempo de resposta com e sem o instrumento.

Ensinar e aprender são dois conceitos que estão intrinsecamente ligados e, na área da Música, é algo que, a meu ver, é ainda mais evidente pela oportunidade que existe de acompanhar o processo de aprendizagem de um aluno, tanto a nível individual, como em conjunto.

Desde a primeira aula que assisti que me senti identificada com a Professora Ana Rita Bandeira, não só pela sua forma de lecionar, mas também pelos desafios com os quais nos podemos deparar enquanto docentes. As alunas que segui pertenciam ao 1.º, 2.º e 4.º graus, e, ainda que de níveis diferentes, as dificuldades com as quais nos deparámos foram bastante semelhantes.

Antes de começar a frequentar as aulas, a minha maior expectativa relativamente a este estágio e ao Conservatório era descobrir novas estratégias para solucionar diferentes tipos de dificuldades que os alunos apresentam, sobretudo quando iniciam os seus estudos. O facto de estas alunas em concreto frequentarem graus de escolaridade tão próximos acabou por se tornar ainda mais interessante, no sentido em que foi possível, sem dúvida alguma, detetar diferentes problemas que, se trabalhados, podem ser ultrapassáveis (ainda que a médio/longo prazo). Admiro o trabalho da Professora Ana Rita, pois é incansável na busca das melhores alternativas para cada aluna e as suas aulas foram sempre bastante dinâmicas e positivas.

Relativamente à minha experiência como professora estagiária, posso caracterizar as minhas aulas lecionadas como sendo desafiantes. Apesar da minha experiência pedagógica, senti uma certa dificuldade em conseguir que as alunas atingissem uma postura – para além de correta – relaxada. Para mim, pessoalmente, este é o primeiro objetivo a atingir com um aluno, para que tocar o instrumento não seja um momento de “sofrimento”. Ainda que se esforçassem por me entender, as sensações que gostaria que as alunas tivessem assimilado não o foram na totalidade, cada uma por motivos diferentes. Contudo, algum progresso foi conseguido, pois verifiquei que a qualidade sonora e a distribuição de arco foram melhorando no decorrer de cada aula, e pude observar que, em diversos momentos, a postura e posições das mãos também.

Outra das dificuldades que tive no decorrer das aulas foi corrigir a afinação. Considero crucial que um aluno consiga cantar e solfejar o que interpreta, seja uma escala, um estudo ou uma

peça. Nesse sentido, procurei sempre incentivar essa vertente nas alunas e consegui constatar que esta estratégia as ajudava a obterem melhores resultados. Talvez pudesse ter complementado este trabalho tocando mais frequentemente em conjunto com as alunas – um aspeto que terei em consideração no futuro.

Por outro lado, tentei ser o mais clara possível nas explicações que transmitia, utilizando uma linguagem adequada e exemplos práticos para que elas mesmas conseguissem incorporar na sua forma de tocar. Considero que o facto de me colocar junto às alunas e mostrar como eu própria toco o que espero ouvir, ajuda a que tenham uma perceção concreta do que é pretendido. Procurei ser paciente e mostrar uma atitude positiva, de forma a conseguir manter o seu nível de concentração e motivação durante a aula. Porém, senti, em muitos momentos, a necessidade de improvisar na altura por diversos motivos, sendo que as expectativas idealizadas no plano de aula nem sempre foram bem conseguidas.

A nível pessoal e numa perspetiva mais generalizada, penso que poderia ter sido mais exigente com detalhes técnicos e posturais com os alunos. A minha experiência como professora de violino fez com que me deparasse com diferentes situações, mas, sobretudo, com a ideia dos encarregados de educação de que tocar violino é um *hobbie*. Face a esta situação, tive de adaptar a minha forma de ensinar, apercebendo-me de que o que melhor funciona para conseguir que tenham um pouco de motivação para estudar é que toquem e, sobretudo, incluir no seu repertório música que conheçam e apreciem. Por querer que comesçassem a tocar o “quanto antes”, acabava por saltar os longos meses de aprendizagem das posições e postura corretas, tentando corrigir todos esses detalhes ao mesmo tempo que prosseguíamos na aprendizagem de determinada peça.

Ao observar as aulas da Professora Ana Rita, apercebi-me de que existem formas de trabalhar esses elementos em cada aula, reservando a parte inicial especificamente à correção corporal e posições por via de exercícios simples e concretos.

O que consegui retirar desta experiência foi, sobretudo, uma nova visão acerca do equilíbrio que existe a aprendizagem “tradicional” e a que inclui metodologias mais recentes e adaptadas aos dias e à sociedade de hoje.

## Parte II - Investigação

### Introdução

Este trabalho de investigação tem como um dos principais objetivos dar a conhecer em maior detalhe o Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, em Lá menor, Op. 77/99 de Dmitri Shostakovich (1906-1975). Apresento neste trabalho as conclusões que consegui retirar através de uma análise realizada acerca da vida e obra do compositor, das técnicas identificadas neste concerto para violino e sugestões artísticas para a interpretação desta obra.

Tal como certamente acontecerá com muitos violinistas, uma das minhas maiores dificuldades a nível técnico durante o estudo/preparação deste concerto era a qualidade do meu som. Para mim, era muito difícil de entender o que era o “verdadeiro som”, que não fosse “flautado”<sup>15</sup>. Por este motivo, durante a minha Licenciatura, o meu Professor, Aníbal Lima, sugeriu começar a trabalhar o Concerto para Violino n.º 1 de Shostakovich, o que me ajudou bastante com a minha expressividade, visto que me sentia identificada com a obra e conseguia tocar de forma bastante descontraída. A qualidade do meu som melhorou, mas acabei por me aperceber (durante os meus estudos no Conservatório de Roterdão, Países Baixos, onde realizei o Mestrado em *Performance*) de que era, por vezes, demasiado forçado.

A partir do momento em que comecei a trabalhar esta obra, passei também a ouvir com maior frequência a música de Shostakovich. A especificidade da sua linguagem musical deixava-me maravilhada, dada a presença de tantos sentimentos diferentes e ambientes totalmente contrastantes. Senti-me, desde o primeiro momento, muito identificada com a sua música.

Neste contexto, comecei a tocar cada vez mais música deste compositor, nomeadamente os quartetos de cordas n.ºs 3, 4, 8, 9 e 15. Ouvi várias versões dos quartetos, para compreender como tocá-los. No entanto, penso que a minha forma de escutar estava mais focada em *como* soava e não tanto nas anotações da partitura geral. Nesta fase inicial, estava particularmente interessada nas dissonâncias que o compositor utilizava frequentemente e, após um trabalho de pesquisa realizado sobre a utilização das mesmas, descobri que estas dissonâncias ocorrem pela combinação de terceiras maiores com terceiras menores, tocadas ao mesmo tempo, o que dificulta a identificação da tonalidade por parte do ouvinte e provoca um carácter satírico à sua música. A utilização de segundas maiores e menores, quintas diminutas e intervalos de sétima criam também ambientes mais obscuros, furiosos ou apreensivos.

---

<sup>15</sup> Técnica de violino que consiste em tocar sobre a corda, o que resulta na produção de um som/timbre parecido com o de uma flauta.

Prossegui a minha pesquisa e, já durante os meus estudos nos Países Baixos, voltei a tocar e a trabalhar este concerto com a Professora Natalja Morozova, uma violinista por quem sempre tive uma grande admiração. Foi a aluna de maior destaque do ilustre violinista e pedagogo russo, Mikhail Vaiman que, por sua vez, era colega e amigo de Shostakovich. Era, para mim, uma honra poder trabalhar esta obra com uma violinista que tinha conhecimentos tão próximos ao que realmente poderiam ter sido os pensamentos, sentimentos e personalidade do compositor. A percebi-me rapidamente que o meu som era “sujo” (muito forçado pela pressão que exercia sobre a corda), o meu *vibrato* sempre igual e o fraseio pouco preciso. A Professora Natalja insistiu constantemente em que seguisse as anotações do compositor que estavam escritas na partitura, pois acreditava que havia uma intenção por detrás de cada uma delas.

Considero que este Concerto era, realmente, uma forma de Shostakovich expressar as suas emoções em relação ao Mundo, à então União Soviética, a Leningrado (atualmente São Petersburgo, Rússia) e acredito também que o violino solo acabou por ser o meio que o compositor encontrou para transmitir o que não lhe era possível dizer por palavras: um concerto muito filosófico, repleto de mensagens subliminares.

Neste contexto, pareceu-me relevante prosseguir a minha própria pesquisa acerca do compositor e centrar-me numa das suas obras-primas: o referido Concerto para Violino e Orquestra n.º 1, em Lá menor, Op. 77/99. Durante o processo de recolha de dados e investigação, apercebi-me de que este Concerto não se interpreta tão frequentemente como eu imaginava e, por este motivo, considerei relevante realizar uma dissertação que permita a um aluno familiarizar-se com o compositor, conhecer esta obra e encontrar ferramentas para trabalhá-la.

Sou da opinião de que os alunos precisam de ter ao seu alcance o maior leque de possibilidades para abordar uma obra e, portanto, acredito que é da competência do professor fazê-los ouvir e sentir desde o início que a *Estrelinha*, canção popular utilizada por S. Suzuki no seu método, não pode ser tocada da mesma maneira que o *Minueto em Sol Maior* de J. S. Bach; A. Vivaldi não é o mesmo que W. A. Mozart e, por sua vez, J. Brahms não se compara diretamente com Shostakovich. Apesar de a técnica base ser a mesma, existem sempre detalhes que distinguem os diversos estilos musicais e, nesse contexto, considero fundamental que se respeitem as anotações feitas pelos compositores, desde o andamento aos golpes de arco, ligaduras, acentuações e, até mesmo, à afinação (como ferramenta de expressividade).

Após reunir as opiniões de diferentes solistas e pedagogos, que colaboraram para este trabalho através de uma entrevista, chego à conclusão de que, de uma forma geral, os alunos

deveriam aprender estas diferenças de sonoridade, conseguidas através da técnica, desde os primeiros anos de aprendizagem. É fundamental que o professor alerte e desenvolva a capacidade auditiva/visual do aluno para que este consiga diferenciar os diversos elementos apresentados nas diferentes obras que trabalha ao longo do seu percurso académico. Cada estilo musical pressupõe uma forma de tocar, ouvir e sentir particular e individual e, quanto mais cedo um aluno conseguir perceber esta especificidade, mais facilmente conseguirá adaptar a sua maneira de tocar a determinada obra.

Considero que esta obra possui um nível de expressividade e interpretação tal que, apesar de poder ser incompreendido por alunos mais novos, as bases técnicas nela presentes podem ser introduzidas e consolidadas através de diferentes estudos, peças e, neste caso específico, também através de corais e música folclórica judaica. Da mesma forma, acredito que as escalas, arpejos e cromatismos são elementos essenciais e possuem a mesma relevância para o desenvolvimento das competências requeridas para a interpretação deste Concerto.

Neste enquadramento, o presente trabalho de investigação pretende aferir os principais recursos aos quais um aluno pode recorrer para dominar os desafios técnicos e interpretativos inerentes a esta obra.

## **5. Contextualização histórica**

### **5.1. Compositor e enquadramento histórico, político e social**

*(...) «double-voicedness» employed by Shostakovich under the Soviet regime<sup>16</sup>*

Dmitri Dmitrievich Shostakovich (1906-1975), natural de São Petersburgo, viveu durante um período no qual a conjuntura político-económica teve um impacto muito acentuado, tanto para a sociedade, como para o compositor que, na impossibilidade de se expressar livremente, transmitia a sua visão e sentimentos acerca da vida através da música.

Desde cedo começou a criar obras muito originais, apesar da instabilidade política que surgiu com a ascensão de Estaline ao poder, em 1928. O Partido (Comunista) tinha interesse em que o compositor se moldasse consoante a ideologia estalinista, o que significava que as suas obras deveriam ser inspiradas na grandiosidade da história e cultura da Rússia, glorificando o povo russo e o Partido Comunista (Wilson, 1994).

---

<sup>16</sup> Tradução livre da autora: “dupla voz utilizada por Shostakovich durante o regime soviético” (Gerstel, 1999, p.35).

A repressão instalada na União Soviética era, nesse momento, uma realidade presente na sociedade. A liberdade de expressão não existia, pelo que os artistas viviam totalmente oprimidos. As suas obras tinham de estar de acordo com as leis e regras do governo, pois, caso contrário, podiam sofrer consequências como, por exemplo, a pena de morte. Contudo, Shostakovich não se conseguia identificar nem com o regime, nem com as suas regras, considerando que, enquanto artista, tinha o direito de criar e pensar por si mesmo. Richard Taruskin afirma em *Defending Russia Musically* (1997, p. 516), que “(...) no one alive today can imagine the sort of extreme mortal duress to which artists in the Soviet Union were then subjected, and Shostakovich more than any other”<sup>17</sup>.

De acordo com o governo de Estaline, os compositores deviam criar obras que possuíssem duas características principais: o patriotismo pela União Soviética e o positivismo. Dmitri Kabalevsky e Tikhon Kchrennikov foram exemplos desta ideologia, seguindo estritamente o que estava estipulado pela União de Compositores Soviéticos (da qual Sergey Prokofiev, Vissarion Shebalin e Shostakovich também faziam parte) e, portanto, depreciavam tudo o que não correspondesse a um realismo socialista, ameaçando todos aqueles que não fossem ao encontro das expectativas do Partido. Muitos compositores criavam obras que mantinham escondidas do público, apresentando-as apenas a amigos e familiares, enquanto outros, como Sergey Prokofiev e Nikolay Myaskovsky acabaram por se conformar com a ideologia regente e começaram a compor música exaltando a glória de Estaline. Por sua vez, o violoncelista Mstislav Rostropovich foi um dos músicos que falou abertamente contra o regime e, como consequência, foi obrigado a procurar exílio (Gerstel, 1999).

*(...) To lie and tell the truth at the same time was the supreme act of subversion during Stalin's tyranny and no one did it better, or with more wit, humor, sarcasm, and irony, than Shostakovich*<sup>18</sup>

Neste enquadramento, a 28 de Janeiro de 1936 foi publicado um artigo no jornal *Pravda*, pertencente ao Partido Comunista, no qual a ópera *Lady Macbeth de Mtensk* de Shostakovich foi fortemente criticada e descrita como “*sumbur vmesto muzyki*”, o que significa “caos em vez de música”. Por este motivo, depois de começarem os ensaios da sua Quarta Sinfonia (1935/36) – uma “premonição da II Guerra Mundial”<sup>19</sup> – o compositor decidiu adiar a estreia, a qual apenas aconteceu em 1961. O medo da repressão e a vontade de “limpar” a sua imagem, levaram Shostakovich a compor a sua Quinta Sinfonia, que foi aceite com grande

---

<sup>17</sup> Tradução livre da autora: “hoje em dia, ninguém poderá imaginar a extrema intimidação à qual os artistas soviéticos estavam submetidos, e Shostakovich mais do que qualquer outro.”

<sup>18</sup> Tradução livre da autora: “Mentir e dizer a verdade ao mesmo tempo era um ato supremo de subversão durante a tirania de Estaline e ninguém conseguiu fazê-lo melhor, ou com mais perspicácia, humor, sarcasmo e ironia, que Shostakovich” (Gerstel, 1999).

<sup>19</sup> Documentário *The War Symphonies: Shostakovich Against Stalin*, 1997, Rhombus Media, Larry Weinstein & Niv Fichman.

entusiasmo por parte do Partido, especialmente por Estaline. A sua Sétima Sinfonia teve também um grande impacto entre o povo soviético. Dedicada à sua cidade natal, *Leningrado*<sup>20</sup> foi o seu próprio grito de resistência contra os nazis (Weinstein & Fichman, 1997).

No entanto, a personalidade do compositor não lhe permitia ser um escravo dos desejos do Partido. A sua preocupação pelo Mundo e, em especial, pela sua nação tinha uma presença constante nos seus pensamentos e teve um grande impacto na sua escrita. Assim, a sua linguagem musical não mudou, apenas se tornou mais complexa em termos de técnicas de composição, incorporando, por exemplo, fugas e longas linhas melódicas em contraste com um contraponto acentuado (Fairclough, 2005).

Uma das principais características presentes na música do compositor, e que está intrinsecamente relacionada com o regime em vigor, é a sátira/ironia que Shostakovich utilizava na sua linguagem. O público conseguia relacionar a música com a vivência da altura, criando associações de diversos elementos musicais com situações, medos, sentimentos do dia-a-dia. No entanto, as autoridades soviéticas alertavam conseqüentemente o compositor de que não deveria escrever para as pessoas, mas sim para o Partido (Fairclough, 2005).

Em 1948, ano em que terminou o seu Concerto para Violino e Orquestra n.º 1, foi acusado de excesso de formalismo e, por este motivo, a estreia desta obra ocorreu apenas em 1955. Dada a denúncia e críticas que recebeu nessa altura, Shostakovich perdeu a sua posição de Professor no Conservatório de São Petersburgo, as suas obras foram proibidas em salas de concertos e, nesse momento da sua vida, surgiu então um problema ainda maior: como alimentar a sua família.

Dada a situação, o compositor foi obrigado a aceitar o trabalho que lhe era oferecido pelo Partido soviético, elaborando obras que exaltavam a grandiosidade de Estaline e do povo soviético, nomeadamente bandas sonoras e acompanhamento de filmes, ao piano, nos cinemas. Vivia sob constante controlo, uma grande tortura mental originada pelo Partido, o que o levou a procurar uma nova forma para se expressar, personificando *yurodivy* (termo utilizado para vários Santos da Igreja Ortodoxa, “Pateta Sagrado”). Este tipo de escrita caracteriza-se por expor a verdade, mas em segredo, exagerando propositadamente a realidade na qual se vivia. Segundo a biógrafa Elizabeth Wilson “(...) us[ing] arcane symbols or simplistic parables to express the truth... [so that] every statement could have more than one message”<sup>21</sup>. Desta maneira, o público podia interpretar a obra apenas como melodia e harmonia ou realmente ouvir a mensagem subliminar que se encontrava por trás das notas,

---

<sup>20</sup> “(...) esta é a obra de um super-génio.” citação de Khrennikov, Khentova, 1981.

<sup>21</sup> Tradução livre da autora: “utilizar símbolos misteriosos ou parábolas simplistas para expressar a verdade, para que cada declaração pudesse ter mais do que uma mensagem.”, citação de “Irony, Deception and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich”, Jennifer Gerstel, *An Interdisciplinary Critical Journal*, 1999, Vol. 32, No. 4, p. 38.

que era o verdadeiro objetivo de Shostakovich: que a sua música fosse compreendida por qualquer pessoa que partilhasse os mesmos sentimentos (Gerstel, 1999).

Após a morte de Estaline, em 1958, o regime suavizou e, conseqüentemente, a censura já não era tão acentuada, o que permitiu aos artistas desenvolver o seu trabalho com maior liberdade e sem tanto receio das repercussões. Neste contexto, entre as décadas de 1960 e 1970, muitos dos jovens compositores questionavam a atitude submissa à ideologia soviética por parte de Shostakovich, que durante a sua vida foi forçado a assinar artigos e declarações com as quais não concordava. “Words are not my genre. I never lie in music. That’s enough”<sup>22</sup>, era a resposta de Shostakovich (MacDonald, 1990, p. 252).

Em 1975, a sua música era considerada uma inspiração para jovens compositores e a sua linguagem considerada *lingua franca* do Estado Soviético. Por seu turno, nessa mesma década, músicos conterrâneos como Alexander Ivashkin, violoncelista, consideravam que a música de Shostakovich não passava de repetitiva; e a dos seus discípulos, entre os quais Mieczyslaw Weinberg, Alfred Schnittke e Boris Tishchenko, uma repetição do seu Mestre.

Sofia Gubaidulina manifestou a sua desilusão quando Shostakovich ingressou no Partido Comunista: “(...) When Shostakovich joined the Communist Party in 1960, our disappointment knew no bounds. That such a man could be broken, that our system was capable of crushing a genius, was something I could not get over. (...)”<sup>23</sup>. Também o compositor Viktor Suslin se expressou negativamente em relação a Shostakovich, considerando as suas obras medíocres, não conseguindo realmente compreender o seu significado (Schmelz, 2007).

Já em 1980, Schnittke faz uma declaração que contradiz as opiniões depreciativas acerca da música de Shostakovich, afirmando que, após ouvir o seu Quarteto de Cordas n.º 15, entendeu que estava perante um “outro” nível de criatividade. A partir desse momento, Schnittke começa a utilizar os motivos de “BACH” e “DSCH” nas suas obras, aliando a espiritualidade à música, onde Bach e a “tonalidade” sugeriam a salvação e Shostakovich, o Filho Pródigo, se reúne com o seu Pai (Bach) (Schmelz, 2007).

---

<sup>22</sup> Tradução livre da autora: “As palavras não são o meu estilo. Nunca minto em música. Isso é suficiente.”, citação de *The New Shostakovich*, Ian MacDonald, 1990, p. 252.

<sup>23</sup> Tradução livre da autora: “Quando Shostakovich integrou o Partido Comunista em 1960, a nossa desilusão não tinha limites. Que tal homem pudesse ser destruído, que o nosso sistema fosse capaz de esmagar um génio, era algo que eu não conseguia ultrapassar.”, citação de *Shostakovich: A Life Remembered*, Wilson, p. 348.

Apesar de ter vivido toda a sua vida sob o regime Soviético, o compositor conseguiu manter a sua integridade e individualismo. No entanto, foi obrigado a encontrar um equilíbrio entre a sua opinião e o papel que o Partido o forçava a desempenhar, motivo pelo qual, muitas vezes, se sentia à beira de um abismo. Refugiava-se, sobretudo, na composição como forma de expressar o que realmente atormentava a sua alma e, por isso, foi incansável na busca de uma escrita simples de entender ao ouvinte, muitas vezes dentro de uma grande complexidade harmónica (Schmelz, 2007).

## 5.2. Obra geral e influências

*[Music is] an art that is especially communicative, an art that travels all over the world without a visa and requires no translation into other languages<sup>24</sup>*

A obra de Shostakovich é bastante vasta e variada, sendo possível afirmar que o compositor experimentou e abarcou, praticamente, todas as áreas musicais que lhe foram possíveis na altura. Mais especificamente<sup>25</sup>:

- 15 sinfonias;
- 6 concertos (2 concertos para piano, 2 concertos para violino e 2 concertos para violoncelo);
- 29 suites;
- 15 composições variadas para orquestra, orquestra de câmara, bandas militares;
- 15 quartetos de cordas (+ 2 peças para quarteto de cordas);
- 11 peças de música de câmara (trio com piano, violino e piano, viola e piano, violoncelo e piano, quinteto de piano, octeto de cordas, duas harpas);
- 16 obras para piano;
- 10 óperas;
- 5 bailados;
- 36 bandas sonoras;
- 12 composições para peças de teatro;
- 14 composições corais;
- 32 composições vocais;
- 15 orquestrações de obras de outros compositores;
- 3 transcrições de obras de outros compositores.

---

<sup>24</sup> Tradução livre da autora: “[a música é] uma arte especialmente comunicativa, uma arte que viaja por todo o mundo sem vistos e não requer tradução para outras línguas.”, citação de *Music and Musical Life in Soviet Russia*, Boris Schwarz, 1917-1981, p. 573

<sup>25</sup> “Shostakovich Work List”, Boosey&Hawkes/Sikorski, 2023.

Uma das principais características do compositor era o seu grande Humanismo e preocupação pelo Mundo. Por este motivo, é possível concluir que a sua música foi influenciada por diversos estilos e compositores, procurando sempre uma maneira de fugir às regras que lhe tentavam impor. Destas influências, podemos destacar as seguintes:

- J. S. Bach: fugas e *passacaglias*;
- L. van Beethoven: quartetos de cordas;
- G. Mahler: sinfonias;
- M. Mussorgsky: ópera *Lady Macbeth de Mtensk*;
- S. Prokofiev: composições para piano;
- A. Berg: citações e codificação musical;
- Música tradicional russa;
- Folclore judaico.

Shostakovich conseguiu juntar distintos elementos musicais, criando uma linguagem própria e independente na qual, pouco a pouco, as estruturas e tonalidades base eram levadas ao exagero, caricaturando a vivência da época através da sátira e ironia – “two notes played together produce a third note which is at once both notes and neither”<sup>26</sup>. Contudo, no Ocidente, a opinião divergia, dadas as declarações públicas de Shostakovich serem a favor do Partido. Quem ouvia a sua música, considerava que o compositor era patriota (Gerstel, 1999).

Entre a Primeira e a Décima Sinfonia, o compositor expressou as suas frustrações, dúvidas e esperanças através da utilização de mensagens subliminares e “piadas”. Na sua Décima Sinfonia existe uma alusão a Estaline no segundo andamento, absolutamente explosivo, onde a ira vai sempre contra a melodia. Esta sinfonia, estreada após a morte de Estaline, marca a liberdade de Shostakovich da tirania do ditador, facto que simboliza através da introdução das suas iniciais nesta obra – “D” (Dmitri), “SCH” (Shostakovich) –, as quais se traduzem nas notas musicais Ré, Mi $\flat$ , Dó, Si e passam a ser a assinatura musical do compositor, tal como ilustra a Figura 1 (Gerstel, 1999).

**Figura 1 - Assinatura musical de Dmitri Shostakovich**



Fonte: *Irony, Deception and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich*, Jennifer Gerstel, 1999, p. 45

<sup>26</sup> Tradução livre da autora: “duas notas tocadas ao mesmo tempo produzem uma terceira nota que é ambas e nenhuma ao mesmo tempo.”, citação de *Triple-voicing: the multicultural canon*, T. McCracken, p.60.

Apesar de não existir nenhuma anotação específica por parte do compositor que relacione esta obra com Estaline ou consigo mesmo, a repetição de motivos musicais cria uma alusão à própria individualidade de Shostakovich e aos seus princípios, através do simbolismo. Aquando da estreia, a obra foi considerada muito impactante e não representava uma ameaça – o que a torna ainda mais especial, dada a existência desta ambiguidade nas diferentes percepções por parte do público. O compositor acreditava que um cidadão que tenha sofrido das mesmas ameaças de Estaline conseguia entender a mensagem por detrás da música, pois o terror era um sentimento comum a todos os cidadãos soviéticos. No entanto, e como referido anteriormente, nem todos percecionavam esta obra da mesma forma, sendo que autores como Fanning (1988) se referem à mesma como “pessimistic comedy”<sup>27</sup>

Por sua vez, os quartetos de cordas foram as composições onde Shostakovich expressou os seus sentimentos mais íntimos, as suas confissões; eram obras que partilhava com um público mais reduzido. O seu Quarteto de Cordas n.º 8 (1960), que dedica às *Vítimas do Fascismo*, é uma das obras de maior destaque do compositor, pois expressa as suas emoções privadas *versus* ideologias políticas. Existe a opinião de que este quarteto foi escrito com a intenção de que fosse a sua última obra, quase como uma carta de suicídio, já que foi composto imediatamente após ter sido obrigado a formar parte do Partido Comunista.

A sua assinatura musical, “DSCH”, é o motivo predominante deste quarteto, combinado com diversas melodias e elementos musicais de outras obras suas. O compositor cita temas da sua ópera *Lady Macbeth de Mtensk*, Quinta e Oitava Sinfonias, do Trio para Violino, Violoncelo e Piano n.º 2, do Concerto para Violoncelo e Orquestra n.º 1, e adiciona também canções e motivos judaicos, o que confirma o seu sentimento de compaixão e profunda tristeza com o que se estava a passar no Mundo. Segundo o musicólogo Harmut Schick, um aspeto interessante acerca desta obra é a existência de uma possível analogia entre Beethoven e Shostakovich, relacionando o motivo “DSCH” presente no início deste quarteto, com a abertura do Quarteto Op. 132, em Lá menor, de Beethoven (Gerstel, 1999).

Diversos autores, entre os quais o teórico Lev Mazel’ e o compositor Weinberg, encontram ligações de Shostakovich a Bach – destacando a criação de polifonia em vez de harmonização e a expressividade criativa originada na experiência e conhecimento das obras existentes – e a Beethoven – no que diz respeito ao seu civismo e vontade de dar a conhecer ao público os sentimentos humanos mais profundos (Schmelz, 2007).

---

<sup>27</sup> Tradução livre da autora: “comédia pessimista”, citação de *The Breath of the Symphonist: Shostakovich’s Tenth*, David Fanning, 1988, p. 72.

Segundo Hugh Ottaway (1959) é possível encontrar também uma vertente neoclássica e heroica entre as obras de Shostakovich. Para o autor, o neoclassicismo está presente em obras como a Sonata em Ré menor para Violoncelo e Piano (1934), o Quinteto com Piano (1941), a Nona Sinfonia (1945) e os 24 Prelúdios e Fugas (1951). Por outro lado, considera que o caráter heroico do compositor está presente na maioria das suas sinfonias, associado a uma grande emotividade.

Conforme referido anteriormente, outra grande característica da música de Shostakovich é a utilização de motivos e elementos judaicos. Esta relação surge pela vontade do compositor em contornar o preconceito existente na União Soviética pela cultura judaica, que não era proibida, mas também não era desejada. O compositor utilizou estes elementos em três períodos da sua vida (Braun, 1985).

O primeiro, entre 1943 e 1944, quando orquestrou a ópera do seu aluno, Venyamin Fleishman, *O Violino de Rothschild*. Shostakovich utilizou modos judaicos: o frígio (com a terceira aumentada) e o dórico (com a quarta aumentada), acompanhamento Klezmer<sup>28</sup> de “um-pa” sob um pedal harmónico, criando assim uma sensação de bitonalidade. Destaca-se também o seu Trio para Violino, Violoncelo e Piano n.º 1, onde o quarto andamento possui um caráter diabólico e dramático, estando intrinsecamente relacionado com o Holocausto (Braun, 1985).

O segundo período ocorreu entre 1948 e 1952, anos de muita discriminação da cultura judaica na União Soviética, no qual se incluem o Concerto para Violino e Orquestra n.º 1, o Quarteto de Cordas n.º 4, *Poemas Folclóricos Judaicos* (Op. 79), 24 Prelúdios e Fugas e *Quatro Monólogos sobre textos de Pushkin* (Braun, 1985).

O terceiro período data entre 1959 e 1963, quando compôs o Concerto para Violoncelo e Orquestra n.º 1, o Quarteto de Cordas n.º 8, a Décima Terceira Sinfonia e a versão orquestral do Op. 79. Foi também um momento controverso, no qual o antissemitismo ainda se sentia bastante na sociedade soviética (Braun, 1985).

Dada a sensibilidade do assunto, algumas obras do compositor, nomeadamente os *Poemas Folclóricos Judaicos* (Op. 79), tiveram de aguardar a publicação e *performance* até à morte de Estaline, em 1955, uma vez que, devido à sua escrita simplificada, baseada nas canções folclóricas, eram de fácil compreensão para qualquer ouvinte (ver Figura 2). Este fator era visto como provocativo e Shostakovich teve de alterar o texto original das canções de forma a estar em conformidade com as exigências do Partido (Braun, 1985).

---

<sup>28</sup> A música Klezmer é, sobretudo, destinada à dança. Por este motivo, o acompanhamento caracteriza-se pela utilização de sincopas e acentuações no primeiro e terceiro tempos.

## Figura 2 - Poemas Folclóricos Judaicos

Song No. 2, mm. 13-14

Song No. 3, mm. 1-4

Song No. 4, mm. 33-34

Song No. 5, mm. 7-8

Song No. 6, mm. 71-72

Song No. 9, mm. 36-37

No. 9, mm. 62-64

Song No. 10, mm. 3-4

No. 10, mm. 102-103

Song No. 11, mm. 23-28

Fonte: *Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music*, Joachim Braun, 1985

*(...) It is in fact a hidden language of resistance communicated to the aware listener of its subtle meaning.*<sup>29</sup>

Podemos concluir que, uma vez mais, a música do compositor é caracterizada pela mensagem que pretende passar ao público, abordando temas que afligem a humanidade e tentando, de certa forma, transmitir um pouco de solidariedade e esperança aos ouvintes, sobretudo àqueles que viviam com receio de agirem livremente e serem realmente quem são.

<sup>29</sup> Tradução livre da autora: "É, de facto, uma linguagem escondida de resistência comunicada ao ouvinte atento ao seu significado subliminar.", citação de "Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", Joachim Braun, *The Musical Quarterly*, Vol. 71, 1985, p. 80.

## 6. Concerto para Violino e Orquestra n.º 1, em Lá menor, Op.77/99, 1948/1955

### 6.1. Apresentação

*Those who remember the quite extraordinary success of Shostakovich's Violin Concerto at its English première will be grateful to the publisher for making the work available for serious study so soon. For this is memorable music; both for its immediately apprehensible attributes and for its more elusive qualities (...)*<sup>30</sup>

Considerado um concerto autobiográfico, no qual o compositor apresenta a controversa relação que tinha com Estaline – a qual teve continuidade na sua Décima Sinfonia – o Concerto para Violino e Orquestra n.º 1, dedicado ao violinista David Oistrakh, é uma das obras de referência do compositor e da Música do século XX (Ottaway, 1959). Um concerto composto por quatro andamentos, nos quais se alternam dois lentos (I e III) e dois rápidos (II e IV), onde o III e o IV são intercalados por uma longa cadência escrita pelo compositor, que apresenta elementos e motivos musicais dos andamentos anteriores. Escrito para uma grande orquestra sinfónica, a qual desempenha diferentes papéis no decorrer do concerto, a instrumentação divide-se em:

- violino solo;
- 3 flautas (3.º flautim);
- 2 oboés e corne inglês;
- 3 clarinetes (3.º clarinete baixo);
- 2 fagotes e contrafagote;
- 4 trompas;
- tuba;
- tímpanos e percussão (tamborim, tam-tam, xilofone);
- harpa;
- celesta;
- cordas.

A orquestra acaba por ser responsável pela criação de distintos ambientes no decorrer da obra. Nos andamentos lentos, a utilização dos baixos e pedais harmónicos permite que o lirismo do violino solo se expresse desde a maior intimidade a momentos claramente dramáticos, enquanto os dois andamentos *scherzando* criam uma sensação de luta entre o violino solo e a orquestra, uma voz que protesta e grita pela Humanidade. É possível constatar

---

<sup>30</sup> Tradução livre da autora: “Aqueles que se lembram do extraordinário sucesso da estreia do Concerto de Shostakovich em Inglaterra estarão agradecidos ao editor por fazer com que esta obra estivesse disponível para um estudo sério tão rapidamente. Trata-se de música memorável; tanto pelos seus atributos imediatamente apreensíveis, como pelas suas qualidades mais alusivas.”, citação de “Concerto for Violin and Orchestra, Op. 95 Arr. for Violin and Piano by Dmitri Shostakovich, J.S.W., 1956, *Music & Letters*, Vol. 37, No.4, p. 413.

que a divisão em quatro andamentos é semelhante à estruturação sinfónica utilizada por Brahms, independentemente da diferenciação existente para os nomes dos andamentos. O *Nocturno* apresenta-se como uma fantasia, onde o violino solo medita sob o manto harmónico da orquestra. O *Scherzo*, de carácter diabólico, é onde o compositor apresenta pela primeira vez a sua assinatura musical D - eS - C - H<sup>31</sup> (numa versão transposta) e manifesta a influência judaica. Salienta-se a *Passacaglia* no contexto de toda a obra. Considera-se a alma deste concerto, com um tema melódico apresentado desde o seu início e que regressa, uma e outra vez, com maior intensidade, tanto por parte da orquestra, como do violino solo. A *Cadência* acaba por ser uma explosão de emoções que se foram acumulando desde o início do Concerto, culminando na *Burlesca*, um andamento satírico, muito característico da música de Shostakovich (Ottaway, 1959).

