

# ANÁLISE DO MÉTODO *DER CELLO-BÄR* DE HEIKE WUNDLING À LUZ DO MODELO C(L)A(S)P E DA TEORIA DE DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE KEITH SWANWICK

Maria Salete de Carvalho  
msa\_carvalho@hotmail.com  
Orientadora: Salomea Gandelman  
salomea@iis.com.br

## Resumo

Este estudo analisa o método de iniciação ao estudo de violoncelo *Der Cello-Bär: Meine Erste Celloschule* de Heike Wundling, à luz do Modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979) e do Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman (1986).

Palavras-chave: Ensino de violoncelo, método de violoncelo, iniciação ao violoncelo

## Abstract

This article analyses the incitiation method of cello study “*Der Cello-Bär, Meine Erste Celloschule*” by Heike Wundling in the light of Swanwick’s Model C(L)A(S)P (1979) and Swanwick and Tillman’s Spiral Model of Musical Development (1986).

Key-words: Teaching cello, violoncello method, beginning cello.

## Introdução

Este trabalho visa buscar, na obra de Keith Swanwick, subsídios para avaliar o método de iniciação ao estudo de violoncelo, *Der Cello-Bär*, de Heike Wundling.

Em primeiro lugar, foi feito um estudo do Modelo C(L)A(S)P, com a finalidade de buscar parâmetros para a análise. Em segundo lugar, fez-se um estudo da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical visando identificar o estágio de desenvolvimento musical em que o método analisado se insere.

## O Modelo C(L)A(S)P

Segundo, Swanwick, as pessoas só podem envolver-se diretamente numa experiência musical através das atividades de composição, apreciação e performance. Essas são atividades centrais no fazer musical. As atividades de treinamento auditivo, escrita musical, pesquisas sobre compositores, história da música e desenvolvimento de

técnica para execução instrumental foram reunidas por Swanwick em dois subtítulos: aquisição de habilidades (Skill acquisition – S) e estudos de literatura sobre música (Literature studies – L) e caracterizam-se como atividades de apoio, não sendo, portanto, consideradas centrais, cabendo-lhes o papel de sustentar e habilitar a atividade musical. Assim, composição, Apreciação e execução, ao lado de literatura e habilidade (skill), constituem o que Swanwick chama de Parâmetros da Educação Musical.<sup>37</sup>

Para Swanwick (1979)<sup>38</sup>, a *Composição* inclui todas as formas de invenção musical, não se referindo apenas a composições escritas; a *Literatura* compreende os estudos contemporâneos e históricos da literatura da música através de partituras e performances e, também, a crítica musical e a literatura musicológica e histórica sobre a música; a *Apreciação*, caracteriza-se como uma experiência estética que nos absorve e nos transforma, sendo mais do que ouvir, já que todas as atividades musicais envolvem o ato de ouvir (ensaiar, praticar, improvisar, afinar, ouvir música numa gravação ou num concerto); as *Habilidades Técnicas (Skill acquisition)* abrangem o controle técnico, o tocar em conjunto, a manipulação do som com aparelhos eletrônicos, assim como o desenvolvimento da percepção auditiva, da leitura e da fluência com a notação; a *Performance* é um estado especial de fazeres, é um sentimento pela música como uma espécie de presença, é o ato de comunicar a música no qual está implícito um elemento de risco, pois a música deve ser realizada plenamente no tempo que passa.

O agrupamento dessas atividades, de forma equilibrada, resultou no que foi denominado Modelo C(L)A(S)P, considerado por Swanwick como fundamental para que a educação musical aconteça de maneira integrada. Nesse modelo a ênfase deve ser dada às atividades de composição, apreciação e execução. Por isto suas letras iniciais aparecem no início, no meio e no final da sigla, ficando a aquisição de habilidades (S) e a literatura (L) intercaladas nos pontos intermediários.

Segundo Fernandes<sup>39</sup>, o uso do modelo C(L)A(S)P pode contribuir em dois aspectos: primeiramente, ajudando o professor, em qualquer momento do ensino, a questionar em qual área ele está envolvendo os alunos e qual será o próximo

---

<sup>37</sup> Swanwick, Keith. *A Basis for Music Education*. London, Routledge, 1979.

