UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

UMA ATIVIDADE MUSICAL PARA ADULTOS ATRAVÉS DO PIANO

PROPOSTA DE TRABALHO

BETANIA MARIA FRANKLIN DE MÉLO

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. **Betânia Maria Franklin de Melo** e aprovada pela Comissão Julgadora em **05/07/2002**

Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
-orientadora-

NATAL
2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
M491a
V EX
TOMBO BC/ 51789
PROC. 16-837-02
C ☐ D ☒
PREÇO R$ 11,00
DATA 12/12/02
Nº CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00177075-4

BBD 271594

M491a

Melo, Betânia Maria Franklin de
Uma atividade musical através do piano : proposta de trabalho / Betânia Maria Franklin de Melo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientadores: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música - Instrução e estudo. 2. Piano - Instrução e estudo. 3. Piano - Estudos em grupo. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal

Profa. Dra. Diana Santiago da Fonseca

Profa. Dra. Cleide Dorta Benjamim

20005303

DEDICATÓRIA

Às Professoras Maria Lúcia Pascoal e Diana Santiago e aos meus alunos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, pela inspiração.

À Capes pela concessão de bolsas entre o período de novembro de 2001 a fevereiro de 2002.
A minha orientadora, professora Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, e aos organizadores do Minter, nas pessoas das professoras Adriana Kayama e Cleide Dorta Benjamim.

Ao meu querido Milton, pelo estímulo, dedicação e companheirismo, sempre presente nas horas de que mais precisei.
Aos meus filhos, Bruno, Breno e Brenda.
Aos meus pais, Campelo e Rilda.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS 7

ABREVIATURAS 8

RESUMO 9

ABSTRACT 10

Introdução 12

I – Considerações sobre a Prática de Piano em Grupo 16

Aspectos Históricos 20

O Professor 22

O Grupo 25

A Sala e o Equipamento 30

As obras e a Pedagogia 32

II – Proposta de Trabalho 55

Nível 1 - Trabalho com Intervalos 55

Nível 2 - Trabalho com Escalas e Tonalidades 69

Nível 3 - Trabalho com Acordes 80

CONCLUSÃO 100

BIBLIOGRAFIA 103

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Critérios apresentados por Campos	49
Figura 2	Quadro comparativo - autores estudados	50
Figura 3	Nível 1 - Trabalho com Intervalos	55
Figura 4	Extremos referenciais - Altura	57
Figura 5	Som Inicial - Som Final	59
Figura 6	Nível 2 - Trabalho com Escalas e Tonalidades	69
Figura 7	Dedilhado – Escalas Maiores: teclas brancas	71
Figura 8	Dedilhado – Escalas Maiores: teclas pretas	72
Figura 9	Dedilhado – Escalas menores: teclas brancas	74
Figura 10	Nível 3 - Trabalho com Acordes	80
Figura 11	Plano 1 - Tríade	82
Figura 12	Plano 2 - Sons simultâneos	84
Figura 13	Plano 3 - Tríade	85
Figura 14	Plano 4 - Tríade	86
Figura 15	Plano 5 - Tríade	87
Figura 16	Plano 6 - Tríade	88
Figura 17	Escala de Fá Maior	92
Figura 18	Tríade de Fá Maior	92
Figura 19	Escala de Fá menor	92
Figura 20	Plano 7 - 7ª dominante	93
Figura 21	Plano 8 - 7ª dominante	95
Figura 22	Plano 9 - 7ª dominante	96
Figura 23	Plano 10 - 7ª dominante	97

ABREVIATURAS

EPG - Ensino de Piano em Grupo
$Dó_3$ - Correspondente ao Dó central
$Dó_4$ - A nota dó acima do Dó central
C - Tonalidade de Dó Maior
Cm - Tonalidade de dó menor
F - Tonalidade de Fá Maior
G - Tonalidade de Sol Maior
Ai - Aula individual
Ag - Aula em grupo
5J - Intervalo de quinta justa
3M - Intervalo de terça Maior
3m - Intervalo de terça menor
7m - Intervalo de sétima menor
MP - Livro Music For Piano - Robert Pace
CM - Livro Criative Music - Robert Pace
Vol - Volume
2M - Intervalo de segunda Maior
2m - Intervalo de segunda menor
4J - Intervalo de quarta justa
6M - Intervalo de sexta Maior
6m - Intervalo de sexta menor
8J - Intervalo de oitava justa
8as - Oitavas
F - Som *forte*
P - Som *piano*
< - *crescendo*
> - *diminuendo*
S - Som
S_1 - Som Inicial ou Som nº 1
S_2 -Som nº 2 ao referente S_1
MD - Mão direita
ME - Mão esquerda
H ou Harm. - Harmônica
Entre teclas - Notas ou sons inseridos entre uma tecla e outra marcada

RESUMO

Os objetivos deste trabalho são fazer um estudo sobre a prática de piano em grupo e apresentar uma proposta de atividade musical para adultos, sem experiência musical. O Ensino de Piano em Grupo justifica-se como uma preparação musical, pois desenvolve aspectos como criatividade, improvisação e prática de conjunto, entre outros. A Metodologia é descritiva e a proposta de trabalho tem por base experiência desenvolvida na Escola de Música da UFRN. A conclusão aponta caminhos para o acesso ao estudo de música através do piano, proporcionando a capacidade de realizações musicais e deixando abertura para novos trabalhos.

ABSTRACT

This research aims the study about the piano worked in group and also a possibility of a musical activity with adult students who did not have a previous music school experience. These kind of piano lessons are considered themselves as a musical study preparation and they may develop a lot of aspects such are creativity, improvisation and ensemble practice, among others. The work, starting from the description method, makes the proposal that has its support in an experience developed at the Escola de Música, UFRN. The conclusion reveals ways to the music study through the piano which brings out the possibilities of musical realizations and let the opening to new investigations in the area.

UMA ATIVIDADE MUSICAL PARA ADULTOS ATRAVÉS DO PIANO

PROPOSTA DE TRABALHO

Introdução

I – Considerações sobre a Prática de Piano em Grupo

II – Proposta de Trabalho

Introdução

Neste estudo, primeiramente deseja-se entender o significado do EPG (Ensino de Piano em Grupo). A idéia defendida é que muito trabalho pode ser feito em uma aula de piano, trabalho esse que possa contribuir no processo de formação e desenvolvimento da musicalidade, tais como: criatividade, técnicas ligadas à transposição e improvisação, compreensão dos conteúdos teóricos (desde que inclua percepção em exercícios auditivos), técnica das habilidades do instrumento e conhecimento de repertório. Na prática destas diferentes atividades, já tivemos a oportunidade de experimentar bons resultados na observação do desenvolvimento musical dos alunos, o que nos leva a entender a motivação do trabalho em grupo.

O piano pode ser uma atividade de abertura no processo da formação musical, unindo a prática do seu funcionamento sonoro ao momento de assimilação dos conteúdos teóricos muitas vezes em uma mesma aula.

A elaboração do plano de curso deve sinalizar a vivência musical ante a teoria. Os alunos de um curso de Piano em Grupo terão como conseqüência das atividades desenvolvidas uma boa leitura musical. O processo é inverso ao das aulas tradicionais de piano. A leitura vem como resultado da prática e não como princípio estabelecido para realização da aula.

Os passos fundamentais, que proporcionam o elo da pessoa com a música, são fomentar a capacidade de: inteirar-se com o processo de aprendizagem musical, realizar os exercícios, criar e improvisar composições a partir dos elementos trabalhados, associar os conhecimentos ao

repertório e entender o universo musical de maneira mais simples. Através do Ensino de Piano em Grupo é possível seguir estes passos sensibilizando os ouvidos a partir da vivência aplicada dos conteúdos elementares de música, o que virá a formar o treinamento auditivo. O mapeamento na elaboração destes assuntos pode utilizar como recurso a própria topografia do teclado, logo nos primeiros contatos com o instrumento. O uso ampliado do teclado diante do total de teclas oferece maior noção de altura [grave, médio e agudo] comparado ao método tradicional de piano através da leitura, quando o principiante dispõe para tocar apenas das duas oitavas no centro do instrumento [correspondidas do $dó_2$ ao $dó_4$].

O Curso de Piano em Grupo na Escola de Música da UFRN atende a alunos com faixa etária variada, exigindo um planejamento pedagógico para o ensino do instrumento, solidificando assim o crescimento musical e possibilitando o espaço de criação. Entretanto, considerando a limitação do presente trabalho, propomo-nos a direcionar este conteúdo à faixa de adultos não musicalizados, em virtude da diversidade dos métodos já existentes destinados à classe infantil. Confiamos assim, na possibilidade de amenizar as diferenças dos alunos, procurando desenvolver as aulas de música sempre através do prazer proporcionado pelo piano em grupo.

Quanto ao objetivo geral, tratamos do estudo teórico e prático como um programa de utilização do ensino de piano em grupo direcionado a adultos sem experiência musical. Nos objetivos específicos, fazemos um recorte de métodos de ensino de piano em grupo, selecionando três abordagens para uma reflexão, fundamentando pontos do processo de aprendizagem. E no final, propomos elementos para a construção de atividades de piano em grupo de acordo com os pontos estudados.