O processo de composição deste Concerto foi acompanhado por David Oistrakh e pelo Maestro Evgeny Mravinsky e, como tal, as correções eram feitas de forma (quase) imediata, uma vez que o compositor tentava ir ao encontro das reais possibilidades performativas para o solista, o maestro e a orquestra. Mravinsky foi considerado o maestro mais próximo de Shostakovich, tendo interpretado e estreado brilhantemente a maioria das suas obras. A cumplicidade musical que ambos partilhavam era extraordinária e, portanto, colaboravam frequentemente de forma a criar obras coerentes, mas também significativas. Dado o respeito do compositor pelo maestro, todos os comentários acerca da interpretação eram deixados para o final do ensaio. Shostakovich apenas interrompia quando encontrava um erro de edição<sup>32</sup> (Ardov, 2003). Para ambos, a expressividade durante a atuação era indispensável e, por esse motivo, dado o carácter filosófico deste Concerto, Mravinsky insistia no facto de que o “som” devia estar em conformidade com as intenções musicais do compositor.

(...) *A maior diferença entre Moscovo e Leningrado diz respeito aos detalhes (...)*<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> “(...) Was the Scherzo written before or after the Tenth Symphony (1953)? Not only the composer’s DSCH motif introduced, though less demonstratively than in the symphony; there is also a striking similarity between the beginning of the principal theme and that of the third movement of the symphony. (...)”, Hugh Ottaway, 1974, *The Musical Times*, Vol.115, No. 1573, p. 225, “Violin Concerto No. 1 by Shostakovich, David Oistrakh, NPO and Maxim Shostakovich.

Tradução livre da autora: “Será que o *Scherzo* foi escrito antes ou depois da Décima Sinfonia (1953)? Não só o compositor introduz o seu motivo musical DSCH, ainda que de forma menos evidente que na sinfonia; mas também existe uma forte similaridade com o início do tema principal do terceiro andamento da sinfonia.”

<sup>32</sup> Segundo o filho do compositor, Maxim Shostakovich, “(...) Dmitri Dmitrievich considerava desrespeitoso interromper o trabalho de uma orquestra, apreciando apenas se ocorria por aparecimento de novas ideias. Por este motivo, deixava os seus comentários e ajustes para o final, quando se reunisse com o maestro. Apenas por uma vez ocorreu os metais tocarem fora de sítio. O pai olhou para baixo e perguntou-se a si mesmo, «mas o que há de tão difícil nesta passagem?»”, Mikhail Ardov, 2003, *Shostakovich v vospominaniach syna Maksima, docheri Galiny i protoiereya Mikhaila Ardova*, Ed. Zakharov, Moscovo.

<sup>33</sup> Tradução livre da autora, Vavilina-Mravinskaya, A. (2004). *Evgeniy Mravinskiy - Zapiski na pamiyat, Dneviki 1918-1987*.

Oistrakh, grande admirador da música de Shostakovich, foi responsável por aconselhar o compositor no que diz respeito à parte de violino solo. O trabalho em conjunto permitiu a Shostakovich explorar as possibilidades técnicas do violino até ao limite, sendo, por isso, um concerto desafiante, tanto a nível técnico, como físico e mental. Não existe quase descanso para o solista entre os andamentos. Venyamin Basner, conceituado violinista e compositor russo, assistia frequentemente aos ensaios de Shostakovich e lembra o momento em que foi tocado o primeiro esboço do Concerto, quando o compositor apresentava a *Cadência* e a *Burlesca em attacca*<sup>34</sup>:

(...) even Oistrakh, God for all violinists, asked Shostakovich to show mercy. “Dmitri Dmitrievich, please consider letting the orchestra take over the first eight bars in the *Finale* so as to give me a break, then at least I can wipe the sweat off my brow.” Immediately Dmitri Dmitriyevich said, “Of course, of course, why didn’t I think of it?” By the next day he had made the necessary correction by giving the first statement of the theme in the *Finale* to the orchestra. The violin soloist comes in with the passagework afterwards<sup>35</sup>.

Igor Oistrakh, filho do violinista, relembra também:

Dmitri Dmitriyevich sat down at the piano and played the score with a virtuosity which itself would have been admirable (how he played the whole score of the *Scherzo* without leaving out a single note of the violin part remains an enigma to me even now!) if we had not been so deeply moved by the music itself... The tragedy of the images conquered one as much as the lyrics of the whole structure<sup>36</sup>.

Segundo Isaak Glikman (1993), amigo próximo de Shostakovich, o compositor continuou a trabalhar no Concerto após as violentas críticas que recebeu por parte do Partido, em 1948. Considera a *Passacaglia* um hino solene, influenciado pela música barroca, onde repete variações do tema sobre um baixo contínuo. Acreditava que este Concerto era uma forma de o compositor expressar os seus sentimentos e espiritualidade, fundindo ambos numa só obra.

---

<sup>34</sup> Indicação musical que surge no final de um andamento para prosseguir imediatamente para o andamento seguinte, sem qualquer pausa entre ambos.

<sup>35</sup> Tradução livre da autora: “até mesmo Oistrakh, um Deus para todos os violinistas, pediu a Shostakovich para ter piedade. «Dmitri Dmitrievich, considere, por favor, que a orquestra toque os primeiros oito compassos do *Finale*, para que eu possa ter um descanso para limpar as gotas de suor da minha sobancelha». Imediatamente Dmitri Dmitrievich disse, «Claro, claro, porque é que eu não pensei nisso?» No dia seguinte o compositor já tinha feito a correção necessária, destinando a primeira apresentação do tema no *Finale* à orquestra. O violino solo surge na passagem seguinte.”, citação das notas ao programa da Orquestra Sinfónica de San Francisco, por James M. Keller, <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Concerto-No-1-in-A-minor-for-Violin-a>

<sup>36</sup> Tradução livre da autora: “Dmitri Dmitrievich sentou-se ao piano e tocou a partitura geral com uma virtuosidade que, só por si, seria admirável (como tocou integralmente o *Scherzo* sem deixar nenhuma nota da parte de violino solo continua a ser um enigma para mim até hoje!) se não fossemos movidos tão profundamente pela música em si... Para o ouvinte, a tragédia das imagens conquistava tanto como a linguagem de toda a estrutura.”, citação de uma nota ao programa de concerto da Orquestra de Philadelphia, temporada 2014-2015, p. 35, por Paul J. Horsley.

## 6.2. Os Andamentos

Numa perspetiva de análise formal, os andamentos deste Concerto<sup>37</sup> definem-se pelas seguintes macroestruturas (ver Quadros 9 a 13):

**Quadro 9 - Macroestrutura do *Nocturno***

Forma Musical (compassos)	Temas, motivos melódicos e transições (compassos)
<b>A</b> (1-98)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Tema A/primeiro tema (ex. 1-51)<ul style="list-style-type: none"><li>• Motivo A (ex. 52-54)</li></ul></li><li>• Ponte para a parte <b>B</b> (93-98)</li></ul>
<b>B</b> (99-141)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Variação do tema A (ex. 99-108)</li><li>• Ponte para parte <b>A</b> (130 com anacruse)</li></ul>
<b>A</b> (142-163)	
<b>Coda</b> (164-176)	

Fonte: Elaborado pela autora

**Quadro 10 - Macroestrutura do *Scherzo***

Forma Musical (compassos)	Temas, motivos melódicos e transições (compassos)
<b>A</b> (1-254)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Tema A/primeiro tema (ex. 1-57)<ul style="list-style-type: none"><li>• Motivo A (ex. 135-176)</li></ul></li><li>• Ponte para parte <b>B</b> e variação do tema A (198-254)</li></ul>
<b>B</b> (255-327)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Tema B/segundo tema (255-320)<ul style="list-style-type: none"><li>• Ponte para parte <b>A</b></li></ul></li></ul>
<b>A</b> (328-545)	
<b>Coda</b> (546-601)	

Fonte: Elaborado pela autora

<sup>37</sup> A partitura geral do Concerto consultada para efeitos deste trabalho foi obtida a 15.09.2022, do *website*: <http://en.scorsen.com/Out/300542405.html>



### Quadro 13 - Macroestrutura da *Burlesca*

Forma Musical (compassos)	Temas, motivos melódicos e transições (compassos)
A (1-175)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tema A/primeiro tema (ex. 5 com anacruse - 28) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Motivo A (ex. 29-44)</li> <li>• Motivo B (ex. 49-63)</li> </ul> </li> <li>• Tema B/segundo tema (ex. 90-105)</li> </ul>
B (176-256)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Motivo C (ex. 176-214)</li> </ul>
A (257-298)	
Coda (299-357)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ponte para a Coda (283-298)</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora

A partir desta base analítica é possível explorar cada um destes elementos em maior detalhe, seguindo a orquestração e as especificidades da composição de Shostakovich, comparando e fazendo analogias pertinentes entre as partes do violino solo e da orquestra (Vavilina-Mravinskaya, 2004).

#### 6.2.1. *Nocturno*

O início deste andamento caracteriza-se, maioritariamente, pelo seu caráter misterioso. O compositor sugere um tempo moderado, mas que deve ter movimento, sendo que essa sensação de ritmo surge na introdução de quatro compassos, em *piano*, pelos violoncelos e contrabaixos (ver Figura 3).

Figura 3 - Introdução do Concerto por parte dos violoncelos e contrabaixos

The image shows a musical score for the introduction of the Concerto. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelli div., and Contrabassi. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 92. The key signature has one flat. The first four measures show the violoncelli and contrabassi playing a rhythmic pattern in piano (p). The violins and viola are silent in these measures.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como sugere a Figura 4, de seguida entra o violino solo, também em *piano*, apresentando-nos o primeiro tema deste andamento. Os pequenos *crescendos* e *diminuendos*, dentro da dinâmica de *piano*, criam uma sensação de incerteza na melodia. Já a nível rítmico, o compositor mantém o ritmo pontuado com o qual se inicia este andamento, possibilitando que a melodia flua e fantasie por cima de um pedal harmónico. Este é apresentado pelos baixos sendo que, pouco a pouco, vão sendo introduzidos mais instrumentos. Os motivos do primeiro tema começam a ser intercalados, fazendo-os soar nas violas e violoncelos à medida que vai desenvolvendo harmónica, tímbrica e ritmicamente o mesmo, mas no violino solo.

Figura 4 - Primeiro tema, apresentado no violino solo

The image displays a musical score for the first theme. At the top, a short excerpt shows the Violino Solo part with a *p* dynamic and a *sol G ai* marking. Below this, a larger score begins with a measure number '2'. The Violino Solo part starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking, with a circled '2' above the staff. The Viola I part enters with a *p* dynamic. The Viola part also enters with a *p* dynamic. The Violoncello (div.) and Contrabaixo parts provide a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and moving lines.

Fonte: Partitura geral do Concerto

O tema vai-se desenvolvendo progressivamente, existindo uma mudança de registo do violino solo, onde o compositor prossegue para a utilização da corda Lá em *mezzo-forte* e começa a alternar a métrica dos compassos, entre 4/4 e 3/4, como se pode observar na Figura 5.

Figura 5 - Desenvolvimento do tema e alternância da métrica

Fonte: Partitura geral do Concerto

O ouvinte é surpreendido quando é introduzida, no segundo compasso do número 3 de ensaio, uma linha melódica no fagote, que surge em *mezzo-forte espressivo* (ver Figura 6). É o primeiro instrumento de sopro que surge desde o início do andamento e é a partir deste momento que começa a existir um maior movimento rítmico na parte de orquestra, através da utilização de colcheias consecutivas, sempre sob o pedal dos baixos. O violino solo, que se apresentava com um caráter mais íntimo no início, tem o seu primeiro “grito” aquando desta nova entrada, através de um *crescendo* de *piano* a *forte* em apenas dois compassos (Ottaway, 1959).

Figura 6 - Linha melódica do fagote

Fonte: Partitura geral do Concerto

À medida que a fantasia melódica do violino vai progredindo, vão sendo gradualmente introduzidos mais instrumentos de sopro, oscilando agora entre as dinâmicas de *piano* e *forte*. Verificam-se progressões cromáticas, tanto nas cordas como nos sopros, e também um crescimento rítmico, pela supressão das notas pedais (ver Figura 7).

Figura 7 - Introdução de instrumentos de sopro

The musical score for Figure 7 shows the introduction of wind instruments. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the Violin Solo part that is mirrored by the wind instruments. The score is marked with a '4' in a box at the beginning of the first measure of each instrument's entry. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.).

Fonte: Partitura geral do Concerto

Uma nova “explosão” melódica ocorre nos três compassos do número 5 de ensaio, onde o compositor contrapõe os motivos iniciais do andamento – a introdução volta a soar nos baixos, mas, desta vez, em *forte*, contrapondo-se a uma variação dos dois primeiros compassos da melodia apresentada inicialmente pelo violino solo (que agora surge nos clarinetes e trompas), contra a seqüência de terceiras Maiores e menores e intervalos absolutamente impactantes de 17.<sup>a</sup> menor, 16.<sup>a</sup> e 15.<sup>a</sup> menor (linha do violino solo, segundo e terceiro compassos do número 5 de ensaio), como se pode constatar na Figura 8.

Figura 8 - Contraposição de motivos

The image displays a musical score for a concerto, divided into two systems. The first system, marked with a circled '5', features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with dynamics *f cresc.* and *ten.*. Below it, several staves show rhythmic patterns with dynamics *p cresc.* and *f*. The second system, also marked with a circled '5', shows a continuation of the texture. The top staff has dynamics *mp* and *ten.*. The bottom staff features a melodic line with dynamics *f espr.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Este clímax vai desvanecendo de forma gradual, tanto a nível dinâmico, como rítmico e instrumental, regressando para as notas pedais que antecipam o aparecimento de um novo motivo melódico (motivo A), a partir do número 7 de ensaio (ver Figura 9).

Figura 9 - Preparação do motivo A

The musical score for Figure 9 shows the preparation of Motif A. It includes parts for 2 Cl. in Sib, Fag., C'fag., 1. 2 Cor., 3. 4 Cor., Vin. Solo, Vin. I, Vin. II, Vle., Vo., and Cb. The Solo Violin part features a 'poco rit.' marking and a 'Po' (Poco meno mosso) tempo change, starting with a 'dim.' (diminuendo) dynamic. The woodwinds and strings also have 'dim.' markings. The Solo Violin part ends with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic.

Fonte: Partitura geral do Concerto

A partir do compasso anterior ao número 7 de ensaio, o compositor apresenta-nos o segundo tema deste andamento. Tal como indica a partitura, o solista prepara esta nova melodia através de um *ritardando*, dando origem a um tempo um pouco mais calmo (*Poco meno mosso*). Deve começar a tocar na dinâmica de *mezzo-piano espressivo*, crescendo até um *forte appassionato*, explorando as quatro cordas do violino no seguimento de oito compassos (ver Figura 10).

Figura 10 - Motivo A apresentado pelo violino solo

The musical score for Figure 10 is divided into two main sections. The first section, starting at measure 7, is marked 'Poco meno mosso' with a tempo of 80. It features a solo violin part with a dynamic of *p* and a *mp espr.* marking. The second section, starting at measure 8, is also marked 'Poco meno mosso' with a tempo of 80. It includes a solo violin part with a dynamic of *p* and a *mp espr.* marking, as well as a section for the rest of the string ensemble (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) with a dynamic of *mf espr.* and a *f appassionato* marking. The score includes various performance instructions such as 'arco', 'punta', 'cresc.', and 'f appassionato'.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como se pode observar na Figura 11, este é um motivo melódico que não deixa de incluir, no seu seguimento, o ritmo pontuado do primeiro tema, que surge desde o início do andamento e que é também levado até ao clímax, dando aso a um *diminuendo* gradual, voltado para um registo e timbre mais íntimos no violino solo, tocados quase como *sotto voce*<sup>38</sup>. O acompanhamento desta passagem é feito apenas pelas cordas, as quais

<sup>38</sup> Termo italiano utilizado em Música que significa “em voz baixa”.

acompanham em sonoridade e expressividade a melodia através de uma progressão, geralmente cromática, ascendente e descendente, respetivamente, até ao número 11 de ensaio.

Figura 11 - Desenvolvimento do motivo melódico A

The image displays a musical score for a concert, specifically focusing on the development of melodic motif A. The score is organized into two systems. The first system, starting at rehearsal mark 9, features the Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Voz, and Contrabaixo. The Violino Solo part is marked with a dynamic of *dim.* and includes a fermata. The second system, starting at rehearsal mark 10, includes the 2 Clarinet in Sib, Clarinet in Sib, Fagote, Contrabaixo, Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Voz, and Contrabaixo. The Violino Solo part is marked with *tenuto*, *mp espr.*, and *p*. The Violino I and II parts are marked with *mp dim.* and *p*. The Viola part is marked with *p*. The Voz and Contrabaixo parts are marked with *p*. The score includes performance instructions such as *poco rit.* and *Tempo I. ♩ = 92*.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Entre os números 11 e 14 de ensaio (até ao *Moderato*), estamos perante um dos momentos de maior destaque deste andamento. Não só surge pela primeira vez a dinâmica de *pianíssimo* para o violino solo, como também o compositor anota que o solista deve tocar com surdina. É quase uma cadência para o violino solo, um momento de profunda expressividade,

onde este medita sob o pedal harmónico das cordas, originando um ambiente absolutamente aterrador (ver Figura 12).

Figura 12 - “Cadência” por parte do violino solo

The image displays a musical score for a section titled "Cadência". The top portion shows a solo violin part with a fermata and a "morendo" marking. Below this, a string ensemble (Violins I and II, Viola, and Cello) is shown playing with "con sord." (con sordina) and "pp sempre" (pianissimo sempre) markings. The bottom portion of the score shows the full orchestral arrangement, including the Solo Violin, Violins I and II, Viola, and Cello, with a page number "7" in the upper right corner.

Fonte: Partitura geral do Concerto

É também neste momento que o compositor introduz, pela primeira vez, a celesta e a harpa. Segundo as palavras da Professora Natalja Morozova (2015), no decurso de uma das minhas aulas a trabalhar esta obra:

“A celesta e a harpa aparecem aqui como gotas de sangue, o que cria uma sensação de *agitato*<sup>39</sup> no violino solo, também pela utilização das tercinas que seguem. No entanto, e

<sup>39</sup> Termo italiano utilizado em Música que significa “agitado”.

tendo em consideração a orquestração, esta parte pode ser tocada mais livremente, com maior fantasia por parte do solista” (ver Figura 13).

**Figura 13 - Introdução da harpa e da celesta**

The musical score for Figure 13 shows the introduction of the harp and celesta. The Celesta (Cel.) and Harp (Arp.) parts are marked 'Solo' and 'poco rit.'. The Violin Solo (Vln. Solo) part is also marked 'poco rit.'. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are marked 'pp'. The Viola (Vle.) and Voice (Vo.) parts are marked 'morendo' and 'pp'.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Desde o início desta “cadência”, é possível verificar uma pequena oscilação entre os andamentos utilizados, que variam entre *Tempo I*, *Meno mosso*, *Moderato* e, novamente, *Meno mosso*. O compositor dá liberdade ao solista para tocar e fantasiar como realmente sente a Música. É a partir do *Moderato*, que surge antes do número 15 de ensaio, que os sopros voltam a ser introduzidos na orquestração e começam uma escalada harmônica e rítmica progressiva, juntamente com o solista (já sem surdina), culminando entre os quatro compassos anteriores ao número de ensaio 17 e o número de ensaio 19, gerando uma orquestração progressivamente mais densa. Existe, em toda esta passagem, uma carga dramática muito intensa, que alterna a dinâmica de *forte* na orquestra com a do violino solo – que alcança o *fortíssimo* apresentado em cordas dobradas, numa “luta” sonora contra a orquestra, como se pode comprovar pela Figura 14.



Figura 15 - Linha melódica do violino solo tocada em *forte* na corda Sol

11

1. 2  
Ob.  
3

2 Cl.  
in Sib

Fag.

C'fag.

Tba.

Timp.

T.-t.

Arp.

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vo.

Cb.  
div.

*tenuto*

*f*

*tenuto*

*f*

*dim.*

*mp*

*mf*

*f*

*espr.*

*con sord. div.*

*piss.*

*espr.*

*arco*

*dim.*

*dim.*

Ob III muta in Cor. Ingl.

sul G al  $\phi$

Fonte: Partitura geral do Concerto

De acordo com a interpretação da Professora Natalja Morozova (2015), toda esta passagem intercala o tema e motivos apresentados anteriormente, pelo que a utilização de intervalos de segunda maior, quartas paralelas, quintas, oitavas e décimas, enfatizam a própria reflexão do compositor acerca do Mundo durante esse período, apresentando aqui as suas próprias preocupações e fantasmas.

A partir deste momento e até ao final do andamento, existe uma desescalada progressiva, quase como uma perda de esperança, sendo que a música começa a ficar gradualmente mais estática. Um último lamento, em sinal de desespero, é apresentado pelo violino solo, novamente com surdina, entre os números 19 e 21 de ensaio. É também apresentado o motivo A, que se desenvolve para um *forte* “apagado”, estando, uma vez mais, sob o

acompanhamento de um pedal harmónico por parte das cordas. Destacam-se os acordes arpejados da harpa entre os números 19 e 22 de ensaio, que se podem interpretar como a esperança a desvanecer, que, em conjunto com o violino solo, se apresentam num *diminuendo* gradual até ao final do andamento (ver Figura 16).

Figura 16 - Motivo A e arpejos na harpa

12

19  $\text{♩} = 80$

2 Cl. in Sib

Cl. b. in Sib

Vln. Solo con sord. III *p espr.*

Vln. I con sord. *pp*

Vln. II con sord. *pp*

Vie. div. unis. *pp*

Vo. con sord. *pp*

Cb. *pp*

Arp.

20  $\text{♩} = 60$

Vln. Solo *cresc.* *f*

Vln. I *div.* *p*

Vln. II *p*

Vie. *div.* *p*

Vo. *div.* *p*

Cb. *p*

Fonte: Partitura geral do Concerto

As notas longas presentes no acompanhamento das cordas e o registo mais grave, em *piano*, do violino solo contribuem para a criação de um ambiente mórbido. Apenas nos últimos



## 6.2.2. Scherzo

A principal característica deste andamento é o seu caráter grotesco e satírico, que se pode relacionar, em grande parte, com os pensamentos e sentimentos do compositor em relação ao sistema político e, mais precisamente, a Estaline (Ottaway, 1959).

Através da observação das Figuras 18a e 18b, é possível constatar que a dinâmica predominante é o *forte* desde o início do andamento, sendo que o primeiro tema é introduzido pela flauta e o clarinete baixo, em uníssono, sob o acompanhamento de oitavas acentuadas no violino solo. O ritmo está escrito de uma forma que dificulta a percepção do tempo forte, sobretudo quando o compositor apresenta uma pausa de colcheia no primeiro tempo. Por sua vez, as acentuações ajudam a sentir novamente o compasso ternário. Este primeiro tema vai-se alternando entre o violino solo e a orquestra, em cânone, sendo posteriormente levado ao extremo.

Uma vez mais, a hipérbole, tão comum ao compositor, como forma de enfatizar e clarificar as suas ideias.

Figura 18a - Primeiro tema

The image displays a musical score for the first theme of the Scherzo, spanning measures 23 and 24. The score is written for Flauto 1, Clarinetto basso in Sib, and Violino Solo. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into two systems. The first system (measures 23-24) shows the Flauto 1 and Clarinetto basso playing a melodic line in unison, while the Violino Solo provides a rhythmic accompaniment of octaves. The second system (measures 24-25) shows the Flauto 1 and Clarinetto basso continuing the melodic line, with the Violino Solo playing a similar rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Figura 18b - Primeiro tema

The image displays a musical score for the first theme, consisting of two systems of staves. The first system includes Flute I (Fl. I), Clarinet in B-flat (Cl. b. in Sib), and Violin Solo. The second system includes Oboe I (Ob. I), Bassoon (C' fag.), and Violin Solo. The score is written in a key signature of three flats and a 3/8 time signature. A rehearsal mark '25' is placed above the Oboe I staff in the second system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Curiosa e contrariamente à escrita do primeiro andamento, Shostakovich apenas introduz as cordas a partir do número 30 de ensaio. Até esse momento, opta por adicionar gradualmente as madeiras, intercalando o tema com o violino solo – que explora a complexa técnica violinística presente neste andamento, a nível de *stacatto*<sup>40</sup> e *marcato*<sup>41</sup> muito preciso, oitavas e mudanças bruscas de registo. São apresentadas também mudanças na métrica dos compassos, de 3/8 a 4/8 e 2/8, que enfatizam ainda mais a dificuldade rítmica presente (ver Figura 19).

<sup>40</sup> Termo musical referente à técnica de tocar as notas de forma curta e separadamente.

<sup>41</sup> Indicação musical para que determinada nota, acorde ou passagem seja tocada com maior intensidade e com uma sonoridade mais marcada.

**Figura 19 - Intercalação do tema entre as madeiras e violino solo e alteração da métrica dos compassos**

The image displays a musical score for Figure 19, spanning measures 18 to 26. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Ob. 1, C. I., C'fag., and Vin. Solo. The second system includes parts for Ob. 1, C. I., 2 Cl. in Sib., Cl. b. in Sib., Fag. 1, C'fag., and Vin. Solo. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. A box containing the number '26' is located at the top right of the first system. The solo violin part features a melodic line with a rapid crescendo starting at measure 27.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Um elemento melódico interessante surge no violino solo a partir do sétimo compasso do número 27 de ensaio, no qual se destaca o rápido *crescendo* para uma segunda menor que remete à sonoridade de um tiro, originando uma analogia ao contexto político e de guerra predominante neste concerto (ver Figura 20).

**Figura 20 - Elemento melódico de “tiros”**

The image displays a musical score for Figure 20, showing measures 27 to 30. The score includes parts for Ob. 1, C. I., Fag. 1, and Vin. Solo. The key signature is three flats, and the time signature is 3/4. A box containing the number '2' is located at the top right. The solo violin part features a melodic line with a rapid crescendo, starting at measure 27, which is described as resembling the sound of a gunshot.

Fonte: Partitura geral do Concerto

O primeiro tema vai-se tornando cada vez mais intenso em sonoridade pela utilização de cordas dobradas no violino solo, que abrangem intervalos de quintas aumentadas, sextas Maiores, sétimas Maiores e menores e oitavas, apresentadas no registo mais agudo do violino, como se pode verificar na Figura 21.

Figura 21 - Introdução de cordas dobradas no primeiro tema, na parte de violino solo

The image displays a musical score for a concert, specifically focusing on the introduction of doubled strings in the solo violin part. The score is divided into two systems, with the first system starting at rehearsal mark 29. The instruments shown are Ob. 1, C. 1., 2 Cl. in Sib, Fag. 1, C'fag., Vln. Solo, Ob. 1.2, C. 1., 2 Cl. in Sib, Fag. 1.2, C'fag., and Vln. Solo. The Vln. Solo part is the primary focus, showing a melodic line with various intervals and dynamics. The score includes a 'musa in Pag. 3' instruction for the C'fag. part. The Vln. Solo part features a melodic line with various intervals and dynamics, including a 'V' marking above a measure. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Apenas nos dois compassos precedentes ao número 30 de ensaio, o compositor começa a introduzir os instrumentos de cordas neste andamento, começando pelos baixos. Pouco a pouco, apresenta os restantes e retira os sopros, deixando o solista encarregue de fazer sobressair o tema, primeiro em *fortissimo* e depois em *piano*, sob um pedal harmónico por parte das cordas, seguido dos “tiros” – o que prepara o ouvinte para um novo motivo melódico deste andamento (ver Figura 22).

Figura 22 - Transição para o motivo melódico A, primeiro tema em piano e elemento de “tiros” no violino solo

The image displays a musical score for a concerto, specifically focusing on the transition to the first melodic motif. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Violino Solo part is marked with a dynamic of *p* and features a melodic line with staccato notes, referred to as "tiros". A rehearsal mark of 32 is indicated above the Violino Solo staff. The second system includes staves for Fag. I, Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Fag. I part is marked with dynamics of *p cresc.* and *poco a poco*. The Violino Solo part continues the melodic motif with staccato notes and a dynamic of *p*. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como sugere a Figura 23, a partir do número 33 de ensaio o compositor apresenta-nos um novo motivo melódico – que representa também a sua assinatura musical (“DSCH”); introduzido nos quatro primeiros compassos deste número nas madeiras (transposto à tonalidade de Si Maior). Intercala-o com variações cromáticas do mesmo, enquanto o violino solo prossegue o motivo de “tiros” juntamente com as trompas e, posteriormente, com as madeiras.

Figura 23 - Motivo A (“DSCH”) transposto a Si Maior nas madeiras contra o elemento de “tiros” no violino solo

The image displays two systems of a musical score. The top system is marked with a box containing the number '33'. It features staves for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Violin Solo (Vln. Solo). The woodwinds and solo violin parts are marked with 'mp cresc.' and 'cresc.' respectively. The bottom system continues the same instrumentation and dynamics. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The woodwinds and solo violin parts are marked with 'mp cresc.' and 'cresc.' respectively. The Cor Anglais part is marked with 'mf'.

Fonte: Partitura geral do Concerto

No número 35 de ensaio invertem-se os papéis, passando o motivo melódico (“DSCH”) para o violino, que se apresenta em oitavas, em *fortíssimo*, e às quais se seguem novamente os “tiros”, tocados em décimas, num registo por cima de toda a orquestra, enfatizando o carácter macabro deste *scherzo*. O acompanhamento é feito pelas cordas, fagote e trompas, sendo os baixos e os primeiros violinos responsáveis por manter o carácter agitado desta passagem (ver Figura 24).

Figura 24 - Motivo A na parte de violino solo

The image displays a page of a musical score for a concerto. The top section shows the woodwind and brass parts, including Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoon (Fag.), and Horns (Cor.). The bottom section shows the string parts, including Violin Solo, Violins I (Via. I), Violins II (Via. II), Viola (Vle.), Cello (Vo.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with '35' in a box at the beginning of the solo violin part. The solo violin part features a melodic line in octaves, starting with a forte dynamic. The accompaniment includes strings, bassoon, and horns, with some parts marked 'muto in Corno Inglese' and 'muto in Contrafagotto'.

Fonte: Partitura geral do Concerto

De seguida, surge, no número 37 de ensaio, uma passagem completamente distinta de tudo o que foi apresentado anteriormente neste andamento. O compositor altera a medida de compasso, passando de ternário (3/8) a binário (2/4), o tempo passa a *Poco più mosso*, existindo uma clara interação e troca de motivos entre o solista e a orquestra. O caráter aqui presente é grotesco e enfatizado não só pela orquestração, mas também pelas anotações de Shostakovich que, ao utilizar os *sforzato*<sup>42</sup> e *marcatissimo*<sup>43</sup> na voz do solista, alerta para a importância da interpretação desta passagem (ver Figura 25).

**Figura 25 - Variação do primeiro tema e troca de motivos entre o solista e a orquestra**

The image displays a musical score for measures 38 and 39. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 38 and 39, and the second system covers measures 39 and 40. The instruments listed on the left are: Ob. 1, C. 1., Fag. 1.2, C'fag., Vin. Solo, Vin. I, Vie., Vc., and Cb. In measure 38, the Solo Violin part has a 'marcatissimo' marking. In measure 39, the Violin II part has '(pizz.)' and 'arco' markings. The score is in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Fonte: Partitura geral do Concerto

<sup>42</sup> Termo musical que indica uma acentuação enfatizada de uma nota ou acorde.

<sup>43</sup> Indicação musical que apela à impetuosa acentuação de uma passagem.

A escrita em cordas dobradas e os acordes no violino solo salientam ainda mais esta luta entre solista e orquestra, na qual o solista é totalmente absorvido pela orquestra, numa passagem que se inicia nos seis compassos anteriores ao número 42 de ensaio, como é apresentado na Figura 26.

Figura 26 - Transição para o segundo tema

The musical score for Figure 26, titled "Transição para o segundo tema", is a complex orchestral arrangement. It features multiple staves for various instruments, including Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinet 1, Clarinet in B-flat 3, Bassoon 1 and 2, Contrabassoon, Cor Anglais 1 and 2, Tambourine, Violin Solo, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music is characterized by a dense texture of chords and melodic lines, with a prominent use of dynamics such as *f cresc.*, *cresc.*, and *pp cresc.*. The Violin Solo part is particularly notable for its intricate, rapid passages. The score also includes performance instructions like *arco* for the Viola and *pp cresc.* for the Tambourine. The overall mood is one of intense musical struggle and transition.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Entre os números 42 e 49 de ensaio o compositor introduz o segundo tema, o qual está relacionado com a música folclórica judaica<sup>44</sup>. O facto de estar modificado pelas alterações entre bemóis e sustenidos remete para o carácter satírico que o compositor queria transmitir, uma mensagem aos cidadãos acerca do sistema político russo (Braun, 1985).

A combinação de intervalos maiores e menores, tais como segundas e terceiras, dificulta a percepção da tonalidade esta passagem. O tema é introduzido inicialmente pela orquestra, onde praticamente todos os instrumentos tocam, incluindo a percussão, criando um ambiente grotesco e, até mesmo, diabólico (ver Figura 27).

Figura 27 - Tema judaico na parte de orquestra

29

42

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl. in Sib.

Fag. 1.2

C' fag.

Cor.

3. 4.

Timp.

Tamb.

Sil.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*fp cresc.*

*fp cresc.*

Fonte: Partitura geral do Concerto

<sup>44</sup> Utilização de ritmos sincopados, “um-pa”, alternância entre bemóis/sustenidos e intervalos de segunda e terceira.

Segue-se o violino solo, no qual o tema soa como um instrumento tradicional, começando por fazê-lo soar sobre uma corda solta como pedal, desenvolvendo-o gradualmente até atingir as posições e notas mais agudas do violino (ver Figura 28).

Figura 28 - Tema judaico na parte de violino solo

The image shows a musical score for Figure 28. It features six staves: Violino Solo (Vln. Solo), Violino I (Vln. I), Violino II (Vln. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The solo violin part begins at measure 44, marked with a box containing the number '44'. The solo part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It starts with a single note on the open string (pedal point) and gradually moves up the scale. The orchestra accompaniment consists of the other five instruments, all marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'mf' (mezzo-forte). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como sugere a Figura 29, mais uma vez, Shostakovich intercala as intervenções da orquestra e do violino solo, existindo um claro diálogo entre ambos, no qual a orquestra tenta “perturbar” a melodia do solista.

Figura 29 - Alternância de motivos entre a orquestra e violino solo

The image shows a musical score for Figure 29. It features ten staves: Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoon 1 & 2 (Fag. 1.2), Contrabaixo (Cb.), Cor 1 & 2 (Cor. 1.2), Violino Solo (Vln. Solo), Violino I (Vln. I), Violino II (Vln. II), Viola (Vie.), and Violoncello (Vc.). The solo violin part is marked with 'fff' (fortissimo) and 'unis. arco' (unison arco). The orchestra accompaniment consists of the other nine instruments, all marked with 'arco' (arco). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and brass instruments play a complex, rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Segue-se um *diminuendo* gradual até ao número 49 de ensaio, tanto em dinâmica como em instrumentação, que atua como preparação para a reexposição (ver Figura 30).