<sup>38</sup> *Ibidem*. P.43-44.

<sup>39</sup> Fernandes, José N. *Análise da didática da música em escolas públicas do município do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. PG/UFRJ, 1998. P. 64-65.

envolvimento. Em segundo lugar, o modelo torna o professor capaz de criar atividades que conscientemente conectam os cinco parâmetros.

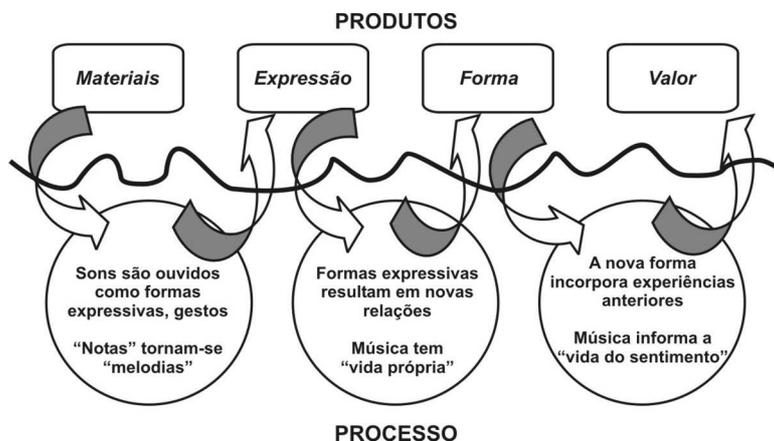
### A Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical

A teoria espiral do desenvolvimento musical tem sua origem nos trabalhos de pesquisa em educação musical desenvolvidos por Keith Swanwick e June Tillman. Conforme Swanwick (1991)<sup>40</sup>, “a publicação do artigo do artigo “A Sequencia do Desenvolvimento Musical:Um Estudo da Composição de Crianças”, marcou a primeira tentativa sistemática, na Inglaterra para delinear o desenvolvimento musical das crianças”.

Trata-se da pesquisa desenvolvida por Tillman, sob a orientação de Swanwick, através de coleta de composições de crianças, em escolas de Londres. Tillman coletou 745 composições de crianças entre três e quatorze anos de idade. O objetivo da pesquisa era verificar se existia uma ordem seqüencial nas composições e se essa seqüência poderia ser observada em crianças na idade escolar.

Segundo Swanwick (1991)<sup>41</sup>,

A questão principal foi: poderiam estas composições ser agrupadas e interpretadas por uma estrutura teórica coerente? Tornou-se possível relacionar isso ao meu modelo teórico anterior que define os elementos principais da experiência musical. Eu os denomino de *mateirais*, *expressão*, *forma e valor*. (fig.1)



<sup>40</sup> Swanwick, Keith. *Criatividade e Educação Musical*. Palestra proferida no “IX seminário Internacional de Música”. UFBA. Salvador, 1991-b.

<sup>41</sup> Ibidem. p.4.

### Figura 1. Processo e Produtos na mudança metafórica<sup>42</sup>

Para Swanwick<sup>43</sup>, nesses quatro elementos da experiência musical reside a evidência do nosso envolvimento quando fazemos música. Para identificá-los, o autor parte da idéia de música como uma forma de discurso simbólico impregnado de metáfora. Nesse discurso ocorrem três saltos psicológicos ou transformações metafóricas que dão origem aos quatro elementos principais da experiência musical.

Segundo Costa (2004)<sup>44</sup>, o processo de análise dos dados coletados pela pesquisa levou à constatação de diferenças entre as composições. Essas diferenças apontavam para a existência de uma sequência de desenvolvimento musical. A tentativa de compreender essas diferenças e de classificá-las, conforme suas similaridades, usando como referência os quatro elementos da experiência musical (materiais, expressão, forma e valor), possibilitou a elaboração de um sofisticado modelo de desenvolvimento musical.

Esta seqüência foi organizada em um modelo espiral (v. Figura 2) constituído por dois movimentos: vertical e pendular. O movimento vertical refere-se ao caráter seqüencial evolutivo, onde cada elemento da experiência musical (material, expressão, forma e valor) representa uma dimensão ou estágio do desenvolvimento musical. Swanwick sugere a existência de paralelos entre essas dimensões e as formas de jogo de Piaget, sugerindo, conseqüentemente, uma seqüência nas dimensões da experiência musical. Estes paralelos seriam percebidos entre a Mestria e os Materiais musicais; entre a Imitação e o Caráter Expressivo; entre o Jogo Imaginativo e a Forma; Meta-cognição e Valor.