A Metodologia é descritiva com uma proposta de trabalho. A partir dos estudos de Bianchi, Gonçalves e Pace, apresenta uma proposta apoiada nas experiências de sala de aula na Escola de Música da UFRN no período entre março/97 a maio/02.

Para a apresentação desta pesquisa, dividimos o trabalho em duas seções principais: a primeira parte, refere-se a considerações sobre o ensino de piano em grupo, na qual procuramos fundamentar com os pensamentos dos autores: Louise Bianchi, Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e Robert Pace. A estruturação da aula de piano em grupo deve ser muito bem planejada para ser desenvolvida. Neste planejamento, é importante que haja equilíbrio na distribuição do tempo de cada uma das atividades, como pensam Gonçalves e Pace. Achamos uma maneira didática de cruzar os pensamentos dos autores estudados, dividindo em itens como o conhecimento de: aspectos históricos na prática deste ensino de piano em grupo, postura do professor, critérios nas formações dos grupos e as diversas etapas, citando obras e alguns dos pensamentos destes autores, comentando uma parte sobre a pedagogia aplicada no EPG. Entre tantas posturas de Bianchi, Gonçalves e Pace, são destacados pontos que marcam diferenças.

A seleção de material para conhecimento de repertório e o desenvolvimento dos conhecimentos básicos de harmonia e improvisação foram ampliados com base nas abordagens e práticas nas aulas, bem como na observação e nos estudos de aproveitamento na experiência da pesquisadora.

A segunda parte apresenta uma proposta de trabalho de piano em grupo direcionada aos adultos sem experiência musical, na qual está presente uma seqüência de atividades que pode ser trabalhada em conjunto, fazendo-se correlação entre elas. Apresentamos em tabelas com o número de cinco colunas referentes às atividades. Nestas colunas, o ponto a ser tomado como viés, é a atividade teórica que diz respeito apenas ao professor. Na última coluna, há a sugestão de repertório, um tipo de antologia com peças de Robert Pace, Violeta Gainza, James Bastien, Bela Bartók e a compositora brasileira (RN) educadora musical, Maria de Lourdes Lima. Nesta sugestão não há preocupação com a inclusão dos períodos históricos da música, tão só uma leitura que contemple os conteúdos trabalhados.

Pretende-se demonstrar: a) que as aulas de piano em grupo afastam a idéia de estudar o instrumento ao lado dos exercícios de técnica, pois o repertório será equilibrado à técnica. b) que as aulas do EPG, através de experiências, elevam a conscientização musical e promovem satisfação e motivação no fazer musical.

Capítulo I – Considerações sobre a Prática de Piano em Grupo

A escolha de trabalhar com o ensino de piano em grupo em algumas escolas de música no Brasil, tem sido tema de pesquisa nos últimos anos. Podemos pensar mais uma vez que uma prática pedagógica importada, desta vez não européia, chegou e facilmente alcançou aceitação. Contudo, não deve ser esta equiparação a proposta de estudo e sim a investigação dos resultados positivos que atraíram mais alunos à escola, atingindo um bom desenvolvimento de expressividade musical.

O educador Robert Pace considera antiga a prática de aulas individuais ao se referir: *"É verdade que muitos pianistas profissionais e professores do século passado tiveram formação em aulas individuais, o que correspondia a cerca de 90 a 95 % das aulas de piano oferecidas neste país. Pela mesma medida, é seguro assumir que daqueles que falharam na sua meta de aprender a tocar piano, 90 a 95% teve aulas individuais".*[1] As aulas em grupo, em sendo avaliadas, como modernas, alcançam opinião divergente em algumas escolas. Pace ainda afirma *que não se deve pensar, aula individual x aula em grupo. "Nós devemos considerar os melhores caminhos para dar aos alunos o melhor no tempo disponível".*[2]

---

[1] PACE. 1978. *Piano Lessons-Private or Group. Reprinted from Keyboard Journal* (Vol 4 nº 2-Fall-1978) p.3
"It is true that most professional pianists and teachers of the past century came from the private lesson approach, since 90 to 95% of all piano lessons offered in this country have been private lessons. By the same token, it is safe to assume that of those who failed in their attempt to learn to play piano, 90 to 95% took private lessons".

[2] PACE. 1978. Op. Cit. p. 3
"In conclusion, we should not view this as "private lesson versus group instruction". Instead we should consider the best ways to give ours students the most in the amount of available time".

Escolher trabalhar com o ensino musical de piano em grupo parece romper com a linha das aulas individuais. Entendemos que são metodologias diferentes com uso do mesmo instrumento. A educadora brasileira Maria de Lourdes Gonçalves, inicialmente, enfrentou barreiras na proposta de ensino de piano em grupo.[3] Este pode ser um espaço para muitas reflexões como estas; será que todos os alunos matriculados em um curso de piano têm a mesma aspiração? Será que os alunos não conseguiram se tornar virtuoses ou o modelo de aulas não agradou? Ensinar piano é preparar *virtuoses*? O processo musical de leitura, repertório, improvisação, técnica e tantas outras atividades desenvolvidas em aula, estará ligado à construção da musicalidade do aluno para tantas opções em que ele se permita crescer? Lembramos Schafer, *"É desapontador observar grande número de jovens empenhados em fazer impossíveis tentativas de movimentar suas mãos mais rapidamente que Horowitz".*[4]

As aulas de piano em grupo não significam, portanto, juntar alunos e proceder como as aulas individuais, bastando que se tenha um local grande com pianos disponíveis. Os procedimentos metodológicos diferem, adaptando a pedagogia pianística à percepção musical e aos conhecimentos teóricos, ligando tudo neste processo aplicado com criatividade.

Para Robert Pace, existem diferentes linhas de trabalho com o ensino de piano, classificadas como:

- Aulas individuais
- Master classes
- Conhecimento de piano

[3] GONÇALVES. 1986. *Educação Musical através do Teclado*. Vol. 1 p. 1
[4] SCHAFER. 1991. *O ouvido pensante.* p. 280

- Experiência de teclado
- Piano em grupo.

Primeiramente, as aulas individuais funcionam com um aluno recebendo as orientações sobre técnica e repertório por um professor apenas. As aulas de Master class consistem de uma sessão de aulas de curto período para um grupo de alunos de piano, nas quais se estabelecem críticas em suas interpretações e é geralmente realizada por um professor convidado. As de conhecimento de piano, costumam ser coletivas e procuram tratar de aspectos históricos de repertório, de técnica e outros assuntos de interesse geral. Neste modelo de trabalho, os alunos não trocam críticas, todos estão no propósito de vencer suas dificuldades. As aulas de experiência com o teclado são oferecidas nas escolas para os estudantes que não possuírem o instrumento, o piano faz parte de um instrumento de pesquisa áudio-visual-tátil nada é feito fora da sala de aula, nem técnicas, nem estudos. As aulas de piano em grupo, nas quais dois ou mais alunos, sob a orientação do professor numa aprendizagem dinâmica, trabalham como tocar, e como fazer análises auditiva visual e crítica de si e dos outros, desenvolvem a consciência e a criatividade nos assuntos aprendidos. Das cinco categorias apresentadas anteriormente, a primeira, de aulas individuais, é a mais usada, apesar de ter crescido o número de professores que empregam o ensino em grupo.

O que é o Ensino de Piano em Grupo? Será um modelo previamente definido de aulas de piano, com instruções a serem seguidas? Ou uma pedagogia?

De acordo com Pace,[5] o conceito básico do Ensino Contemporâneo de Piano em Grupo é comparado ao desenvolvimento simultâneo do pianista e do músico.

Se em uma aula de grupo as diversas atividades como técnica, elementos teóricos, percepção (no repertório), criatividade, improvisação e leitura são trabalhadas de forma balanceada e cronometradas,[6] o planejamento estará sendo cumprido para um determinado objetivo: o fazer musical. Pode-se levar uma turma de piano a experimentar uma realização musical através da motivação de aprendizagem em grupo, através da interação, da troca de informações e da necessidade que as pessoas têm de permanecerem juntas.

Cada momento da aula vai contribuir para o progresso e o desempenho do aluno ao estar correlacionado a um plano a ser desenvolvido e estudado previamente. Ainda segundo Pace, o progresso do aluno nas aulas de piano em grupo, depende de um planejamento cuidadoso de cada minuto. Gonçalves também considera o planejamento como um fator de sucesso às aulas de piano em grupo.

Quanto ao procedimento da atividade de leitura musical, podemos unir os pensamentos de Gonçalves e Pace, pois observamos que há uma preocupação em mostrar ao aluno algo que seja capaz de reconhecer e conceituar. Ainda, Gonçalves faz um pedido: *"Não peça a seu aluno para ler o que não possa compreender"*.[7]

---

[5] VERHAALEN. 1974. Texto. *Ensino Contemporâneo de Piano em Grupo* - Método Pace. capa

[6] VERHAALEN. 1974. Op. Cit. p. 2
e GONÇALVES. 1986. Op. Cit.Vol. 1 p. 3

[7] GONÇALVES. 1989. *Educação Musical através do Teclado*. Vol. 4 p. 13 e p. 17

As etapas da aula devem seguir um planejamento onde se trabalhe diferentes atividades como vivência sonora, criatividade, improvisação, percepção, técnica, leitura, entre outras. Os pontos fracos encontrados nos alunos, quer sejam na leitura, na compreensão dos conteúdos teóricos ou outros pontos, poderão ser recapitulados em aulas seguintes. Havendo um atendimento específico a estas necessidades, as linguagens entre professor e aluno serão entendidas e, conseqüentemente, as atividades em seqüência facilmente assimiladas.