**Figura 30 - Transição para a reexposição**



Fonte: Partitura geral do Concerto

Na reexposição, o compositor altera novamente o tempo e o primeiro tema é apresentado numa versão bastante mais lenta que a inicial<sup>45</sup>. Este fator pode ser explicado pelas dificuldades técnicas e de pronúncia que vão surgindo na parte de violino solo, tanto pela utilização de um registo grave – que não soa de forma tão evidenciada –, como pelas cordas dobradas que se fazem soar ao mesmo tempo que a melodia. Em termos de instrumentação e distribuição do tema/acompanhamento, o compositor não efetua mudanças significativas, continuando a intercalar o tema entre o solista e a orquestra, muitas vezes em cânone, recorrendo às várias sonoridades possíveis do violino solo, desde os graves aos agudos (ver Figura 31).

<sup>45</sup> Após a comparação com distintas edições publicadas, constata-se que a presente edição apresenta um erro relativo à indicação de metrónomo: o início deve ser a 126 e a reexposição a 104.

Figura 31 - Reexposição e apresentação do primeiro tema em cordas dobradas na parte de violino solo

37

The image displays a musical score for measures 49 and 50. The top system (measures 49-50) includes parts for Fag. 1.2, C' fag., Vin. Solo, Vin. I, Vin. II, Vle., Vc., and Cb. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 104. The key signature is three flats. The bottom system (measures 50-51) includes parts for Fag. 1.2, C' fag., Vln. Solo, Ob. 1, Fag. 1, Vln. Solo, Vle., and Vc. The tempo remains 'Allegro' with a metronome marking of 104. The key signature is three flats. The score shows the re-exposition and presentation of the first theme in the solo violin part.

Fonte: Partitura geral do Concerto

A coda tem início no número 65 de ensaio e, tal como anteriormente, em 2/4 e *Poco più mosso*. Apresenta-se em *fortissimo* para o violino solo até ao final do andamento, requerendo a máxima utilização de harmónicos possível para se conseguir sobressair por cima de toda a

orquestra. Shostakovich começa por introduzir o segundo tema no registo mais agudo do violino, combinando o mesmo com o motivo dos “tiros” que, por sua vez, se fazem soar em conjunto com a orquestra ao mesmo tempo que o solista interpreta o motivo “DSCH”, em oitavas (ver Figuras 32, 33a e 33b).

**Figura 32 - Segundo tema a partir do número 65 na parte de violino solo**

Fonte: Partitura geral do Concerto

**Figura 33a - Elemento de “tiros” por parte da orquestra juntamente com o motivo “DSCH” na parte de violino solo**

Fonte: Partitura geral do Concerto

Figura 33b - Elemento dos “tiros” por parte da orquestra juntamente com o motivo “DSCH” na parte de violino solo

The image displays a musical score for an orchestra and a solo violin. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: 1 (First Violin), Cor. (Cori), 3 (Third Violin), Timp. (Timpani), Vln. Solo (Solo Violin), Vln. I (First Violin), Vln. II (Second Violin), Vcl. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The Solo Violin part features a melodic line with dynamic markings such as 's' (sforzando) and 'II' (crescendo). The orchestral parts include rhythmic patterns and harmonic support. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Como exemplificado na Figura 34, o andamento termina com a última apresentação do primeiro tema sob o acompanhamento do solista. Soa de forma gloriosa pela orquestra, remetendo para uma esperança interna de Shostakovich de que, apesar de tudo, o “mal” pudesse ser superado (Gerstel, 1999).

### Figura 34 - Final do andamento

54

68

Flcc.

Fl. 1.2

1.2

Ob.

3

Cl. 1.2  
In Sib

Cl. b.  
In Sib

Fag. 1.2

C' fag.

1.2

Cor.

3.4

Timp.

Vln. Solo

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

Fonte: Partitura geral do Concerto

### 6.2.3. Passacaglia

É, possivelmente, uma das composições de maior destaque de Shostakovich. Um andamento imensamente dramático, no qual o compositor expressa os seus sentimentos mais profundos em relação ao que estava a acontecer ao seu redor. Os intervalos utilizados e a tonalidade de Fá menor evidenciam o “choro” do compositor sobre o que estava a acontecer na União Soviética e no Mundo (Ottaway, 1959).

Inicia-se em *Andante* e em *fortíssimo tenuto*<sup>46</sup> com um grande coral por parte da orquestra, que se faz soar pelos baixos e tímpanos. Por sua vez, e também em *fortíssimo*, é imediatamente introduzido um motivo melódico que surge por via de uma sonoridade grandiosa das quatro trompas e que aparecerá no decorrer de todo o andamento até à *Cadência*. As tercinas apresentadas neste motivo melódico remetem para uma marcha fúnebre, possuindo um caráter *pesante*<sup>47</sup> (ver Figura 35).

Figura 35 - Tema coral

Fonte: Partitura geral do Concerto

O tema coral aparece oito vezes no decorrer deste andamento, fazendo-se soar até ao final por alguma voz enquanto o motivo melódico inicial é intercalado com a primeira variação, que surge na parte do violino solo no número 71 de ensaio. Observa-se também o acompanhamento por meio de notas pedais, que enfatizam a sensação mórbida aqui presente.

<sup>46</sup> Indicação musical que requer sustentar uma nota e/ou passagem, estendendo as figuras rítmicas na totalidade.

<sup>47</sup> Termo italiano que significa “pesado”.



Figura 37 - Desenvolvimento das variações

62

74

Ob. 1.2  
Cl. I.  
Cl. in Sib  
3  
1.2  
Cor.  
3.4  
Tba.  
Vln. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*tenuto*  
*non troppo*  
*ten.*  
*non troppo*  
*ten.*  
*non troppo*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*pizz.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*pizz.*  
*cresc.*

74

Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como se pode observar na Figura 38, o clímax surge no número 75 de ensaio, após uma longa escalada por parte do solista, quando o tema coral soa, finalmente, na voz do violino solo. Apresenta-se em *fortíssimo* e em oitavas, o que transmite, de forma evidente, o dramatismo atribuído a este andamento.

Figura 38 - Tema coral na parte de violino solo no número 75

The image shows a page of a musical score for measures 75. The instruments listed on the left are Cor. 2.4, Tba., Vin. Solo, Vin. I, Vin. II, Vcl., Vc., and Cb. The Violino Solo part is the focus, showing a melodic line with dynamic markings like *cresc.* and *f*. Other instruments have supporting parts, with some also marked *cresc.* or *f*. Performance instructions like *arco tenuto* and *f espr.* are present for the lower strings.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Porém, no número 76 de ensaio, o compositor faz-nos regressar à segunda variação (uma oitava mais abaixo) o lamento do violino solo, que reduz drasticamente a dinâmica para *piano molto espressivo*. A partir deste momento, o solista deve tocar inteiramente na corda Sol, praticamente até ao fim do andamento, o que possibilita uma sonoridade mais íntima e expressiva. As modulações para tonalidades maiores surgem, tal como no final do *Scherzo*, como uma pequena esperança para o futuro. Uma esperança que o compositor nunca abandonou pelo facto de estar genuinamente preocupado com a Humanidade (ver Figura 39).

Figura 39 - Primeira variação por parte do violino solo, uma oitava mais abaixo

The image shows a page of a musical score for measures 65. The instruments listed on the left are Cl. in Sib (1.2 and 3), Vag. 1, Tba., and Vin. Solo. The Violino Solo part is the focus, showing a melodic line with dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *mf dim.*. Performance instructions like *p molto espr.* and *sal G* are present. Other instruments have supporting parts.

Fonte: Partitura geral do Concerto

O primeiro tema coral aparece pela última vez nas cordas, em *pizzicato*, acompanhando gradualmente o *diminuendo* até *pianíssimo* no compasso anterior ao número 78 de ensaio. A partir deste momento, o compositor cria uma ponte musical para a *Cadência*, que se caracteriza por mudanças de métrica entre 4/4 - 5/4 - 3/4; e o acompanhamento “estático” por parte dos baixos e tímpanos, permitindo ao violino solo interpretar esta passagem como uma pequena fantasia (ver Figura 40).

**Figura 40 - Ponte musical para a *Cadência* e pequena “fantasia” na parte de violino solo**

The musical score for Figure 40 shows measures 77 through 80. The Solo Violin part (Vln. Solo) is the central focus, featuring a melodic line with intervals of thirds, fifths, sixths, and seventh minors. The meter changes from 4/4 to 5/4 to 3/4. The strings (Vln. I, Vln. II, Vcl., Cb.) play a static accompaniment in *pizzicato* (*pp*). The Timp. part also plays in *pizzicato* (*pp*). The score is marked with *pp* and *arco* for the strings.

Fonte: Partitura geral do Concerto

A alternância de intervalos de terceiras, quintas, sextas e sétimas menores no violino solo, em *pianíssimo*, cria um ambiente absolutamente arrepiante, como se a esperança existente tivesse desaparecido (Ottaway, 1959).

#### 6.2.4. Cadência

A *Cadência* escrita por Shostakovich é, praticamente, mais um andamento deste Concerto, onde o compositor compila elementos dos três andamentos precedentes. Tal como sugere a Figura 41, começa por utilizar motivos da *Passacaglia*, com uma entrada em *piano maestoso*, passando por várias modulações, soando quase como um trompete com surdina. As suspensões surgem como pontos de interrogação, perguntas que esperam uma resposta (que virá no último andamento), e estão representadas por um som cristalino por parte do violino solo, perdido no tempo (Wilson, 1994).

Figura 41 - Início da *Cadência*, utilização de motivos da *Passacaglia*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Segue-se *l'istesso tempo*, o qual remete ao primeiro tema do *Nocturno*, pela sonoridade e harmonia que apresenta. A progressão melódica, que começa em *pianíssimo détaché*<sup>48</sup>, é construída a partir de intervalos de segunda, terceiras menores, quintas diminutas e sétimas aumentadas (ver Figura 42).

Figura 42 - Analogia com o *Nocturno*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Existe um claro diálogo entre as cordas graves e as cordas agudas, onde o compositor inclui motivos do *Scherzo* através da utilização de “tiros”, representados por acentos súbitos em cordas dobradas. Pouco a pouco as acentuações passam a soar em cada tempo, em *forte*, aumentando conseqüentemente a tensão harmónica (ver Figura 43).

<sup>48</sup> Termo musical que indica ao intérprete para tocar sobre a corda, com arcadas separadas.

**Figura 43 - Elemento de “tiros” e diálogo entre cordas graves e agudas**



Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como apresentado na Figura 44, o “jogo” de contrastes prossegue por meio dos *forte* e *piano* súbitos e o simbolismo desta passagem poderia estar relacionado com as sirenes que se faziam soar na rádio durante a guerra e apenas se silenciavam quando havia informação para transmitir (Wilson, 1994).

**Figura 44 - Contrastes de forte/piano súbito**



Fonte: Partitura geral do Concerto

As tercinas aparecem como forma de transição e intensificação de tensão musical, existindo um *crescendo* gradual até *fortíssimo*, que é enfatizado pela alteração da métrica do compasso - 4/4 - 3/2 - e pelo *accelerando*<sup>49</sup> (ver Figura 45).

**Figura 45 - Tercinas como intensificação de tensão musical**



Fonte: Partitura geral do Concerto

Surge então o *Più mosso*, que se apresenta como uma variação do motivo melódico (Dó # - Ré - Si - Si bemol) do *Scherzo*. Como se pode comprovar na Figura 46, apresenta um caráter agressivo, onde o compositor intercala os acordes acentuados de quatro cordas com as tercinas em *detaché*<sup>50</sup> e *fortíssimo*, destacando-se a utilização de intervalos de segunda.

<sup>49</sup> Termo musical que significa acelerar gradualmente a velocidade de uma passagem.

<sup>50</sup> Indicação musical que significa tocar arcadas separadas, para baixo e para cima.

Figura 46 - *Più mosso* e variação do motivo A do *Scherzo*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Observa-se uma certa ligeireza aquando do aparecimento da passagem de semicolcheias em *accelerando*, como se fosse a calma que antevê a tempestade. Esta culmina num *crescendo* gradual para um *fortíssimo* no *Allegretto*, que nos remete, uma vez mais, para o *Scherzo*, desta vez por meio do segundo tema – do folclore judaico, tal como se constata na Figura 47.

Figura 47 - *Accelerando* e segundo tema do *Scherzo*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Após uma breve apresentação, o compositor prepara o *attaca* ao último andamento por via de um *accelerando*, no qual inclui elementos musicais da *Passacaglia* que, por sua vez, preparam a passagem final desta cadência, o *Allegro*. Neste último, destaca-se a utilização de semitons bem como de intervalos de quinta perfeita que, em forma de *glissando*<sup>51</sup> e em *crescendo*, introduzem o último andamento do Concerto (ver Figura 48).

Figura 48 - *Glissando em crescendo para attaca* do último andamento



Fonte: Partitura geral do Concerto

### 6.2.5. *Burlesca*

No seguimento dos andamentos anteriores, a *Burlesca* simboliza, mais uma vez e agora de forma evidente, a esperança para o futuro, ainda que relembrando os acontecimentos passados (Ottaway, 1959).

Começa com uma introdução da orquestra, onde é apresentado o primeiro tema em *fortissimo*, uma dança satírico-alegre-gloriosa (ver Figura 49), com o acompanhamento em pedal de quinta perfeita (Lá - Mi), em *ricochet*<sup>52</sup>, por parte das cordas (ver Figura 50).

<sup>51</sup> Termo musical que indica uma passagem/deslizar suave de uma nota a outra.

<sup>52</sup> Técnica de arco que consiste no movimento de “ressalto” do arco.

Figura 49 - Introdução orquestral, primeiro tema nas madeiras a partir do número 82 (com anacruse)

This musical score shows the woodwind and percussion parts of an orchestral introduction, beginning at measure 82. The instruments included are Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1.2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1.2), Clarinet in C (Cl. C), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoons 1 and 2 (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombones 3 and 4 (Tba.), Trumpets 1 and 2 (Tpt.), and Timpani (Timp.). The score is written in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box labeled '82' is placed above the first measure of the Piccolo part.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Figura 50 - Acompanhamento do primeiro tema, em *ricochet*, pelas cordas

This musical score shows the string accompaniment for the first theme, starting at measure 82. The instruments are Violin I (Vla. I), Violin II (Vla. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is written in a common time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together in groups of four or six, creating a 'ricochet' effect. A box labeled '82' is placed above the first measure of the Violin I part.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Uma das características principais deste andamento é a variedade de articulações existentes, tanto na orquestra, como no violino solo, o que gera contrastes de caráter que podem variar entre alegre e agressivo, irónico ou glorioso. O ritmo aqui presente deve ser sempre muito preciso, de modo a manter o caráter de dança, que contrasta radicalmente com o que está apresentado no *Scherzo*, especialmente aquando do aparecimento do segundo tema – folclore judaico – onde as sequências intervalares e os padrões rítmicos estão bastante exagerados, de forma a ressaltar este género musical (Wilson, 1994).

Tal como se observa nas Figuras 51a/b, no sétimo compasso anterior ao número 83 entra o violino solo, em *piano*, acompanhado por colcheias a contratempos nas cordas. Trata-se da continuação do primeiro tema introduzido pela orquestra. O *piano* do solista contrasta com o *forte* do clarinete, intercalados em cânone o que, mais uma vez, remete para o sarcasmo utilizado pelo compositor para demonstrar a luta de poder que existia durante esta altura a nível mundial (Gerstel, 1999).

Entre esta primeira entrada do solista e o número 87, o compositor apresenta variadas articulações e registos na parte do violino solo, onde os *crescendos*, *staccatos* e acentuações mantêm o espírito apresentado desde o início. Por sua vez, o acompanhamento prossegue a contratempo, um aspeto característico da música folclórica judaica.

Figura 51a - Entrada do violino solo em cânone com o clarinete *versus* acompanhamento a contratempo por parte da orquestra

75

The image displays a page of a musical score, page 75, featuring the entry of the solo violin in canon with the clarinet against the orchestra's accompaniment. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1.2 (Flute 1 and 2)
- Ob. 1.2 (Oboe 1 and 2)
- C.1. (Clarinet 1)
- 1.2 (Clarinet 1 and 2)
- Cl. in Sib (Clarinet in B-flat)
- 3 (Clarinet 3)
- 1.2 (Clarinet 1 and 2)
- Fag. (Bassoon)
- 3 (Bassoon 3)
- Sil. (Soprano)
- Vis. Solo (Solo Violin)
- Vis. I (Violin I)
- Vis. II (Violin II)
- Vie. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabaixo)

Key annotations in the score include:

- meta in Fl. III* (change to Flute III) above the Piccolo staff.
- meta in Contrafagotto* (change to Contrabassoon) above the Bassoon 3 staff.
- a2* (second octave) above the Clarinet 1 and 2 staves.
- V* (Violino) above the Solo Violin staff.
- p* (piano) dynamic markings are present in the Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo staves.

Fonte: Partitura geral do Concerto

**Figura 51b - Entrada do violino solo em cânone com o clarinete *versus* acompanhamento a contratempo por parte da orquestra**

Fonte: Partitura geral do Concerto

A partir do número 87 o compositor introduz um tema de música Klezmer<sup>53</sup>, uma manifestação sobre as suas ideias acerca da Humanidade e uma forma de protesto pelas atrocidades cometidas contra o povo judeu (Braun, 1985). Existe, portanto, uma mudança de carácter, que passa a ter uma sonoridade mais grotesca. Todas as sincopas e acentuações aqui indicadas devem ser interpretadas de forma que o público reconheça e entenda rapidamente o género de música e a mensagem que está por trás dela.

O tema apresenta-se no violino solo em *forte* na corda sol e as arcadas ali marcadas (retomar o arco e a síncopa ligada) enfatizam a interpretação da passagem. Já no acompanhamento, em *piano*, destacam-se os intervalos de segunda e terceira ascendentes e descendentes utilizados no baixo ostinato por parte das cordas (ver Figura 52). Os sopros repetem o mesmo material no número 88, mas, desta vez, em *forte* e em contraposição a uma variação do tema judaico pelo violino solo, de onde sobressaem os acentos nas penúltimas notas.

---

<sup>53</sup> Música folclórica judaica.

Figura 52 - Tema folclórico judaico na parte de violino solo

The image displays a musical score for a Jewish folk theme. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violino Solo (top), Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The solo violin part begins with a *ff* dynamic and a *rit.* marking, followed by a measure marked with a circled '87'. The orchestra parts for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello are marked with *arco* and *p*. The second system continues the solo violin part with fingerings III, II, V, V, and a *rit.* marking, and the orchestra parts continue with *arco* and *p* dynamics.

Fonte: Partitura geral do Concerto

O primeiro tema volta a fazer-se soar no número 90, na parte de violino solo, desta vez em oitavas, apresentando uma sonoridade mais gloriosa. O compositor adiciona ainda *pizzicatos* de mão esquerda durante esta passagem, quase que em forma de brincadeira, salientando-se, mais uma vez, a ironia característica da sua música. O solista continua com o mesmo espírito, alternando acordes em *pizzicato* com acentuações com arco, sendo que as ligaduras e *staccato* apresentados, juntamente com o acompanhamento a contratempo por parte das cordas, mantêm o caráter dançante deste tema (ver Figura 53).

Figura 53 - Primeiro tema no violino solo

The image displays a musical score for the first theme in violin solo, spanning measures 84 to 90. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are staves for Cor. (1.2 and 3.4), Tba., and Timp. The Violino Solo part is the central focus, showing a melodic line with various ornaments and dynamics. The string ensemble (Vln. I, Vln. II, Vcl., Vc., and Cb.) provides a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *arco* (arco). A rehearsal mark '90' is present at the beginning of the section. The page number '84' is located at the bottom left of the score.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Como se pode constatar na Figura 54, a partir do número 94 o compositor volta a introduzir o tema judaico, mas, desta vez, na parte da orquestra, numa versão mais extensa e desenvolvida; de onde se destacam as notas pedais das trompas e do contrafagote, em contraste com o diálogo entre sopros e cordas.

**Figura 54 - Tema judaico nas madeiras e notas pedais nas trompas e contrafagote**

The image displays a musical score for woodwinds and strings, starting at measure 94 and ending at measure 87. The score is arranged in a system with multiple staves. The woodwind section includes two parts for Flute (Fl.), two parts for Oboe (Ob.), two parts for Clarinet in B-flat (Cl. in Sib), two parts for Bassoon (Fag.), and one part for Contrabassoon (C'fag.). The string section includes two parts for Violin (1.2 Cor.) and two parts for Viola (3.4). The woodwinds play a rhythmic, melodic line with various articulations and dynamics, including *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The strings provide a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como se observa na Figura 55, entre os números 96 e 97 existe uma mudança de caráter, por meio de contrastes dinâmicos e *crescendos*, preparando a entrada do violino solo no número 98. O solista inicia em *forte* e vai progredindo tanto harmónica, como ritmicamente, passando por intervalos de segundas e terceiras menores/Maiores e quintas diminutas; incluindo motivos do primeiro tema, e acompanhado pelos primeiros e segundos violinos, que alternam entre *pizzicatos* e *ricochet* num ambiente misterioso.

Figura 55 - Preparação da entrada do violino solo

Fonte: Partitura geral do Concerto

Esta passagem culmina no número 100, onde clarinetes, trompa e xilofone fazem soar o tema coral da *Passacaglia*, mas desta vez com fúria. Tal como referido anteriormente, aqui está representada a lembrança dos acontecimentos passados e o sofrimento pelos quais a Humanidade estava a passar (Gerstel, 1999).

Por sua vez, o violino solo simboliza a luta contra essa memória, motivo pelo qual o compositor escreve na parte de solo *con tutta forza*<sup>54</sup>, numa tentativa desesperada de conseguir superar o terror (ver Figura 56).

<sup>54</sup> Termo musical que implica a execução de uma passagem com a maior capacidade sonora possível.

Figura 56 - Tema coral da *Passacaglia* nos clarinetes e xilofone e *con tutta forza* na parte de violino solo

The image displays a musical score for measures 92 to 100. The score is arranged in two systems. The first system (measures 92-94) includes parts for Cl. 1.2 (in Sib), Cor. 1, SII., Violino Solo, Violino I, and Violino II. The Violino Solo part is marked *con tutta forza* and *Solo*. The Violino I and II parts are marked *uniss.* and *mf uniss.*. The second system (measures 95-97) includes parts for Cl. 1.2 (in Sib), Cor. 1, SII., Violino Solo, Violino I, and Violino II. The Violino Solo part is marked *con tutta forza* and *Solo*. The Violino I and II parts are marked *uniss.* and *mf uniss.*. The score is numbered 92 at the top left and 100 in a box at the top center.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Desde o número 102 e até ao final da obra, Shostakovich volta a apresentar o primeiro tema deste andamento, no violino solo, com a diferença de que começa a intercalá-lo com motivos do tema judaico, entre os sopros e o solista, a partir do número 104.

É de destacar também que, entre o quarto compasso do número 99 e o número 105, a métrica é de 3/4 e não de 2/4, como no início, o que cria um efeito sincopado ao primeiro tema no número 102, como ilustrado na Figura 57.

Figura 57 - Primeiro tema no violino solo alternado com o acompanhamento do tema judaico

95

The musical score for Figure 57 consists of seven staves. The top staff is for Fag. 1.2 (Bassoon 1 & 2), marked *p*. The second staff is for C'ing. (Clarinet in C), marked *p*. The third staff is for Tba. (Tuba), marked *p*. The fourth staff is for Timp. (Timpani), marked *p*, with the instruction "coperti al fine \*). The fifth staff is for Via. Solo (Violin Solo), marked "sul G al 4". The sixth staff is for Vo. (Violoncello), marked *p subito*. The seventh staff is for Cb. (Contrabaixo), marked *p subito*. A rehearsal mark [102] is present at the beginning of the Fag. 1.2 and Vo. staves.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Por fim, o compositor apresenta-nos o *Presto* final onde, inicialmente, surge um último diálogo entre o violino solo e as cordas, que intercalam entre si motivos de ambos os temas predominantes neste andamento. Esta passagem transita para os últimos compassos desta obra, onde, nos três compassos anteriores ao número 110 de ensaio, as trompas fazem soar o tema coral da *Passacaglia* que, metaforicamente, é a visão do próprio Shostakovich sobre o Mundo (ver Figura 58). A sua memória nunca o faria perder a esperança num futuro melhor, conforme fica demonstrado pelo final glorioso deste Concerto, que inclui praticamente todos os instrumentos da orquestra (Vavilina-Mravinskaya, 2004).

Figura 58 - Tema coral da *Passacaglia* nas trompas

Fonte: Partitura geral do Concerto

## 7. Gravações analisadas

No decorrer da investigação acerca deste concerto para violino, considerei relevante realizar uma análise a interpretações de solistas de renome internacional, de forma a identificar as principais diferenças e semelhanças entre as distintas interpretações. Optei pela escolha de três violinistas cuja formação seguiu a escola russa, dada a sua proximidade com a linguagem musical do autor.

Esta análise não teve como objetivo principal determinar semelhanças/diferenças em passagens específicas, mas sim a interpretação geral da obra, os ambientes criados e deduções de como atingir determinado tipo de sonoridade. Por este motivo, encontram-se anotações em passagens distintas que, para mim, foram consideradas relevantes, pois influenciam o carácter musical e a percepção da música por parte do ouvinte.

As anotações, que se podem encontrar na íntegra no Anexo 6, dividem-se em três elementos musicais, diferenciados pelas seguintes cores (ver Figura 59):

- Vermelho: dinâmicas, *vibrato* (mão esquerda);
- Violeta: articulações, utilização do arco;
- Verde: agógica.

Figura 59 - Exemplo de análise performativa ao *Nocturno*, interpretação de David Oistrakh

The image shows a handwritten musical score for the first movement of the Nocturne by Chopin. The score is written on four staves, covering measures 112 to 127. The tempo is marked 'Meno mosso' and 'senza sord.'. The score is annotated with various performance instructions in red and purple ink. Red annotations include 'Large vib.', 'molto vib.', 'f', 'cresc.', 'p', 'ff', 'Legatissimo tenuto', and 'always emphasizing the...'. Purple annotations include 'm', 'p', 'f', 'ff', 'cresc.', 'p', 'ff', 'Legatissimo tenuto', and 'always emphasizing the...'. The score also includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and bowings (e.g., >, <). The score is divided into measures 112, 116, 121, 125, and 127. The score is marked with 'IV' and 'III' at the end of phrases. The score is marked with 'f' and 'ff' at the end of phrases. The score is marked with 'Legatissimo tenuto' at the end of phrases. The score is marked with 'always emphasizing the...' at the end of phrases.

Fonte: Elaborado pela autora a partir da parte de violino solo do Concerto

Relativamente aos violinistas escolhidos, são eles David Oistrakh – pelo facto de este concerto ter sido composto visando a sua interpretação; Maxim Vengerov – violinista formado segundo a escola russa; e Sergey Khachatryan – violinista com raízes soviéticas. As gravações utilizadas foram as seguintes:

- 1) <https://youtu.be/x3iSCa50DFq> - David Oistrakh, 1967 - Berlim, Staatskapelle Berlin, Heinz Fricke;
- 2) <https://youtu.be/ITjqXtLFsLU> - Maxim Vengerov, 2006 - Berlim, Staatskapelle Berlin, Daniel Barenboim;
- 3) <https://youtu.be/41IPvrXQIOs> - Sergey Khachatryan, 2005 - Londres, BBC Philharmonic, Vassily Sinaisky.

Resumindo cada uma das análises, verificam-se momentos nos quais as interpretações coincidem, mas também passagens onde existem divergências de interpretação. Apresento então uma análise sucinta referente às interpretações de cada um dos violinistas.

## 7.1. David Oistrakh

- *Nocturno*: de uma forma geral, as dinâmicas utilizadas não são inferiores a *mezzo-forte* e exerce sempre a mesma pressão sobre a corda, evidenciando muitas passagens através do *vibrato*. A velocidade (lenta) de arco influencia as linhas melódicas, muito longas, contínuas e muito ligadas. Neste andamento, utiliza diferentes tipos de *vibrato*, por vezes mais amplo ou curto; e, através da distribuição e velocidade do arco, atinge maior projeção do som, especialmente nas dinâmicas de *forte* e *fortíssimo*. O elemento musical das tercinas é tocado de forma articulada, para que todas as notas sejam enfatizadas. Os tempos são estáveis, com algumas exceções, nomeadamente no número 11 de ensaio, correspondente à segunda entrada do violino solo, onde o violinista toca mais livremente.
- *Scherzo*: som muito “seco”<sup>55</sup>, ritmo preciso e acentuações, sobretudo através do *vibrato*. Algumas das acentuações, dinâmicas e pausas presentes na partitura não são seguidas pelo violinista. Articulação muito precisa, mas tendência em manter as mesmas dinâmicas, o que limita os contrastes. O *vibrato* utilizado é, geralmente, curto em amplitude e rápido em velocidade. No primeiro *Più Mosso* o som fica mais agressivo e o tema folclórico é tocado de forma muito lírica. Na reexposição toca de forma mais ligeira, o que contrasta com o segundo *Più Mosso*, que soa, novamente, mais “seco”.
- *Passacaglia*: inicia com um som bastante presente e desenvolve a linha melódica intensificando a velocidade e/ou amplitude do *vibrato*. O tempo sente-se com tendência para avançar e as acentuações são marcadas pelo arco. Quase todas as passagens de colcheias ou tercinas e oitavas são articuladas (marcadas) dentro das ligaduras, como exemplificado pelo número 75 de ensaio, contrastando assim com o tema que se apresenta em seguida, tocado em *legatíssimo*<sup>56</sup>. As linhas melódicas do final do andamento caracterizam-se pela combinação entre *vibrato* e *senza vibrato*.
- *Cadência*: contraste entre *vibrato* e *senza vibrato* na primeira parte e articulação entre *flautando* e *natural*. Em *l'istesso tempo*, o violinista começa com um *portato* ligeiro que se vai intensificando de acordo com a linha melódica, passando pouco a pouco a soar *a la corda*. Os contrastes entre *fortíssimo/forte* - *piano* não são perceptíveis. As acentuações são feitas através do arco e são muito curtas. Combina maneiras de tocar muito articulada, *marcatissimo*, *a la corda* e *quasi battuta*<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Que não ressoa.

<sup>56</sup> Termo musical que indica tocar as notas/passagens o mais suave e unido possível.

<sup>57</sup> Indicação musical que consiste em (quase) “golpear” as cordas com o arco.

- *Burlesca*: toca de forma muito articulada, combinando com leveza de som. Muitos contrastes dinâmicos, acentuações e indicações do compositor não são seguidas. Os tempos correspondem aos que estão marcados na partitura.

## 7.2. Maxim Vengerov

- *Nocturno*: dinâmicas obtidas através da velocidade de arco, tensão e pressão sobre a corda. De forma geral, o *vibrato* utilizado não é demasiado largo em amplitude e muitas das linhas melódicas são iniciadas *senza vibrato*, surgindo gradualmente dependendo da duração da nota/figura rítmica. Ouvem-se muitos contrastes dinâmicos e os tempos mantêm-se de acordo com a anotação do compositor, com exceção do número 11 de ensaio, onde o violinista oscila um pouco na pulsação.
- *Scherzo*: pouca coerência na utilização de articulações. Por exemplo, no início do andamento começa com oitavas longas - curtas - longas - curtas. *Ricochet* ou *marcatissimo* combinado com *a la corda* ou *legato*. O tempo não é estável e o violinista adiciona alguns *glissandos* que não estão marcados na partitura. No primeiro *Più Mosso* o tempo vai ficando gradualmente mais lento, enquanto no segundo começa mais lento, mas não o mantém durante toda a passagem.
- *Passacaglia*: linhas melódicas muito longas, de caráter intimista, tocadas *dolcissimo* e *legatissimo*, numa dinâmica não muito forte. Utilização de diferentes tipos de *vibrato*, de menor ou maior amplitude. O tempo tem tendência para avançar e a passagem de oitavas antes do número 74 de ensaio é tocada em *mezzo-forte*, acentuando apenas através do *vibrato* – contrariamente ao *forte marcato* presente na partitura. Em contrapartida, na passagem de oitavas do número 75 de ensaio, o violinista toca de acordo com a dinâmica escrita – *fortissimo* – intensificando ainda mais o *vibrato* e marcando cada nota/oitava com o arco. Combinação entre *vibrato* e *senza vibrato* no fraseio das últimas passagens deste andamento.
- *Cadência*: começa a primeira intervenção em *flautando* e combina *vibrato* e *senza vibrato* para enfatizar a sua ideia melódica. Fraseio através da velocidade de arco. Inicia *l'istesso tempo senza vibrato* e *a la corda, legatissimo*, desenvolvendo a linha melódica em movimento. Relativamente à passagem de acentuações, o violinista executa-as através de ataque de arco e impulso de *vibrato*. No *Più mosso*, os acordes são muito marcados e existe uma maior oscilação no tempo. Acrescenta um *ritardando* antes do *Allegretto*, como forma de antecipar um tempo novo. Combinação entre *legatissimo, marcato* e *spiccato* até ao final da cadência.

- *Burlesca*: tempo bastante lento. O início é tocado muito *a la corda*. Combinação entre ligeiro, *marcatissimo* e *legatissimo*, apesar de nem sempre seguir as indicações do compositor, como por exemplo no número 100 de ensaio, na passagem *con tutta forza*, que o violinista opta por tocar mais ligeiro e em *spiccato*<sup>58</sup>.

### 7.3. Sergey Khachatryan

- *Nocturno*: respeita as dinâmicas escritas na partitura, as quais são conseguidas através do *vibrato*. Tem tendência em atrasar o tempo e todas as notas ligadas soam com *vibrato* contínuo. Toca maioritariamente *legatissimo* e a passagem do número 11 de ensaio é tocada a tempo, com uma sonoridade transparente, *sul tasto*. No *Meno mosso* existe uma mudança de tempo, onde o violinista avança a partir das cordas dobradas o que origina uma maior fluidez da linha melódica, mantendo, contudo, a sua intensidade, especialmente pela intensificação do *vibrato*.
- *Scherzo*: instável a nível rítmico e nem sempre coerente entre as dinâmicas e tipo de som. Início “seco”, mas não demasiado agressivo, começando *senza vibrato*. Muito cuidadoso com as articulações. Por vezes, algumas acentuações melódicas (oitavo compasso do número 25 de ensaio), dinâmicas (número 33 de ensaio) ou articulações (quinto compasso do número 40 de ensaio) não correspondem ao carácter do andamento, acabando por condicionar a intensidade destas linhas melódicas.
- *Passacaglia*: tendência para atrasar o tempo. Tal como no primeiro andamento, o fraseio é feito através do *vibrato*. Som cuidado, mas sem utilizar a sua máxima potência. Respeita as dinâmicas e toca *legatissimo*. Acentuações suaves. Desde o número 76 de ensaio até ao final do andamento, as dinâmicas são conseguidas pela alternância de diferentes tipos de *vibrato*.
- *Cadência*: opta por não frasear demasiado no início, mantendo sempre a dinâmica de *piano* e utilizando o mesmo tipo de som. *L'istesso tempo* é tocado *legatissimo*, alternando *vibrato* e *senza vibrato*. Algumas das acentuações não são executadas (compasso 193-200), decidindo tocar de uma forma mais lírica. Muitas variações de tempo. No primeiro *Più mosso* os acordes são tocados em *legatissimo*, o que origina um contraste entre a curta e marcada articulação das colcheias. Acrescenta um *ritardando* antes do *Alegretto*, antecipando o novo tempo.

---

<sup>58</sup> Termo musical relacionado com a arcada que tem como significado tocar fora da corda, fazendo com que as notas soem soltas entre si.