O nível de *Mestria* pode ser entendido como aquele em que o indivíduo desenvolve a percepção e o controle dos materiais sonoros, passando do comportamento sensorio para o comportamento manipulativo. Na *Imitação* há gestos expressivos essenciais. A brincadeira do “faz de conta”, elemento lúdico da imitação na infância se transformaria na caracterização expressiva da música. Assim, a expressividade musical

---

<sup>42</sup> Swanwick, Keith, *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna. 2003, p. 85.

<sup>43</sup> *ibidem*, *idem*.

<sup>44</sup> Costa, Márcia Gollnick. *Avaliando Produtos, Compreendendo Processos*. Monografia (Especialização em Educação Musical). Curitiba, EMBAP, 2004, p.25.

se dá, primeiramente de maneira intuitiva e espontânea tornando-se depois convencional e analítica, adaptando-se ao vernáculo. No *Jogo Imaginativo*, novas relações são criadas. Estruturação dos gestos expressivos a partir do conhecimento da inter-relação entre os mesmos. A *Meta-cognição* se caracteriza pela consciência dos próprios processos de pensamento. O indivíduo torna-se consciente da música como discurso simbólico.

O movimento pendular mostra como a espiral se desenvolve, ascendentemente, da esquerda para a direita, passando de um nível de experiência musical pessoal para um nível social. Assim, conforme Costa (2004)<sup>45</sup>,

No nível Materiais – a exploração sonora inicial (fase sensória) transforma-se em domínio de materiais sonoros (fase manipulativa). No nível de Expressão – os gestos expressivos acontecem primeiramente de forma espontânea (fase de expressão pessoal) e depois de forma mais convencional, dentro do que é comum ao vernáculo (fase vernacular). No nível Forma – a descomprometida exploração ou especulação de possibilidades estruturais (fase especulativa) transformam-se em trabalhos que demonstram a busca por formas, idiomas e estilos específicos (fase idiomática). No nível Valor – um profundo comprometimento pessoal (fase simbólica) transforma-se numa busca sistemática de expansão das possibilidades do discurso musical (fase sistemática).

O lado esquerdo da espiral é onde se dá a resposta pessoal, que começa com a exploração intuitiva das qualidades sensoriais do som, sendo transformada em expressividade pessoal, depois em especulação estrutural e, por último, em comprometimento pessoal com significado simbólico da música.

O lado direito da espiral é o lugar dos aspectos relacionados ao contexto social, começando com o controle *manipulativo* (música em conjunto), evoluindo para a fase do *vernáculo* (compartilhamento dos processos musicais), depois para o idiomático (convenções sociais de estilo e gênero) e, por último, para o *sistemático* (novos processos e formas musicais).

Os processos do lado direito da espiral caracterizam-se como processos analíticos e permitem a expansão dos processos intuitivos, expressos no lado esquerdo.

---

<sup>45</sup> Costa, Márcia Gollnick, op. cit., p. 26.

O Modelo do Desenvolvimento é representado em forma de espiral porque o processo de desenvolvimento é cíclico e acumulativo. É cíclico porque, a cada nova música ou a cada novo material sonoro, sobre o qual não temos domínio, voltamos ao estágio dos materiais. É acumulativo porque é necessário que haja domínio dos primeiros estágios para que se alcancem os estágios subsequentes.

Cada elemento da experiência musical (materiais, imitação, forma e valor), equivale a um estágio de desenvolvimento, não havendo relação entre estes estágios de desenvolvimento e idades específicas.