Falar de piano em grupo é estudar: momentos da sua história de ensino, o professor, o grupo, a questão física (sala e equipamentos), o aspecto pedagógico (o planejamento e o programa) e administração do curso. Cada parte envolvida traz suas contribuições que influenciam nos resultados de estruturação do curso, portanto, merecem análise.

Passamos a analisar aspectos do pensamento de vários pesquisadores que vêm trabalhando o assunto.

Aspectos Históricos:

De acordo com Gonçalves,[8] este ensino de piano para grupos de alunos é tradição da primeira década do século XIX, quando John Bernard Logier ensinava na Inglaterra para doze alunos, chamando "novo sistema de educação musical". O ensino de piano em grupo surgiu na Inglaterra, mas floresceu nos Estados Unidos, no início do século XX, marcando mudanças no ensino de música. Outro disseminador citado por Gonçalves, Calvin B. Cady,

[8] GONÇALVES. 1986. Op. Cit. Vol. 1 p.1

considerado o pai do ensino de piano em grupo nos Estados Unidos, causou escândalos com suas idéias revolucionárias sobre educação musical, deixando-as registradas nas obras *Music Education, an Outline* (1902) e *Music Education-Monophony* (1903).

Gonçalves observa,[9] *"J. B. Logier sofreu tremenda campanha panfletária, quando do lançamento de seu sistema de ensino. Mas formou escola, tendo como adeptos professores de várias partes do mundo".*

Para E. Gregory Nagode,[10] o programa de Ensino de Piano em Grupo que se tem estabelecido nas universidades nos últimos trinta anos, não é um fenômeno novo. Como exemplo, ele cita, Raymond Burrows, professor pioneiro neste campo durante a primeira metade do século XX, que lecionou piano em grupo, pedagogia do piano na Universidade da Columbia, Nova York, e escreveu muito sobre o assunto.

Quanto a estes aspectos ainda lembramos Pace, que vai mais longe, *"A aula individual foi até então a primeira maneira a ter um caminho lógico de ensino. Isto não é verdade, desde que vários pedagogos ensinaram piano para mais de uma pessoa, ao longo dos últimos 150 - 200 anos, Franz Liszt dentre eles".* [11]

---

[9] GONÇALVES. 1986. Op. Cit. Vol. 1 p. 1

[10] BASTIEN. 1988. *How to Teach Piano Successfully*. p. 209 e 217
Gregory Nagode, professor da pedagogia do piano, diretor do Departamento Preparatório de Piano e professor associado da Escola Meadows de Artes da Universidade Metodista do Sul, Dallas –Texas
"Raymond Burrows, a pioneer in the field during the first half of the twentieth century. As a faculty member at Teachers College, Columbia University, he taught group piano class, group pedagogy courses, and wrote extensively on group piano instruction".

[11] PACE. 1978. Op. Cit. p. 2
" The private lesson was here first so it must be the logical way of teaching. Actually this is not accurate, since various piano pedagogues over the past 150 to 200 years have taught piano to more than one person at a time, Franz Liszt being one of them".

No Brasil, destaca-se a Professora Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves como pioneira no Estado do Rio de Janeiro, na década de setenta. Na Bahia, a Profa Alda Oliveira desenvolveu esta técnica com sua proposta EE-IMIT (Estruturas de Ensino-Iniciação Musical com Introdução ao Teclado) na Bahia desde 1988[12] e a Profa Diana Santiago com as "Oficinas de Piano" desde 1989[13], tendo trazido ao Rio Grande do Norte em 1996, através de curso, esta prática.

O Professor:

O professor é sempre observado por seus alunos e se seu humor estiver abatido, por mais que o disfarce, eles irão perceber. Como estudar música envolve comunicação e promove maior entrosamento entre pessoas, essa questão do humor acaba tornando-se transparente e tanto alunos crianças como adultos percebem alterações, embora em diferentes graus. Seria recomendável trabalhar este sentimento de maneira aberta. O professor esclarece não estar bem, embora faça esforço para a aula prosseguir normalmente. Para Louise Bianchi, o professor deve sentir necessidade de pensar, estudar e ensinar, para poder fazer um bom trabalho. Em comunicação na aula, sua linguagem promove uma interpretação ou uma condição de levar seus alunos a raciocinar. As pessoas de diferentes idades não aprendem da mesma forma. O ideal seria que os professores, além do conhecimento geral do processo de aprendizagem, entendessem os métodos específicos, e se necessário fosse, consultassem psicólogos e estudassem pedagogia para ter êxito na compreensão e relacionamento com seus alunos.

---

[12] OLIVEIRA. 1990. Iniciação Musical com Introdução ao Teclado-IMIT. *Opus*, 2(2), p. 8

[13] SANTIAGO. 1995. As "oficinas de piano em grupo" da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1989-1995). *Revista da ABEM*, v.2, n. 2, p.74 - 81, jun. 1995.

A aula depende do primeiro momento em que o grupo é recebido na sala. Armar uma recepção agradável ao encontrar-se com o grupo, não é uma questão de educação formal, mas um princípio na construção de uma boa aula. Os alunos devem estar presentes na aula em corpo e mente e isto requer sabedoria do professor.

O planejamento das atividades, quando antecipado, contribui no andamento da aula delimitando o que devemos falar e desenvolver. Para que a aprendizagem se torne claramente possível, é importante saber criar várias condições diferentes que possibilitem canalizar o assunto. Economizar tempo e, a partir dos oportunos imprevistos, aproveitá-los para expor algo de essencial.

Levando em consideração o repertório, um ponto de incentivo é a seleção do material adequado respeitando os níveis do aluno. O professor deve saber até onde pode ir com um aluno iniciante, como também um aluno de nível adiantado. A principal lição é ensinar aos alunos como estudar sem professor. Bianchi considera que *"Além de como ensinar, devemos saber como improvisar, harmonizar melodias, compor e tocar"*. [14]

Para se alcançar os objetivos do piano em grupo, Bastien observa que o professor deverá suscitar uma personalidade tão positiva quanto possível. Poderá transmitir uma força viva, enérgica, otimista e agradável, não podendo ser negativista. Precisará de autocontrole, como também ser entusiasta, encorajador e paciente. O nível e a área de atuação determinam sua personalidade, sendo comunicador, capaz de ajudar a aprender. Afirma que *"O conjunto da*

[14] BIANCHI. 1980. *A Moderna Pedagogia do Ensino de Piano.* p. 10

formação da experiência, personalidade e motivação é combinado para produzir um profissional habilitado".[15]

A sala é o laboratório do professor, nela se aprende uma variedade de procedimentos, cria-se diante das circunstâncias e habilita-se a utilizar de forma adequada, sua bagagem de conhecimento.

Robert Pace[16] resume diversos pontos levantados por professores, manifestando a preferência pelo ensino de piano em grupo:

1. Os fundamentos de música são básicos para ser ensinados a todos. Para obter o melhor de suas aulas de piano, todos os estudantes precisam conhecer análise harmônica segundo o repertório. Em grupos, os professores poderão apresentar um assunto uma vez para oito alunos ao invés de oito vezes para um aluno, o que proporciona menos repetição e economia de tempo. Assim, pontos comuns das peças poderão ser entendidos em menos tempo.
2. Pela interação em grupo, professores podem observar estudantes ensinando um aos outros. Dessa maneira, podem absorver o que outros compreendem e como aprendem. O procedimento poderá ser aplicado durante a prática em casa, o que poderá ajudá-los a melhorar o "processo de aprendizado".
3. Estudantes crescem ajudando a outros com menos experiência. Aprendem como fazer direito, de forma positiva, desenvolvendo o pensamento crítico. Assumem uma responsabilidade bem maior mantendo seus compromissos e realizações de suas metas.

---

[15] BASTIEN. 1988. Op. Cit. p. 9
"The total composite of one's training background, personality, and motivation are combined to produce a skilled professional".

[16] PACE. 1978. Op. Cit. p. 3

4. O espaço do professor como "facilitador" ou "executor" é estimulante, excitante, e torna-se compensador ao ver os alunos, independentes, realizarem seu próprio potencial musical criativo, como parte do longo processo de vida, de crescimento e de desenvolvimento.