- *Burlesca*: início muito articulado, mas tocado de forma ligeira na generalidade. Não segue todas as indicações do compositor, nomeadamente no número 100 de ensaio, *con tutta forza*, que é tocado *liggierissimo* (tal como acontece com Vengerov). Exagera os *crescendos* e *diminuendos*.

O trabalho realizado permitiu constatar que, não obstante algumas decisões interpretativas que nem sempre respeitam a partitura, a interpretação de David Oistrakh é a que mais se aproxima às indicações anotadas pelo compositor e, partindo dos conhecimentos adquiridos através da revisão de literatura, a que mais coerente soa no que diz respeito à musicalidade e mensagem que Shostakovich visava transmitir. No entanto, tanto a versão de Maxim Vengerov, como a de Sergey Khachatryan, apresentam muitas semelhanças com a de Oistrakh, sendo de escuta obrigatória para o processo formativo de um violinista que comece a preparar esta obra pois, com vista em desenvolver uma interpretação própria, é fundamental estar familiarizado com as diversas versões existentes e compreender porque é que se deve, ou não, tocar de determinada maneira.

A análise destas interpretações ajudou a complementar o meu próprio processo de aprendizagem durante a preparação desta obra e permitiu-me criar a minha própria versão e partitura (parte de violino) anotada, que se poderá encontrar nos anexos (ver Anexo 6).

De forma a complementar a análise das gravações e encontrar outras possíveis abordagens para a interpretação deste Concerto, parece-me relevante incluir o conhecimento obtido durante os meus estudos na Codarts, em Roterdão (Países Baixos), com a Professora Natalja Morozova, aluna do conceituado violinista e pedagogo soviético Mikhail Vaiman.

## 8. A “escola” de Mikhail Vaiman

Mikhail Vaiman (1926-1977) estudou com Yuliy Eidlin, aluno de Leopold Auer, no Conservatório de Leningrado, tendo sido laureado com o segundo prémio na *International Bach Competition*, em Leipzig (1950) e na *Queen Elizabeth Competition*, em Bruxelas (1951). Posteriormente, apresentava-se como solista da Filarmonia de Leningrado e, simultaneamente, lecionava no Conservatório de Leningrado formando solistas de renome internacional, entre os quais se destacam Philippe Hirschhorn, Boris Gutnikov e Sergey Stadler. Dentro do seu repertório pedagógico no Conservatório inclui-se o Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Shostakovich, sendo que, dada a amizade existente entre o violinista e o compositor, sempre que lecionava este concerto, Vaiman procurava que as interpretações fossem de acordo com as ideias e preferências do compositor (Aleynikov, 2011).

Pelas palavras de Natalja Morozova durante as aulas que lecionava, a interpretação deste concerto requer diferentes tipos de técnica de violino, dos quais, por vezes, um pequeno gesto pode alterar por completo a sonoridade obtida. Segundo Shtilman (2019), para Vaiman as principais características e conceitos da técnica de violino eram:

- “Ataque” de arco: pequena acentuação da corda na qual a pressão exercida deve ser imediatamente aliviada. É um elemento muito útil em passagens virtuosas e em dinâmica de *fortissimo*, pois em vez de manter a pressão sobre a corda, o “ataque” origina o mesmo efeito sem sacrificar a qualidade de som. Também se aplica em passagens em *piano*, quando existe acentuação ou articulação muito precisa;
- Impulso de *vibrato*: consiste num *vibrato* muito curto em amplitude e rápido em movimento, o que cria maior tensão a uma passagem, pois mantém a nota ativa e cria maior projeção de som;
- Cotovelo “cego”: uma das maiores características da “escola” de Vaiman. Define-se como sendo um movimento executado com o braço e pulso direitos retos, como se fossem um bloco, facilitando assim a interpretação de passagens com grandes contrastes dinâmicos. Por exemplo, de *fortissimo* a *pianissimo* em *portato*, o movimento será o mesmo em ambos os registos dinâmicos, o que permite que não se perca a articulação e que as dinâmicas se criem a partir do peso do braço;
- Velocidade e distribuição do arco: responsáveis pela maior parte das dinâmicas. Uma das observações mais comuns de Vaiman era: “A mão esquerda é o escravo, a mão direita é o artista” (Morozova, 2015), o que significa que o violinista deve ter sempre um total controlo do arco. Os *crescendos* e *diminuendos* devem ser sempre calculados segundo a

importância da linha melódica. Por exemplo, um *crescendo* nunca deve ser feito através da pressão sobre a corda, mas sim acelerando a velocidade de arco em conformidade com a linha melódica; e o inverso para os *diminuendos*, onde a velocidade se torna mais lenta. Quanto à distribuição de arco, está relacionada com a importância que uma nota tem dentro de uma linha melódica, o que significa que, por vezes, as notas com menor valor rítmico podem ser mais importantes para a fraseio musical e, por esse motivo, a quantidade de arco utilizada para a mesma pode ser igual ou maior, dependendo da ideia que o violinista queira evidenciar;

- Ênfase através de um pequeno *ritardando*: uma característica pessoal da expressividade de Vaiman que consiste em alargar o valor da última nota de uma linha melódica, dando-lhe uma “cor” especial através do vibrato. O objetivo é aguentar a nota com o arco, permitindo ao intérprete intensificar a sua ideia musical, evitando cortes no fraseio;
- Mudanças de posição com nota complementar: significa que a mudança de posição deve ser feita com uma nota de transição e não repentinamente, aprimorando a melodia;
- “Cores” de *vibrato*: aumentar ou diminuir a amplitude e/ou velocidade do *vibrato*. Um recurso complementa o trabalho do arco e permite intensificar determinada passagem dando um significado diferente a cada nota ou sequência;
- Cotovelo alto (arco): este tipo de postura permite ao violinista tocar com menor tensão e melhor projeção sonora, pois a reação física é de relaxamento do braço direito. Desta forma, a qualidade do som torna-se mais clara e os harmónicos mais evidentes. Esta técnica aplica-se em especial nas cordas Sol e Ré. Por outro lado, para as cordas Lá e Mi, é necessário tocar com o cotovelo baixo, especialmente no caso de passagens rápidas;
- Utilização do pulso direito: um dos elementos que também influencia o tipo de som. Por exemplo, ao virar o pulso para a direita em *sul tasto*<sup>59</sup>, o tipo de sonoridade que se obtém é “fosco”. Tocando em *naturale*, combinando com um *vibrato* rápido, torna-se mais “quente”. Já o pulso reto é ideal para cordas dobradas e acordes, uma vez que dá maior estabilidade e coordenação entre a mão esquerda e direita, evitando assim movimentos desnecessários.

Partindo dos conhecimentos adquiridos a partir da revisão de literatura, análise formal da obra, análise de gravações e os fundamentos de técnica de violino de Vaiman; a componente de investigação prossegue através de um conjunto de entrevistas realizadas a violinistas profissionais com experiência de ensino, procurando criar um guia de estudo e interpretação deste Concerto.

---

<sup>59</sup> Técnica de arco que consiste em tocar junto à escala do violino, com uma sonoridade mais suave.

## 9. Metodologia de Investigação

A análise qualitativa em contexto pedagógico é uma abordagem de pesquisa que se concentra na compreensão aprofundada de fenómenos, processos e práticas educacionais por meio da recolha e interpretação de dados qualitativos. Esta é amplamente utilizada para investigar uma variedade de questões educacionais, desde o desempenho dos alunos até às estratégias de ensino, à eficácia do currículo e às dinâmicas em sala de aula (Taquette, 2019).

Ao contrário da análise quantitativa, que tem como principal objetivo medir e quantificar dados através de números e estatísticas, a análise qualitativa pretende explorar as nuances, significados e contextos subjacentes aos dados. Baseia-se na recolha de dados qualitativos por meio de entrevistas, observações, documentos, vídeos ou outros tipos de dados não estruturados, que são posteriormente analisados com recurso à organização, categorização e interpretação, de forma a identificar padrões, tendências e *insights* (Robson e McCartan, 2016).

Através do método qualitativo de recolha e análise dos dados, esta investigação propõe-se explorar de que formas concretas é possível abordar e ensinar o Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Dmitri Shostakovich de maneira mais eficaz e eficiente. Com recurso a esta metodologia pretendeu-se ir à descoberta das estratégias de ensino que podem ser usadas em aula e perceber que repertório pode ser utilizado como preparação de qualidades técnicas, tímbricas, de articulação e interpretativas, segundo as perspetivas de professores de violino e músicos experientes.

### 9.1. Etapas da Investigação

A estratégia selecionada para o recrutamento dos participantes neste estudo foi a amostragem por conveniência. Contactei conhecidos professores de violino que trabalham em diversas escolas e contextos académicos. Os contactos foram efetuados através de diversos meios, incluindo contacto direto pessoal, e-mail, telefonema e mensagem. Num primeiro momento, foi explicado brevemente o teor da investigação e de como seria realizada a recolha de dados. Mediante a aceitação de participação foi agendada a hora e o dia da reunião para a realização da entrevista. Antes de proceder à recolha de dados, todos os participantes assinaram um consentimento informado. Por motivos de disponibilidade e conforto dos participantes, nem todas as entrevistas foram efetuadas presencialmente, tendo algumas (n=5)<sup>60</sup> sido enviadas por e-mail para os participantes, que responderam, também eles, de forma escrita, enviando as suas respostas posteriormente.

---

<sup>60</sup> A letra "n" representa o número de participantes.

As entrevistas presenciais tiveram durações compreendidas entre os 10 e os 22 minutos e foram gravadas com recurso ao *smartphone*. No caso das entrevistas enviadas em formato escrito, os participantes levaram entre 1 hora e 2 dias a devolver as respostas.

Relativamente aos critérios de inclusão, requeria-se que os participantes fossem professores de violino com experiência em vários níveis de ensino, inclusivamente a graus mais elevados.

Após a recolha dos dados procedi à transcrição das entrevistas orais para o formato escrito, de forma a realizar uma análise de conteúdo.

## 9.2. Elaboração da Entrevista

De modo a responder aos objetivos de investigação, os dados foram recolhidos através de uma entrevista semiestruturada que visava aceder à informação pela associação de ideias e exploração livre de temas, permitindo um conteúdo mais rico em informação (Robson e McCartan, 2016). As perguntas das entrevistas foram elaboradas em conjunto com a Professora Orientadora do presente Relatório de Estágio. Mesmo no caso dos participantes que responderam de forma escrita, foi-lhes permitida a resposta aberta sem número máximo de palavras, para que expressassem as suas ideias livremente.

O guião foi construído em três segmentos estruturais:

- a) Apresentação: nesta secção procurou-se acolher o participante, criar condições de conforto para o mesmo e explicar as condições de participação na investigação.
- b) Exploração de temas: este segmento foi constituído por oito perguntas abertas que visavam guiar o participante na exploração do seu método de ensino do Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Dmitri Shostakovich. As perguntas foram as seguintes:
  1. Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?
  2. Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?
  3. No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?
  4. Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?
  5. Como introduziria este Concerto a um aluno?

6. Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?
7. Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello, sul tasto, a la corda, pesante, marcato, etc.*) na aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?
8. Que interpretação deste Concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

Através destas perguntas pretende-se um entendimento de como este Concerto é ensinado na perspetiva de professores de violino com experiência e, também, como a sua própria visão da obra e do seu contexto molda a sua interpretação e transmissão de conhecimento. A investigação procura afunilar técnicas e métodos pedagógicos específicos que tornem o estudo mais eficaz e eficiente.

- c) Encerramento da entrevista: a secção final serviu o propósito de confirmar a informação recolhida, através de um pequeno resumo da mesma; confirmar se os participantes teriam mais alguma informação a acrescentar e agradecer a participação e o tempo disponibilizado.

No caso das entrevistas cujo guião foi enviado e submetido de forma escrita, os segmentos a) e c) foram submetidos no primeiro e-mail de envio do guião e no último e-mail de confirmação de receção, respetivamente.

A informação das características relativas aos participantes foi recolhida verbalmente antes do início da gravação da entrevista e, no caso das entrevistas por e-mail, foi pedido aos mesmos que enviassem a informação junto com as respostas às perguntas. Os dados contemplavam nome, idade, sexo, profissão e habilitações académicas/pedagógicas.

### 9.3. Amostra

No presente estudo, participaram dez violinistas profissionais (n=10), 60% do sexo masculino e 40% do sexo feminino. Os participantes tinham idades compreendidas entre os 28 e os 65 anos ( $M_e^{61}=47$ ). Destes profissionais, 20% eram maioritariamente solistas, 60% músicos de orquestra e 20% músicos de câmara. Todos os participantes apresentavam experiência a lecionar em vários níveis de ensino, sendo que 60% tinham especialização em ensino (ver Quadro 14).

---

<sup>61</sup> Média.

**Quadro 14 - Dados demográficos dos participantes**

Características	Participantes	
	n	%
<b>Sexo</b>		
Feminino	4	40
Masculino	6	60
<b>Idade</b>		
20-30	2	20
30-40	1	10
40-50	1	10
50-60	5	50
60-65	1	10
<b>Violinistas</b>	<b>10</b>	<b>100</b>
Solistas	2	20
Músicos de Orquestra	6	60
Músicos de Câmara	2	20
<b>Experiência em Ensino</b>	<b>10</b>	<b>100</b>
Especialização em Ensino Artístico de Música	6	60
Sem Especialização em Ensino Artístico de Música	4	40

Nota: n=10

Fonte: Elaboração da autora

Os participantes foram numerados aleatoriamente com números entre 1 e 10, pela seguinte ordem:

- P1: Alexander Stewart, concertino adjunto da Orquestra Sinfónica Portuguesa;
- P2: Álvaro Pereira, concertino adjunto da Orquestra Sinfónica do Porto;
- P3: Gilles Millet, segundo violino do Quarteto Danel<sup>62</sup>;
- P4: Klára Erdei, chefe de naípe de segundos violinos da Orquestra Sinfónica Portuguesa;

<sup>62</sup> Quarteto de cordas cujos membros concluíram a sua formação no Conservatório de Paris e em Moscovo, com os membros do Quarteto Borodine, especializando-se na música de Shostakovich e Weinberg.

- P5: Rui Guerreiro, chefe de naipe adjunto de segundos violinos da Orquestra Sinfónica Portuguesa;
- P6: Kristie Su, concertino principal da Orquestra Sinfónica da Antuérpia e concertino convidado da Ópera de Flandres;
- P7: Carmélia Silva, membro do naipe de segundos violinos da Orquestra Sinfónica Portuguesa;
- P8: André Gaio Pereira, solista;
- P9: Marc Danel, primeiro violino do Quarteto Danel;
- P10: Karen Gomyo<sup>63</sup>, solista.

#### **9.4. Princípios Éticos**

Foi aplicado um processo de consentimento informado dos participantes que englobou os seguintes tópicos: a) autorização para a recolha e tratamento dos dados retirados durante a entrevista; b) identificação do investigador responsável e da respetiva Professora Orientadora; c) indicação do caráter voluntário da participação; d) possibilidade de consulta dos resultados obtidos na investigação, após a submissão do projeto de investigação à sua defesa e avaliação (Priya, 2021; Robson e McCartan, 2016).

O consentimento (cujo modelo pode ser consultado no Anexo 3) foi disponibilizado aos participantes antes da recolha dos dados via e-mail e posteriormente devolvido, pelo mesmo meio, devidamente assinado.

A análise desenvolvida foi realizada de forma comparativa, não individualizada.

#### **9.5. Análise de Dados**

Para proceder à análise de dados do presente projeto de investigação, adotou-se o método de análise temática (Robson e McCartan, 2016). A escolha do método foi motivada pela sua flexibilidade, permitindo uma análise aprofundada e compreensiva dos dados, sem a vinculação a uma teoria ou paradigma específico.

Braun & Clarke (2006) sugerem seis fases para a análise temática, as quais guiam a investigação. A primeira fase envolveu a familiarização com os dados, incluindo a transcrição das entrevistas. Na segunda fase, procedeu-se à codificação inicial das entrevistas, ou seja,

---

<sup>63</sup> Interpretou este Concerto com a Orquestra Gulbenkian durante a temporada de 2022-2023.

à identificação de categorias relevantes nos dados. A terceira fase envolveu a busca por temas, exigindo um nível mais profundo de interpretação dos dados. Na fase quatro, os temas foram revistos de forma a desenvolver um mapa de análise, estabelecendo conexões e relações entre eles. Na quinta fase, ocorreu a definição e nomeação dos temas, com a elaboração de definições claras para cada um deles. Finalmente, na sexta fase, realizou-se a análise e produção dos resultados, ilustrando os temas estabelecidos por meio de exemplos de citações das entrevistas e comparando-os com os conceitos utilizados no enquadramento teórico.

Relativamente à abordagem dedutiva *versus* indutiva (teórica) aos dados, foi adotada uma abordagem predominantemente dedutiva, uma vez que a literatura pedagógica já oferece uma perspectiva sobre temas observáveis nos dados. Está bem estabelecido em diversos métodos pedagógicos de ensino do violino como proceder à transmissão de conhecimento a diferentes níveis; porém, o objetivo deste projeto foi a investigação das especificidades desses métodos específicos na aprendizagem do Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra de Dmitri Shostakovich.

As entrevistas foram conduzidas de maneira transparente em relação ao seu conteúdo, abordando abertamente os temas/tópicos que surgiram durante as conversas e aceitando as informações que os participantes compartilharam. Dada a natureza do tema da pesquisa e a forma como os tópicos foram abordados, a análise dos dados concentrou-se principalmente ao nível do conteúdo.

## **9.6. Resultados**

Seguindo a estrutura da entrevista, e com o intuito de atender aos propósitos da atual pesquisa, foram delineadas seis categorias centrais, que se complementam na caracterização de diversos aspetos relacionados com o Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra de Dmitri Shostakovich, que pretendem formar um guia prático introdutório de interpretação do mesmo, reunindo a informação mais relevante para um estudante/violinista que se proponha a aventurar na interpretação de tal obra. As categorias são as seguintes:

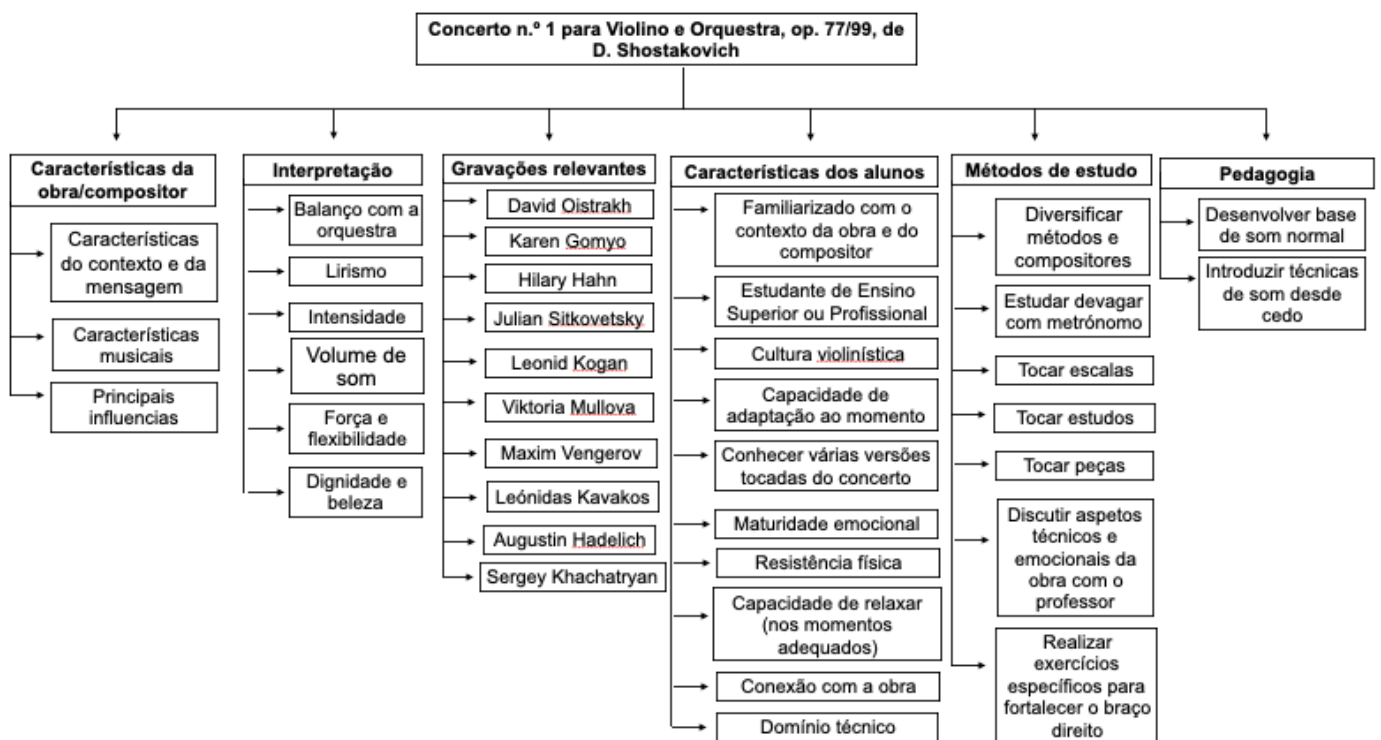
- 1) Características da obra/compositor;
- 2) Interpretação;
- 3) Gravações relevantes;
- 4) Características dos alunos;
- 5) Métodos de estudo;
- 6) Pedagogia.

Estas categorías refletem os aspetos que os entrevistados consideraram pertinentes para caracterizar e preparar a obra. Através delas pretende-se responder a questões como:

- Quais as principais características da obra e do compositor que estão refletidas neste Concerto?;
- Que competências são necessárias *à priori* para iniciar o estudo e, eventualmente, chegar *à performance* deste Concerto?;
- Como me posso preparar da melhor forma para abordar e interpretar este Concerto, enquanto estudante?.

Os resultados da análise das entrevistas serão apresentados através da descrição de cada categoria identificada, acompanhada do número de participantes que a mencionaram e um exemplo de excerto de entrevista que ilustre a ideia subjacente à codificação, nos casos em que tal se adegue. A Figura 60 disponibiliza as categorías e subcategorias.

**Figura 60 - Árvore de categorías principais e subcategorias dos resultados**



Fonte: Elaborado pela autora

### 9.6.1. Características da obra/compositor

A categoria “Características da obra/compositor” refere-se a um conjunto de ideias, técnicas, influências e mensagens que é possível escutar na obra. Este domínio subdivide-se em três subcategorias. Em primeiro lugar, as que dizem respeito ao contexto e mensagem (n=10). Dentro desta subcategoria foi possível identificar seguintes características específicas da obra:

- Os arquétipos (heroísmo, amor, existência) (n=4)<sup>64</sup>, como refere Klára Erdei, por exemplo: “Na sua música estão presentes todas as grandes questões da Humanidade. O heroísmo, a luta pela existência, pela liberdade etc. Os sentimentos profundos, como o amor, amor fraterno, solidão...”;
- A transparência na expressão (n=7)<sup>65</sup>, “não há grandes dúvidas, não é? Podemos interpretar de uma forma ou de outra, obviamente. Mas é (música) muito honesta, acho eu. Acho que é essa a característica”, pelas palavras de Álvaro Pereira;
- O nacionalismo russo (n=4)<sup>66</sup> “como características principais (do compositor) ser nacionalista”, como mencionado por Rui Guerreiro;
- A longa duração (n=2)<sup>67</sup> “uma das maiores dificuldades deste concerto é a duração e o facto de o solista não ter quase nenhum descanso durante o concerto todo... está sempre a tocar”, referido por Álvaro Pereira;
- Energia (*Stamina*) (n=4)<sup>68</sup> “To keep the energy!”<sup>69</sup>, mencionado por Gilles Millet;
- Linguagem própria (n=5)<sup>70</sup> “(...) linguagem dele, porque ele criou uma linguagem, na verdade.”, pelas palavras de André Gaio Pereira;
- A nostalgia/melancolia (n=4)<sup>71</sup> “uma grande melancolia”, pelas palavras de Rui Guerreiro.

Da análise surgiram também Características musicais (n=10)<sup>72</sup>, que são as características que identificam tipos de escrita do compositor, recursos estilísticos utilizados e opções técnicas. Os participantes assinalaram:

---

<sup>64</sup> Klára Erdei, Kristie Su, André Gaio Pereira, Marc Danel.

<sup>65</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>66</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Rui Guerreiro, Carmélia Silva.

<sup>67</sup> Álvaro Pereira, Marc Danel.

<sup>68</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet, André Gaio Pereira, Karen Gomyo.

<sup>69</sup> Tradução livre da autora: “Manter a energia!”.

<sup>70</sup> Álvaro Pereira, Rui Guerreiro, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel.

<sup>71</sup> Álvaro Pereira, Rui Guerreiro, André Gaio Pereira, Marc Danel.

<sup>72</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Rui Guerreiro, Kristie Su, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

- A utilização de oitavas (n=1)<sup>73</sup>;
- Os ritmos acentuados (n=2)<sup>74</sup> “for coordination you have to have a very strong (sense of) rhythm”<sup>75</sup>, como referido por Marc Danel;
- Variedade técnica (n=2)<sup>76</sup>;
- *Vibrato* livre (n=6)<sup>77</sup> “o *vibrato* a utilizar terá necessariamente que estar relacionado com o momento musical”, mencionado por Carmélia Silva;
- Virtuoso (n=5)<sup>78</sup> “Os desafios são enormes, desde os elementos mais básicos, como o *legato* perfeito e a afinação, sem falha. Cordas dobradas nas mais difíceis posições, vários tipos de *vibrato*. Golpes de arco, como *spiccato*, *martelé* em situações extremas, e tudo tem de ser bem definido e bem articulado”, pelas palavras de Klára Erdei;
- Contrastes - caráter, som, significado, expressão (n=3)<sup>79</sup> “He pairs beauty with tragedy, nothingness with abundance of soul, depravity with hope, cold and eerie with joy”<sup>80</sup>, referido por Kristie Su;
- Fisicalidade (n=1)<sup>81</sup>

Por fim, surgiram as Principais influências na música de Shostakovich, sendo elas:

- O Movimento do Neoclassicismo (n=4)<sup>82</sup>, disseminado por Stravinsky e Prokofiev, entre outros;
- O Pós-Romantismo (n=1)<sup>83</sup>, explorado por Tchaikovsky, Mahler, Wagner, e a própria Cultura Russa (n=1)<sup>84</sup>; e
- Compositores como J. S. Bach (n=1)<sup>85</sup> e L. van Beethoven (n=1)<sup>86</sup>.

---

<sup>73</sup> Alexander Stewart.

<sup>74</sup> Álvaro Pereira, Marc Danel.

<sup>75</sup> Tradução livre da autora: “para a coordenação, é preciso ter um sentido rítmico muito preciso”.

<sup>76</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira.

<sup>77</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel.

<sup>78</sup> Alexander Stewart, Klára Erdei, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>79</sup> Kristie Su, Carmélia Silva, André Gaio Pereira.

<sup>80</sup> Tradução livre da autora: “Ele (compositor) conjuga a beleza com a tragédia, o vazio com abundância de alma, depravação com esperança, frieza e mistério com alegria”.

<sup>81</sup> Álvaro Pereira.

<sup>82</sup> Klára Erdei, Rui Guerreiro, Kristie Su, Carmélia Silva.

<sup>83</sup> Kristie Su.

<sup>84</sup> Gilles Millet.

<sup>85</sup> Gilles Millet.

<sup>86</sup> Gilles Millet.

### 9.6.2. Interpretação

A interpretação foi a categoria na qual foram codificadas indicações específicas sobre como abordar a obra de uma perspectiva artística e introspectiva. A categoria mais consensual foi a necessidade de existir/criar um Balanço com a orquestra (n=6)<sup>87</sup>, “I would say it does have moments of monologue in the violin, but there are moments of collaboration for sure. So I think that really combines a sense of communication and then there's a massive density as well.”<sup>88</sup> segundo Karen Gomyo; o qual carece de Volume de som (n=2)<sup>89</sup> que permita o destaque do solista, tal como refere Álvaro Pereira afirmando que “o meu conselho para ela (Karen Gomyo) foi tocar mais forte, tocar mais forte sempre, porque é mesmo uma batalha este concerto”.

Também foi identificada a necessidade de incluir elementos como a Intensidade na obra (n=5)<sup>90</sup>, “Aquele gelo da Sibéria, muita intensidade”, pelas palavras de Alexander Stewart. Em concordância com a categoria anterior, surgiu a ideia de Força e flexibilidade (n=2)<sup>91</sup>, “combination of strength and flexibility, which are absolutely necessary in this concerto too.”<sup>92</sup>, como refere Kristie Su. Por contraste, surgiram igualmente duas ideias que remetem mais para a doçura e suavidade, que são o Lirismo (n=4)<sup>93</sup> “sem dúvida que transmite lirismo”, segundo Alexander Stewart, e a Dignidade e beleza (n=2)<sup>94</sup> “So actually one should really approach it like with as much dignity and, of course, beauty, as possible”<sup>95</sup>, mencionado por Karen Gomyo.

---

<sup>87</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Kristie Su, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>88</sup> Tradução livre da autora: “Diria que tem momentos de monólogo na parte de violino, mas também de colaboração (com a orquestra). Penso que combina o sentido de comunicação, onde também predomina a densidade”.

<sup>89</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet.

<sup>90</sup> Alexander Stewart, Gilles Millet, Klára Erdei, Kristie Su, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>91</sup> Alexander Stewart, Gilles Millet, Rui Guerreiro, Kristie Su.

<sup>92</sup> Tradução livre da autora: “combinação de força e flexibilidade, que são absolutamente necessárias neste concerto”.

<sup>93</sup> Alexander Stewart, Gilles Millet, Rui Guerreiro, Kristie Su.

<sup>94</sup> Alexander Stewart, Karen Gomyo.

<sup>95</sup> Tradução livre da autora: “Portanto deve-se abordar com a maior dignidade e, obviamente, beleza, possível”.

### 9.6.3 Gravações relevantes

Nesta categoria foi codificada informação sobre quais seriam as gravações mais relevantes e interessantes do Concerto, que podem servir como guia de estilo ou inspiração a novos intérpretes. A gravação mais consensual (n=10)<sup>96</sup> é a de David Oistrakh. Seguidamente, a versão interpretada por Leonid Kogan foi mencionada por três violinistas (n=3)<sup>97</sup>. Referenciados por apenas um participante (n=1)<sup>98</sup> surgiram mais nomes como Karen Gomyo, Hilary Hahn, Julian Sitkovetsky, Viktoria Mullova, Maxim Vengerov, Leónidas Kavakos, Augustin Hadelich e Sergey Khachatryan.

### 9.6.4. Características dos alunos

Cada entrevistado abordou uma ou mais características que consideram ser essenciais a qualquer estudante que se proponha a executar esta peça. Três participantes (n=3)<sup>99</sup> consideram que esta obra deve ser tocada ou explorada por “Estudantes do Ensino Superior ou profissionais”. Mais consensual, (n=9)<sup>100</sup> é a necessidade de estar “Familiarizado com o contexto da obra e do compositor”. Além deste conhecimento, os estudantes devem também desenvolver uma “Cultura violinística” (n=5)<sup>101</sup> ao longo do seu percurso de estudo e “Conhecer várias versões tocadas do Concerto” (n=4)<sup>102</sup>. A nível emocional, os dados sugerem que os estudantes devem ter “Maturidade emocional” (n=4)<sup>103</sup>, “Capacidade de relaxar” (n=2)<sup>104</sup> e desenvolver uma “Conexão com a obra” (n=3)<sup>105</sup>. Devido ao grau de dificuldade, grande virtuosismo e longa duração do Concerto, é necessário que o violinista que se proponha a tocar a obra desenvolva “Resistência física” (n=3)<sup>106</sup>. Outra competência necessária é a “Capacidade de adaptação ao momento” (n=4)<sup>107</sup>. Por fim, o “Domínio técnico” (n=10)<sup>108</sup>. Esta categoria foi mencionada por todos os participantes como uma das mais importantes para a execução da peça. As técnicas utilizadas na obra que foram mencionadas, incluem:

---

<sup>96</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Rui Guerreiro, Kristie Su, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>97</sup> Álvaro Pereira, Kristie Su, André Gaio Pereira.

<sup>98</sup> Álvaro Pereira (refere Karen Gomyo), Kristie Su (refere Hilary Hahn, Julian Sitkovetsky, Viktoria Mullova), Carmélia Silva (refere Maxim Vengerov, Leonidas Kavakos, Augustin Hadelich), André Gaio Pereira (refere Sergey Khachatryan).

<sup>99</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Klára Erdei.

<sup>100</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Klára Erdei, Rui Guerreiro, Kristie Su, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>101</sup> André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>102</sup> Klára Erdei, Kristie Su, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>103</sup> Alexander Stewart, Klára Erdei, Carmélia Silva, André Gaio Pereira.

<sup>104</sup> André Gaio Pereira, Karen Gomyo.

<sup>105</sup> André Gaio Pereira, Karen Gomyo.

<sup>106</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet, André Gaio Pereira.

<sup>107</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Carmélia Silva, André Gaio Pereira.

<sup>108</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Rui Guerreiro, Kristie Su, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

- Domínio do som (contrastes, “denso”, “branco”, *dolce*);
- Mudanças rápidas de tonalidade;
- Afinação;
- Ritmo;
- Articulação;
- Técnicas de *vibrato* (rápido e nervoso, *senza*, caloroso);
- Contrastes dinâmicos;
- Técnica de mão esquerda (domínio geral, cordas dobradas, proximidade dos dedos com a corda na execução de passagens rápidas);
- Técnica de mão direita e golpes de arco (domínio geral, *spiccato*, arcos longos, distribuição de arco).

#### 9.6.5. Métodos de estudo

Relativamente aos métodos de estudo, foram dadas sete sugestões principais para estudar de forma mais eficaz/eficiente. Em primeiro lugar, “Diversificar métodos e compositores” (n=10)<sup>109</sup>. Em segundo, “Estudar devagar com metrónomo é essencial para conseguir bons resultados” (n=2)<sup>110</sup>, em particular na fase de leitura. Em terceiro lugar “Tocar escalas” (n=5)<sup>111</sup>, “Tocar estudos” (n=7)<sup>112</sup> e “Tocar peças” (n=6)<sup>113</sup>, tendo sido mencionados os seguintes (ver Quadro 15):

#### **Quadro 15 - Sistemas de Escalas, Estudos/Caprichos; Peças/Concertos preparatórios para a interpretação do Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Dmitri Shostakovich**

---

<sup>109</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Rui Guerreiro, Kristie Su, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

<sup>110</sup> Álvaro Pereira, Klára Erdei.

<sup>111</sup> Alexander Stewart, Gilles Millet, Klára Erdei, Carmélia Silva, André Gaio Pereira.

<sup>112</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Karen Gomyo.

<sup>113</sup> Álvaro Pereira, Gilles Millet, Klára Erdei, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Karen Gomyo.