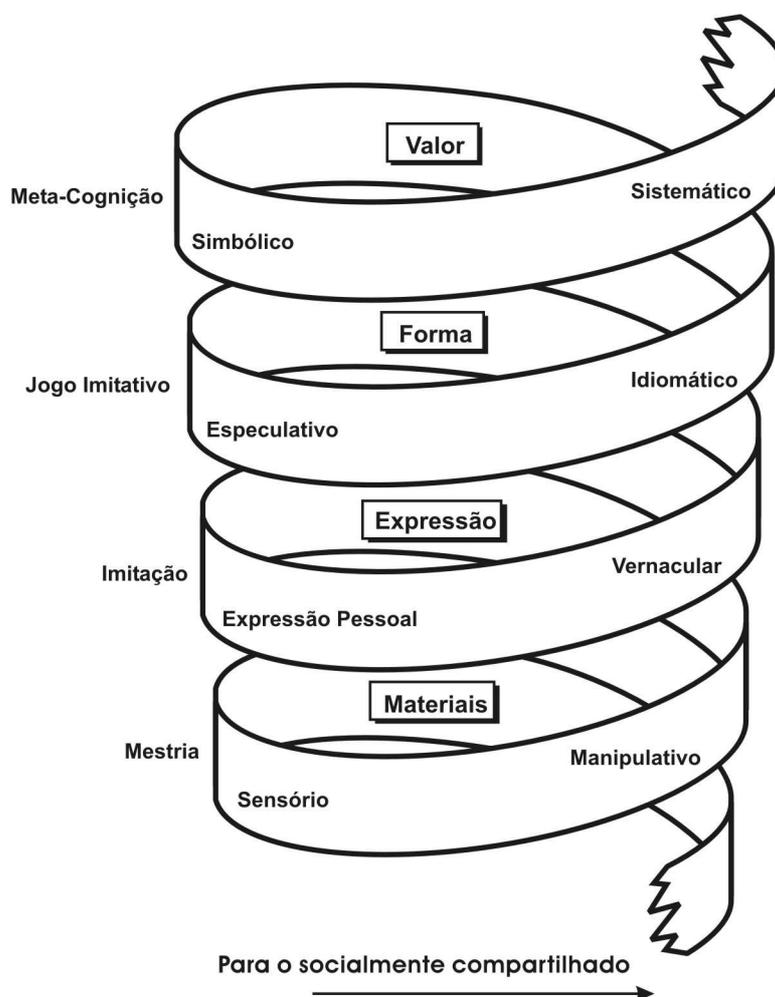
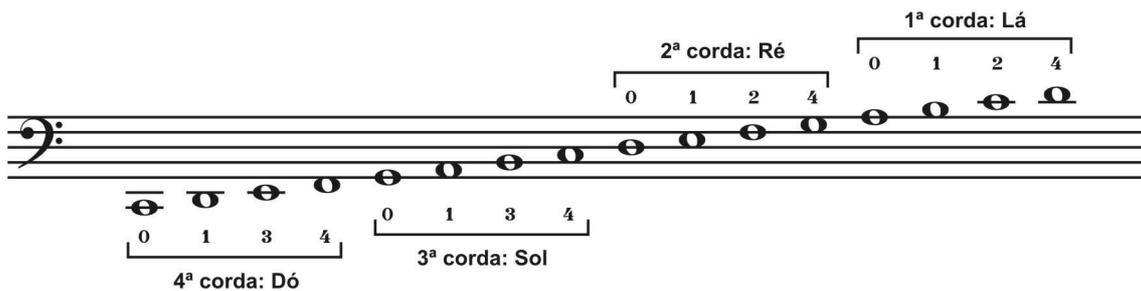


Figura 2. Modelo Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman.<sup>46</sup>

**Utilização do Modelo C(L)A(S)P e da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical para análise do método de iniciação ao violoncelo *Der Cello-Bär* (O Urso Cello) de Heike Wundling, Volume 1.**

*Der Cello-Bär* é um método de violoncelo especial para crianças. Trata-se de um material em cores, organizado em dois livros destinados a aulas do instrumento, para crianças entre 4 e 9 anos, editado pela Schott Musik International, na Alemanha, em 1997. Neles o Urso Cello, ao aprender a tocar, ajuda a criança a experimentar as particularidades do instrumento, familiarizar-se com ele, conhecer a primeira posição fechada (fig.3) e tocar a partir dela pequenos trechos musicais.

**Notas tocadas na primeira posição:**



As cordas do violoncelo se contam da mais aguda para a mais grave.