O Grupo:

Em um seminário sobre a moderna pedagogia do ensino do piano, a professora Louise Bianchi orientou que é possível se ensinar piano em grupo de várias maneiras, tendo como principal requisito o acreditar que os alunos possam aprender melhor em grupo do que individualmente. Alguns exemplos de aulas sugeridas:

a) Aulas em grupo para pré-escola com idade de seis anos, reunindo doze ou quinze crianças no grupo, num espaço amplo. O conteúdo para este grupo parte da vivência. Embora elas não saibam ler notas, aprendem a tocar por imitação, reconhecem sons graves, médios e agudos e trabalham ritmos, jogos musicais e de coordenação.

b) Aulas de Piano em grupo para crianças de nível escolar, (EUA), com encontro de duas vezes semanais de trinta minutos, uso de teclados e pianos mudos.

c) Aulas de grupo grande para teoria ou de grupo pequeno para estudo de repertório.

Quando é possível dispor de estúdio particular, seriam aulas com duas ou quatro crianças, uma vez por semana para teoria, habilidades musicais, treino auditivo e rítmico e uma aula individual para repertório (fazendo parte deste grupo alunos de diferentes níveis).

Com alunos adultos, pode-se utilizar as aulas em grupo para apreciação musical, com audição de gravações, estudo de aspectos da história da música e apresentação entre si uma vez por mês.

O método de trabalho preferido por Louise Bianchi é a combinação de uma aula individual com uma aula em grupo em cada semana. A aula em grupo motiva o aluno a tocar bem, pois as crianças pensam "se meu colega toca bem, eu também posso tocar". Os primeiros dez minutos da aula podem ser dedicados a ouvir as composições, o que possibilita a todos inteirarem-se dos assuntos apresentados. A música é estudada com todos os componentes do grupo, aproveitando para fazer perguntas e depois tocar.

Cada grupo deve ser separado por faixa etária, por exemplo, os de sete a oito anos podem estar juntos. Não convém misturá-los com os de nove ou dez anos. Não há preocupação em ficar fazendo modificações no grupo. Se este começa junto, deve caminhar junto. O plano de aula não deve ser rígido para que se possam aproveitar as surpresas surgidas na aula. É importante que todos os alunos tenham um livro texto em mãos. Estas considerações são também seguidas por Gonçalves, *"uma das características do EPG (Ensino de Piano em Grupo), é ter um livro-texto que se desenvolva de acordo com a metodologia do próprio EPG e que deverá estar na posse de todos os alunos do grupo. (...) lembrar que um plano de aula não deverá ser tão rígido..."* [17]

Para Gonçalves, entre os pontos que interferem no planejamento do grupo destaca-se a *faixa etária*, como também o grau de musicalização e limite de vagas. Na etapa de musicalização, tratam-se de crianças que não tenham tido vivência musical na escola, ainda, e na formação

[17] GONÇALVES. 1986. Op. Cit. Vol. 1 p. 5 e 6

destes grupos deverá ser observado o critério de haver pontos comuns quanto à alfabetização e às idades, de seis ou sete anos, ou sete e oito, de oito a dez anos, ou ainda nove a onze anos. Quanto ao número ideal por turma, é sugerido o de quatro alunos e no máximo oito alunos. E quanto aos encontros, dois semanais de (1) uma hora. Estas sugestões são acompanhadas com o pensamento de que no ensino em grupo, embora com características mais dinâmicas e com prática mais econômica e atrativa para crianças, não é o grupo em si o fator mais evidente na educação musical através do teclado e sim a metodologia desenvolvida.

Os professores não devem esperar um grupo homogêneo e estas diferenças tornam-se um desafio para o professor. Com o objetivo de minimizar as diferenças, Gonçalves inclui no 2° volume, Leitura nas Teclas Brancas, uma parte extensiva àqueles alunos transferidos, que chegam com experiências em outras metodologias. Embora a pesquisadora antecipe o critério, na Etapa de Musicalização, 1° volume, enfatizando: *"as crianças que comporão o grupo não devem ter tido qualquer tipo de musicalização prévia,"*[18] não é descartada a questão de que havendo interrupção em outros cursos, alunos podem também ser acolhidos e dar continuidade aos estudos com atendimento especial.

Para o professor Nagode, como o Departamento preparatório de Piano em que atua oferece cursos de piano para alunos de todas as idades, a prática comum para os iniciantes é colocá-los em grupos classificados por idade, grau escolar e nível de habilidades. Para as crianças, consiste semanalmente de 45 ou 60 minutos de aula, sendo o grupo constituído, em média, de seis a doze crianças. Entre as instruções de seu plano, observa-se a combinação de aulas individuais e aulas em grupo. Para os alunos com conhecimento de habilidades de piano, os

[18] GONÇALVES. 1986. Op. Cit. Vol. 1 p. 3

professores preferem aumentar a duração das aulas individuais de 45 minutos para 60. E ao longo das aulas mensais, é possível estender a duração das aulas para (1) uma hora a (1:30) uma hora e meia. A quantidade de alunos pode variar entre quatro a dez por turma. Os iniciantes podem ser adultos ou adolescentes. O formato das combinações dessas aulas muda de uma escola para outra. Muitos professores preferem que os alunos sejam atendidos em grupo e que tenham aulas em diferentes dias da semana.

Para Robert Pace, estão sendo alcançados níveis mais altos de compreensão musical e entendimento pelo método de ensino de piano em grupo. E é por esta razão que o número de professores de piano em grupo tem aumentado. O grupo cria oportunidades sem limites para os alunos dividirem seus conhecimentos de música e mesmo de outras artes com seus colegas. Diz Pace, *"Mas, meramente fazer um "ajuntamento" de alunos não é panacéia para professores de piano. De fato existem concepções errôneas sobre tanto o ensino individual quanto o em grupo, que precisam ser esclarecidas".*[19]

Em relação à hora-aula, para aqueles alunos que já se encontram nos níveis mais avançados de habilidades, Pace orienta um encontro por semana com duas horas em média, com o máximo de quatro alunos por turma, dois encontros de uma hora por semana ou ainda um encontro por dia, com dois alunos por hora. Os menores períodos de aula ficam para os alunos iniciantes.

[19] PACE. 1978. Op. Cit. p. 1
"But merely getting students together in "bunches" is not the panacea for piano teachers. In fact there are some common misconceptions about both private and group teaching that need clarification".

Estabelecendo os grupos - Tentar agrupar um número de seis a doze alunos pode ser possível, mas para um grupo de dois ou três, é mais fácil, embora leve em consideração as diferenças e semelhanças. Deve-se levar ao conhecimento dos pais que os grupos são flexíveis e que alguns alunos podem ser reagrupados.

Quando se tratar de um grupo grande, vão aparecer diferenças e variedade de competências e isto é bom. O grupo de dois ou três sempre será uma combinação fechada. Lembrar que um grupo grande é mais propício à prática de harmonia, treino auditivo, técnica, leitura, transposição e atividades criativas, sem deixar de lado o conhecimento básico e fundamental.

A seguir, algumas sugestões de pontos de partida para instruções ao procedimento de inserir em um grupo aqueles estudantes que já participaram de aulas individuais de piano:

a) Procurar formar pares de crianças que apresentem o mesmo nível musical (sem necessariamente possuir o mesmo nível de técnica).

b) Os alunos que tocam sonatas e não desenvolveram conhecimento teórico básico musical devem iniciar estudos de harmonia, treinamento auditivo, leitura e improvisação. Este trabalho teórico vai possibilitar-lhes ganho de experiências.

A Sala e o Equipamento:

Quanto a este assunto, observam-se várias experiências, as quais procuramos resumir.

Bianchi, embora tenha em sua sala oito pianos, faz uso em alguns momentos, de apenas dois, quando enfatiza alguns conteúdos, justificando para isso não aceitar ver seus alunos dispersos e sim prestando atenção ao que está acontecendo.

Para Gonçalves é possível trabalhar com dois alunos em apenas um piano e ainda estendendo o número para quatro crianças. Os teclados silenciosos, às vezes chamados mudos, são usados como recurso e não substituem o piano. A sala ideal deverá ser equipada com, no mínimo, dois pianos para grupos de até oito crianças. E, quanto aos pianos eletrônicos, são assim considerados, *"O mais sofisticado equipamento a serviço do EPG é o laboratório de pianos eletrônicos. No entanto, não é o mais aconselhável equipamento para iniciar crianças. Com um teclado sob os dedos durante todo o tempo da aula, as crianças (e os adultos também...) são tentados a "batucar", o que além de dispersar a atenção, perturba, evidentemente, o bom andamento dos trabalhos de classe".*[20]

---

[20] GONÇALVES. 1986. Op. Cit. Vol. 1 p. 8
*BASTIEN. 1988. p. 56 e 57.
Renomada pedagoga norte-americana, do Método de Iniciação para piano chamado *Frances Clark Library for Piano Students. B*irch tree Group Ltd. 1973. Ênfase dada na leitura. Material inclui intervalos, armaduras, sustenidos e bemóis, e habilidades técnicas.

Frances Clark* *não utiliza o laboratório eletrônico para o ensino de piano em grupo, mas dá a cada aluno um teclado de madeira e trabalha numa sala com dois pianos, um para o professor e outro para o aluno.* [21]

Se as aulas funcionarem no laboratório apenas com pianos elétricos, deve haver um piano acústico para demonstração do repertório.