Escalas	Estudos/Caprichos	Peças/Concertos
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sistema de Carl Flesch;</li> <li>• Sistema de Ivan Galamian;</li> <li>• Sistema de Elisabeth Gilels;</li> <li>• Progressões e diferentes intervalos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estudos de Rodolphe Kreutzer;</li> <li>• Estudos de Jakob Dont;</li> <li>• Estudos de Heinrich Ernst;</li> <li>• Estudos de Pierre Gaviniès;</li> <li>• Estudos-Caprichos de Henri Wieniawski;</li> <li>• Caprichos de Niccolò Paganini;</li> <li>• Caprichos de Pierre Rode.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 24 Prelúdios para Violino e Piano de Dmitry Tsyganov;</li> <li>• Trios para Violino, Violoncelo e Piano (Shostakovich);</li> <li>• Peças e Concertos de Sergey Prokofiev;</li> <li>• Solo-Sonatas de Eugène Eugène Ysaye;</li> <li>• Miniaturas de Fritz Kreisler;</li> <li>• Primeiro Concerto de Béla Bartók;</li> <li>• Concertos de Félix Mendelssohn;</li> <li>• Concerto de Paul Hindemith;</li> <li>• Concerto e peças de Igor Stravinsky;</li> <li>• Concertos e peças de Henri Wieniawski;</li> <li>• Concerto de Alban Berg.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora a partir do resultado das entrevistas

Por fim, foram abordadas duas últimas estratégias: “Discutir aspetos emocionais e técnicos da obra com o professor” (n=1)<sup>114</sup>, e “Fazer exercícios de arco específicos para fortalecer o braço direito “(n=1)<sup>115</sup>.

### 9.6.6. Pedagogia

A categoria Pedagogia ambiciona ser um início de exploração sobre como tornar mais eficiente o processo de ensino, explorando a hipótese de ensinar técnicas avançadas de som específicas desde muito cedo na formação. As categorias encontradas foram a importância de “Desenvolver a base de som normal” (n=5)<sup>116</sup> junto de novos alunos. A opinião sobre a introdução ou não de “técnicas avançadas de som”, com (n=2)<sup>117</sup> para “não” e (n=8)<sup>118</sup> para “sim”. Qualquer uma das respostas implica construir bases sólidas primeiro; a diferença está em que, no “sim”, defendem que, após as bases estarem estáveis, é possível ir introduzindo as técnicas avançadas de som desde cedo; e no “não”, consideram que as bases só ficam estáveis mais à frente no percurso e esta introdução deve ser feita depois de o aluno ganhar maturidade.

<sup>114</sup> Kristie Su.

<sup>115</sup> Karen Gomyo.

<sup>116</sup> Alexander Stewart, Álvaro Pereira, Gilles Millet, Kristie Su, Karen Gomyo.

<sup>117</sup> Álvaro Pereira, Kristie Su.

<sup>118</sup> Alexander Stewart, Gilles Millet, Klára Erdei, Rui Guerreiro, Carmélia Silva, André Gaio Pereira, Marc Danel, Karen Gomyo.

A partir desta análise de resultados, é realizada uma articulação com a informação recolhida nos capítulos anteriores, a qual tem como objetivo compreender quais são as especificidades deste Concerto, visando estabelecer uma abordagem pedagógica e performativa da obra.

## 9.7. Discussão

Do meu ponto de vista, a preparação deste Concerto deve fazer parte do percurso académico de um aluno de violino, uma vez que permite desenvolver, simultaneamente, diversos aspetos técnicos e musicais fundamentais para a formação de um violinista, não só pelo facto de contemplar uma vasta variedade de técnicas do instrumento, mas também pelo impacto que tem a nível musical e interpretativo.

Após as conclusões retiradas com base em todos os elementos que formaram parte desta investigação, é-me possível constatar que não existe um método em específico ou uma única forma de ensinar esta obra; os elementos que a definem devem ser introduzidos gradualmente no decorrer do processo de aprendizagem de um aluno.

Uma das perguntas que incluí nas entrevistas incidia sobre a técnica e domínio de som que, no caso de Shostakovich, é uma das características-chave da sua música, tal como é referido por Vavilina-Mravinskaya (2004) e Vaiman (Shtilman A., 2019; Morozova, 2015). Os resultados obtidos demonstraram que oito dos dez participantes acreditam que as técnicas avançadas de som devem ser introduzidas desde cedo, uma opinião com a qual estou de acordo por acreditar que, tanto o ouvido, como as mãos de um aluno, devem ser treinados a identificar o maior tipo de sonoridades possíveis no instrumento e as sensações requeridas para a interpretação das mesmas.

Neste enquadramento e de forma a desenvolver esta técnica, o professor pode, a partir do momento em que o aluno adquira a postura e posições adequadas e tenha a capacidade de controlar o arco, introduzir diferentes tipos de sonoridade, através da interpretação de um exercício ou de uma peça simples em *sul tasto* ou *ponticello*, e/ou utilizando diferentes golpes e articulações de arco, tais como *martelé* ou *portato*. Desta forma, o aluno começa a sentir as especificidades de cada uma das indicações e poderá fortalecer gradualmente as suas capacidades, até ao momento de as conseguir dominar por completo.

Os professores entrevistados abordaram também a relevância do domínio técnico para a interpretação deste Concerto. Neste sentido, considero fundamental que o professor introduza a maior variedade técnica possível, não se restringindo apenas à utilização de um determinado sistema ou método, mas sim um repertório que permita ao aluno adquirir a maior

diversidade de recursos possível para a interpretação desta obra. Por este motivo, acredito que tanto os sistemas de escalas de C. Flesch, como I. Galamian, E. Gilels e progressões e diferentes intervalos, conforme mencionado pelos entrevistados, são exemplos relevantes para o domínio da mão esquerda, e estão presentes no decorrer de todo o Concerto. Por outro lado, foram sugeridos diversos livros de escalas e caprichos; e também peças e concertos que podem ajudar a complementar as componentes técnica e musical, essenciais para a formação de um aluno.

Relativamente às características musicais presentes na obra, e de acordo com a informação obtida através da revisão da literatura e das entrevistas, é possível destacar a importância de seguir as anotações do compositor na partitura, uma vez que, tal como nos referem Gerstel (1999), Braun (1985), Ottaway (1959), Vavilina-Mravinskaya (2004), Morozova (2015) e Shtilman (2019), o principal objetivo de Shostakovich era que o público compreendesse e se identificasse com a mensagem inerente às suas obras. Neste sentido, componentes musicais como variedade técnica, ritmos acentuados, contrastes de caráter, som, expressividade, virtuosismo (combinados com a utilização de elementos técnicos, como diferentes tipos de *vibrato*, sonoridade, articulação, cordas dobradas e distribuição de arco) devem ser interpretados com a maior precisão possível, de forma a melhor transmitir a ideologia do compositor.

Neste contexto, parece-me relevante que, no decorrer das aulas, haja um apelo ao desenvolvimento dos distintos estilos de aprendizagem, particularmente ao visual, auditivo e cinestésico, pois o seu aperfeiçoamento permite uma abordagem mais exata à obra. Este progresso pode ser conseguido pela familiarização do aluno com o contexto da obra e do compositor; conhecimento de várias interpretações do Concerto; maturidade emocional; capacidade de relaxar (nos momentos adequados) e conhecimento da cultura violinística, tal como referido pelos entrevistados.

Por outro lado, conforme apurado pelo resultado das entrevistas, considero igualmente importante que o aluno esteja familiarizado com aspetos como as características do contexto e mensagem da obra, entre os quais os se destacam os arquétipos, transparência na expressão, espírito nacionalista, nostalgia/melancolia e linguagem própria, uma vez que o compositor pretendia que o seu povo se conseguisse relacionar com as suas obras, que eram inspiradas, maioritariamente, nos seus sentimentos relativamente ao regime sob o qual vivia o seu povo, o povo soviético; e também acerca da Humanidade, assim referido por autores como Fanning (1994), MacDonald (1990) e Wilson (1994).

Considero que, com a acessibilidade que existe atualmente a diversos tipos de recursos, é fundamental incluir no processo de preparação desta obra a audição das diferentes gravações

existentes deste Concerto, uma vez que permite ao aluno complementar o seu estudo. Para além de ser uma ferramenta que o faz familiarizar-se com a obra e os seus desafios técnicos, é igualmente essencial para o desenvolvimento da sua cultura musical.

No decorrer do processo de investigação, optei por selecionar três violinistas de épocas diferentes, mas de formação russa (Oistrakh, Vengerov e Khachatryan), pois considero que a proximidade com o país de origem e formação de Shostakovich, em combinação com o trabalho realizado em conjunto por Oistrakh e Mravinsky, quase permite ao ouvinte visualizar os acontecimentos aos quais o compositor fazia alusão, tal como nos refere Horsley (2014-2015).

Não obstante, existe um vasto número de gravações desta obra por parte de diversos solistas aclamados, entre os quais se destacam Leonid Kogan, Viktoria Mullova, Leónidas Kavakos, Augustin Handulich, Karen Gomyo, Hilary Hahn e Julian Sitkovetsky, conforme mencionado pelos professores de violino entrevistados no âmbito deste trabalho.

A partir da informação adquirida, tanto por parte dos participantes da entrevista, como de autores como Gerstel (1999) e Schmelz (2007), é possível afirmar que a música de Shostakovich, e este Concerto para violino em particular, foi influenciada por diversos estilos e compositores, entre os quais se destacam Bach e Beethoven, Mahler e Tchaikovsky, Stravinsky e Prokofiev; mas também música folclórica. Por este motivo, e como referido anteriormente, sou da opinião de que, antes de começar a preparar este Concerto, o aluno deve possuir uma vasta cultura musical e violinística.

Em suma, gostaria de concluir salientando, novamente, a importância da inclusão deste Concerto nos conteúdos programáticos de estudantes de violino pelo facto de englobar, quase na totalidade, os desafios presentes na formação de um violinista. Dadas as suas exigências técnicas e interpretativas, considero que estamos perante uma obra mais direccionada para alunos do Ensino Superior; contudo, acredito que a preparação para a interpretação deste Concerto (e outros de envergadura equivalente) deve começar desde o início, a partir dos primeiros anos de aprendizagem do instrumento.

O capítulo seguinte propõe-se apresentar um guia de preparação a este Concerto, no qual se incluem diversos recursos a que um aluno pode recorrer durante o seu processo de aprendizagem, nomeadamente exemplos de técnica violinística e de interpretação da obra.

## **10. Abordagem pedagógica e performativa**

A informação aferida no decorrer desta investigação deu-me a possibilidade de consolidar conhecimentos que me permitem apresentar tanto uma abordagem pedagógica, como performativa deste Concerto. Concluí que, para a execução desta obra, é essencial um total domínio do instrumento, não só pela sua exigência virtuosística, mas também porque requer maturidade emocional para que a interpretação seja coerente e para que possa existir um trabalho mais detalhado a nível de elementos como a qualidade de som ou o *vibrato*.

Contudo, procurei que os exemplos de exercícios e estudos<sup>119</sup> incluídos nos diferentes andamentos se caracterizassem pela sua simplicidade, pois considero que a assimilação de conteúdos técnicos no decorrer da preparação deste Concerto deve passar por repertório complementar acessível e que não pressuponha dificuldades a nível da leitura, visando a máxima concentração do aluno nas competências que se pretendem desenvolver.

### **10.1. Nocturno**

Tal como referido no capítulo 6.2.1., o início deste andamento caracteriza-se pelo seu carácter misterioso. É, portanto, fundamental encontrar o tipo de som e “cor” mais adequados a este ambiente, de modo a ser possível criar os famosos contrastes, uma característica de destaque da música deste compositor. O intérprete deve ter em conta tanto a distribuição do arco, como de *vibrato*, para que nunca se perca a coerência entre as linhas melódicas e a forma de tocar.

Neste sentido, a primeira apresentação do solista, em *piano*, pode ser interpretada como um discurso interno que, pouco a pouco, se vai desenvolvendo, atingindo um grito de desespero – um momento de alta expressividade que combina técnica de arco e *vibrato* (Lankovsky, 2016).

A utilização do arco acaba por definir o ambiente criado no início deste andamento. Do ponto de vista técnico, o pulso deve estar um pouco inclinado para o lado direito, em *sul tasto* para que a qualidade de som seja delicada, mas que, ao mesmo tempo, capte a atenção do público. Relativamente ao *vibrato*, pequeno em amplitude, mas rápido em velocidade, este deve criar uma sensação de agitação, ainda que também se possa optar por começar sem *vibrato* e realizar o *crescendo* através da amplitude e velocidade do mesmo. Após analisar as gravações dos violinistas David Oistrakh, Maxim Vengerov e Sergey Khachatryan, é possível concluir que Khachatryan opta pela versão sem *vibrato* e *non crescendo* até à quinta nota, enquanto Oistrakh e Vengerov iniciam este andamento com um som mais presente, devido à utilização de *vibrato* desde a primeira nota (ver Exemplo Musical 1).

---

<sup>119</sup> Os estudos e peças mencionados neste capítulo estão disponíveis no Anexo 5.

## Exemplo Musical 1 - Primeiro tema

The image shows a musical score for two parts: Violino Solo and Via. Solo. The Violino Solo part is in G major, 4/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of 92. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes and a half note, ending with a 'sul G al' instruction. The Via. Solo part is in G major, 4/4 time, marked 'cresc.'. It begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a 'sul G al' instruction. Both parts feature a '2' in a box, indicating a second ending or measure.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Abordando esta passagem do ponto de vista pedagógico, a sua preparação pode incluir distintas técnicas de estudo em função dos objetivos que se pretendem alcançar. Podemos sugerir:

- Utilização de arcos longos: estudar a passagem em *son filé*<sup>120</sup>, recorrendo ao uso do metrônomo a diferentes velocidades – mantendo a mesma intensidade de som – com o intuito de entender a quantidade de arco e peso de braço que se deve utilizar para o seu controlo. Numa fase inicial, começar com cordas soltas e à medida que o aluno esteja mais familiarizado com a partitura, incorporar este método de estudo com a música;
- Dinâmicas: aproveitando o exercício anterior, o aluno pode incluir diferentes tipos de dinâmica enquanto pratica a distribuição de arco, nomeadamente começar *piano* e crescer até *forte* ou vice-versa; realizando um *crescendo* e *diminuendo*, no centro do arco. O objetivo deste exercício é que todas as notas sejam enfatizadas e haja coerência na divisão do arco;
- Posição da mão direita: no estudo desta passagem deve estar incluída a flexibilidade de pulso, girando-o para utilizar mais ou menos cordas (consoante o efeito pretendido), tocando mais próximo de *sul tasto* ou *ponticello*<sup>121</sup>. De forma a assimilar a sensação pretendida, o aluno pode realizar um exercício começando desde o talão, executando oito tempos por arco, onde o primeiro tempo começa *piano sul tasto* e utiliza metade das cordas, crescendo gradualmente durante cinco tempos de forma que os últimos dois tempos sejam tocados com todas as cordas e *ponticello*;
- Linha melódica predominantemente na corda Sol: realizar escalas cromáticas apenas na corda Sol, de forma a agilizar as mudanças de posição e aperfeiçoar a afinação.

<sup>120</sup> Técnica de arco que consiste em sustentar uma nota utilizando todo o arco.

<sup>121</sup> Técnica de arco que consiste em tocar junto ao cavalete.

Até ao número 5 de ensaio, o *crescendo* gradual deve ser conseguido através da velocidade de arco, como se se recuasse no andamento dentro de cada nota. Desta forma, é possível aumentar a tensão musical sem forçar o som – um dos elementos que mais caracteriza a música de Shostakovich. Esta tensão pode ser ainda mais evidenciada se o *vibrato* for tocado com dedos planos, o que permite desenvolver a sua amplitude, enquanto se mantém uma velocidade rápida. Relativamente ao número 5 de ensaio, é fundamental, para o carácter do andamento, que as acentuações presentes na sequência de terceiras menores/Maiores sejam executadas através do impulso de contacto com a corda (ataque de arco) e *vibrato* (Lankovsky, 2016). Tanto Oistrakh, como Vengerov seguem este tipo de fraseio, enquanto Khachatryan opta por intensificar a melodia maioritariamente através do uso de *vibrato*.

### Exemplo Musical 2 - Desenvolvimento do tema

The image shows two staves of musical notation for a Violin Solo. The first staff, labeled '4', begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and a *cresc.* marking. The second staff, labeled '5', continues the piece with a *cresc.* marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) section and a forte (*f*) section, all with complex rhythmic patterns and slurs.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Esta passagem pode ser trabalhada de acordo com as seguintes indicações:

- Articulação da mão esquerda: pretende-se uma clara dicção da mão esquerda, pelo que exercícios como, por exemplo, o n.º 1 de Henry Schradieck, ajudam a que o aluno mantenha os dedos o mais próximo possível da corda e que a pronúncia das notas seja clara e precisa (ver Anexo A5.1);
- Mudanças de corda: estudar lentamente, parando o arco antes de cada mudança de corda, de forma a ajustar o ângulo do cotovelo e o pulso direito, promovendo a coordenação entre as mãos;
- Acentuações: o objetivo é conseguir realizá-las através da utilização do “ataque” de arco, o que pode ser trabalhado por via de exercícios que incluam a técnica de *collé*<sup>122</sup>, recorrendo ao movimento dos dedos da mão direita, retomando o arco e tocando ao talão/ponta.

<sup>122</sup> Técnica de arco que consiste em golpes de arco enérgicos a partir da corda.

No motivo melódico A (ver Exemplo Musical 3), o *vibrato* deve ser mais lento e largo, com o intuito de criar um lamento expressivo. As semínimas precedentes à mínima pontuada podem ser um pouco mais compridas e enfatizadas por um pequeníssimo *ritardando*, conduzindo a nota até ao talão, o que origina uma sensação de incerteza, uma dúvida sobre o que virá a seguir. Este tema desenvolve-se rapidamente e atinge o *forte appassionato*, uma explosão melódica que contrasta com o início deste andamento e que, em termos técnicos, se pode conseguir através do aumento da velocidade e peso de arco e amplitude de *vibrato* de forma a obter o *crescendo*, controlando sempre a qualidade do som através da postura do braço direito que, neste caso, se traduz pelo cotovelo mais elevado.

### Exemplo Musical 3 - Motivo melódico A e desenvolvimento do tema

Fonte: Partitura geral do Concerto

Os recursos que podem ser utilizados na preparação desta passagem incluem:

- Mudanças de posição: trabalhar na mesma corda (Sol e Ré) e com diversas dedilhações diferentes escalas de uma oitava (em notas separadas e ligaduras) e arpejos, de forma a agilizar as mudanças de posição e dominar a afinação; e também escalas de quatro oitavas, utilizando uma nota por arco, para preparar as posições agudas predominantes na corda Mi;
- Utilização de *vibrato*: colocando o metrónomo a 50 (semínima), realizar o *vibrato* por ritmos, começando lentamente e aumentando de forma gradual, nomeadamente colcheias, tercinas, semicolcheias, sextinas, fusas. O objetivo deste exercício é diversificar os tipos de *vibrato*, conseguindo realizá-lo de forma controlada até atingir um *vibrato* contínuo;
- Dinâmica de *forte appassionato*: trabalhar uma escala de quatro oitavas, uma nota por arco, utilizando todas as cordas e o *vibrato* mais rápido atingido no exercício anterior, colocando o arco mais próximo ao cavalete, mas sem aplicar pressão sobre a corda, de forma a obter uma maior projeção sonora.

Após este clímax, o compositor apresenta uma nova secção, muito íntima, de grande expressividade, apesar de se apresentar em *piano* e com surdina. É quase como que uma pequena “cadência” para o violino solo, onde existe uma combinação de diferentes tipos de *vibrato*, um som *flautado* e ênfase melódica através de pequenos impulsos de arco. Contudo, a dinâmica nunca deve ultrapassar o *mezzo-piano*, de modo que o carácter quase aterrador desta passagem não se perca. É possível verificar que os três violinistas cujas gravações analisei se assemelham na interpretação desta passagem.

#### Exemplo Musical 4 - Pequena “cadência”

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a single line of music with a treble clef, containing notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. Above the staff, the instruction "con sord." is written, followed by a harp symbol. Below the staff, the dynamics "p" and "pp sempre" are indicated. The lower staff is labeled "Vin. Solo" and shows a more complex melodic line with many slurs and accidentals. A harp symbol is also present above this staff. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Dos aspetos relevantes a trabalhar, destacam-se também:

- Independência das mãos: realizar o mesmo exercício referido anteriormente para o *forte appassionato*, mas desta vez em *pianissimo sul tasto*, mantendo um *vibrato* muito rápido;
- Afinação: comparar a afinação com cordas soltas e com a nota da corda “vizinha”.

O diálogo entre o violino solo e a harpa em uníssono com a celesta, antes do número 13 de ensaio; e a passagem de tercinas do solista que advém a partir deste, é um momento filosófico de profunda incerteza, pelo que o tipo de som deve ser muito suave e expressivo, tocado em *sul tasto*, alternando a utilização de *vibrato* e *senza vibrato* (Morozova, 2015).

### Exemplo Musical 5 - Variação do primeiro tema



Fonte: Partitura geral do Concerto

Relativamente à passagem do Exemplo Musical 5 reproduzido acima, é importante o aluno consolidar dois elementos:

- Velocidade de arco: tocar escalas cromáticas, com o metrônomo a 76 (semínima), em sextinas, trabalhando tanto a distribuição, como a velocidade de arco;
- Afinação: trabalhar em escalas cromáticas com uma nota pedal.

A partir desta passagem e até ao final deste andamento, é essencial que o intérprete preste especial atenção ao domínio do arco, relativamente à velocidade, distribuição, localização e peso utilizados, pois o compositor começa a intercalar os temas e motivos musicais anteriormente em extremos dinâmicos (*fortissimo/pianissimo*) (Lankovsky, 2016).

O final do *Nocturno*, acaba por ser quase como que uma esperança que se vai desvanecendo com o *diminuendo* gradual e se apresenta com o harmónico que soa no violino solo, devendo ser tocado quase sem pressão sobre a corda, apesar da proximidade do cavalete, criando assim uma atmosfera totalmente estática, uma reflexão interior (Ottaway, 1959).

### Exemplo Musical 6 - Final do andamento



Fonte: Partitura geral do Concerto

Nesta passagem em concreto, e sendo já a última intervenção do andamento, é fundamental que, após consolidar os diversos tipos de técnica já apresentados, seja trabalhada a qualidade de som relativamente aos harmónicos. Um recurso que pode ajudar na sua execução é tocar em *pianissimo*, com metrônomo a 60 (semínima), procurando conseguir manter 16 tempos num arco, tanto para baixo como para cima, de forma a evitar o “corte” da ligadura.

De uma forma geral, constata-se que, para a interpretação deste andamento, o aluno deve ter em consideração os elementos apresentados no Quadro 16:

**Quadro 16 - Elementos técnicos predominantes (*Nocturno*)**

Mão direita	Arco	Vibrato	Acentuações	Tempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Virar o pulso para a direita e em <i>sul tasto</i>, de forma a obter uma sonoridade que distinga diferentes tipos de ambiente:</li> <li>- Misterioso, no início do andamento;</li> <li>- Dúvida, no segundo tema;</li> <li>- Lamento, no número 11 de ensaio.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Velocidade e distribuição de arco:</li> <li>- Utilização da mesma quantidade de arco para figuras rítmicas diferentes. Ex.: semínima com ponto + colcheia (compasso 10);</li> <li>- Projeção sonora e ênfase em todas as notas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Largo;</li> <li>• Curto;</li> <li>• Rápido;</li> <li>• Lento;</li> <li>• <i>Senza vibrato</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ataque de arco;</li> <li>• Impulso de <i>vibrato</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pequenos <i>ritardandos</i> para aumentar a tensão musical;</li> <li>• Oscilações de tempo para enfatizar a fantasia do andamento (número 11 de ensaio)</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora

## 10.2. Scherzo

Este andamento caracteriza-se maioritariamente pelo domínio de distintas técnicas de violino. Para conseguir transmitir o caráter diabólico presente, o violinista deve estar completamente “relaxado” – um paradoxo que faz diferença aquando da interpretação e que apenas pode ser obtido se o violinista estiver seguro da técnica que é apresentada na partitura. Segundo Yuri Yankelevich, este tipo de andamentos deve ser aperfeiçoado não apenas pelo estudo de escalas, arpejos e cordas dobradas, mas também pela correta utilização do arco (Lankovsky, 2016).

De uma forma geral, este andamento deve ser tocado na parte inferior do arco, sendo necessário, muitas vezes, recorrer completamente ao talão para evidenciar o caráter grotesco da música, tornando-se aceitável que o som não seja totalmente “limpo”<sup>123</sup>.

Segundo Raaben (1967), a escola de violino de Vaiman incidia em grande escala sobre a qualidade de som, pelo que o pedagogo acreditava que os *fortes* e *fortissimos* podiam ser tocados de forma mais “rude”, mas nunca comprometendo o som natural do violino.

<sup>123</sup> Glikman, I. D. (1993). *Pisma k Drugu, Dmitri Shostakovich-Isaaku Glikmanu*, Kompozitor, São Petersburgo

Neste sentido, as oitavas presentes na primeira intervenção do violino solo devem ser tocadas no talão, desde a corda, e com impulso de *vibrato*, de forma que se obtenha um som poderoso, mas “seco” ao mesmo tempo. Antes do primeiro tema passar para o violino, a pequena introdução deve ser tocada da mesma maneira (poderoso/seco), pelo que a quantidade de arco utilizada para as semínimas e para as colcheias deve ser a mesma (metade-metade), com uma articulação muito precisa. Para as semicolcheias, o cotovelo deve estar elevado para que o som seja preciso e se projete naturalmente, evitando forçar e tocar *a la corda*; e o arco deve estar bem centrado entre a escala e o cavalete. Após a análise das interpretações dos três violinistas de referência, foi possível chegar à conclusão de que os três se assemelham na execução desta passagem (ver Exemplo Musical 7).

### Exemplo Musical 7 - Introdução e primeiro tema



The image displays three staves of musical notation for Violin Solo. The top staff shows the introduction with a series of eighth notes and a half note, followed by a melodic line. The middle staff continues the introduction with a similar rhythmic pattern. The bottom staff shows the first theme, characterized by a series of sixteenth notes and a melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Partitura geral do Concerto

No que diz respeito à preparação da passagem acima apresentada, alguns dos métodos de estudo que considero ser úteis são:

- Oitavas acentuadas: estudando *collé* em cordas soltas com metrônomo a 50 (semínima), primeiro retomando o arco e depois executando tanto no talão, como à ponta, de forma a uniformizar ao máximo o “ataque”, independentemente da zona do arco onde se toque;
- Acentuações: trabalhar em escalas simples, interpretando a mesma arcada e ritmo, com o intuito de uniformizar a articulação do arco, como referido no exercício anterior;
- *Spiccato*: a passagem a partir das semicolcheias deve ser estudada lentamente, *a la corda*, utilizando muito pouco arco e em *martelé*, ajustando o ângulo do cotovelo sempre que haja mudança de corda. Aumentar gradualmente a velocidade mantendo sempre estes princípios, de forma que o efeito “saltado” parta sempre desde a corda.

O efeito de *subito crescendo*, que surge nos três compassos anteriores ao número 28 de ensaio, deve ser executado através da velocidade de arco, utilizando todo o seu comprimento e elevando o cotovelo direito com o intuito de obter maior projeção sonora nas cordas graves. Tanto Oistrakh, como Vengerov, interpretam desta mesma maneira, enquanto Khachatryan opta por acrescentar mais *vibrato* e tocar apenas na metade inferior do arco (ver Exemplo Musical 8).

### Exemplo Musical 8 - Exemplo de *súbito crescendo*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Como referido anteriormente, este tipo de efeito deve ser trabalhado através da velocidade de arco, sendo que, para compreender a sensação exigida, o aperfeiçoamento desta passagem pode ser realizado pela utilização de cordas soltas (numa fase inicial), que neste exemplo são a Sol e a Ré, concentrando a atenção em passar o arco lentamente e em pouca quantidade para a semínima, reservando 2/3 do mesmo para a colcheia, para a qual se utiliza uma grande velocidade de arco.

Nas passagens de oitavas em *fortissimo*, como no Exemplo Musical 9, os dedos da mão esquerda devem estar bem assentes na corda, pelo que a dinâmica advém do “ataque” de arco e impulso de *vibrato*, mantendo a intensidade da passagem sem forçar o som. Oistrakh interpreta a passagem precisamente desta forma; por sua vez, Vengerov e Khachatryan tocam-na com muito *vibrato*, mais *tenuto* e *legato*.

### Exemplo Musical 9 - Exemplo de passagem em oitavas



Fonte: Partitura geral do Concerto

A preparação deste tipo de passagens deve incluir a execução de escalas em oitavas e com *vibrato* contínuo, visando a sua interpretação na dinâmica de *fortissimo*.

Apesar de ser um fantástico pianista, Shostakovich consultava sempre os solistas para ter a certeza de que o que compunha era exequível de ser interpretado. A utilização de décimas, que surgem no decorrer do Concerto, não era um tipo de técnica que fosse empregue na maioria dos concertos de violino, surgindo com maior frequência em concertos de grande virtuosismo, como os de Paganini. Este elemento aparece aqui como forma de enfatizar o sarcasmo e o carácter grotesco e dramático da música (Wilson, 1994).

Tendo em conta este aspeto, este tipo de passagem deve ser tocado com dedos “planos” (mão esquerda) e, neste caso em específico, com muito impulso em direção à ponta do arco, através do peso de braço. Tal como nos é apresentado nos exemplos anteriores, a preparação deve incluir, inicialmente, a realização de escalas em décimas, de 2 em 2 notas ligadas, com o objetivo de aproximar o exercício ao resultado final (ver Exemplo Musical 10).

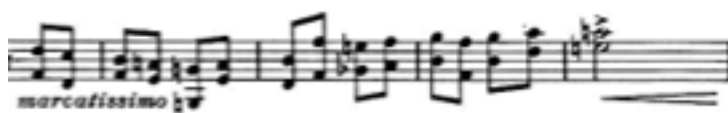
#### Exemplo Musical 10 - Exemplo de passagem em décimas



Fonte: Partitura geral do Concerto

Mravinsky (Vavilina-Mravinskaya, 2004) refere que todas as anotações dos compositores influenciam o que é transmitido para o público. Por este motivo, passagens como a de colcheias apresentadas *marcatissimo* no Exemplo Musical 11, devem ser tocadas utilizando um *portato pesante*, na parte inferior do arco que, por sua vez, deve estar ligeiramente virado para a direita, mantendo assim o carácter diabólico, sem sacrificar a qualidade de som.

#### Exemplo Musical 11 - Exemplo de passagem em *marcatissimo*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Para este tipo de passagem, destaca-se a necessidade de trabalhar dois elementos-chave:

- Afinação: estudar lentamente e em *piano*, separando ambas as vozes, mantendo o dedo na posição da nota que não soa e analisar a progressão intervalar antes de tocar ambas notas ao mesmo tempo, de forma a agilizar a colocação dos dedos;
- *Marcatissimo*: trabalhar a uma velocidade lenta e em *martelé*, utilizando a menor quantidade de arco possível, parando o arco de forma a preparar a colocação das notas, o que vai estimular a coordenação entre ambas as mãos.

Verifica-se uma clara troca de motivos entre a orquestra e o violino solo na passagem apresentada no Exemplo Musical 12 pelo que, nesta secção, o *vibrato* deve ser pequeno em amplitude, mas muito rápido em velocidade, sobretudo nas semínimas. Desta forma, é possível intensificar toda a passagem, em especial quando surge o ritmo sincopado, tal como é interpretado por Vengerov e Khachatryan. No entanto, ambos violinistas tocam de forma mais livre, combinando distintas articulações que entre elas nem sempre soam coerentes. Curiosamente, Oistrakh opta por tocar maioritariamente *senza vibrato*, respeitando rigorosamente as indicações marcadas na partitura e evidenciando, sobretudo, o contraste entre notas longas e notas curtas.

### Exemplo Musical 12 - Exemplo de ritmo sincopado



Fonte: Partitura geral do Concerto

Para além dos recursos referidos anteriormente, o ritmo sincopado e acentuado deve ser trabalhado no centro do arco, muito compacto e em *martelé*, com o intuito de que tanto a arcada para baixo, como para cima, soem idênticas e exista um controlo total do arco.

A ponte para o segundo tema apresenta-se por via de semicolcheias no violino solo que, dada a orquestração cada vez mais densa, é um motivo que acaba por ser “devorado” pela orquestra. Desta maneira, torna-se possível para o violinista tocar de uma forma mais relaxada em termos de postura de braços, sem forçar o som e *a la corda*, tal como é interpretado pelos três violinistas de referência. A preparação desta passagem incide, sobretudo, na agilidade da mão esquerda, pelo que o seu aperfeiçoamento deve passar por um estudo em ritmos diferentes (dividido por tempos), como por exemplo através de ritmos pontuados, duas colcheias + duas semicolcheias, tercinas de semicolcheia + semicolcheia e vice-versa (ver Exemplo Musical 13).

### Exemplo Musical 13 - Transição para o segundo tema



Já na reexposição, a indicação metronómica é inferior à do início do andamento<sup>124</sup>, o que permite que o primeiro tema, que surge no violino solo com acréscimo de cordas dobradas, seja tocado com uma articulação muito precisa. Oistrakh toca em conformidade com estas indicações; Vengerov mantém o mesmo tempo do início; e Khachatryan toca mais rápido do que na exposição (ver Exemplo Musical 15).

### Exemplo Musical 15 - Primeiro tema com acréscimo de cordas dobradas



Fonte: Partitura geral do Concerto

Um elemento a trabalhar neste tipo de passagens é a gestão do arco, pelo que é importante que o processo de assimilação passe por tocar devagar, totalmente *a la corda*, utilizando a menor quantidade de arco possível, numa arcada muito compacta e no centro. É igualmente relevante ter consciência da altura do cotovelo, de forma a antecipar rapidamente as mudanças de corda.

A coda, que se inicia com o segundo tema, está escrita em *fortissimo* para o violino solo até ao final do andamento, o que exige ao solista a máxima utilização de harmónicos. Neste sentido, o arco deve tocar de forma totalmente horizontal, com todas as cerdas, para que o som do violino solo consiga sobressair, apesar da densa orquestração. É importante a utilização do impulso de *vibrato* e “ataque” de arco para que as últimas oitavas soem por cima de toda a orquestra. Oistrakh toca de acordo com esta interpretação, ao contrário de Vengerov e Khachatryan, que optam por utilizar muito *vibrato* (ver Exemplo Musical 16).

<sup>124</sup> A edição utilizada apresenta um erro nas indicações de metrónomo: o início deve ser a 126 e a Reexposição a 104.

## Exemplo Musical 16 - Final do andamento

The image shows a musical score for a violin solo. The top staff is a short excerpt of a previous section, ending with a double bar line and a fermata. Below it, measure 67 is marked with a box containing the number 67. The score continues with measure 68, which begins with a crescendo and a 4/4 time signature. The notation includes various articulations and dynamics, such as accents and slurs.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Sumarizam-se, no Quadro 17, as técnicas predominantes neste andamento:

### Quadro 17 - Elementos técnicos predominantes (*Scherzo*)

Mão direita	Acentuações	Articulações
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Peso do braço:</li> <li>- Som “seco” e “rude”, de caráter agressivo;</li> <li>- Projeção sonora.</li> <li>• Cotovelo elevado/baixo:</li> <li>- Estabilidade rítmica.</li> <li>• Distribuição e velocidade de arco:</li> <li>- <i>Crescendos</i> e <i>diminuendos</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulso de <i>vibrato</i>;</li> <li>• Ataque de arco</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Legatissimo</i>;</li> <li>• <i>A la corda</i>;</li> <li>• <i>Marcatissimo</i>;</li> <li>• Expressividade e mensagem para o público.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora

### 10.3. *Passacaglia*

É considerado um dos andamentos de maior destaque de Shostakovich. Para além de demonstrar a inteligência do compositor, é também uma expressão da profundidade dos seus sentimentos acerca de tudo o que estava a acontecer ao seu redor. O tempo é um elemento determinante na interpretação deste andamento, pois acaba por definir o ambiente que é originado (Ottaway, 1959).