- |                                     |   |                              |
|-------------------------------------|---|------------------------------|
| Numeração dos dedos da mão esquerda | { | 0 = corda solta              |
|                                     |   | 1 = dedo indicador (1º dedo) |
|                                     |   | 2 = dedo médio (2º dedo)     |
|                                     |   | 3 = dedo anular (3º dedo)    |
|                                     |   | 4 = dedo mínimo (4º dedo)    |

Figura 3. Notas tocadas na primeira posição

Quanto ao conhecimento da notação musical, a proposta do método é iniciar de um ponto zero de musicalização e chegar à leitura e execução musical de pequenos

<sup>46</sup> Fonte: Swanwick, Keith. *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 1991.

trechos envolvendo o pulso até sua subdivisão quaternária, a ligadura de prolongação, compassos simples – binário, ternário e quaternário, leitura na clave de fá na quarta linha, nas tonalidades de Dó Maior, Sol Maior e Ré Maior, e as articulações *legato* e *stacatto*.

Neste trabalho, a análise se restringirá ao volume 1 do método, cujo conteúdo, mapeado segundo o modelo C(L)A(S)P de Swanwick, será apresentado nos quadros abaixo<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> O termo habilidades técnicas que aparece nos quadros corresponde a modalidade *skill acquisition* do Modelo C(L)A(S)P.

**Quadro 1.** Aplicação do Modelo C(L)A(S)P ao método de iniciação ao violoncelo *Der Cello-Bär* de Heike Wundling, volume 1.

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
4		Apresentação: - do livro - do aluno - do violoncelo	Experiência estética à partir da exploração dos recursos sonoros: cordas, madeira e arco.		
5		Partes constituintes do violoncelo e do arco.			
6 e 7				Exercícios com o arco. - aprender a segurar e movimentar o arco, imitando o movimento: do trem, do elevador, da roda d'água, da cancela, do limpador de pára-brisas, de um aceno, de sapos correndo, da cobra se desenrolando, do urso fazendo exercício na barra.	
8	Sonorização do próprio nome e nome dos irmãos e amigos, percutindo as 4 cordas com os dedos da mão esquerda.	Nome das cordas	Experiência estética do som de cada corda.	Postura: - sentar - segurar o violoncelo  Mão esquerda: - dedilhar as 4 cordas na 1ª posição.	Repertório: - o nome do aluno e de seus irmãos e amigos dedilhados nas 4 cordas.

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
9	Sonorização de nomes e sobrenomes em todas as cordas.	<p>Direção do arco</p> <p> - puxar</p> <p> - empurrar</p> <p>Figura 4. Direção do arco (fonte: elaborada pela autora).</p>	Experiência estética do som produzido com o arco.	<p>Movimento do arco:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- puxar</li> <li>- empurrar</li> </ul> <p>Postura e movimento do braço direito em cada corda.</p>	Repertório: - nomes e sobrenomes
10	Sonorização de vozes de animais.	O nome das cordas	Experiência estética da imitação das vozes de animais.	<p>O modo de segurar o arco.</p> <p>O movimento de puxar e empurrar no mesmo ponto de contato com a corda.</p>	Repertório: - sonorização de vozes de animais.
11 a 13	Sonorização de parlendas.	Pulso	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	<p>Ponto de contato do arco com a corda</p> <p>Posição da mão e do braço direito</p> <p>Movimento do braço direito</p>	Repertório: - parlendas
14 a 23	Sonoplastia para a história do ursinho. Improvisação.		Experiência estética da: - narração e da sonoplastia da história - exploração dos recursos do violoncelo	Uso do arco, aproveitando todos os conhecimentos que já tem.	Sonoplastia da história do ursinho.