Além dos pianos, a sala deve constar de objetos: quadro liso e pautado, gravador (toca-fitas), teclados silenciosos (de madeira), teclados afixados à parede (de isopor) e tachinhas, carteiras, instrumentos de percussão, batuta, cartazes, cartões de leitura, ilustrações e bancos extras para os pianos.

De acordo com o professor Nagode, as escolas que têm avançado no ensino de piano em grupo, oferecem educação musical, pedagogia do piano, técnica, performance e repertório. Estas aulas, em geral, apresentam grande nível de competência. E quanto aos equipamentos, consistem de vários pianos e recursos audiovisuais. Muitas escolas usam os pianos acústicos, outras os eletrônicos usados em laboratórios, os últimos vêm sendo usados desde meados de 1950.
"O piano eletrônico não tem o mesmo significado do piano acústico, não tem o mesmo toque, mas é aproveitado para esta prática". [22]

Na consideração de Pace, um bom e eficiente equipamento não significa suprir tudo de melhor no ambiente físico da sala de aula, o que importa é torná-lo agradável tanto para o aluno

[21] BIANCHI. 1980. Op. Cit. p. 65 e 66.

[22] BASTIEN. 1988. Op. Cit. p. 220
"The use of the eletronic piano lab is widespread and is ideal for college group piano programs".

como para o professor. É dada, portanto, uma sugestão quanto ao equipamento e organização da sala: dois pianos, um gravador, um quadro, um quadro de boletim, um fichário com pasta separada para cada aluno, os livros do professor (que são de educação musical, análise, psicologia do ensino, repertório em geral, material básico para os alunos, músicas suplementares), gravações e outros.

As Obras e a Pedagogia de:

Bianchi, Louise. – *Music Pathways.* New York. Carl Fischer (1974)

Sobre esta obra, Bastien comenta, "Music Pathways [23] *é um curso bem estruturado, que integra método, teoria, técnica e livros suplementares. O material é bem coordenado para dar aos alunos uma experiência profunda do conhecimento básico".*

Music Pathways

- *Método* Discovery - volumes: 1 A, 1 B, 1 C; 2 A, 2 B
- *Teoria* Activity - volumes: 1 B, 1 C; 2 A, 2 B

  Musicianship - volumes: 3 A, 3 B; 4 A, 4 B; 5 A, 5 B
- *Técnica* volumes: 3 A, 3 B; 4 A, 4 B; 5 A, 5 B
- *Suplemento* Performance - volumes: 1 C, 2 A, 2 B

  Ensemble - volumes: 3, 4, 5

  Something light - volumes: 3, 4, 5
- *Repertório* Repertoire - volumes: 3 A, 3 B; 4 A, 4 B; 5 A, 5 B

[23] BASTIEN. 1988. Op. Cit. p. 68
"*Music Pathways* is a well-designed course integrating method, theory, technique and suplementary books. The materials are well coordinated to give students thorough background in beginning fundamentals".

Music Pathways desenvolve várias atividades, seguindo uma síntese do método que pratica a extensão do teclado (cinco Dós) e as múltiplas tonalidades. São divididas em: Descobertas, contendo catorze capítulos, nos volumes 1A, 1B, 1C, 2A, 2B; Teoria, que contém em detalhe o material das Descobertas, nos volumes 1B, 1C, 2A, 2B. O conjunto compreendido por discussões sobre ritmo, melodia, harmonia, forma e elementos expressivos estão relacionados a peças do repertório e reunidos nos volumes Musicianship, 3A,3B, 4A, 4B, 5A, 5B.

Segundo Bastien,*"Estes livros são bem organizados, compreensíveis e de considerável mérito"* .[24]

Há ainda os de Técnica, que compreendem trabalhos para a independência dos dedos, exercícios para desenvolver escalas, arpejos, independência de mãos, pedal e os estudos específicos, para aplicação ao repertório. Estão nos volumes 3A, 3B, 4A, 4B, 5A 5B. Os volumes de Suplemento e Repertório trazem peças de vários estilos e compositores, para um estudo progressivo e abrangente.

Pelo fato de a música ser constituída de vários elementos como melodia, ritmo, harmonia, forma expressão (dinâmica), agógica e estilo, Bianchi considera que deve-se ensinar aos alunos em igual importância *Ritmo, Senso Tonal, Audição Interiorizada, Improvisação, Técnica, Criatividade, Sentido harmônico, Treino auditivo, Memorização, Coordenação, Percepção da forma, Leitura, Interpretação e Estilo.*

Destacamos os comentários de Bianchi para a primeira habilidade a ser adquirida por um aluno de piano que deve ser a liberdade sobre o teclado. Depois o domínio da posição das mãos,

[24] BASTIEN. 1988. Op. cit. p. 68.
"These books are well-organized, comprehensive, and of considerable merit".

arcadas firmes e sem quebrar as pontas dos dedos (este termo refere-se ao perfil dos dedos sobre o teclado, quando eles se mostram claramente dobrados, como se houvesse necessidade de expor divisões anatômicas, às vezes por um gesto involuntário, mas não correto), como também a segurança de leitura em todas as regiões do teclado.

O *Sentido Rítmico* pode ser trabalhado a partir dos valores inteiros, dividido em duas partes e dividido em quatro partes. Os alunos devem tocar e bater dizendo: curto-curto-longo, fazendo-os entender que a figura longa vale duas vezes mais que a curta.

Para se entender *Tonalidade*, colocar uma hierarquia. Primeiro aprender a tocar em todas as tonalidades, e então praticar a Harmonia e a Transposição. Para que a *Audição Interiorizada* desenvolva-se em toda a sua potencialidade, convém perguntar ao grupo se estão ouvindo o que pretendem tocar.

Quanto à *Improvisação*, para Bianchi os exercícios desta atividade são considerados fáceis de serem realizados. É dado um exemplo com a escala pentatônica ou a de tons inteiros, fazendo perguntas, ou improvisando sobre uma peça já escrita. Para que os alunos sintam a diferença entre tocar e improvisar, o procedimento é evitar improvisação sobre as peças estudadas, mas partir de uma melodia conhecida, extraindo o andamento e a harmonia da peça original, que deverá ser mantida. Se um aluno se opuser a compor, Bianchi sugere que ele permaneça em uma nota, o que já é uma improvisação. O segredo da improvisação para Bianchi é estarmos livres, liberados sendo um bom ponto de partida.

Bianchi mostra ainda que os exercícios de *Técnica* devem ser praticados diariamente, antes de qualquer trabalho, pois são presença constante na vida de um instrumentista. A *Criatividade* é estimulada constantemente, enquanto Frances Clark estimula-a apenas no primeiro ano de estudo. O *Sentido harmônico* é pedido para que os alunos acompanhem algumas melodias.

Ao trabalhar com *Transposição*, Bianchi não faz com que seus alunos pensem em quantos semitons ou tons acima ou abaixo a música está, mas que se acostumem a pensar nos graus das escalas que formam a música do trecho trabalhado, os quais serão os mesmos (I, II, IV, etc.) qualquer que seja o tom para o qual a música for transportada.

No *Treino auditivo*, o conceito mais importante para ser aplicado no início do estudo, é trabalhar o reconhecimento da diferença entre as alturas dos sons. Os alunos devem reconhecer os sons mais agudos, mais graves ou da mesma altura.

Para a *Memorização*, trabalhar com os alunos a estruturação das peças, seu sentido, memorizando as partes que a pontuam para facilitar.

A *Coordenação* é explicar que os alunos devem procurar correlacionar os conceitos, saber que ir à direita do piano significa subir ou ir à esquerda, significa descer, para só após este trabalho ser dada a noção de dedilhado.

Ao se referir sobre *Percepção da Forma*, Bianchi defende o aluno que conhece a Forma das peças e aprende a tocar verificando as partes iguais ou diferentes. Inicialmente, parte-se da

forma ABA, vindo após as Sonatas e o Rondó. O estudo da *Interpretação* se inicia cedo, fazendo entenderem que a peça tem que soar como o título. O *Estilo* é importante na observação da diversidade de características. Enfim, para Bianchi, a missão do professor é ensinar "como o aluno estudar uma peça por si só".

Para cada semana de estudo é importante que o aluno tenha sempre um objetivo a cumprir. Nas peças devem constar os objetivos específicos e assim serem estudadas de maneira lenta e com fluência. Dividindo a música por partes, estudando duas vezes e depois tocando uma vez a peça inteira. Por exemplo, em uma peça que tenha forma ABA, deveria ser tocada a parte A três vezes e a B três vezes, depois desta maneira de estudo, tocar a peça inteira. As peças que já estão em estudo podem ser tocadas em Moderato na segunda semana e na terceira semana de estudo devem soar no andamento indicado. Os trechos devem ser preparados segundo as necessidades. Algumas peças devem ficar em estudo no decorrer das quatro semanas do mês para que o aluno sinta como a peça evolui com o estudo. Assim, ele saberá estudar e aproveitar bem o seu tempo. Ainda no segundo ano do curso, uma vez por mês, deve-se propor a apresentação de uma peça elaborada pelo aluno, sem análises em sala. Esta composição é sobre algo que ele possa realizar, de acordo com sua familiaridade, assim será mais fácil. Este trabalho dará a oportunidade de vermos quanto o aluno pode fazer por conta própria. Alguns objetivos posteriores podem ser solicitados, como por exemplo, solicitar que toquem e decorem alguns compassos e ir aos poucos pedindo que se preparem para tocar uma determinada peça dentro de três semanas.