A utilização do *vibrato* torna-se também essencial para a interpretação, pois a combinação de diferentes velocidades e amplitudes possibilitam ao violinista simbolizar o choro e o lamento

das diversas linhas melódicas, complementando-o com uma precisa distribuição e velocidade de arco.

O compositor deixa indicações concretas para o fraseio e estrutura da primeira entrada do violino solo (primeira variação). Como recorda Mravinsky (Vavilina-Mravinskaya, 2004), não é possível interpretar um lamento sob um metrônomo, pelo que as “ondas” dão liberdade ao intérprete para tocar de uma forma mais livre, enfatizando assim a melodia inconsolável que soa por cima do coral (tema). O início apresenta-se com um timbre “*matte*” (*sul tasto*, pouco definido), onde os intervalos de segunda devem ser evidenciados. A colocação plana dos dedos da mão esquerda ajudará a encontrar esta coloração, juntamente com as combinações de *vibrato*, consoante os *crescendos* e *diminuendos* apresentados na partitura. Apesar de os três violinistas de referência diferirem na interpretação, o princípio da utilização do *vibrato* é o mesmo para todos (ver Exemplo Musical 17).

### Exemplo Musical 17 - Primeira variação do tema



The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single line with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Above the first measure, there is a fingering 'III' over a '7' in a box. Below the first measure, there is a dynamic marking 'p espr.' and a box containing the number '71'. The bottom staff is labeled 'Vln. Solo' and contains a more complex melodic line with many slurs and ties, indicating a continuous phrase.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Neste andamento, o pulso direito deve estar totalmente livre para que o violinista seja capaz de um fraseio contínuo através de ligaduras em *tenuto* e acentuações melódicas, conseguidas pela combinação entre “ataque” de arco e *vibrato* amplo, tal como é possível de verificar na interpretação de Oistrakh (ver Exemplo Musical 18).

### Exemplo musical 18 - Exemplo de ligaduras em *tenuto* e acentuações melódicas



The image shows a single staff of musical notation labeled 'Vln. Solo'. It contains a melodic line with several slurs and ties, indicating a continuous phrase. A marking 'tenuto' is placed above a measure towards the end of the staff.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Entre os números 73 e 75 de ensaio existe uma escalada gradual das linhas melódicas, tanto por parte da orquestra, como do violino solo que, como podemos verificar no Exemplo Musical 19, e que se expressa com ainda maior intensidade, através das síncopas que são apresentadas, refletindo o acumular de tensão melódica desde a primeira entrada do solista. O *vibrato* é o elemento determinante para a execução desta passagem, não só pela projeção sonora que é requerida, mas também pelo profundo dramatismo desta passagem. Por este motivo, os dedos da mão esquerda devem estar o mais planos possível, de forma a conseguir executar um *vibrato* mais largo em amplitude, apesar de rápido.

A distribuição do arco é também relevante, sobretudo para obter um *crescendo* de qualidade e ressonante, através da distribuição do peso do braço, sem exercer pressão sobre a corda, utilizando a maior quantidade de arco possível, sobretudo nas colcheias. Enquanto Vengerov opta por crescer em dinâmica, mantendo a passagem com uma sonoridade mais íntima e tocada *a la corda* e *legatissimo*, Oistrakh interpreta a passagem através de um *portato* marcado. Khachatryan toca *a la corda* e *legatissimo*, ainda que não utilize demasiada quantidade de arco para o *crescendo*, executando-o essencialmente a partir do *vibrato*.

#### Exemplo Musical 19 - Escalada da linha melódica antes do “clímax”



Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como se pode observar no Exemplo Musical 20, o clímax surge no número 75 de ensaio, onde as oitavas do violino solo podem ser interpretadas como sinos que soam por cima da orquestra, visto que neste momento o compositor sobrepõe dois temas simultaneamente (Ottaway, 1959).

Através do “ataque” de arco e impulso de *vibrato*, torna-se possível interpretar este efeito. É importante ter em consideração que o arco deve estar bem centrado e que todas as cerdas sejam utilizadas, de forma que o som projetado seja poderoso, mas “limpo”. Sendo a primeira vez, desde o início do andamento, que o tema coral aparece na voz do solista, a execução das oitavas deve incluir uma combinação entre *marcato* e *legato*. A versão de Oistrakh segue esta interpretação, enquanto Vengerov e Khachatryan tocam de forma mais lírica, *a la corda*.

### Exemplo Musical 20 - Tema na parte de violino solo



Fonte: Partitura geral do Concerto

O *diminuendo* que antecede o número 76 dá liberdade ao solista para recomeçar, mais uma vez, o seu lamento (segunda variação), que desta vez se apresenta em *mezzo-piano molto espressivo*, o que requer uma sonoridade muito mais expressiva que no início (que começa em *piano*). No espaço de oito compassos, a melodia atinge o *mezzo-forte* e *diminuendo*, um fator que não se verifica na primeira apresentação deste tema e que se pode traduzir como um relaxamento de emoções, tanto para o solista, como para o público. Mais uma vez, e comparando as interpretações dos três violinistas de referência, a expressividade desta passagem advém, maioritariamente, das combinações de *vibrato*, distribuição e velocidade de arco e peso do braço direito (ver Exemplo Musical 21).

### Exemplo Musical 21 - Primeira variação (uma oitava abaixo)



Fonte: Partitura geral do Concerto

O acompanhamento coral aparece uma última vez na voz do violino solo, a partir do número 77 de ensaio, quase como um sussurro, onde as modulações para tonalidades maiores se apresentam como uma esperança para uma resolução para o futuro (ver Exemplo Musical 22).

### Exemplo Musical 22 - Acompanhamento coral



Fonte: Partitura geral do Concerto

No entanto, o compositor finaliza este andamento com a segunda variação (uma oitava mais abaixo), que se apresenta como uma memória no compasso anterior ao número 78 de ensaio, uma ponte de transição para a *Cadência*. A orquestração torna-se gradualmente mais estática e a nota pedal da orquestra permite ao solista interpretar estes últimos compassos como uma pequena fantasia. Trata-se de uma passagem que se caracteriza essencialmente pela dinâmica de *pianissimo* para o violino solo, que se deve conseguir através da leveza do peso do braço direito e utilização de menor quantidade de arco e cerdas, tal como nos é apresentado pelos três violinistas de referência (ver Exemplo Musical 23).

### Exemplo Musical 23 - Pequena “fantasia”



Fonte: Partitura geral do Concerto

A abordagem pedagógica a este andamento passa por uma combinação de exercícios apresentados para a preparação dos dois andamentos anteriores, entre os quais se incluem os seguintes elementos:

- Utilização de arcos longos;
- Dinâmicas;
- Posição da mão direita;
- Linhas melódicas predominantes na corda Sol;
- Articulação da mão esquerda;
- Mudanças de corda;
- Acentuações;
- Variedade de *vibrato*;
- Mudanças de posição;
- Articulação da mão esquerda;
- Mudanças de corda;
- Independência das mãos;
- Afinação;
- Oitavas acentuadas.

Acrescenta-se ao estudo deste andamento um exercício direcionado para a execução do *portato*<sup>125</sup>, apresentado no Exemplo Musical 23. De forma a aperfeiçoar este tipo de técnica, sugere-se que o aluno toque uma mesma nota, mas, em vez de executada conforme está indicado na partitura (arcadas separadas), que o faça através da utilização de ligaduras. O objetivo é a passagem do arco no mesmo sentido, começando com a arcada para baixo e prosseguindo com a arcada para cima, reproduzindo várias notas longas separadas por uma pequena respiração entre si, recorrendo ao movimento e impulso dos dedos da mão direita.

Dada a expressividade deste andamento, é fundamental que haja uma preparação focada na qualidade de som e *vibrato*, pelo que se recomenda a assimilação destes elementos através da interpretação de exercícios e estudos simples, com o intuito de que a concentração incida concretamente nestes dois aspetos. O estudo n.º 1 de Jacques Féréol Mazas é um dos recursos que pode ser utilizado para este tipo de trabalho.

Neste enquadramento, as técnicas evidenciadas neste andamento distinguem-se em (ver Quadro 18):

**Quadro 18 - Elementos técnicos predominantes (*Passacaglia*)**

Mão direita	Acentuações	Articulações	<i>Vibrato</i>	Tempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>Distribuição e velocidade de arco;</li> <li>Peso de braço;</li> <li>Liberdade de pulso;</li> <li>Dramatismo e expressividade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Impulso de <i>vibrato</i>;</li> <li>“Ataque” de arco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Legatissimo</i>;</li> <li><i>A la corda</i>;</li> <li><i>Portato</i>;</li> <li><i>Marcato</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Largo;</li> <li>Curto;</li> <li>Rápido;</li> <li>Lento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pequenos <i>ritardandos</i>;</li> <li>Aumentar tensão musical;</li> <li>Oscilações de tempo;</li> <li>Enfatizar lamento ou fantasia.</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora

#### 10.4. *Cadência*

Começando com elementos da *Passacaglia*, o compositor indica na partitura que se deve iniciar esta cadência para violino solo em *piano maestoso*. Ao analisar as gravações de Oistrakh, Vengerov e Khachatryan, combinando com os conhecimentos adquiridos acerca da “escola” de Vaiman, é possível deduzir que a interpretação desta primeira intervenção deve passar pela busca de diferentes “cores” através do *vibrato* (com ou *senza*), efeitos de eco e

<sup>125</sup> Termo musical para uma articulação suave das notas, que devem soar ligadas entre si.

fraseio simples, que advêm do seguimento da linha melódica. É importante não aplicar pressão sobre a corda, dada a transparência da passagem; e respeitar as indicações de suspensão e respiração, que podem ser interpretadas como pontos de interrogação/dúvidas, que se esperam esclarecer no último andamento (Glikman, 1993).

Tal como interpretado pelos três violinistas de referência, o som das notas mais agudas deve ser cristalino, como se estivesse “congelado” no tempo. Um efeito que é possível de alcançar mantendo o braço direito completamente relaxado, o que se pode conseguir através da posição de cotovelo baixo, tocando *sul tasto* e equilibrando o arco por via do dedo mindinho da mão direita (ver Exemplo Musical 24).

#### Exemplo Musical 24 - Início da *Cadência*

The image shows a musical score for a violin cadenza. It begins at measure 68, with measure 69 marked as the start of the 'Cadenza'. The tempo is 'p ma maestoso' (piano, molto maestoso). The music consists of eighth notes, many of which are grouped in triplets. There is a 'rit' (ritardando) marking. The score ends with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and a fermata over the final note.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Outro dos aspetos que deve ser trabalhado para o aperfeiçoamento desta passagem passa pela afinação. Sugere-se a execução das escalas de Sib Maior/menor, utilizando o ritmo e articulação (*portato*) presentes no início (semínima + tercinas), com o objetivo de alcançar um progresso tanto na afinação, como na articulação de arco.

O início de *l'istesso tempo*, apresentado no Exemplo Musical 25, remete ao primeiro tema, presente no *Nocturno*, existindo um paralelismo no que diz respeito à progressão harmónica entre ambas linhas melódicas. Ao contrário do que acontece no primeiro andamento do Concerto, aqui o fraseio começa com *portato* em *pianissimo*, na ponta do arco, progredindo gradualmente através de intervalos de segunda, terceiras menores, quintas diminutas e sétimas aumentadas. Existe um claro diálogo entre as vozes inferiores e superiores, o que implica que o solista enfatize um pouco mais as vozes graves, equilibrando as diferenças tímbricas entre as cordas.

### Exemplo Musical 25 - *L'istesso tempo*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Um recurso para a preparação desta passagem pode incluir a interpretação do Estudo n.º 7, Op. 20, de Heinrich Kayser, por ser um estudo que visa o domínio do *portato*, ao mesmo tempo que utiliza todas as cordas do violino. Desta forma, são trabalhadas tanto a técnica de mão esquerda (mudanças de corda), como a da mão direita (*portato*), pelo que se sugere a execução em diferentes partes do arco, experimentando utilizar uma maior ou menor quantidade de cerdas (ver Anexo A5.4).

Por sua vez, os acentos que vão surgindo remetem ao já referido elemento dos “tiros”, que surge no *Scherzo*, sendo um efeito “surpresa” que se pode conseguir executar tocando ao talão – antecipando através de uma ligeira elevação do arco num breve instante antes do acento. Pouco a pouco, as acentuações começam a surgir em cada tempo, sendo importante que o violinista se mantenha na parte inferior do arco, tocando por via de um movimento horizontal (todas as cerdas) e com o pulso direito reto. Estes aspetos técnicos devem ser combinados com impulsos de *vibrato*, provocando assim diferentes tipos de emoção e ambientes contrastantes (ver Exemplo Musical 26).

### Exemplo Musical 26 - Elemento de “tiros”



Fonte: Partitura geral do Concerto

A versão de Oistrakh corresponde a esta interpretação, enquanto Vengerov opta por tocar toda a passagem *a la corda*, utilizando os impulsos de *vibrato* para as acentuações. Khachatryan interpreta esta passagem de forma bastante distinta, tocando *a la corda* e eliminando praticamente todas as acentuações, jogando com o efeito de eco.

Durante o processo de aprendizagem deste elemento e tal como já foi mencionado no decorrer dos andamentos anteriores, as acentuações presentes nesta passagem devem ser trabalhadas através do recurso à técnica de *collé*. É igualmente importante preparar o arco

antes do ataque através de uma pequena respiração entre as notas, de forma a promover a coordenação entre ambas as mãos.

No que diz respeito à passagem de *forte súbito - diminuendo - piano*, presente no Exemplo Musical 27, é curioso constatar que os três violinistas de referência não interpretam os contrastes de modo evidente, como está indicado na partitura. Segundo as cartas de Shostakovich para Glikman (1993), o compositor nem sempre estava de acordo com os solistas, apesar de respeitar a sua interpretação. Por este motivo, e dada a intenção de Vaiman em seguir ao máximo as anotações da partitura, surge uma forma de interpretar esta passagem que se baseia em evidenciar os contrastes através da utilização de “ataque” de arco para o *forte* e um *portato* através do cotovelo “cego” (bloqueado) na ponta do arco para o *piano*.

### Exemplo Musical 27 - Exemplo de passagem de *forte súbito - diminuendo - piano*



Fonte: Partitura geral do Concerto

Para além dos recursos sugeridos, é igualmente relevante ter em consideração a altura do cotovelo, de forma que a passagem seja interpretada com a maior agilidade e clareza de som, pelo que se sugere recorrer ao uso do espelho para controlar este elemento postural.

A transição de colcheias para tercinas aumenta gradualmente a tensão musical, não só pela subida de registo, mas também pela mudança de compasso de 4/4 para 3/2 mesmo antes do clímax, que surge no *Più mosso*. Toda esta passagem deve ser tocada totalmente *a la corda*, com o pulso direito reto e na parte inferior do arco, tal como é evidenciado pela interpretação dos três violinistas de referência. No entanto, existem pequenas diferenças no que diz respeito a acentuações melódicas e tempos: Oistrakh e Khachatryan tocam com mais oscilações de tempo antes da indicação *accelerando*, enquanto Vengerov mantém o mesmo tempo até à indicação (ver Exemplo Musical 28).

### Exemplo Musical 28 - Passagem de tercinas e *accelerando*



The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, starting with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a sequence of triplets of eighth notes, marked with a 'cresc.' (crescendo) and a '(J)' dynamic marking. The middle staff is also in treble clef, continuing the triplet pattern with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The bottom staff is in bass clef, showing a triplet of eighth notes and an 'Accelerando' marking. The piece concludes with a 3/2 time signature change.

Fonte: Partitura geral do Concerto

A passagem de *Più mosso*, correspondente ao Exemplo Musical 29, inicia com uma reminiscência do segundo tema do *Scherzo*, apresentado em acordes de quatro notas que devem ser tocadas ao mesmo tempo, *marcatissimo*, e as colcheias *a la corda*, mas também muito marcadas, tal como é interpretado por Oistrakh e Vengerov.

### Exemplo Musical 29 - Início do *Più mosso*



The image shows a musical score for a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to 168 (♩ = 168). The score consists of a series of four-note chords, some of which are beamed together, indicating they should be played simultaneously.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Para o domínio desta técnica de acordes, o aluno deve começar por trabalhar com cordas soltas, centrando o arco nas cordas Ré e Lá, executando um movimento rápido no qual utilize todas as cordas, com a arcada para baixo. Estando o arco bem colocado, as cordas Sol e Mi soam por inércia. Este exercício pode ser realizado tanto retomando as arcadas, como com arcadas para baixo e para cima.

Já para os acordes seguintes, apresentados no Exemplo Musical 30, apesar da sonoridade marcada, de forma a enfatizar a assinatura musical do compositor (transposta), os três violinistas de referência dividem, subtilmente, os acordes em 2-2 para fazer sobressair as notas agudas – Dó#, Ré, Si, Sib. Por sua vez, as passagens de tercinas e semicolcheias, graças ao seu registo agudo, permitem ao violinista relaxar a pressão exercida sobre a corda sem perder o carácter ou a projecção sonora, sendo este um momento de transição para o final da *Cadência*.

### Exemplo Musical 30 - Assinatura musical do compositor



Fonte: Partitura geral do Concerto

Neste exemplo e segundo a interpretação sugerida, é-nos apresentada a técnica de acordes “partidos”, que se pode preparar através do mesmo tipo de exercício como referido no exemplo anterior (utilizando cordas soltas), com a diferença de colocar o arco nas cordas Lá e Mi, ou Sol e Ré, realizando um movimento de gesto rápido de baixo para cima ou vice-versa.

Por outro lado, é pertinente trabalhar as mudanças de posição, preparando a posição do braço esquerdo e apoiando firmemente o peso do corpo sobre a perna esquerda, promovendo a viragem dos *Fs* do violino para “fora”, com o intuito de alcançar uma postura relaxada e promover a projeção sonora. No que diz respeito concretamente à mudança de posição, o Estudo n.º 48, Op. 45, de Franz Wohlfart pode ser um dos recursos para promover a assimilação destas sensações, visto que pode ser interpretado com mudanças de posição diretas e com dedos preparatórios.

Chegando ao *Allegretto*, o compositor faz novamente referência ao *Scherzo*, utilizando o tema folclórico russo. Uma passagem onde predominam, também na interpretação dos três violinistas de referência, os “ataques” de arco e impulso de *vibrato*, contrastando com os acordes que, por sua vez, não devem soar forçados. As acentuações apresentadas podem ser executadas através da velocidade e “ataque” de arco e as articulações, de uma forma geral, passam por *marcato a la corda*, puxando o tempo para a frente, lançando-se toda a energia, através dos *glissandos*, para o *attacca* do último andamento.

As características do *Allegretto* e *Allegro* incluem diferentes elementos técnicos, nomeadamente acordes, cordas dobradas, mudanças rápidas de corda, ataques, *martelé*, pelo que, para sua preparação, se recomenda a interpretação do Prelúdio n.º 25, Op. 12 de Bartolomeo Campagnoli, no qual se incluem todas estas características (ver Exemplo Musical 31).

Relativamente aos *glissandos* finais, estes podem ser trabalhados através de escalas cromáticas em intervalos de quinta e com mudanças de posição entre as notas de “partida” e de “chegada” da passagem.

### Exemplo Musical 31 - Final da *cadência*

The musical score is for a Violin Solo and Timpani part. It begins with the tempo marking *Allegretto* and a tempo of  $\text{♩} = 144$ . The music is in 3/4 time and starts with a *fff* dynamic. The first system shows a series of chords and arpeggios. The second system is marked *Accelerando* and *mf cresc.*. The third system is marked *ff*. The fourth system is marked *Allegro* and  $\text{♩} = 108$ . The fifth system is marked *cresc. sempre*. The sixth system features a *gliss.* marked with a bracket and the number 12. The seventh system also features a *gliss.* marked with a bracket and the number 12. The eighth system is marked *Timp.* and shows a *gliss.* marked with a bracket and the number 12. The ninth system is marked *Vln. Solo* and shows a *gliss.* marked with a bracket and the number 12. The piece ends with the marking *Attacca*.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Em suma, e tal como apresentado no Quadro 19, as principais características técnicas da *Cadência* traduzem-se em:

**Quadro 19 - Elementos técnicos predominantes (*Cadência*)**

Mão direita	Acentuações	Articulações	Tempo
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Distribuição de arco;</li> <li>• Peso de braço;</li> <li>• Cotovelo “cego”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulso de <i>vibrato</i>;</li> <li>• “Ataque” de arco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sul tasto</i>;</li> <li>• <i>Legatissimo</i>;</li> <li>• <i>Portato</i>;</li> <li>• <i>Marcatissimo</i>;</li> <li>• <i>Tutta forza</i>;</li> <li>• <i>Forte subito/piano</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pequenos <i>ritardandos</i>;</li> <li>• Pausas e respirações marcadas na partitura;</li> <li>• Oscilações de tempo (mais para a frente/trás).</li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora

### 10.5. *Burlesca*

De forma generalizada, é possível constatar que este andamento se caracteriza pela combinação de distintas articulações e utilização do arco, com o intuito de enfatizar os contrastes presentes nas diversas linhas melódicas que se alternam entre diferentes tipos de carácter, desde agressivo a irónico ou glorioso. Esta é a razão pela qual é fundamental dominar diversos tipos de técnica de mão direita para que, assim, o violinista seja capaz de alterar rapidamente a maneira de tocar, nomeadamente de *legatissimo* para *quasi battuta*, por exemplo, mantendo sempre precisão sonora e rítmica, evidenciando assim a sátira – um grande contraste em relação aos andamentos anteriores (Lankovsky, 2016).

Após uma breve introdução da orquestra, surge a primeira entrada do violino solo, que soa em cânone com o clarinete, sendo que o violino apresenta a dinâmica de *piano* contra o *forte* do clarinete – uma possível sátira às lutas de poder existentes (Vavilina-Mravinskaya, 2004). Khachatryan interpreta esta passagem respeitando as indicações da partitura, com uma articulação muito precisa e brilhante, enquanto que Oistrakh e Vengerov optam por começar em *forte*, o que condiciona desde logo os contrastes idealizados pelo compositor. Para que a articulação seja precisa, o pulso direito deve estar relaxado, mas reto, deixando que o fraseio aconteça naturalmente através da linha melódica, recorrendo ao “ataque” de arco para enfatizar ainda mais a clareza das passagens (ver Exemplo Musical 32).

### Exemplo Musical 32 - Primeira entrada do violino solo



Fonte: Partitura geral do Concerto

A preparação desta passagem pode incluir deslocções do tempo forte, com o objetivo de uniformizar tanto o golpe de arco, como as “falsas” acentuações. É igualmente relevante estudar utilizando uma arcada muito compacta, no centro do arco, de forma a promover a maior clareza rítmica e técnica possível.

Curiosamente, nos quatro compassos antecedentes ao número 84 de ensaio, os violinistas de referência optam por não interpretar as indicações de *crescendo*, apesar de as colcheias acentuadas serem bem articuladas. Contudo, seguindo a opinião de Vaiman acerca das anotações do compositor, o violinista deve ter em consideração este efeito, até porque está expressamente marcado em cada um dos compassos, executando o *crescendo* através da velocidade de arco, tal como se pode verificar através do Exemplo Musical 33.

### Exemplo Musical 33 - Passagem de *crescendo* anterior ao número 84



Fonte: Partitura geral do Concerto

Como mencionado na preparação de passagens idênticas em andamentos anteriores, neste exemplo destaca-se a importância da correta distribuição de arco para o efeito aqui apresentado. Uma das variações do Estudo n.º 25 de Rodolphe Kreutzer incide precisamente nesta característica de dinâmica, enquanto trabalha as mudanças de corda (através de intervalos de oitava), pelo que pode ser um recurso a utilizar para a preparação deste tipo de passagens.

A sucessão e a intercalação de acordes que se seguem, entre o violino solo e a orquestra, devem soar muito curtos, por forma a não comprometer o seu valor rítmico, o que se traduz em tocar ao talão e com pouca quantidade de arco (ver Exemplo Musical 34).

### Exemplo Musical 34 - Intercalação de acordes entre solista e orquestra

Musical score for Example 34. It features a soloist part on the left and an orchestra part on the right. The soloist part consists of five staves, each with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a dynamic marking of 'mf'. The orchestra part consists of four staves. A box with the number '4' is placed at the beginning of the soloist's first staff. The score shows a complex interplay of chords between the soloist and the orchestra.

Fonte: Partitura geral do Concerto

A partir deste momento e até ao número 87 de ensaio, o compositor é muito preciso relativamente às indicações que anota na partitura, com o objetivo de que não se perca o caráter marcadamente irónico que define este andamento. Após a análise das gravações, foi possível constatar que apenas Oistrakh seguiu com rigor as indicações de Shostakovich (ver Exemplo Musical 35).

### Exemplo Musical 35 - Articulações indicadas na partitura pelo compositor

Musical score for Example 35. It shows a violin solo part on a single staff. The score includes various articulation markings such as accents, staccato, and marcato. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is in G major and 2/4 time.

Fonte: Partitura geral do Concerto

Este exemplo engloba diferentes tipos de técnica, tais como *marcato*, *staccato* e *detaché*, intercalados entre si, o que implica uma rápida adaptação por parte do violinista. Como estudo preparatório, recomenda-se o Estudo n.º 2, Op. 36, de Jacques Féréol Mazas, pelo facto de apresentar estes três elementos técnicos.

Já no número 87 de ensaio, o compositor introduz um tema judaico, uma manifestação da sua crença na Humanidade e protesto relativo ao preconceito que existia contra o povo judeu (Braun, 1985).

Como se pode comprovar no Exemplo Musical 36, esta passagem define-se por uma clara mudança de caráter, que se apresenta agora com uma sonoridade mais grotesca. É relevante que todas as sincopas sejam marcadas pelo “ataque” de arco, evidenciando o caráter folclórico da melodia. Uma vez mais, o compositor detalha as articulações e a corda a utilizar na partitura, o que é interpretado com precisão por parte de Oistrakh. Nesta passagem, as semicolcheias devem soar mais *a la corda* e o arco pode estar posicionado mais em *ponticello*, uma vez que o compositor procurava traspasar um certo sarcasmo através de um som menos cuidado no violino (Oistrakh, 1956).

### Exemplo Musical 36 - Tema folclórico judaico



Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como referido nos capítulos anteriores, a preparação desta passagem deve incluir a familiarização do aluno com o folclore judaico e um trabalho de escalas na corda Sol. Sugere-se também, como peça preparatória, a interpretação da *Fantasia de Moisés*, de Niccolò Paganini, para um maior domínio e agilidade da mão esquerda.

O tema inicial do andamento volta a surgir no número 90 de ensaio no violino solo, com uma sonoridade ainda mais impactante, dado que se apresenta em oitavas e registo agudo. A execução desta passagem deve passar por uma forte articulação da mão esquerda, não só para a estabilidade das cordas dobradas, mas também para a articulação dos *pizzicatos* de mão esquerda (ver Exemplo Musical 37).

### Exemplo Musical 37 - Primeiro tema no violino solo enfatizado pelas cordas dobradas e *pizzicatos* de mão esquerda



Fonte: Partitura geral do Concerto

No caso desta passagem, a técnica de *pizzicato* de mão esquerda pode ser preparada através de exercícios simples, nos quais se voltam a incluir as cordas soltas. Um exemplo pode ser passar o arco lentamente sobre uma corda e realizar o *pizzicato* nas restantes cordas, tanto com o segundo, como com o terceiro dedo, aumentando gradualmente a velocidade.

Após a análise das gravações dos violinistas de referência, é possível constatar uma curiosidade acerca do terceiro compasso do número 92 de ensaio, como se pode observar no Exemplo Musical 38. Oistrakh e Vengerov tocam as semicolcheias em *ricochet*, apesar de não estar indicado na partitura, um detalhe que pode ser explicado pelo intuito de criar um contraste entre o registo mais agudo da corda Mi para a corda Ré, criando um possível efeito de eco. Shostakovich relembra, numa das suas cartas para Isaac Glikman, a 30 de Outubro de 1955: “Sabes, hoje Oistrakh tocou como ele mesmo sentia o *Finale* do concerto. Algumas passagens não soaram exatamente como eu imaginei, mas, de qualquer maneira, foi muito interessante. Ele estava a experimentar e foi realmente muito interessante! Talento!”<sup>126</sup>

### Exemplo Musical 38 - Opção de *ricochet* nas semicolcheias do terceiro compasso de 92



Fonte: Partitura geral do Concerto

A partir do número 94 o compositor apresenta, de novo, o tema judaico numa versão mais desenvolvida por parte da orquestra. Aquando da entrada do violino solo, no número 98 de ensaio, segue-se uma sequência de intervalos de segunda e terceira menor/Maior e quintas

<sup>126</sup> Glikman, I. D. (1993). *Pisma k Drugu, Dmitri Shostakovich-Isaaku Glikmanu*, Kompozitor, São Petersburgo





### Exemplo Musical 42 - *Presto final*, troca de motivos entre o solista e a orquestra



Fonte: Partitura geral do Concerto

Tal como ilustrado no Quadro 20, entre as técnicas predominantes e a ter em consideração aquando da preparação deste andamento distinguem-se:

#### Quadro 20 - Elementos técnicos predominantes (*Burlesca*)

Mão direita	Acentuações	Articulações
<ul style="list-style-type: none"><li>• Velocidade e distribuição de arco;</li><li>• Cotovelo elevado (projeção de som).</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• “Ataque” de arco;</li><li>• Impulso de <i>vibrato</i>;</li><li>• Indicações da partitura.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Leggiero</i>;</li><li>• <i>A la corda</i>;</li><li>• <i>Marcato</i>;</li><li>• <i>Con tutta forza</i>.</li></ul>

Fonte: Elaborado pela autora

Tendo em consideração a informação obtida durante neste trabalho de investigação, constata-se a importância de um conhecimento não apenas das técnicas de violino, mas também da vida e obra do compositor e gravações existentes.

## 11. Conclusão

O processo de investigação que deu origem à elaboração deste trabalho deu-me a possibilidade de expandir os meus conhecimentos acerca do Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, em Lá menor, Op. 77/99 de Dmitri Shostakovich e das suas especificidades, o que me permitiu definir uma abordagem tanto pedagógica, como performativa a esta obra.

A partir da revisão de literatura foi possível aferir o impacto significativo que a Humanidade refletia no compositor e na sua linguagem musical. Sendo um homem de “poucas palavras”, Shostakovich procurava expressar os seus sentimentos, inquietudes e pensamentos através da Música, recorrendo frequentemente à ironia por via de motivos melódicos que pudessem ter uma dupla interpretação: uma, por parte do governo soviético; e outra, por parte de todos aqueles que partilhavam as mesmas emoções e preocupações que o compositor.

Apesar de existir bastante informação acerca da vida de Shostakovich, uma das dificuldades com as quais me deparei no decorrer desta investigação foi a escassez de análises formais realizadas ao Concerto n.º 1 para Violino. A nível da contextualização da obra, foi possível encontrar diferentes autores que fazem uma abordagem geral ao Concerto, destacando elementos característicos de cada andamento. O acesso à literatura russa, nomeadamente ao diário de Mravinsky (*Zapiski na pamiyat, Dnevnik*), à compilação de correspondência entre Glikman e Shostakovich (*Pisma k drugu, Dmitri Shostakovich-Isaaku Glikmanu*) e aos artigos de Oistrakh publicados no jornal *Sovetskaya Muzyka* foram essenciais para retirar conclusões assertivas para a interpretação desta obra.

De igual modo, as diferentes notas ao programa existentes em diversos *websites*, como, por exemplo, os *websites* institucionais da Orquestra Sinfónica de São Francisco e da Orquestra de Filadélfia, incluem referências históricas relevantes para a compreensão do contexto envolvente aquando da preparação e estreia do Concerto.

Um dos recursos utilizados para a realização do presente trabalho foi também a análise de gravações de três violinistas solistas, com ligação à escola russa de violino – Oistrakh, Vengerov e Khachatryan – o que me permitiu investigar a possível existência de padrões interpretativos da obra e realçar as técnicas predominantes que podem influenciar a *performance*. De forma a complementar este trabalho, recorri também à visualização de uma *masterclasse* de Vengerov relativa a esta obra, não obstante apresentar uma abordagem com parâmetros praticamente idênticos que identifiquei na respetiva gravação.

A minha própria experiência enquanto aluna da Professora Natalja Morozova, deu-me a possibilidade de me familiarizar com a “escola” de violino do conceituado professor de violino do Conservatório de Leningrado (atualmente São Petersburgo), Mikhail Vaiman. Dada a sua proximidade ao compositor, considero que as técnicas que utilizava na preparação de diferentes elementos deste Concerto se aproximam à interpretação idealizada por Shostakovich.

Neste enquadramento, foi-me possível criar a minha própria partitura (parte de violino) anotada, onde compilo a informação retirada não apenas da audição das gravações, mas também dos conhecimentos adquiridos durante os meus estudos na Codarts, Conservatório de Roterdão (Países Baixos).

Pareceu-me igualmente relevante prosseguir a investigação através da realização de entrevistas a violinistas experientes, alguns dos quais lecionam em diferentes níveis de ensino. O principal objetivo era entender quais as características que mais se destacam em relação ao compositor, a este Concerto em particular e à abordagem pedagógica que se deve ter em consideração para a preparação tanto da obra, como de elementos técnicos que nela se apresentam. O resultado originou uma compilação de conceitos de domínio instrumental e cultura musical que me parecem de extrema importância pedagógica, uma vez que considero que tanto um estudante, como um profissional, deve procurar adquirir os recursos suficientes para conseguir atingir os seus objetivos na interpretação de uma obra.

Por último, o capítulo referente à Abordagem Pedagógica e Performativa, que dá o título ao presente Relatório de Estágio, contempla todos os conhecimentos adquiridos durante a realização deste trabalho, especificando exercícios e obras preparatórias, técnicas de violino e de interpretação de distintas passagens de cada um dos andamentos desta obra. É também importante referir que as sugestões, tanto de exercícios, como de estudos/peças, tiveram como base a informação retirada a partir dos resultados das entrevistas, uma vez que os entrevistados, de uma forma geral, não especificam os exercícios/obras preparatórias. Não obstante, como referido no decorrer deste relatório, este facto é explicado pela necessidade de o violinista possuir um vasto domínio técnico e de cultura, tanto musical, como violinística.

Espero que, com esta investigação, os aspirantes à *performance* deste Concerto encontrem os recursos necessários para a sua preparação e que, no futuro, este trabalho possa ser uma base de referência para a criação de um método de estudo para a abordagem a esta obra.

Em nota de conclusão, destaco ainda a relevância do estágio realizado no Conservatório de Música de Cascais, através do qual me foi possível constatar a importância da consolidação

de diferentes técnicas tanto de mão direita, como de mão esquerda, que considero serem elementos-chave para a qualidade interpretativa e progresso acadêmico de um aluno.

Pude também compreender que a relação professor-aluno deve ser outro dos aspetos a ter em conta por parte de ambos, uma vez que influenciará em grande escala o nível de motivação do aluno para o trabalho tanto nas aulas, como em casa.

Cada aluno tem a sua própria percepção da música e cabe ao professor procurar conhecer o aluno para assim encontrar a forma de desenvolver as suas capacidades, reforçando positivamente as suas qualidades. No que diz respeito às dificuldades que eventualmente possam surgir, é fundamental que o aluno compreenda, seja de forma visual, auditiva ou cinestésica, a raiz dos seus entraves, pelo que o papel do professor é de especial importância no que diz respeito à execução e interpretação das obras e técnicas que leciona.