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
24		Escrita da figura da semínima: - haste para cima - haste para baixo		Escrita musical	
25		O pentagrama: - o sinal da clave de fá na 4ª linha - o lugar das notas ré <sub>2</sub> e sol <sub>1</sub> no pentagrama		Posição do braço e mão direita nas cordas ré e sol: - movimento do braço para tocar nessas duas cordas -o solfejo do intervalo ré – sol e sol – ré	Das Bärenlied (Canção do urso).
26		O lugar da nota lá <sub>2</sub> no pentagrama O lugar da nota dó <sub>1</sub> no pentagrama	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	Transposição escrita da canção do urso para as cordas ré e lá, e sol e dó.  A posição e movimento do braço para tocar nas cordas ré e lá  Solfejo da canção	Canção dos pássaros O coati-lavadeiro.
27		A escrita das notas de cada corda no pentagrama: - lugar de cada - haste para cima - haste para baixo		Escrita musical	

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
28 e 29	Sonorização de nomes com células rítmicas	<p>Ritmo:</p>  <p>Fisch</p> <p>Rinde</p> <p>Gänseblümchen</p> <p>hmm!</p> <p>Haselnuß</p> <p>Brombeere</p> <p>Figura 5. Ritmo (fonte: Wundling, Heike. Der Cello-Bär-1).</p>	Experiência estética do ritmo	<p>Leitura e realização de células rítmicas.</p> <p>Leitura rítmica a partir de cartões de ritmos.</p>	Sonoplastia de nomes com as células rítmicas

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
30 e 31	Composição de fragmentos rítmicos com as células rítmicas	<p>Compasso binário</p> <p>Anacruse</p> <p> - arco puxado do talão para a ponta</p> <p> - arco empurrado da ponta para o talão</p> <p>Figura 6. Direção do arco (fonte: elaborada pela autora).</p>	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	<p>Leitura rítmica</p> <p>O nº 2 no início do pentagrama.</p> <p>Direção do arco:</p> <p> - puxar</p> <p> - empurrar</p> <p>Figura 7. Direção do arco (fonte: elaborada pela autora)</p>	Die Raupe Nimmersatt (A lagarta comilona).
32	Composição de fragmentos rítmicos com as células rítmicas, em compasso binário.	Desenho da mão esquerda e numeração dos dedos.		Leitura rítmica	
33	Composição de fragmentos rítmicos	A figura da colcheia	Experiência estética do som das cordas percutidas.	<p>Mão esquerda:</p> <p>-Posicionamento da mão na 1ª posição.</p> <p>-Percussão das cordas com os 4 dedos simultaneamente</p> <p>-Tradução de palavras para células rítmicas. (falar e tocar).</p>	<p>A canção da lagarta comilona</p> <p>A canção do peixe</p> <p>Fragmentos rítmicos</p>

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
34	Composição de fragmentos rítmicos	Colcheia e semínima Compasso binário (o nº 2 no começo do pentagrama)		Posição e movimento da mão e braço direito nas cordas ré e sol	Canção de aniversário do ursinho
35		Ritornello Pausa	Experiência estética da pausa.	Mão esquerda: -posicionamento da mão esquerda na 1ª posição -percussão das cordas com um dedo de cada vez. -cada dedo percute a corda, ficando nela até que todos os 4 dedos estejam sobre a corda.  Bater palmas, falar e tocar fragmentos rítmicos nas cordas lá e ré.	
36	Composição de fragmentos rítmicos			Leitura rítmica  Percutir o 1º dedo <sup>48</sup> , deixar na corda e percutir o 2º, deixar na corda junto com o 1º e percutir o 3º (em todas as cordas).  Repetir o exercício de forma cada vez mais ágil.	Execução de fragmentos rítmicos

<sup>48</sup> 1º dedo, 2º dedo e 3º dedo, correspondem, respectivamente, aos dedos indicador, médio e anular.

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
37		Ritornello		<p>Leitura rítmica falada.</p> <p>Execução do mesmo ritmo tocado na corda sol.</p> <p>Comparação entre os dois ritmos.</p>	O segredo.
38		<p>O 3º dedo nas cordas ré, sol e dó - 3ª menor descendente:</p> <p>lá<sub>2</sub> – fá<sub>2</sub></p> <p>ré<sub>2</sub> – si<sub>1</sub></p> <p>sol<sub>1</sub> – mi<sub>1</sub></p>	Experiência estética de cantar e tocar o intervalo de 3ª menor da canção do cuco.	<p>Leitura rítmica: batendo palmas, faladando e depois tocando.</p> <p>Colocação dos dedos nas cordas (dedos arredondados)</p> <p>Intervalo de 3ª menor: corda solta e 3º dedo na corda imediatamente inferior. (afinação do intervalo de 3ª m descendente).</p>	A canção do cuco
39 e 40		Nota dó <sub>1</sub>	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	<p>Tocar nas 4 cordas.</p> <p>Repetir todas as músicas aprendidas até agora.</p>	<p>Execução de melodia das 4 cordas</p> <p>Execução de melodia nas cordas ré e lá, cantando e tocando</p>