Quanto ao planejamento, Bianchi orienta que deve ser idealizado para um ano. Uma aula não deve ser preparada, mas todo o curso, para saber o que se deve alcançar e como chegar. Nele se estabelecem as diferentes faixas etárias. Descrevendo alguns exemplos de trabalho.

a) Trabalhar por etapas, para obter segurança por parte do aluno, uma vez que muitas coisas são exigidas ao mesmo tempo.

b) Praticar o Ensino através da Descoberta. A vivência antes mesmo do conhecimento dos termos musicais.

c) Sugerir exercícios para conhecimento de conteúdos, sempre através da prática.

d) Preparar para o estudo de uma peça polifônica, fazendo-os tocar por exemplo, as vozes separadamente e só depois juntá-las.

e) Desenvolver o sentido de Perguntas e Respostas musicais para explicação de frases suspensivas ou conclusivas.

As funções do método pedagógico apresentado por Bianchi são apresentar uma informação, comunicar objetivos, estruturar o assunto, explicar os conceitos, motivar o estudante, desenvolver o espírito crítico, modificar o comportamento, encorajar a originalidade, desenvolver a auto-avaliação e desenvolver a aptidão para resolver problemas.

Não aprova que os cinco níveis da série sejam trabalhados em cinco anos, mas recomenda que, se o aluno tiver bastante consciência do conteúdo de um nível, poderá passar para adiante. Porém, deixa claro que os níveis devem ser trabalhados vagarosamente.

Gonçalves, Maria de Lourdes Junqueira. – *Educação Musical através do Teclado – EMaT*- 5 volumes - S. Paulo. Cultura musical. 1985

Sobre a Educação Musical através do Teclado, (EMaT), Campos, pesquisadora e educadora musical, afirma que *"Sua contribuição é a orientação ao professor quanto à estrutura do método e a introdução lenta e gradual da leitura musical tradicional, podendo atender crianças bem pequenas"*. [25]

Os livros são divididos nas etapas chamadas: Musicalização, Leitura nas teclas brancas, Leitura nas teclas brancas e pretas, Habilidades Funcionais e Ciranda dos tons. A todos eles acompanha o manual do professor.[26]

Educação Musical Através do Teclado (EMaT)

- *Etapa de Musicalização* - 1° volume
- *Etapa de Leitura nas Teclas Brancas* - 2° volume
- *Etapa de Leitura nas Teclas Brancas e Pretas* - 3° volume
- *Habilidades Funcionais* - 4° volume
- *Ciranda dos Tons* - 5° volume

A proposta da EMaT reúne as atividades de apreciação musical como criatividade e prática do piano, proporcionando condições para o aluno estudar o instrumento e aprender os conteúdos teóricos. O trabalho está dividido em cinco volumes, através dos quais o aluno pratica vivência de som, ritmo, harmonia, transposição, leitura e criatividade, vencendo as etapas de

[25] CAMPOS. 2000. *A Educação Musical e o Novo Paradigma*. p. 186
[26] PAZ. 2000. *Pedagogia Musical Brasileira no SÉculo XX* p. 110

Musicalização, Leitura das teclas brancas e pretas e Habilidades Funcionais. Estas atividades, por serem em grupo, promovem um trabalho mais dinâmico. Gonçalves considera os seguintes pontos de muita importância para o EPG, planejamento, equipamento, procedimentos básicos de ensino e características metodológicas.

O professor deve estar preparado para trabalhar as diferenças entre os alunos. Alguns chegam com menos dificuldades que outros, e é então que o professor vai atuar através de critérios, tais como a adaptação desse aluno à faixa etária, aos conhecimentos que já estão sendo praticados, salientando que o desejo de estudar verdadeiramente, é também um ponto por onde se procura homogeneizar o grupo. O planejamento também é de responsabilidade do professor, bem como o controle das atividades, respeitando a criatividade dos alunos.

Dentro das exigências do EPG na proposta da EMaT, é preciso que haja um livro nas mãos de cada aluno para que possa haver bom rendimento.

Os procedimentos básicos envolvem o comportamento do professor, a relação da disciplina na sala e a metodologia. O professor será responsável pelo envolvimento do grupo, fazendo aulas alegres, estimulando nos estudantes a palavra sobre a composição do colega e ainda desenvolvendo a autocrítica da turma. O professor deverá questionar o aluno e o grupo, trazer a cada aula novas leituras e desafios para serem vividos por todos.

A EMaT desenvolve a aprendizagem em processo de espiral, ou seja, os conceitos e a prática são desenvolvidos simultaneamente. O aluno tem participação ativa em toda aula.

A habilidade de ler aparece como resultado da experiência musical praticada. A leitura é trabalhada na EMaT como leitura melorítmica, leitura para o ritmo e leitura para o som. A leitura do intervalo é desenvolvida no teclado e não pela voz.

O processo áudio-visual-tátil acaba sendo desenvolvido, pois o piano é um instrumento polifônico do qual se devem aproveitar as vantagens de uma compreensão do aspecto da leitura vertical. A leitura não faz do aluno um decodificador de símbolos, mas permite que trabalhe a percepção visual com significado expressivo.

Gonçalves tenta facilitar a leitura por imitação e estuda os processos chamados de: leitura pelo dó central,[27] leitura pelas múltiplas tonalidades[28] e leitura pelo intervalo.[29]

A leitura pelo Dó Central é caracterizada pelo uso das claves de Sol e Fá quando é possível se usar o polegar de ambas as mãos no dó central. A Leitura pelas Múltiplas Tonalidades usa o diagrama do teclado e marca as teclas no gráfico, sem a pauta. O dedilhado serve de sustentação a este método. Tocar cantando o número dos dedos é uma possibilidade para vencer apenas o dedilhado. Comentando a respeito de Pace e Bastien, Gonçalves observa que, *"Ao passar para leitura na pauta, os dois autores apelam para a memorização e soletração de notas, utilizando ao mesmo tempo, um pouco de leitura pelo intervalo"*. [30]

[27] Encontrado por exemplo, nos Métodos de Leila Fletcher e John Thompson.
[28] Encontrado por exemplo, nos Métodos de Robert Pace e James Bastien.
[29] Encontrado por exemplo, nos Métodos de Fances Clark e Louise Bianchi.
[30] GONÇALVES. 1988. *Educação Musical através do Teclado*. Vol. 2 p. 7

As obras de Louise Bianchi e Frances Clark aplicam-se à leitura pelos intervalos e esta é também a utilizada por Gonçalves quando escreve, *"A Série EMaT filia-se à linha da leitura pelo intervalo, particularmente dentro da metodologia desenvolvida por Louise Bianchi (com quem a autora teve oportunidade de estudar) na Southern Methodist de Dallas, Texas"*. [31]

Embora mais adiante, ao trabalhar com Pentacordes no livro, *Etapa de Leitura nas teclas brancas e pretas*, Vol 3, p.15, o processo das múltiplas tonalidades afirmar-se-á como uma excelente preparação à habilidade da transposição.

Quanto ao desenvolvimento da técnica, o professor inclui o processo Imitativo e o Imaginativo. Pelo primeiro, através da visualização dos gestos, o aluno pode conseguir uma boa qualidade sonora e pelo segundo processo desenvolvimento através da imaginação, sem necessidade de vê-los.

Alguns pontos são bastante mencionados nesta linha de trabalho: o processo áudio-visual-tátil no EMaT, como princípio metodológico, a integração música-instrumento e o criar hábitos de análise. Um outro fato como a evasão nos cursos, é colocado como um ponto a ser estudado, procurando-se investigar os motivos.

A linguagem musical é um meio de expressar idéias e sentimentos e seu uso através do teclado é uma proposta central que marca as obras de Gonçalves.

A diferença básica deste método para o ensino de piano mais conhecido, em aulas individuais, é a preocupação com o desenvolvimento da musicalidade do aluno e não o objetivo

[31] GONÇALVES. 1988. Op. Cit. Vol 2 p. 11

de preparar o recitalista envolvido somente com técnica e repertório. A postura do professor é como um auxiliar do processo de deixar desabrochar a musicalidade.

Pace, Robert. – *Music for Piano*. 16 volumes. New York. Lee Roberts Music Publications, Inc. 1979-85

A respeito deste trabalho, Bastien comenta, *"Robert Pace foi um dos criadores desta forma de aprendizagem do piano em sua série* Music for Piano *publicada em 1961".* [32]

As obras de Pace correspondem a uma coleção de atividades para aulas de piano. *Music for Piano* é apresentada em cinco partes que constituem volumes, respeitando as etapas de desenvolvimento musical do aluno. A primeira, chamada *Music for Piano,* inclui o repertório; a segunda, *Criative Music,* contém exercícios de criatividade musical, harmonia e improvisação; a terceira chama-se *Theory Papers* e trata sobre o conhecimento dos conteúdos teóricos que serão desenvolvidos no uso do teclado; e por último, *Finger Builders,* com exercícios técnicos.