A realização deste estágio foi de grande relevância para a minha formação, permitindo-me experienciar as minhas capacidades enquanto professora de violino e, desta forma, desenvolver a minha prática pedagógica, procurando possíveis soluções e recursos para introduzir as técnicas de violino essenciais para a execução de qualquer obra do repertório escrito para este instrumento.

## Bibliografia

Aceró, I. R. & Carbonell i Camós N. (2013). *No todo sobre el autismo*, Gredos Editorial, Madrid.

Auer, L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*, Frederick A. Stokes Company Publishers, Nova Iorque.

Ardov, M., (2003). *SHOSTAKOVICH, V Vospominaniakh syna Maksima, docheri Galiny i protolereya Mikhaila Ardova*, Zakharov, Moscovo.

Braun, J. (1985). The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 71, n. ° 1, pp. 68-80.

Delison, V., (1971). *Fortepiannoe Tvorchestvo D. D. Shostakovicha*, Sovetskiy Kompozitor, Moscovo.

Fairclough, P. (2005). Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies, *Music & Letters*, Vol. 86, n. ° 3, pp. 452-460.

Fanning, D. *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*, Royal Musical Association, Londres.

Gerstel, J. (1999). Irony, Deception and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 32, n. ° 4, pp. 35-51.

Glikman, I. D. (1993). *Pisma k Drugu, Dmitri Shostakovich-Isaaku Glikmanu*, Kompozitor, São Petersburgo.

Henderson, L. (2000). Shostakovich and the Passacaglia: Old Grounds or New?, *The Musical Times*, Vol. 141, N.º 1870, pp. 53-60.

Horsley, P. J. (2014-2015). *The Music, Violin Concerto N.º 1*, notas ao programa da Orquestra de Filadélfia, p. 35.

J.S.W. (1956). Concerto for Violin and Orchestra, Op. 95, Arr. for Violin and Piano by Dmitri Shostakovich, *Music & Letters*, Vol. 37, n. ° 4, pp. 413-414.

Khentova, C.M. (1981). *Shostakovich v Petrograde-Leningrade*", Leninzdat, Leningrado.

Lankovsky, M. (2016). *The Russian Violin School. The Legacy of Yuri Yankelevich*, Oxford University Press.

MacDonald, I. (1990). *The New Shostakovich*, Fourth Estate, Londres.

Vavilina-Mravinskaya, A. (2004). *Evgeniy Mravinskiy - Zapiski na pamiyat, Dneviki, 1918-1987*, Isskustvo SPB, São Petersburgo.

Oistrakh, D. (1954). *Zametki muzykanta*, Sovetskaya Muzyka, n.º 5, p. 22, União de Compositores Soviéticos.

Oistrakh, D. (1956). *Vosplosheniya bol'shogo zamysla*. Sovetskaya Muzyka, n.º 7, p. 3, União de Compositores Soviéticos.

Ottaway, H. (1959). Shostakovich: Some Later Works, *Tempo*, n.º 50, pp. 2-14.

Ottaway, H. (1974). Violin Concerto No. 1 by Shostakovich, David Oistrakh, NPO and Maxim Shostakovich, *The Musical Times*, Vol. 115, n.º 1573, p. 225.

Robson, C., & McCartan, K. (2016). *Real World Research*, 4.<sup>a</sup> Edição, Wiley, Nova Iorque.

Schmelz, P. J. (2007). What Was "Shostakovich" and What Came Next?, *The Journal of Musicology*, Vol. 24, n.º 3, pp. 297-338.

Shtilman, A. (2019). *Znamenitye i velikie skripachi-virtuozy XX veka*, Aleteiya, São Petersburgo.

Tretiyakova, L. S. (1976). *Dmitri Shostakovich*, Sovetskaya Rossiya, Moscovo.

Weisten, L. & Fichman, N. (1997). Documentário *The War Symphonies: Shostakovich Against Stalin*.

Wilson, E. (1994). *Shostakovich. A Life Remembered*, Faber and Faber Limited, England.

## Webgrafia

Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo (2018), *Projeto Educativo*, informação obtida a 23.08.2023 do *website*: [https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2018/08/projeto\\_educativo\\_2018\\_2021\\_completo.pdf](https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2018/08/projeto_educativo_2018_2021_completo.pdf)

Agrupamento de Escolas Frei Gonçalo de Azevedo (2023), *Projeto Educativo*, informação obtida a 28.08.2023 do *website*: [https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023\\_2027.pdf](https://esfga.pt/expsitenovo/wp-content/uploads/2023/08/PE2023_2027.pdf)

ARX Portugal Arquitetos, *Conservatório de Música de Cascais - ARX Portugal* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://www.arx.pt/projecto/conservatorio-musica-cascais/>

Biografia de Mikhail Vaiman, por Aleyinikov, M.I., (s.d), informação obtida a 20.05.2023 do *website*: <https://www.conservatory.ru/esweb/vayman-mikhail-izrailevich-1926-1977>

Biografia de Mikhail Vaiman, por Raaben L. (1967), *Mikhail Izrailevich Vaiman*, informação obtida do *website*: [https://www.belcanto.ru/vaiman\\_mikhail.html](https://www.belcanto.ru/vaiman_mikhail.html)

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101, informação obtida a 25.08.2023 do *website*: <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

Citação das notas ao programa da Orquestra Sinfónica de São Francisco, por James M. Keller (s.d), informação obtida a 10.03.2023 do *website*: [sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Concerto-No-1-in-A-minor-for-Violin-a](https://sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Concerto-No-1-in-A-minor-for-Violin-a)

Costa, F. J. (2018), *Bioeducação - em busca de um novo paradigma educacional*, Repositório IPL, informação obtida a 26.08.2023 do *website*: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9377/1/RELAT%C3%93RIO%20DE%20EST%C3%81GIO%20Fernando%20Costa.pdf>

Gravação de David Oistrakh, 1967 - Berlim, Staatskapelle Berlin, Heinz Fricke, informação obtida a 01.07.2023 do *website*: <https://youtu.be/x3iSCa50DFg>

Gravação de Maxim Vengerov, 2006 - Berlim, Staatskapelle Berlin, David Barenboim, informação obtida a 02.07.2023 do *website*: <https://youtu.be/ITjgXtLFsLU>

Gravação de Sergey Khachatryan, 2005 - Londres, BBC Philarmonic, Vassily Sinaisky, informação obtida a 03.07.2023 do *website*: <https://youtu.be/41IPvrxQIOs>

Instituto Nacional de Estatística (2011), *Censos 2011. Resultados Preliminares*, informação obtida a 28.08.2023 do *website*:

[https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_publicacoes&PUBLICACOESpub\\_bo ui=122103956&PUBLICACOESmodo=2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_bo ui=122103956&PUBLICACOESmodo=2)

Instituto Nacional de Estatística (2021), *Censos 2021. Resultados Provisórios*, informação obtida a 28.08.2023 do *website*:

[https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_destaquas&DESTAQUESdest\\_boui=526271534&DESTAQUESmodo=2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaquas&DESTAQUESdest_boui=526271534&DESTAQUESmodo=2)

Lista de obras de Dmitri Shostakovich, informação obtida a 15.03.2023 do *website*:

[https://www.boosey.com/downloads/schostakowitsch\\_werkverzeichnis.pdf](https://www.boosey.com/downloads/schostakowitsch_werkverzeichnis.pdf)

Masterclasse de Maxim Vengerov acerca do Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, Op. 77/99 de Dmitri Shostakovich, informação obtida a 10.07.2023 do *website*:

<https://www.medici.tv/en/masterclasses/maxim-vengerov-shostakovitch-violin-concerto-no-1-op-77>

Priya, A. (2021). Case Study Methodology of Qualitative Research: Key Attributes and Navigating the Conundrums in Its Application. *Sociological Bulletin*, 70(1), 94-110, informação obtida a 25.08.2023 do *website*: <https://doi.org/10.1177/0038022920970318>

Pyotr Stoliarsky e a sua contribuição para a escola russa de violino do século XX, informação obtida a 10.07.2023 do *website*: <https://stringsmagazine.com/pyotr-stolyarskys-contributions-to-20th-century-russian-violin-playing/>

Raaben, L. (1967). Mikhail Vaiman, informação obtida a 15.03.2023 do *website*: [https://belcanto.ru/vaiman\\_mikhail.html](https://belcanto.ru/vaiman_mikhail.html)

Sede da OCCO e Conservatório de Cascais, *Sobre o Conservatório - OCCO* (s.d.), informação obtida a 22.08.2023 do *website*: <https://occo.pt/sobre-conservatorio/>

Taquette, S. (2019). Ensino do método qualitativo de pesquisa: revisão bibliográfica. *Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa*, 2, informação obtida a 25.08.2023 do *website*: <https://www.proceedings.ciaiq.org/index.php/CIAIQ2019/article/view/2399/2297>

## Partituras

Partitura da Fantasia de Moisés de Niccolò Paganini, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP583238-PMLP29252-39087012874931Moses\\_violin.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP583238-PMLP29252-39087012874931Moses_violin.pdf)

Partitura do Estudo n.º 1 de Henry Schradieck, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: [https://fiddlerman.com/wp-content/uploads/2011/07/Henry\\_Schradieck\\_School\\_of\\_Violin\\_Technics\\_Bk.1.pdf](https://fiddlerman.com/wp-content/uploads/2011/07/Henry_Schradieck_School_of_Violin_Technics_Bk.1.pdf)

Partitura do Estudo n.º 7, Op. 20 de Heinrich Kayser, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP458907-PMLP73098-Kayser\\_Opus-20.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP458907-PMLP73098-Kayser_Opus-20.pdf)

Partitura do Estudo n.º 25 de Rodolphe Kreutzer, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP01503-Kreutzer\\_Complete\\_Etudes.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP01503-Kreutzer_Complete_Etudes.pdf)

Partitura do Estudo n.º 48, Op. 45 de Franz Wohlfart, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP25402-PMLP46562-W60OP45B2.pdf>

Partitura dos Estudos n.º 1 e n.º 2, Op. 36 de Jacques Féréol Mazas, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP300630-SIBLEY1802.23814.ee00-39087023669957vol. 1\\_score.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP300630-SIBLEY1802.23814.ee00-39087023669957vol. 1_score.pdf)

Partitura dos *Poemas Folclóricos Judaicos*, Op. 79, n.º 1 de Dmitri Shostakovich, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: <http://en.scorsen.com/Out/300542365.html>

Partitura do Prelúdio n.º 25, Op. 12 de Bartolomeo Campagnoli, informação obtida a 20.08.2023 do *website*: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP17694-Campagnoli - 30 Preludes for violin.pdf>

Partitura geral do Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra, em Lá menor, Op. 77/99 de Dmitri Shostakovich, informação obtida a 15.09.2022 do *website*: <http://en.scorsen.com/Out/300542405.html>

## Anexos

### Anexo 1 - Pedido de autorização enviado aos Encarregados de Educação para gravação das aulas de violino (Conservatório de Música de Cascais)

#### Consentimento informado

O Estágio do Ensino Especializado está inserido no Relatório de Estágio do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Música de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa. O tema está relacionado com diversas técnicas de violino que um aluno deve dominar e desenvolver para conseguir tocar o concerto para violino e orquestra nº 1, em Lá menor, op. 77, de D. Shostakovich. O objetivo é obter informação como ferramenta de recolha de dados e apenas para fins académicos.

Para o desenvolvimento desta investigação, a sua colaboração é fundamental; sem ela não poderei avançar no conhecimento. Venho assim solicitar autorização para observar as aulas de violino do seu educando ao longo deste ano letivo, bem como a gravação em formato vídeo de 3 (três) aulas por trimestre. Os dados daí decorrentes não permitirão a identificação do aluno, estando garantido o anonimato na análise dos resultados.

Estes resultados apenas serão do conhecimento dos investigadores e uma vez avaliados, serão destruídos cumprindo a proteção de dados. Desta forma, se deseja que o seu educando participe deste estudo, deve dar o seu consentimento informado, respondendo sim a este pedido. Se em algum momento quiser contactar os investigadores pode escrever para [marialeobyk@hotmail.com](mailto:marialeobyk@hotmail.com). Agradeço desde já a sua atenção.

Sim \_\_\_\_\_

Não \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura

---

## Anexo 2 - Parecer da Orientadora Cooperante



Mestrado em Ensino de Música

Didática do Ensino Especializado/  
Estágio do Ensino Especializado

### PARECER DO ORIENTADOR COOPERANTE

Nome do Mestrando: Maria Leonidovna Bykova Data: 5 de junho de 2023  
Professor Cooperante: Ana Rita Bandeira Local: Escola Frei Gonçalo de Azevedo  
Professor Orientador (ESML):

Apreciação global qualitativa: A Mestranda Maria Leonidovna Bykova assistiu às aulas de Violino no decorrer do ano - lectivo 2022-2023, de acordo com o plano do Estágio, procedendo à gravação das mesmas. Através da adopção de práticas pedagógicas eficazes e da criação de empatia para com os alunos, propiciou um ambiente favorável ao desenvolvimento pedagógico de todas as entidades intervenientes.

Data 05 / 06 / 2023

O Professor Cooperante Ana Rita Bandeira

### **Anexo 3 - Pedido de autorização da reprodução do conteúdo das entrevistas por parte dos participantes**

#### **Consentimento:**

Eu, \_\_\_\_\_,  
aceito participar de livre vontade no estudo da autoria de Maria Bykova (aluna da Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa), orientado pela Professora Doutora Teresa Rombo no âmbito da Unidade Curricular de Estágio do Ensino Especializado, para a dissertação de Mestrado em Ensino de Música.

Neste sentido, autorizo a reprodução parcial e/ou integral da entrevista realizada sobre o Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de D. Shostakovich.

Compreendo ainda que os conteúdos reproduzidos possam ser posteriormente consultados, uma vez que a dissertação ficará acessível em formato físico e online.

Assinatura: \_\_\_\_\_

## Anexo 4 - Entrevistas a professores de violino

### A4.1. Entrevista a Alexander Stewart (P1)

Concertino Adjunto da Orquestra Sinfónica Portuguesa

23.12.2022

Entrevistadora: Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?

Alexander Stewart: Habilidade de sofrer, de conseguir mudar. Alguém que não sofreu na sua vida não consegue interpretar verdadeiramente a sua música, porque a vida de Shostakovich foi sempre uma luta contra as autoridades. Estava sempre nessa luta, uma luta interna com ele próprio. Um grande peso sobre si mesmo.

E: Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?

AS: Sim, sem dúvida.

E: No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?

AS: Todos. A obra é muito pesada, mas existe também uma componente de *cantilena*, uma sonoridade especial quer no *Nocturno*, quer na *Passacaglia*. Uma habilidade de tocar arcos longos sem quebrar o som, mas conseguindo que seja muito denso ao mesmo tempo porque não é, de todo, música ligeira. Diria que são andamentos meditativos, mas uma meditação pesada. É um Concerto que combina o lirismo com um grande virtuosismo, requerendo uma boa preparação a nível técnico de, por exemplo, cordas dobradas (oitavas, décimas, ...).

E: Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?

AS: Considero que, muitas vezes, oscila entre um “som branco”, como aquele gelo da Sibéria, e, por outro lado, muita intensidade a nível expressivo, o que requer uma variedade de diferentes tipos de *vibrato*.

E: Como introduziria este Concerto a um aluno?

AS: Na minha opinião, este Concerto não é uma obra para um principiante... diria que deve ser introduzido a um aluno finalista de Licenciatura ou Mestrado, pois é necessário passar por uma grande variedade de repertório antes de interpretar este Concerto, para além de que requer maturidade emocional e familiarização com o contexto da obra. Conhecer obras literárias, como por exemplo de Dostoyevsky. Entender a mensagem subliminar.

E: Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?

AS: Este Concerto engloba já um nível técnico muito avançado, mas sugeriria o sistema de Carl Flesch, dado que inclui muitas escalas distintas, em oitavas, oitavas dedilhadas, arpejos em oitavas dedilhadas, terceiras. Recomendaria o Flesch na sua integridade. Também os estudos de Kreutzer, como forma de assimilar as bases técnicas. Eu, pessoalmente, gosto muito de aplicar um estudo básico ou uma escala para resolver algum problema relativo de técnica. Considero que, nesta obra, deva existir um total à vontade na interpretação e velocidade das cordas dobradas e também ter a capacidade de alterar rapidamente de tonalidade. Recordo que, durante a minha formação, o meu pai sentava-se ao piano e fazia-me tocar diferentes escalas e progressões (I-IV-V-I, por exemplo) em várias tonalidades e intervalos.

E: Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc.) na aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?

AS: Sim, porque todas as cores representam fases e estados da vida que, como ser humano, uma criança vai acabar por experienciar. Felicidade vs. sofrimento. Considero que a base deve ser um som “bonito”, mas depois é importante compreender que um som “feio” também pode ser “bonito”. É preciso possuir uma paleta de diferentes cores que se origina através de *ponticello*, *sul tasto*, etc.

E: Que interpretação deste Concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

AS: A de Oistrakh, sem dúvida. Foi uma obra que trabalhou em conjunto com o compositor e que lhe foi dedicada, portanto considero que não existe melhor referência.

## A4.2. Entrevista a Álvaro Pereira (P2)

Concertino Adjunto da Orquestra Sinfónica do Porto

25.11.2022

Entrevistadora: Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?

Álvaro Pereira: O enquadramento histórico do tempo em que Shostakovich viveu reflete-se em grande parte na sua obra, onde frequentemente contrasta motivos de guerra com calma e nostalgia. A sua escrita é também evidente no sentido em que o ouvinte consegue imaginar facilmente ao que remete a música. Para mim, é muito preto no branco. Pode ser interpretada de uma forma ou outra, mas é, sobretudo, música muito honesta e comum a todas as suas obras, onde apresenta uma linguagem própria.

E: Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?

AP: Todas, sem exceção. É uma das obras que mais admiro do compositor. É um Concerto muito impactante, de grande exigência física.

E: No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?

AP: Todos os desafios com os quais nos podemos deparar no decorrer da nossa formação. Não existe um tipo de técnica em concreto. É uma combinação de artritismo de mão esquerda e variedades de som. Na minha opinião, uma das maiores dificuldades deste Concerto é a sua duração e o facto de o solista não ter quase nenhum descanso no decorrer de toda a obra. Relativamente à parte técnica, considero que, a nível rítmico deve existir bastante precisão e articulação e uma total consciência no que diz respeito ao balanço dinâmico com a orquestra. Refiro-me, portanto, ao volume sonoro do violino. A dinâmica, só por si, não é uma definição específica, é uma intenção que se adapta ao momento, não é? É importante adaptá-la ao contexto musical e, portanto, um *fortissimo* para o solista nunca pode ser interpretado de igual forma que para a orquestra. Deve sempre existir esta flexibilidade e escuta entre os músicos, fazendo os ajustes necessários ao longo da interpretação. Igualmente importante é manter a energia tanto nos *fortes*, como nos *pianissimos*, e dada a duração desta obra é realmente desafiante conseguir manter o nível de concentração necessário no decorrer de toda a interpretação. É quase como uma maratona, muito, muito exigente. Diria que a resistência é o maior desafio deste concerto.

E: Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?

AP: É uma questão muito pessoal. Os tipos de *vibrato* devem ser coerentes com a música e o seu contexto, existindo sempre uma flexibilidade de adaptação ao momento. Por vezes, planeamos interpretar de uma certa maneira, mas no momento da *performance* exprimimo-nos de uma forma completamente diferente, porque o sentimos e ouvimos dessa forma. Acredito que todas as variedades de *vibrato* devem ser abrangidas na interpretação deste Concerto, desde rápido, lento ou sem *vibrato*.

E: Como introduziria este Concerto a um aluno?

AP: Em primeiro lugar, a contextualização da vida e obra de Shostakovich. Sou da opinião que a preparação deste Concerto deve ser de um aluno do Ensino Superior, pelo que trabalharia a qualidade de som, de forma a obter dinâmicas de *forte* e *piano* consistentes, alertando para a importância de trabalhar a produção de som visando dominar os contrastes dinâmicos através do arco, sem recorrer à utilização de *vibrato*. Incitaria também ao estudo com o metrónomo, dada a importância de conseguir manter uma pulsação estável e coerente no decurso de todo o Concerto, sobretudo nos andamentos rápidos.

E: Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?

AP: Em primeiro lugar, obras do compositor com o intuito de familiarizar-se com o seu estilo musical. Conhecer as suas sinfonias, música de câmara, obras para piano, óperas. “Violinisticamente” falando, recomendaria os seus trios para violino, violoncelo e piano. Acho que seria uma boa forma de começar porque não são tão exigentes, mas ao mesmo tempo incluem diferentes elementos característicos de escrita para violino que se podem encontrar também no Concerto. Também peças para dois violinos, os arranjos dos 24 Prelúdios de piano para violino e piano, de Ziganov.

E: Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc.) na aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?

AP: Considero que, quando se inicia, o objetivo principal deve ser conseguir alcançar um som agradável, de qualidade. A introdução de outros tipos de sonoridade, numa fase inicial, pode

ser “perigosa” porque pode prejudicar a qualidade sonora que, no nosso instrumento, é tão difícil de conseguir.

E: Que interpretação deste Concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

AP: Karen Gomyo, que não conhecia até trabalhar com ela durante esta semana e é fantástica. Uma interpretação incrível, mesmo. Oistrakh, naturalmente, por ter trabalhado em conjunto com o compositor e Leonid Kogan, cuja interpretação me fascina.

### A4.3. Entrevista a Gilles Millet (P3)

Segundo violino do Quarteto Danel

28.01.2023

Entrevistadora: What are the main characteristics of Shostakovich's music, in your opinion?

Gilles Millet: If I could compare: Shostakovich is more in the expression of Beethoven, Schubert, Weinberg. I mean, very straight expression which connects with the audience. Big influence from the Russian culture, as well as from Bach and Beethoven.

E: Are these elements represented in *his* violin Concerto?

GM: The contrasts between very strong dynamics and semi-tone progressions are, definitely, main characteristics of Shostakovich. Dialogs and communication with the orchestra. Just like chamber music.

E: About violin technique - what are the main challenges in this Concerto?

GM: To keep the energy! David Oistrakh asked his friend D.S. [Dmitri Shostakovich] to let him a break after the *Cadenza*. In the first version, the violin solo never stopped!

E: Is there a specific type of *vibrato* in Shostakovich's music? What kind of *vibrato* would you use in this concerto?

GM: A big panel of *vibrato*! Very warm in lyrical themes, and small and straight in musical phrases with a lot of tension.

E: How would you introduce this Concerto to a student?

GM: To work the basic of violin playing, to have a very strong technical left hand.

E: Which scales, etudes, capriccios, pieces, concertos would you recommend to a student, as a preparatory work to the technical elements of this concerto?

GM: All the scales, some Dont *Études*, Rode *Capriccios*, Paganini 2<sup>nd</sup> and 24<sup>th</sup> [Caprices].

E: Is it possible to introduce different kinds of sonority, like *ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc., to a student since the beginning of this studies?

GM: I think that the student needs first to work on “normal” sound, then *a la corda* and *marcato*, *pesante*, etc., all the Belgian-French school and, afterwards, *sul tasto* and *ponticello*.

E: What recording of this Concerto would you recommend to a student?

GM: Complicated to say... many very good recordings... but, for sure, David Oistrakh's version.

#### A4.4. Entrevista a Klára Erdei (P4)

Chefe de naipe de II violinos, Orquestra Sinfónica Portuguesa,  
27.11.2022

Entrevistadora: Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?

Klára Erdei: D. Shostakovich foi um dos maiores compositores do século XX. Na sua música estão presentes todas as grandes questões da humanidade. O heroísmo, a luta pela existência, pela liberdade etc. Os sentimentos profundos, como o amor, amor fraterno, solidão cósmica ou a dor estão bem presentes, mas não falta a alegria – e alegria frenética! – e o grotesco. Ele foi mestre da música folclore russa, utilizando muitas vezes canções do povo nas suas obras. Foi naturalmente compositor do seu tempo e, apesar da influência de outros compositores na sua música (como Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Berg, etc.), criou o seu próprio timbre, atmosfera, estrutura rítmica, orquestração e intensidade única.

E: Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?

KE: Sem dúvida. O *Nocturno* é um hino à vida e amor (faz lembrar o concerto de Berg, e o 1.º andamento do primeiro concerto de violino de Bartók); o *Scherzo* é alegria explosiva; a *Passacaglia* é sombria e algo trágica e pesada; e a *Burlesca* é frenética. Para mim é muito *Bartokiano* até na orquestração. Considero que, no decorrer de todo o Concerto é possível encontrar semelhanças com Stravinsky, Prokofiev, Berg, Bartók, sendo que a orquestra acompanha o solista de diferentes maneiras, tanto através de uma base harmónica, como através de contraponto ou diálogo. Um acompanhamento difícil, quase como se fosse música de câmara!

E: No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?

KE: Os desafios são enormes, desde os elementos mais básicos, como o *legato* perfeito e a afinação sem falha. Cordas dobradas nas mais difíceis posições, vários tipos de *vibrato*. Golpes de arco como *spiccato*, *martelé* em situações extremas e tudo deve ser bem definido e bem articulado. Musicalmente, é preciso de ter grande imaginação, ousadia e maturidade.

E: Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?

KE: Todos os tipos de *vibrato*. O *vibrato* romântico – para o qual o pulso e os dedos devem estar bem flexíveis – incluindo em cordas dobradas e em posições muito agudas, onde o braço deve estar também muito ativo.

E: Como introduziria este Concerto a um aluno?

KE: Pediria para ouvir várias interpretações do Concerto e falaria sobre as circunstâncias da criação da obra, da época difícil. Depois, começar a "fazer tijolos" para a "casa". Estudos, peças preparatórias, etc. A meu ver, e tendo em conta as dificuldades técnicas e o nível de maturidade exigida para a interpretação desta obra, é um Concerto destinado a alunos de Mestrado e profissionais.

E: Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?

Todos os tipos de escalas (por exemplo, de Galamian), porque as dedilhações e os arpejos já abrem caminhos para música moderna. Estudos de cordas dobradas e de *spiccato*. Solo-sonatas de Ysaÿe, peças e concertos de Prokofiev. O primeiro concerto de Bartók tem semelhanças com o de Shostakovich. O 1.º andamento é um lindo diálogo entre o violino e a orquestra (*O Belo*), o 2.º (*O Torcido*) é sarcástico e grotesco, mas, de forma geral, tecnicamente mais acessível. Considero ser uma boa preparação.

E: Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc.) na aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?

KE: Logo no início ainda não, mas pouco a pouco sim, assim que o professor considerar possível.

E: Que interpretação deste Concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

KE: Existem muitas. A de David Oistrakh é incontornável, porque trabalhou com o compositor durante o desenvolvimento deste Concerto. No que diz respeito a interpretações modernas, considero que a Hilary Hahn é brilhante.

#### A4.5. Entrevista a Rui Guerreiro (P5)

Chefe de naipe adjunto de II violinos, Orquestra Sinfónica Portuguesa

27.11.2022

Entrevistadora: Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?

Rui Guerreiro: Shostakovich era um compositor que “hesitava” entre o conservadorismo e o vanguardismo, com muitas influências de Prokofiev, Stravinsky e Mahler. Tudo isto se refletia na sua música que, na minha opinião, tem como características principais ser nacionalista, possuir muito sarcasmo, ironia e uma grande melancolia.

E: Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?

RG: O Concerto n.º 1 para violino é considerado a maior das obras concertantes de Shostakovich. Nos quatro andamentos, cujos títulos lembram os de uma suíte, estão representadas todas as características enunciadas na resposta anterior.

E: No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?

RG: Procurar manter uma sonoridade límpida, *dolce*, com carácter e “inteligente” ao longo dos quatro andamentos.

E: Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?

RG: Não. Apenas o *vibrato* característico das *cantilenas* nos 1.º e 3.º andamentos e um *vibrato* rápido e nervoso nos 2.º e 4.º andamentos.

E: Como introduziria este Concerto a um aluno?

RG: Com a oferta de um livro sobre a vida e obra de Shostakovich, bem como, um livro sobre a história da vida política, social e económica da ex-União Soviética.

E: Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?

RG: Nenhum em especial. Qualquer aluno, durante o seu processo de aprendizagem, deverá ter passado por todo o repertório técnico exigido que lhe permita interpretar este tipo de compositores.

E: Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc.) na aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?

RG: Sim! Perfeitamente possível.

E: Que interpretação deste Concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

RG: No período entre o final da obra e a sua primeira apresentação, Shostakovich e David Oistrakh trabalharam em várias revisões. Assim, recomendava a primeira gravação do Concerto n.º 1 pelo violinista David Oistrakh, por considerar que é o desempenho que melhor interpreta os desejos do compositor.

#### A4.6. Entrevista a Kristie Su (P6)

Concertino Principal da Orquestra Sinfónica da Antuérpia e Concertino Convidado da Ópera de Flandres

01.02.2023

Entrevistadora: What are the main characteristics of Shostakovich's music, in your opinion?

Kristie Su: As a violinist, I find Shostakovich's music to be humanly (cognitively) dissonant. His music greatly reflects his own (internal) struggles which are still felt today across the world. He pairs beauty with tragedy, nothingness with abundance of soul, depravity with hope, cold and eerie with joy. Shostakovich incorporated many styles of composition into his own works, with elements from the neo-classicism movement (Stravinsky, Prokofiev) as well as post-romanticism (Tchaikovsky, Mahler, Wagner) visible in this Concerto. The style and aesthetic could be described as heavily contrasting between dark/light or heavy/light, ambivalent (in character, tonality, meaning), and grotesquely dramatic. I think that Shostakovich portrays the soloist as the human consciousness itself, in stark contrast with the orchestra, which could be seen as humanity as a whole. A (small, singular) voice of pain, desperation, hope, joy, etc. against the overwhelming deep struggle and groaning of humanity. Reminds me of a quote from the Bible, "For we know that the whole creation has been groaning together in the pains of childbirth until now." (Romans 8:22)

E: Are these elements represented in *his* violin Concerto?

KS: Definitely!

E: About violin technique - what are the main challenges in this Concerto?

KS: Aside from the usual challenges of intonation, especially harmonically, this Concerto also requires much control over articulation and sostenuto, bow distribution, *vibrato* continuance (or lack thereof).

E: Is there a specific type of *vibrato* in Shostakovich's music? What kind of *vibrato* would you use in this Concerto?

KS: While I don't believe there is a specific "type" of *vibrato* to use in his music, I do think that his music calls for a wide variety of *vibrato* in order to find the best color each of the moods. For example, in the funeral march, the solo violin is the outlier who is bound to the funeral

march and therefore the sound and *vibrato* should reflect the deep sadness, the march, as well as the internal struggle (of self, of humanity). The *Cadenza* could be *quasi non vibrato*, the nocturne between cold and pensive to very rich and sonorous, the burlesque narrower and sparkling.

E: How would you introduce this Concerto to a student?

KS: I would encourage reading about Shostakovich and his life and struggles, especially around the time of writing this Concerto. It's also nice to find favourite recording(s) for the student and open a discussion to the emotions and the techniques of creating colours to correspond to those emotions. It's important to make our best attempt to come as close to Shostakovich's world as possible. By approaching this work as not only a well-equipped violinist, but also a well-equipped intellectual, we give ourselves (and the audience) the best chance to experience the work as it was meant.

E: Which scales, etudes, capriccios, pieces, concertos, would you recommend to a student, as a preparatory work to the technical elements of this Concerto?

KS: I have always found the studies from Ernst to be superb, as well as the two volumes from David, Gaviniès, Dont, and Wieniawski. All these collections emphasize lyrical playing and a combination of strength and flexibility, which are absolutely necessary in this concerto too.

E: Is it possible to introduce different kinds of sonority, like *ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *macatto*, etc., to a student, since the beginning of his studies?

KS: I think it depends on the advancement of the student and what is considered "early" in the study. In my personal opinion, the very beginning stages of learning the violin should be focused on the solid building blocks of technique, creating a strong basis for future technical advances and exploration.

E: What recording of this Concerto would you recommend to a student?

KS: I have always enjoyed the recordings from Julian Sitkovetsky, David Oistrakh, Leonid Kogan and Viktoria Mullova.

#### **A4.7. Entrevista a Carmélia Silva (P7)**

Membro do naipe de segundos violinos, Orquestra Sinfónica Portuguesa

10.12.2022

Entrevistadora: Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?

Carmélia Silva: A música de Shostakovich é representativa da sua forma de “pensar” o mundo. Reveste-se de uma grande honestidade e profundidade, mas caracteriza-se também por grande contenção, consequência do período histórico (conturbado) no qual o compositor viveu. A sua música evoluiu de uma fase mais experimental e ousada (sob influência de Prokofiev e Stravinsky) para uma fase marcada pelo seu nacionalismo e melancolia, fazendo-se sentir um clima mais sombrio. As suas obras, apesar de tonais e de tradição romântica, são simultaneamente revestidas de modernidade, aliando tradição e originalidade numa linguagem musical brilhante e personalizada, sendo exemplo disso o criptograma musical “DSCH” (iniciais do seu nome) presente nas suas obras, como por exemplo na Sinfonia n.º 10, Concerto n.º 1 para Violino, Quarteto de Cordas n.º 8, Concerto para Violoncelo n.º 1, entre outros.

E: Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?

CS: Com certeza. No primeiro andamento, podemos verificar alguma contenção ou, até mesmo, repressão de sentimentos. No segundo andamento, denominado como “demoníaco” por David Oistrakh, podemos perceber a influência da música judaica. No terceiro andamento, temos o contraponto com as trompas, seguido diálogos entre o violino e diferentes grupos instrumentais. Após a grande cadência, o último andamento, no qual assistimos à representação viva de uma festa popular.

E: No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?

CS: Dadas as diferentes características encontradas nos diferentes andamentos do Concerto, os desafios são também variados e diversificados. Destaco como principais desafios técnicos as cordas dobradas e as diferentes cores/registos que são exigidos de acordo com o carácter do andamento a interpretar.

E: Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?

Na música de Shostakovich tanto podemos encontrar momentos de total introspeção e contenção, como momentos muito eufóricos e vibrantes. O *vibrato* a utilizar terá de estar necessariamente relacionado com o carácter do momento musical, podendo passar de um *vibrato* mais rápido (linguagem musical mais brilhante), a um *vibrato* mais lento (contido), até quase inexistente.

E: Como introduziria este Concerto a um aluno?

CS: Preferencialmente, o aluno no seu percurso deve trabalhar obras de Berg, Hindemith, Stravinsky, Prokofiev, etc., por forma a que a linguagem de Shostakovich surja numa sequência natural, seja relativamente ao contexto histórico, como a nível musical.

E: Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?

CS: Escalas de terceiras, sextas, oitavas e décimas numa só corda (Flesch). Estudos e caprichos onde estes tipos de dificuldade podem ser trabalhados: Rode, Paganini, Wieniawski.

E: Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc.) na aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?

CS: Um aluno de iniciação de violino, quando começa a usar o arco, naturalmente experimenta o *ponticello* e *sul tasto*, uma vez que não controla totalmente o movimento da mão e do braço, que permite fazer o pretendido *a la corda*. Sem se aperceber, experimenta estas sonoridades e, muitas vezes, estas são apontadas pelo professor como sendo erradas, uma vez que não são as pretendidas. Penso que a forma de os levar a perceber as diferenças é, precisamente, dar-lhes a conhecer os diferentes tipos de sonoridade. O domínio destas sonoridades não será, naturalmente, fácil, mas a consciencialização das diferenças pode mesmo ajudá-los a entender melhor a utilização do arco.