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
41				Falar primeiro, depois tocar melodias nas 4 cordas.  Mudança de corda sem levantar o arco.	Tocar melodia nas 4 cordas
42 e 43		Nota si <sub>2</sub> : corda ré solta e 3º dedo na corda sol. Compasso: Compasso binário.	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	Leitura melódica  Colocação e afinação do 3º dedo (Corda ré solta e 3º dedo na corda sol).  O significado do nº 2 no início da linha. Cada compasso é formado por duas células rítmicas ou dois cartões de ritmo.	A canção do cuco
44 e 45		Compasso binário com unidades de tempo diferentes.  Relação de proporção entre as figuras musicais.	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	Exercícios sobre compassos.  Tocar nomes com o intervalo do Cuco.  Leitura: cantada  Retomada de arco	Execução de um mesmo fragmento rítmico nas cordas ré, sol e dó.  Execução da canção do cuco  Execução de melodia com pausa
46		Identificação de compasso simples	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	Exercícios para mudança rápida de corda.  Procurar nomes que tenham o ritmo das células rítmicas dos cartões. (tradução de células rítmicas para palavras).	Pronuncia de nomes que tem o mesmo ritmo dos cartões.  Execução de trechos rítmico-melódicos com pausa e sem pausa

PÁGINA	COMPOSIÇÃO	LITERATURA	APRECIÇÃO	HABILIDADES TÉCNICAS	PERFORMANCE
47 e 48		3ª menor descendente. O 3º dedo nas cordas ré, sol e dó.	Experiência estética de ouvir-se e ouvir o professor tocar.	3ª menor descendente Corda ré solta e 3º dedo na corda sol (si <sub>1</sub> ) Corda lá solta e 3º dedo na corda ré (fá# <sub>2</sub> ) Corda sol solta e 3º dedo na corda dó (mi <sub>1</sub> )	Mamãe chama. O pequeno urso responde Pai resmungo.

### Considerações

Pela comparação com o Modelo C(L)A(S)P, vista no mapeamento apresentado, pode-se ter uma idéia de como cada parâmetro foi contemplado no método.

A *Composição* baseia-se, primeiramente, na exploração lúdica dos recursos sonoros do violoncelo. A partir do ponto em que o aluno já está familiarizado com o instrumento, a composição passa a incluir conhecimentos de notação musical convencional, requerendo do mesmo aluno um certo grau de planejamento. Considero que, mesmo só com as cordas soltas, o método deveria explorar mais os aspectos melódicos da composição. Uma alternativa poderia ser a improvisação, através de perguntas e respostas, entre aluno e professor. A *Literatura* se refere basicamente a elementos do código musical e sinais gráficos indicadores das formas de execução características do violoncelo. A *Apreciação* se restringe ao ouvir-se e ouvir o professor. O método não propõe a apreciação de pequenas peças. O parâmetro *Habilidades Técnicas* combina de forma lúdica os exercícios para aquisição da técnica de execução do instrumento com aquisição de conhecimentos de notação musical. Está ligado aos parâmetros Composição e Performance, no sentido de viabilizar a prática dos mesmos. A *performance* envolve repertório de parlendas, pequenas melodias em cordas soltas e com notas da primeira posição, além das composições feitas pelo aluno.

Da perspectiva da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical, a análise mostra que o método Der Cello-Bär se insere no estágio dos Materiais e da Expressão. As atividades que permitem que a criança explore de forma lúdica as possibilidades sonoras do violoncelo (nível sensorio), desenvolvendo assim a percepção e o controle do instrumento (nível manipulativo) são características do estágio dos materiais. As atividades que começam de maneira intuitivamente espontânea com a sonorização de parlendas e a criação de sonoplastia para a história do Ursinho (nível pessoal), tornam-se posteriormente mais convencionais e mais analíticas (nível do vernáculo), incluindo elementos da notação musical e estruturação de pequenas composições com cartões de ritmos. Esses níveis são característicos do estágio da expressão.