Music For Piano

- *Método* Música para Piano volumes: 1, 2, 3, 4
- *Teoria* Pontos de Teoria volumes: 1, 2, 3, 4
- *Técnica* Formação dos Dedos volumes: 1, 2, 3, 4
- *Suplemento* Criando Música volumes: 1, 2, 3, 4

[32] BASTIEN. 1988. Op. Cit. p. 41
"Robert Pace was one of the originators of this style of learning to play the piano, in his series *Music for Piano* published in 1961 by Lee Roberts Music Publications, Inc.".

Esta proposta difere das abordagens que iniciam pelo Dó central porque de início é mostrada a amplitude do mapa pianístico, o pentagrama para as claves com as notas suplementares e as referências das notas Dó no teclado, introduzindo as tonalidades com as respectivas armaduras. Este trabalho, também conhecido como múltiplas tonalidades, traz uma proposta nova para o ensino de música. Nos primeiros meses de estudo, os alunos aprendem as doze posições usadas pelos cinco dedos. As doze posições de tonalidades Maiores são facilmente compreendidas, dividindo as tonalidades em grupos de acordo com os acordes formados em tríades.

Quanto à composição das notas dos acordes, o método divide-se em quatro grupos:

Grupo 1 (nas tonalidades C, G, F) todas as notas dos acordes nas teclas brancas.

Grupo 2 (nas tonalidades D, A, E) teclas branca, preta, branca.

Grupo 3 (nas tonalidades Db, Ab, Eb) teclas preta, branca, preta.

Grupo 4 (nas tonalidades Gb, Bb, B) não há relação comum pela visualização dos acordes, porque todos têm disposição diferente.

Para harmonizar as melodias feitas nestes grupos de teclas, é possível usar quase somente os acordes I, V. Os elementos básicos e principais incluídos nas tonalidades, como tônica, subdominante, dominante, acordes Maiores e menores, diminutos e aumentados, a ordem dos sustenidos e bemóis, as tonalidades, a transposição e a harmonização são apresentados nos exercícios.

Observamos uma correlação do repertório no livro Música para Piano com os exercícios do Criando Música.[33] Através das ligações entre os dois, os exemplos vão sendo colocados nas maneiras possíveis de se tocar. São sempre repetidos quando os conteúdos são abordados, assim um recorte de uma pequena peça vai servir várias vezes para reforçar a aprendizagem de um determinado assunto.

Por exemplo, Armaduras de Clave é o 2° assunto do Criando Música e aparece nas páginas: 3, 5, 6 e 10. Nos exercícios propostos, escrever notas na clave de Sol, Pace sugere também para ser realizado na clave de Fá, condicionando um trabalho simultâneo de aprendizagem de notas na pauta. À medida em que os alunos preenchem os sustenidos e bemóis na armadura, ficam cientes da localização das notas, quer seja na linha ou no espaço.

A preocupação de assegurar a localização das várias notas na pauta favorece a compreensão dos acordes e da transposição. Outros assuntos como compasso e barras de divisão são desenvolvidos muito rapidamente. A transposição é bem trabalhada com a introdução dos assuntos: reconhecimento de temas, variação, formulação de perguntas e respostas. Há uma preparação para Análise musical. Tema e Variação: Páginas: 7, 8, 9, 11, 16, 23, 29, 36. Perguntas e Respostas (Maiores e menores) – Páginas: 8, 9, 11, 16.

Acordes (Maiores e menores, Tônica e Dominante) _ Trabalhando Harmonia e Improvisação Páginas: 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21. Transposição – Escrever os acordes em outra tonalidade, também é Improvisação. Páginas: 5, 12, 22, 28. Improvisação: Por uma Melodia, na escala Pentatônica e tríades. Páginas: 15, 20, 21.

[33] Estes livros consultados foram traduzidos por Marion Verhaalen e Vera Guarnieri.

Neste trabalho, tanto a criatividade como os conceitos teóricos são essencialmente vivenciados através dos exercícios propostos, bem como a prática de harmonia, improvisação e transposição, possibilitando cada vez mais o contato com as tonalidades. Em outras linhas de ensino de iniciação ao piano, as primeiras peças se encontram na tonalidade de Dó Maior. Destacamos a avaliação de Campos[34] para o método Pace: *" Sua maior contribuição está no contato com as várias tonalidades, rompendo, assim, com um preconceito antigo"*.

Bastien faz comparações entre o Métodos pelo Dó central, com o das Múltiplas Tonalidades e o da Gradual das Múltiplas Tonalidades. Bastien considera Pace no das Múltiplas Tonalidades, enquanto o próprio Bastien coloca-se no Gradual das Múltiplas Tonalidades. Bastien faz também uma análise comparativa entre estes métodos de acordo com catorze itens de observação, conforme enumerados a seguir.[35]

Listagem comparativa dos Métodos pelo Dó Central – Gradual das Múltiplas Tonalidades

Método pelo Dó Central

1. Melodia: O foco é o Dó central, especialmente nas primeiras lições.
2. Notação: Restrita a duas oitavas e limitada às teclas brancas, com exceção do Fá#, Sib e Dó#.
3. Ritmo: Restritos para 4/4, 3/4, 2/4 nas lições elementares. Depois, o 6/8 é trabalhado.
4. Teoria: Não existe, basicamente. É considerada nos exercícios.
5. Acordes: Acordes quase não são usados e explicados, embora colocados no acompanhamento.

[34] CAMPOS. 2000 Op. Cit. p. 180.
[35] BASTIEN. 1988 Op. Cit. p. 44 e 45.

6. Ordem dos # e b: Excluída. A ordem dos sustenidos e bemóis não é explicada.

7. Armaduras: O aluno é levado a entender que se há um sustenido, é porque a tonalidade é G. Não existe uma sistematização na apresentação das armaduras de clave.

8. Transposição: Algumas sugestões de transposição apenas para as tonalidades C, F, G.

9. Harmonização: Limitada ao que já existe nas melodias harmonizadas.

10. Improvisação: Não há.

11. Criatividade: Muito pouca.

12. Técnica: Os dedilhados são mais usados em C e as escalas são logo apresentadas.

13. Leitura à primeira vista: Limitada para as tonalidades de C, F e G.

14. Programa Musical Abrangente: O ensino das peças e técnicas dos estudos é fechado.

Método Gradual das Múltiplas Tonalidades

1. Melodia: Inicia-se nas teclas pretas, depois na posição de 5 dedos no Dó central e outros grupos adicionais.

2. Notação: Desenvolvimento para quatro oitavas, incluindo sustenido e bemóis e linhas suplementares acima, abaixo e entre as pautas.

3. Ritmo: Apresentado de forma similar, mas 6/8 é introduzido logo.

4. Teoria: Intervalos, acordes, armaduras de clave e harmonia básica no teclado, no programa geral de música, considerados como componentes básicos.

5. Acordes: Usados freqüentemente. Todos os maiores, menores, diminutos e aumentados são apresentados em bloco e arpejados, explicados e sistematicamente utilizados.

6. Ordem dos # e b : Os alunos aprendem a ordem dos sustenidos e bemóis no 2° ano e revisam nos anos subseqüentes.

7. Armaduras de claves: Enfatizadas continuamente.

Todas as tonalidades maiores e menores. As armaduras são explicadas e usadas com referência freqüente da tonalidade, e assim o aluno torna-se consciente do centro tonal.

8. Transposição: Há estímulo para transpor as peças em outras tonalidades.

9. Harmonização: Usada freqüentemente. São apresentadas melodias simples para harmonizar em várias tonalidades.

!0. Improvisação: Incluída. Os alunos recebem frases interrogativas e são levados a improvisar ou criar suas próprias frases respostas.

11. Criatividade: Escrita de harmonização para melodias, de perguntas e respostas de frases.

12. Técnica: Incluída. Exercícios de dedos usados em todas as tonalidades, acompanhados de legato, staccato, balanço das mãos, estudos de fraseado, (movimento para cima e para baixo do pulso), rotação do antebraço.

13. Leitura à primeira vista: Leitura facilmente trabalhada de vários modos.

14. Programa musical Abrangente: O programa geral de música constitui-se de repertório, leitura à primeira vista, teoria, técnica e trabalho criativo. Algumas Antologias com peças para crianças são indicadas no texto de Bastien[36].

Campos faz comparação no capítulo intitulado *Pequena Análise Comparativa de Métodos de Iniciação Musical* ao piano, a partir de quatro trabalhos selecionados que foram de: Leila

[36] BASTIEN. 1988. Op. Cit. p. 48.

Peças de: Frances Clark, David Carr Glover, James Lyke e Denise Edwardes, Walter e Carol Noona, Lynn Freeman Olson, Robert Pace, Willard Palmer, Shinichi Suzuki e John Thompson.

Fletcher, Robert Pace, Louise Bianchi - outros e Mª de Lourdes J. Gonçalves. Justifica então, a escolha destes métodos à obtenção dos objetivos a serem considerados.