E: Que interpretação deste Concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

CS: Interpretações que aconselharia: David Oistrakh, Maxim Vengerov, Leónidas Kavakos, Augustin Hadelich. O resultado final que pretendia seria sempre uma interpretação personalizada, ou seja, sendo uma música com carácter psicológico forte, o objetivo é que o aluno/intérprete coloque algo de si (pessoal) na interpretação deste retrato do pensamento humano.

#### A4.8. Entrevista a André Gaio Pereira (P8)

Solista

28.11.2022

Entrevistadora: Quais são, na sua opinião, as principais características da música de Shostakovich?

André Gaio Pereira: Repressão, vontade de “sair”, mas sem poder. Melancolia, uma tristeza muito profunda. Não é uma tristeza superficial, é uma tristeza que vai para além de um dia que correu mal. Ao mesmo tempo, ouço também coragem que pode ser traduzida pelo virtuosismo. Intensidade através das sensações que representa e coragem por utilizá-la de forma tão explícita, tão fria, mas triste e melancólica ao mesmo tempo. Contrastes levados ao extremo.

E: Considera que estas mesmas estão representadas no Concerto n.º 1 para violino?

AGP: Sem dúvida. Considero que o primeiro andamento “vem das trevas”. Estudei este Concerto várias vezes durante o meu percurso académico e lembro-me de o meu professor de Mestrado se referir a uma passagem específica deste andamento e utilizar a palavra “acre” – que fez todo o sentido pois existe uma certa resistência, algo sombrio em conjunto com melancolia no decorrer do *Nocturno*. Já o *Scherzo* representa a extravagância virtuosística, enquanto a *Passacaglia* é quase como uma súplica para ultrapassar o sofrimento. Depois vem a *Cadência*, seis minutos de brutalidade, uma maratona de virtuosismo que culmina na *Burlesca*, quase sem deixar tempo ao solista para descansar após uma cadência e os três andamentos anteriores, tão exigentes a nível físico. Vinte segundos para que o solista se recomponha e ... força até ao final!

E: No que diz respeito à técnica de violino, quais os principais desafios que podemos encontrar nesta obra?

AGP: Destaco a interpretação dos andamentos rápidos e o virtuosismo. As técnicas base do violino estão presentes ao longo de todo o Concerto, portanto é fundamental que estejam bem consolidadas. Também a resistência física e a capacidade de relaxar, apesar de considerar que há momentos nesta obra que não o permitem fisicamente. Um concerto que exige muita *stamina*.

E: Considera que existe um *vibrato* específico na música de Shostakovich? Que tipos de *vibrato* utilizaria para a interpretação deste Concerto?

AGP: Pessoalmente, diria que não. O compositor quando escreve sabe que a sua música vai ser interpretada por diferentes artistas e que o estilo dos violinistas se vai diferenciar entre uns e outros. Claro que há escolas e Shostakovich escreveu este Concerto a pensar numa pessoa – Oistrakh, cuja formação foi segundo a escola russa. Este fator cria uma associação intrínseca às suas características sonoras e técnicas, mas, sinceramente, com a variedade de escolas e solistas que existe, diria que um violinista que interprete este Concerto deve dominar todos os tipos de *vibrato*. Existem tantos momentos de expressão distintos que é difícil de dizer que se deva tocar com um *vibrato* rápido, lento ou sem *vibrato*. É uma questão demasiado aberta e pessoal.

E: Como introduziria este Concerto a um aluno?

AGP: Já sofreste o suficiente? Quero dizer, existem duas questões que, para mim, são essenciais e, por isso, faço um paralelismo com outro concerto de violino – o Concerto de Beethoven. Muitos são da opinião de que não se conhece realmente Beethoven até se ser um adulto maduro, até se perceber da vida. Perceber da vida – o que é isso? Depende muito da bagagem que cada pessoa transporta consigo. Da educação, da cultura, da experiência. Portanto, uma pessoa que sinta uma ligação com a música, com o tipo de linguagem, o tipo de expressão... significa que tem conexão com a música e, por isso, apelaria ao aluno a importância de se familiarizar com a vida e obra geral do compositor. De perceber o contexto, a história envolvida, as mensagens subliminares. Aproximar-se ao máximo de Shostakovich e à linguagem dele, porque ele criou uma linguagem, na verdade.

E: Tendo em conta todas as características referidas anteriormente, que escalas/estudos/peças/concertos preparatórios utilizaria?

AGP: Todo o tipo de técnica base de violino, em termos de saber fazer escalas, arpejos, escalas cromáticas, maiores, menores. Escalas de Galamian, Flesch, Gilels, estudos de Dont, Ernst, Paganini, peças virtuosas de Wieniawski ou as miniaturas de Kreisler... Na minha opinião, mais do que formatar especificamente alguém para este Concerto, diria que o mais importante é possuir cultura violinística, ou seja, conhecer vários estilos, várias escolas, várias formas de abordar o instrumento, porque é isso que torna um músico mais completo.

E: Considera possível introduzir diferentes tipos de sonoridade (*ponticello, sul tasto, a la corda, pesante, marcato, etc.*) à aprendizagem de um aluno, desde a sua iniciação ao violino?

AGP: Penso que sim. Considero que deveria ser muito mais incitado do que realmente é. Falando por experiência própria, cresci com o método Suzuki e, hoje em dia, olhando para trás, acho que este método tem uma componente muito importante que é a componente social, estar rodeado de outras pessoas a fazer o mesmo, com o mesmo tipo de objetivos. No entanto, sinto que é uma forma de ensinar bastante fechada, no sentido em que não estimula o intelecto e a própria criatividade de um aluno. Sendo a música uma arte e uma atividade criativa, acredito que um aluno deve ser incitado desde o início a procurar novas sonoridades, novas formas de criar som e abordar uma obra. Deve sempre existir espaço para o desenvolvimento interpretativo e pessoal, que os alunos explorem ao máximo o seu instrumento.

E: Que interpretação deste concerto aconselharia um aluno a ouvir e porquê?

AGP: Acho que é incontornável, uma pessoa tem de ouvir o Oistrakh, não é? É fundamental para entender a contextualização histórica da obra. A interpretação do violinista para quem foi composto e com quem o Concerto foi desenvolvido. De igual forma, recomendaria a gravação de Kogan. De violinistas mais modernos, diria o Khachatryan, por causa da sua intensidade.

#### **A4.9. Entrevista a Marc Danel (P9)**

Primeiro violino do Quarteto Danel

22.01.2023

Entrevistadora: What are the main characteristics of Shostakovich's music, in your opinion?

Marc Danel: A lot of people would mention depression, violence, or sarcasm but, to me, as any great music, as any great art, it's not possible to categorize. Look, Shakespeare is not only tragic, but Mozart is also not only happy and Beethoven is also not only strong. So, I would say that, for me, Shostakovich's music is profoundly human. Like Beethoven, he speaks to people's soul. He tells a story. It's a kind of music that can tell everything. A mixture of emotions. You can find tenderness, joy, happiness as well as humour and sarcasm, deep pain and fear.

E: Are these elements represented in *his* violin Concerto?

MD: I would say they are. The depth and sorrow are very much represented in the first and third movements in contrast with a sort of humour in the second and lots of energy in the fourth. I would say it covers pretty much all of Shostakovich's characteristics. You can even compare it with his 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> string quartets.

E: About violin technique - what are the main challenges in this Concerto?

MD: I think Shostakovich is one of the composers who writes the best for violin, which is weird since he wasn't a violinist. So, I won't say this Concerto is easy, but maybe it looks more spectacular than it really is. I mean, it's very challenging technically speaking but everything that it presents should already be mastered by the violinist. About coordination, you must have a very strong sense of rhythm so you can really connect with the orchestra which can be a big difficulty. But for me personally, if you are able to play the notes, I would say that the biggest challenge is about getting into the right character in each movement, especially in the *Cadenza*, where there's such a big mixture of environments and emotions. For me is more about music, not so much about technique.

E: Is there a specific type of *vibrato* in Shostakovich's music? What kind of *vibrato* would you use in this Concerto?

MD: I would surely not use the same the whole way through. If you listen to Borodin Quartet, who worked with Shostakovich their whole life, you will understand that the *vibrato* changes according to what you want to express. For me, *vibrato* should always be very intense, meaning that the finger is very much on the string, so it doesn't have to move much. At the same time, you should definitely be able to use no *vibrato*, so you obtain a different kind of sonority and expression. You know, there's also a kind of *vibrato* that is called "candle *vibrato*", which is an analogy with the air moving around lighted candle and transmits warmth, translating in a very broad and active movement of the left hand. So, as you can see, there are all kinds of *vibrato* that can and should be used in order to be as expressive as possible when you are performing.

E: How would you introduce this Concerto to a student?

MD: They need to understand the context first. They must know about Shostakovich and the peculiarities of his life and music. For example, for the interpretation of *Nocturne* I would recommend them to listen to his 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> string quartets and for *Passacaglia* the slow movements of the 6<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> string quartets. Also, I would speak about his 15<sup>th</sup> symphony and second piano trio. It's very important for a student to understand what Shostakovich is telling and understand the tension that is represented in this concerto. If you look into his 15 string quartets, 10 of them finish in major which means that you have to understand what's the real message behind the music, which should include a personal introspection before performing this piece.

E: Which scales, etudes, capriccios, pieces, concertos would you recommend to a student, as a preparatory work to the technical elements of this Concerto?

MD: I'm a great fan of scales so I always ask my students to practice one and a half hours of scales everyday so they can improve their skills. There's not a specific work that I would recommend because it includes all the repertoire that you should already master before preparing this Concerto. What I can recommend for the entire piece is that you keep a very good control of the bow distribution as well as keeping your fingers as much close to the string as possible, for good articulation.

E: Is it possible to introduce different kinds of sonority, like *ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc., to a student, since the beginning of this studies?

MD: Sure. It's very important to master as many colours as possible. I think it's never too early to work on that.

E: What recording of this Concerto would you recommend to a student?

MD: Oistrakh, since Shostakovich and him worked together on the Concerto, so the student can understand the sound and *vibrato* colours that he uses.

#### A4.10. Entrevista a Karen Gomyo (P10)

Solista

25.11.2022

Entrevistadora: What are the main characteristics of Shostakovich's music, in your opinion?

Karen Gomyo: I would say his music is really vast in scope. It can be extremely dark, and it can have humour or sarcasm and all the stuff in between. Some of it is coded. But basically, everything is attached to an emotion. Very raw emotion, I would say. In terms of playing it, I often find people say that you should play Shostakovich's music very ugly and without *vibrato*. Personally, I completely disagree with this because I find that this is a kind of character written in the music. The ugly, the pain. All of that is music. So actually, one should really approach it with as much dignity and, of course, beauty, as possible.

E: Are these elements represented in *his* violin Concerto?

KG: Absolutely. This Violin Concerto especially is very symphonic. And the score is extremely complex. What was wonderful this week is that we actually really took the time to go into the details so that everybody understood what my part (soloist) is in this exactly. It's a real symphony, full of different characters and emotions. I would say it does have moments of monologue in the violin, but there are moments of collaboration for sure. So, I think that really combines a sense of communication and then there's a massive density as well.

E: About violin technique - what are the main challenges in this Concerto?

KG: Stamina and what I mean by that is the right hand, the bow arm. You have so many of these movements that are not only fast but very energetic and so, for me, that's one of its biggest challenges. In order to achieve that, I do a lot of very specific bow exercises, to train all the muscles of the right arm. It's like a marathon.

E: Is there a specific type of *vibrato* in Shostakovich's music? What kind of *vibrato* would you use in this Concerto?

KG: It's a mixture of everything. I disagree with the *non vibrato* in Shostakovich because de sound of all the recordings of his symphonies, by Mravinsky, and Oistrakh's version of this Concerto you don't hear any scratching or *non vibrato*. It's very human (music). Full of colours.

E: How would you introduce this Concerto to a student?

KG: Listen to recordings. You must experience the music. For me, my introduction to Shostakovich was his 11<sup>th</sup> Symphony and, you know, the structure is very similar to this Concerto. It gave me a great kind of direct connection to it.

E: Which scales, etudes, capriccios, pieces, concertos would you recommend to a student, as a preparatory work to the technical elements of this Concerto?

KG: I think bow exercises, and all the standard concertos such as Mendelssohn, capriccios... I think the main challenge in this piece is to try to relax, so anything to help with that. A lot of classical concertos, because they're so pure.

E: Is it possible to introduce different kinds of sonority, like *ponticello*, *sul tasto*, *a la corda*, *pesante*, *marcato*, etc., to a student, since the beginning of this studies?

KG: That's an interesting question. I think that being able to play a beautiful note is already so difficult... So, I think that would be the main focus. But to introduce technique within that context I think it's possible, so if one plays *ponticello*, it's an educated *ponticello*.

E: What recording of this Concerto would you recommend to a student?

KG: David Oistrakh, of course, with Mravinsky conducting.

Anexo 5 - Estudos e peças preparatórias ao Concerto para Violino e Orquestra n.º 1 de Dmitri Shostakovich

A5.1. Estudo n.º 1 de Henry Schradieck - Articulação (relativo ao Exemplo Musical 2)

Schradieck  
The School of Violin Technics  
Book1: Exercises for Promoting Dexterity in the various Positions  
I.  
Exercises On One String

The image displays a musical score for 12 exercises, numbered 1 through 12, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The exercises consist of continuous eighth-note patterns, often with slurs and repeat signs. Exercise 1 starts with a whole rest followed by a series of eighth notes. Exercises 2 through 12 follow similar rhythmic patterns, with some variations in the starting notes and the inclusion of repeat signs. The exercises are designed to promote dexterity and articulation on a single string.

The pupil should be careful in all the exercises to keep the hand perfectly quiet, letting the fingers fall strongly, and raising them with elasticity.  
The tempo must be lessened or accelerated, according to the ability of the pupil, but is generally moderate.

This musical score consists of 13 staves, numbered 13 through 25. Each staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The music is a continuous eighth-note pattern, starting on G4 and ascending stepwise through the scale to D5. The notes are beamed in groups of four, and each group is connected to the next by a long slur. The pattern repeats every two measures. The final measure of staff 25 ends with a double bar line and repeat dots.

# Klage über den Tod eines kleinen Kindes

(Hebräische Volksdichtung ins Russische übertragen von T.Spendiarowa)

D. Schostakowitsch, Op.79 Nr.1

Moderato  $\text{♩} = 63$

Sopran

Alt

Moderato  $\text{♩} = 63$   
*espr.*

1.

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *dim.* *mf* *espr.* *dim.*

7

*p* *p*

Son - ne und Re-gen! O Licht! Dunk-le Nacht! Es fiel dich-ter Ne-bel, der  
Son - ne und Re-gen! O Licht! Dunk-le Nacht! Es fiel dich-ter Ne-bel, der

7

*p*

13

Mond bleich er - wacht.

Mond bleich er - wacht. „Wem

13

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Edition Dobson No. 4727 R D 41027 Copyright 1968 by Edition Peters, Leipzig

18  $\text{♩} = 84$   $(\text{♩} \cdot \text{♩})$  *p*

„Diesem Kind, die-sem Kind“

schenk-te das Le-ben sie?“ „Wie war sein Na-me?“

18  $\text{♩} = 84$   $(\text{♩} \cdot \text{♩})$

*p legato*

22  $(\text{♩} \cdot \text{♩})$

„Moi-sche-le, Moi-sche-le“

„Wie wieg-te man das Moi-sche-le?“

22  $(\text{♩} \cdot \text{♩})$

26

„Schum, scheil“ „Schwarzbrot und Zwie-bel“

„Was aß der Kna-be?“ „Wo“

26

E. P. 11857

80 *rit.* *cresc.*  
 „Im Gra - - bel“  
 ward er ge - - bet - tet?“

80 *rit.* *mp*

84  $\text{♩} = 63$  *dim.*  
 Weh, das Kind im Gra - be, im Gra - be Moische-le, im Gra - be!

84  $\text{♩} = 63$  *dim.*  
 Weh, das Kind im Gra - be, im Gra - be Moische-le, im Gra - be!

84  $\text{♩} = 63$  *mf* *dim.*

89 *p*  
 Weh!

89 *p*  
 Weh!

89 *p espr.*

E. P. 11857

A5.3. Estudo n.º 1, Op. 36 de Jacques Féréol Mazas - Assimilar a qualidade de som e vibrato (relativo à *Passacaglia*)

Special Studies.

MT  
265  
.M475H  
V.1

Exercise on the *Crescendo* and *Decrescendo*.

F. MAZAS. Op. 36, Book I.

1. *Largo.*

18597 Printed in the U.S.A.

A5.4. Estudo n.º 7, Op. 20 de Heinrich Kayser - Interpretar em *portato* (relativo ao Exemplo Musical 25)

VII. Opus 20

*Allegro moderato.* (♩ = 123)

*mf*  
*cresc.* - - - - - *f* *dim.* - - - - - *cresc.*  
*mf*  
*cresc.* - - - - - *dim.* - - - - -  
*f* *dim.* - - - - - *fz* *fz*  
*fz* *dim.* - - - - - *mf*  
*cresc.* - - - - - *f*  
*ff* *dim.* - - - - -  
*cresc.* - - - - - *f* *ff* *dim.* - - - - -  
*f* *dim.* - - - - - *cresc.* - - - - - *dim.* - - - - -  
*mf* *sec.*

A5.5. Estudo n.º 48, Op. 45 de Franz Wohlfart - Mudanças de posição (relativo ao Exemplo Musical 30)

Nº 48. Allegretto.

The musical score for Franz Wohlfart's Study No. 48, Op. 45, is presented in a single melodic line on a grand staff. The piece is marked 'Allegretto' and begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The key signature changes throughout the piece: one flat (B-flat) in the first staff, two flats (B-flat and E-flat) in the second, three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) in the third, two flats (B-flat and E-flat) in the fourth, and one flat (B-flat) in the fifth, sixth, and seventh staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

A5.6. Prelúdio n.º 25, Op. 12 de Bartolomeo Campagnoli - Combinação de técnicas (relativo ao exemplo musical 31)

34

Maestoso

25

*f*

*mf*

*f*

*p*

*f*

*f talon*

*p*

Augener's Edition.

14781

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of notation. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques such as fingerings (e.g., 4, 1, 0, 2, 3, 4), vibrato (v), and dynamic markings (f, mf, ff, un poco rit., espress.). The score is organized into systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic and includes a first ending bracket. The second system features a 'un poco rit.' (un poco ritardando) marking followed by a forte (f) dynamic. The third system includes a 'tempo mf' (tempo mezzo-forte) marking. The fourth system contains a first ending bracket. The fifth system starts with a forte (f) dynamic. The sixth system includes a vibrato (v) marking. The seventh system features a fortissimo (ff) dynamic. The eighth system includes a vibrato (v) marking. The ninth system includes a first ending bracket. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

A5.7. Estudo n.º 25 de Rodolphe Kreutzer - Interpretar com efeito de *crescendo* para cada oitava (relativo ao Exemplo Musical 33)

38

Allegro moderato.  
*leggiero*

25. *p*

*segue*

V

III<sup>o</sup> e II<sup>a</sup>

III<sup>o</sup> e II<sup>a</sup>

11716

11715



A5.9. *Fantasia de Moisés* de Niccolò Paganini - Agilidade e domínio da mão esquerda na corda Sol (relativo ao Exemplo Musical 36)

1

**PRAYER FROM MOSES IN EGYPT**  
No. 13027 ROSSINI  
VIOLIN BRAVOUR VARIATIONS ON THE G STRING ALONE  
N. PAGANINI

Newly Arranged and Revised by ARTHUR HARTMANN

*Andante*  
*f*  
*pointe*  
*rit. poco*  
*ff*  
*p subito*  
*dolce*  
*Eroica*  
*ff*  
*Allargando*  
*frog*  
*p*  
*poco a poco accel.*

Copyright 1915 by Theo. Presser Co.11

Thema-Tempo di Marcia

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a *p* (piano) dynamic and a *pointe* marking. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions include *gliss.*, *poco a poco accel.*, *a tempo*, *allargando*, *piu vivo*, *ff*, and *Tempo I.*. The score concludes with a *Presto* section marked with a '3' (triple) and a *Tempo I.* section.

Musical score for a violin piece, page 3. The score consists of ten staves of music. The first two staves are treble clef. The third and fourth staves are marked "ponticello". The fifth staff has a forte "f" dynamic. The sixth staff has a piano "p" dynamic. The seventh and eighth staves are marked "I. Volta" and "II. Volta". The ninth and tenth staves continue the piece with various dynamics and articulations.

13027-11



Anexo 6 - Anotações decorrentes da análise interpretativa às gravações de Oistrakh, Vengerov e Khachatryan (versão de Maria Bykova)

2 MARIA BYKOVA

Девиду Федоровичу Ойстраху

**КОНЦЕРТ № 1**

Соч. 77 (1948)

**I. Ноктюрн**

Реденские партиты скрипки Д. ОЙСТРАХА

**Moderato**  $\text{♩} = 76$

10 *sv* *imp. vib.* *+ vib. amp.* *Lo speed of the bow*

14 *cresc.* *poco rit.* *to emphasis through speed of bow distribution*

19 *dim.* *pp* *eco* *a tempo* *p cresc.* *by changing in vib. amp.* *molto vib.* *non vib. ac.*

25 *legatissimo*

29 *dim.* *p* *legatissimo* *vib. imp.* *non vib. imp.*

34 *mf* *legatissimo* *molto vib.*

39 *Lo bow attack + vib. imp.* *legatissimo* *very short and fast vib.*

44 *poco rit.* *ten.* *dim.* *START to change vib. amp.* *sv-vib. mp espress.* *discrepancy*

- Vermelho: dinâmicas, vibrato (mão esquerda);
- Violeta: articulações, utilização do arco;
- Verde: agógica.

Handwritten musical score with annotations for measures 7 through 14. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat).

**Measure 7:** *a tempo*. Annotations include *cresc.* and *no through projects*.

**Measure 8:** *cresc.* annotation.

**Measure 9:** *f appassionato*, *molto vib.*, *larger amp.*, *legatissimo*, *bow attack, incisivo*, *change in vib. amp.*, *dim mf*.

**Measure 10:** *ten.*, *mp*, *mp cresc.*, *3*, *IV*.

**Measure 11:** *con sord.*, *pp*, *SV*, *vib imp.*, *SUL TASTO*, *SV*, *vib*, *rebowl attack*.

**Measure 12:** *bow attack*, *vib imp.*, *P*, *very fast lower vib*, *mp*, *vib. amp.*.

**Measure 13:** *bow dist.*, *poco rit.*, *a tempo*, *SV*, *small amp. vib.*, *large vib.*, *SV*, *SV*, *vib.*.

**Measure 14:** *SV*, *molto vib*, *poco rit.*, *small vib. amp.*, *a tempo*, *2*, *poco rit.*, *large vib.*, *bow attack*.



## II. Скерцо

5

senza sord. **23** Allegro  $\downarrow = 126$

*deg. fong vib imp.*

**24**

*vib.* *a la corda*

**25** *molto vib.*

*no bow 1 attack*

**26** *marcatissimo*

*marcatissimo* III

**27** *vib*

*sv* *Lo speed of the bow*

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "II. Скерцо". The score is written on ten staves of music. At the top, it is marked "senza sord." and "Allegro" with a tempo of 126. The first measure is numbered 23. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in purple and red ink provide performance instructions: "deg. fong vib imp." under the first measure, "vib." and "a la corda" under measure 24, "molto vib." under measure 25, "no bow 1 attack" under measure 26, "marcatissimo" under measure 27, and "vib" under measure 28. At the bottom right, there is a note "sv" and "Lo speed of the bow". The page number "5" is in the top right corner.

Handwritten musical score with various annotations:

- IV** (Section marker)
- 28** (Measure marker)
- ff** *marcato* *battuta* (Dynamics and articulation)
- vib.* (Vibrato)
- vib. imp.* (Vibrato impulsive)
- p cresc. leggero* (Dynamics and performance style)
- 20** (Measure marker)
- 29** (Measure marker)
- 30** (Measure marker)
- 31** (Measure marker)
- 32** (Measure marker)
- a la corda* (Performance technique)
- vibrato impulsive* *a la corda* *but always marking the downbeats* (Performance instruction)
- mf* (Dynamics)
- dim.* (Dynamics)
- sv* (Performance technique)
- to speed of bow* (Performance instruction)
- on the string, aggressive* (Performance instruction)
- molto vib* (Performance instruction)
- always through speed of the bow and vib. imp. for the 2nd interval* (Performance instruction)

7

33

136 *ff* *simile*

140

145

150

155

34

160

165

170

35

175

*Legatissimo*  
*vib. imp.*

*vib.* *vib.*

180

185

*vib.* *SV*

*vevy aggressive*  
*quasi battuta*

36

177

*Legatissimo*  
*vib. imp.*

187

*leggiero, marcato*

*spiccato leggiero*

*croco.*

190

*a la corda*

1978

8 Poco più mosso J = 120

198 **37** vib. imp. legatissimo but marcato *sv* *sim. sim.* *marcato.*

208 **38** *Le choet ap.* *issimo* *LP ff LP ff*

213 **39** *battuta* *v. pos.* *vib. imp.* *vib. imp.*

219 *vib. imp.* *legatissimo*

228 **40** *marcatissimo* *all action with small vib.* *p* *ERRE POCO A POCO* *distribution of the bow*

234 **41** *f cresc. poco a poco*

242 *legatissimo* *small vib.* *a la cueda*

248

252

255 **42** *molto vib* **43** **44** *vib!* *ff quasi battuta*

10798

Handwritten musical score with annotations:

- 274**: *vib!* (circled), *a la coeda*, *marcatissimo*, *SHORT articulation*
- 276**: *vib. imp.*, *vib. imp.*, *a la coeda*
- 282**: *a la coeda*
- 286**: *46*, *più ff*, *very articulated, quasi battuta*
- 290**: *creac.*
- 295**: *Legatissimo*
- 303**: *47*, *vib. f*, *vib.*, *vib.*
- 308**: *vib.*, *vib.*, *vib.*, *delicate*, *legatissimo*, *vib.*
- 314**: *48*, *vib.*, *vib.*
- 319**: *battuta, marcatissimo*

10

**49** Allegro  $\text{♩} = 104$

320

324

328

**50**

340

353

**51**

360

364

368

375

**52**

380

385

390

395

401

408

411

418

424

428

438

53

54

55

56

57

*mf*

*f*

*cresc.*

*marcato* IV

1

444 *221 G a 1*

446 **58**

452 *III* **59** *f*

460

472

480 **60** *cresc.*

488

496 **61** *ff*

500 *Bianco*

504 *Bianco*

508 **62** 12 **63** 1 *ff*

10798

528

528

64

*f cresco.*

532

536

540

Poco più mosso  $\text{♩} = 120$

544

65

*ff*

*arco*

548

8

552

66

*quasi battuta*

556

8

561

67

567

*Legatissimo*  
 → weight of the arm  
 vib. imp.

1 2 3 4 5 6

SV

575

*cresc.*  
*Legatissimo*

7 8 9 10 11 12

581

68

587

1 2 3 4 5

*spiccato, battuta*

593

6 7 8 9 10

599

11 12

III II I

### III. Пассакалья

Andante ♩ = 75

69 17 70 16 71

small fast vib. *p* *espress.* *legre. amp. vib.*  
develop the melody by vib. changes

vibrato in all the notes, but using different colours  
change of pos. with note

72

len. *vib. ac. bow attack*

*no bow attack*

73

*legatissimo* *cresc.*

10198

*molto vib.*

Handwritten musical score with various annotations:

- 77:** "bow attack + vib. imp. Legatissimo" (circled)
- 74:** "vib" (circled)
- 75:** "vib" (circled)
- 75:** "vib. simple in all sequence" (circled)
- 75:** "larger vib both times" (circled)
- 75:** "ff bow attack vib. imp. UNTIL 76"
- 76:** "more articulated" (circled)
- 76:** "more vib. in all section" (circled)
- 76:** "più f legatissimo" (circled)
- 76:** "more articulation in the 2" (circled)
- 76:** "cresc." (circled)
- 76:** "cresc." (circled)
- 76:** "78" (circled)

sol G al

121 *mp molto espress.*  
large vib.

124 *veey fast vib. small cresc. amp.*

126 *mf dim. vib. always*  
*Lo always done rhdugh vib.*

128 *p*  
molto vib.

130 *p*  
SV vib. SV

132 *lon.*  
vib SV vib vib vib

134 *cresc.*  
SV vib SV SV

136 *(dim.)*  
SV r-vib. SV SV

138 *(dim.)*  
SV vib. SV

140 *pp* SV vib

10100

158 III *sv vib* *vib.* IV *sv* *small vib*

158 *sv-vib* *sv vib* *sv*

162 *small vib.*

79 CADENZA  
168 *vib* *sv* *vib* *sv* *vib*

169 *vib.* *sv* *vib* *sul tasto* *dim.* *articulated*

172 *sv small vib.* *eco* *ppp* *rit.*

174 *legatissimo* *pp* *mp* *vib* *ma maestoso* *vib.* *eco* *vib.*

178 *sv* *sul tasto*

181 *rit.* *dim.* *Lo distribution and speed of the bow* *Legatissimo pp*

Listesso tempo  $\text{♩} = 60$   
détaché

184 *SV pp* portato a la punta and sultastro, shaping according to the melodic line

187 *vib. imp.*

190 *mf* *res. poco a poco*

193 *p* *mp* *p* *mp* *p*

196 starts to be more a la coeda *marcato* combined with *vib.*

199 *mf* *res. poco a poco*

202 *vib.* always bow attack, marcato and "airy"

205 *mf* *vib.*

208 *mf* *vib.*

211 *vib. imp.* *IV* bow attack a la coeda

214 *ff dim.* portato by BLUNT ELBOW *f sub.* marcato by blunt attack

10708

simile in di nessuno

Handwritten musical score for violin, page 20. The score consists of ten staves of music, numbered 217 to 227. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 217:** *p* (piano), *f sub.* (subito forte).
- Staff 220:** *p* (piano), *f sub.* (subito forte).
- Staff 223:** *p* (piano), *f sub.* (subito forte), *molto vib.* (very vibrato), *marcato, bow attack* (marked, bow attack).
- Staff 225:** *molto vib. f* (very vibrato, forte), *sempre a la corda* (always on the string).
- Staff 226:** *oroso.* (oroso), *vib.* (vibrato).
- Staff 228:** *ff* (fortissimo), *bow attack* (bow attack), *accol.* (accelerando), *marcatissimo, a la corda sempre* (very marked, always on the string).
- Staff 235:** *bow-attack* (bow-attack).
- Staff 236:** *bow attack* (bow attack), *Più mosso* (faster), *♩ = 160* (quarter note = 160 bpm).
- Staff 237:** *ff* (fortissimo), *chords very aggressive sounding* (chords very aggressive sounding).

The score is heavily annotated with handwritten notes in purple and red ink, including arrows and wavy lines indicating performance techniques like vibrato, bow attack, and dynamics.

241 *a la corda* *molto vib.*

243 *a la corda* *vib.*

245 *vib.*

247

250

253 *Lo always bow attack and "airy."* *a la corda, but articulated*

255 *accel.* *a la corda*

257 *mf* *oroso.* *Lowelght of the arm*

259 *oroso.*

261

**Allegretto**  $\text{♩} = 100$

263 *mf* *mag. cat. siss. mo* *lomb* *weight of the arm accel.* *a la corda*

265 *mf cresc.* *molto vib.* *Legatissimo*

270 *vib.* *vib.*

**Allegro**  $\text{♩} = 100$

273 *vib.* *spiccato* *con forza* *cresc. sempre*

277

279 *very short marc. cat. siss. mo (both times)* *gliss.*

281 *gliss.*

283 *gliss.* *allacea*

### IV. Бурлеска

Allegro con brio  $\text{♩} = 166$

80 12 81 10 82 6

very articulated

83 from leggiero to more aggressive

mf bow attack

spiccato vib. imp 84

to help spiccato back

decy

IV marcato, very short

→ a la corda

85 sul G al

SV

86 Attack

SV → bow's attack + speed of the bow

87 vib. imp. f

87 vib. imp. a la corda

III II 10782

marcato

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'IV. Бурлеска' in 3/4 time, marked 'Allegro con brio' with a tempo of 166. It consists of 107 measures. The score is heavily annotated with handwritten notes in red and blue ink. Key annotations include: 'very articulated' at the top; 'from leggiero to more aggressive' near measure 83; 'mf bow attack' and 'spiccato vib. imp' near measure 84; 'to help spiccato back' and 'decy' near measure 84; 'IV marcato, very short' near measure 85; 'a la corda' and 'sul G al' near measure 85; 'Attack' and 'SV → bow's attack + speed of the bow' near measure 86; 'vib. imp.' and 'f' near measure 87; and 'vib. imp. a la corda' near measure 87. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance techniques (spiccato, marcato, a la corda). Measure numbers 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87 are boxed. The piece concludes with a double bar line and the number 10782.

88 *aggressive, battuta*

99

104

110

89

114

120 *mf* *bow speed* *f* *mf* *f* *mf* *f*

124 *a la corda*

90

129 *quasi battuta*

140

91 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

145

92 *mf* *eco*

157

93

163 *quasi battuta*

169 *sv - vib*

1702

94 12 95 10

*molto vib*

Handwritten musical score for guitar, featuring ten staves of music. The score includes various performance instructions and annotations:

- Staff 1 (Measures 196-198):** Includes measure numbers 96, 97, and 98. Fingerings are indicated above the notes: 8, 2, 1, 2, 1, 3.
- Staff 2 (Measures 216-222):** Annotated with "Legatissimo" in purple. Includes a red "SV" marking.
- Staff 3 (Measures 223-228):** Annotated with "cresc. vib. imp." and "vib. imp." in red. Includes a yellow arrow pointing to a measure.
- Staff 4 (Measures 229-235):** Annotated with "Legatissimo" in purple and "8va" above a measure.
- Staff 5 (Measures 236-242):** Annotated with "Legatissimo" in purple and "molto vib." in red.
- Staff 6 (Measures 243-249):** Annotated with "Legatissimo" in purple and "con tutta forza - weight of the arm, a la corda" in purple.
- Staff 7 (Measures 250-256):** Annotated with "Legatissimo" in purple. Includes Roman numerals II and III below the staff.
- Staff 8 (Measures 257-260):** Annotated with "Legatissimo" in purple.
- Staff 9 (Measures 261-264):** Annotated with "Legatissimo" in purple.

Handwritten musical score with annotations. The score consists of ten staves of music, numbered 254 to 299. The annotations include:

- Measure 254: *8* (circled), *102* sul G al  $\oplus$
- Measure 259: *moltovib.* (circled), *marcatissimo*
- Measure 264: *103*, *m* (circled), *f*, *lvib* (circled)
- Measure 269: *104*
- Measure 273: *cresc. poco a poco*, *ff*
- Measure 281: *vib cresc. vib* (circled)
- Measure 285: *vib* (circled), *vib* (circled), *ff* a la corda (circled), *105*
- Measure 290: *106* -vib (circled)
- Measure 295: *107* Presto  $\text{♩} = 108$  a la corda, sul G al  $\oplus$
- Measure 299: *107B*, *107B*, *marcatissimo quasi battuta*

306

311

319

323

326

333

339

344

347

350

354

108

109

110

111

*Spirito*

*a la corda*

*cresc.*

*ff*

10793