Adiante, Campos faz correspondência entre os métodos de acordo com seis critérios estudados. São eles:

1. Presença dos elementos da música contemporânea
2. Conceitos teóricos
3. Direcionamento dos métodos para aprendizagem dos conteúdos teóricos
4. Exercícios de treino auditivo
5. Criatividade
6. Livre expressão

Encontra-se neste trabalho[37] a leitura dos resultados através dos gráficos contidos em retângulos verticais e preenchidos com pintura preta. Usamos de uma prerrogativa para interpretação das comparações. Se estes retângulos forem repartidos em dez partes iguais ou recortados em tamanhos iguais, poderemos *aproximar* os resultados no valor de um a dez, obtendo a seguinte numeração para o resultado de cada critério.

[37] CAMPOS. 2000. Op. Cit. p. 187

Tabela 1. Comparação entre os critérios de Bianchi, Gonçalves e Pace, nos resultados de "referência aproximada" apresentados por Campos.

Tabela1

Critérios	Bianchi	Gonçalves	Pace
1. Presença de elementos da música contemporânea	1	1	1
2.Conceitos teóricos	10	2	8
3.Influência nos métodos para aprendizagem dos conteúdos teóricos	10	10	10
4.Exercícios de treino auditivo	2	0	4,5
5.Criatividade	8	2	4,5
6.Livre Expressão	2	0	0

Figura 1

Consideram-se as aulas de piano o momento oportuno para desenvolvimento das atividades musicais: a construção da percepção e musicalidade. É possível criar tarefas que não necessariamente se centralizem no piano, porém o possam ampliar. Por exemplo, procurar explorar a capacidade de ouvir a partir do som e aplicar ao piano, associando aos elementos musicais.[38]

Uma outra atividade é a improvisação rítmica, possibilitando o aluno mover-se, aproveitando o fato de o piano ser um instrumento de percussão. Nada impede de se fazer música, conciliando exercícios que usem ou não o instrumento na sala de aula. Perguntas e respostas entoadas na sala entre os colegas podem promover a atividade do Canto. A última é uma proposta recomendada por Gonçalves.

[38] SCHAFER. 1991. Op. Cit. Capítulo 2

Diante dos estudos baseados nas abordagens pedagógicas de Louise Bianchi, Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e Robert Pace, acrescidas dos comentários de James Bastien e das contribuições de Gregory Nagode, destacamos, na tabela abaixo, alguns pontos semelhantes que tornam a prática do EPG eficaz.

Tabela 2. Quadro comparativo destacando pontos comuns encontrados nos autores estudados.

BIANCHI	GONÇALVES	PACE	BASTIEN	G. NAGODE
Ensinar aos alunos a estudar sem professor	Evasão	Evasão	Professor-profissional habilidoso	Grupos baseados na faixa etária
Ai + Ag	Cronometrar as atividades	Grupos baseados na faixa etária		Ai + Ag
Livro na mão dos alunos	Livro na mão dos alunos	Progresso do aluno depende do Planejamento	Professor-personalidade otimista	Grandes salas há mais economia, enquanto nas pequenas salas, mais pedagogia
Grupos baseados na faixa etária	Aprendizagem em espiral	Aprendizagem em espiral		
A aula em grupo motiva	Característica do EPG- Planejamento	Planejamento de cada minuto para as aulas em grupo		
Linha de leitura pelo Intervalo.	O piano como instrumento Áudio-visual-tátil	Leitura de acordo com a capacidade do aluno. Múltiplas tonalidades	Gradual das Múltiplas Tonalidades	
Os elementos na música têm igual importância. Uma nota já é improvisação Aprendizagem em processo de Espiral	Leitura de acordo com a capacidade do aluno. Leitura pelo Intervalo. Grupos baseados na faixa etária	Experiência: O piano é usado como instrumento áudio-visual-tátil		

Figura 2

1. A evasão é citada por Gonçalves e Pace.

2. A combinação entre aulas individuais e em grupos (Ai + Ag) é sugerida por Bianchi e Nagode, mesmo quando se trata de curso de piano em grupo.

3. A importância do planejamento é uma característica considerada por Gonçalves e Pace.

4. O livro como material didático nas mãos do aluno, é ressaltado por Bianchi e Gonçalves.

5. O piano como um instrumento áudio-visual-tátil, por Gonçalves e Pace.

6. As atividades cronometradas são bases para Gonçalves e Pace.

7. O processo de aprendizagem em espiral é citado por Gonçalves e Pace.

8. A leitura desenvolvida de acordo com a capacidade do aluno, colocada por Gonçalves e Pace.

9. O critério estabelecido para organização dos grupos é a faixa etária, para Bianchi, Gonçalves, Nagode e Pace.

10. A leitura pelas múltiplas tonalidades, consideradas por Pace e Bastien e pelos Intervalos por Bianchi e Gonçalves.

Outros pensamentos pedagógicos específicos de:

Louise Bianchi

- *Ensinar aos alunos como estudar sem professor.*
- *Considerar os elementos da música como sendo de igual importância.*
- *Compreender tonalidade é preparar-se para Harmonizar e Transpor.*
- *Lembrar os teclados eletrônicos não constam de gradação de dinâmica através do toque.*

Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves

- *Considera pontos de importância do EPG: planejamento, equipamento, procedimento básico de ensino e características metodológicas.*
- *Mescla processo imitativo e imaginativo com os trabalhos de técnica.*
- *Pratica a leitura como decorrência da experiência musical.*
- *Proporciona que as aulas de Piano em Grupo criam condições do aluno estudar o instrumento e aprender conteúdos teóricos.*

Robert Pace

- *Coloca a necessidade de o ambiente da sala agradar o professor e o aluno através do equilíbrio do uso entre os pianos acústicos e eletrônicos.*
- *Introduz a noção de tonalidades no início do curso.*
- *Pensa na aprendizagem da música através do piano.*
- *Pratica o desenvolvimento simultâneo do pianista e do músico*

Diana Santiago

Observa: *"Um currículo balanceado no instrumento deve incluir estudos técnicos, repertório, atividades rítmicas, leitura à primeira vista, harmonizações, exercícios de transposição de tonalidade, uma visão geral da música, exercícios para desenvolver criatividade e improvisação e experiências de execução em conjunto".*[39]

[39] SANTIAGO. Parâmetros Curriculares para o Desenvolvimento de Habilidades Funcionais Musicais. (Relatório Parcial de Pesquisa: 1ª Fase: 1997-1998) *Anais da ANPPOM*- 1998. p. 120

Comentários

A quantidade de aulas, a divisão das turmas, o uso dos livros, a seqüência dos conteúdos, a experiência docente, entre outros, por mais que sejam estudados com detalhes de procurar o desenvolvimento do processo musical do aluno, tudo é passivo de falhas. Os problemas, às vezes, surgem fora do alcance do professor.

Colocando aqui fatos da própria experiência, lembramos de uma aluna bastante musical, que iniciou aos seis anos o curso de Iniciação Artística[40] e obteve resultados bem considerados na avaliação da equipe, juntamente com a família. Mas sua timidez a impedia de melhor se relacionar com o grupo.

Entre quatro turmas de em média quatro alunos, nos semestres de 2001. 1 e 2001. 2, destacamos dois alunos, um adolescente e uma criança, que justificaram falhar nos estudos em casa por estarem sobrecarregados de tarefas escolares. Observamos que não havia um plano de estudo em casa e através dos depoimentos, as lições de piano só eram realidade para eles, nos momentos do horário de aula.

Acreditamos que circunstâncias como estas, muitas vezes passam nas mãos de professores em nossa realidade. Não podemos comparar um aluno *x* de uma região, com um aluno *y* em outra realidade, porque há outras implicações além da idade, como o fato de os colegas na vida

---

[40] CIART. Curso de Iniciação Artística, desde 1962, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Para crianças com idade de seis, sete e oito anos. Trabalhando as atividades de Educação Sonora, Canto-coral, Elementos de música, Banda rítmica, Flauta doce, Expressão Corporal e Artes Visuais.

cotidiana na maioria não praticarem música, cobrança da futura profissão pelos pais, como também a escolha do repertório. Os alunos trazem pensamentos do seu dia a dia e não sabemos quais são. Se a preocupação for esta, seria necessário um trabalho de acompanhamento que envolvesse princípios da psicologia, sem fugir da possibilidade de resolvê-los na sala de aula, fazendo música e permitindo realização pessoal.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Capítulo II – Proposta de Trabalho

Esta proposta de trabalho, destinada a alunos adultos, sem experiência em cursos de musicalização, tem a participação ativa do professor, que deve ter domínio da aplicação das atividades e acompanhar os alunos com segurança. As dificuldades poderão ser trabalhadas no processo de revisão e variedades das atividades e não nas explicações, que serão mínimas.

1° Nível - Trabalho com Intervalos: Maiores, menores e justos

Tabela 3

1.Criatividade	2.Transposição	3.Teoria	4.Técnica	5.Leitura
Conhecimento do teclado Noção de registro	Tocar em todas as alturas. Caminhar em cromatismo ascendente e descendente, partindo de uma nota com um só dedo	Uma nota Som curto Som longo	Relaxamento Caída do braço Posição da mão	Cartões a serem elaborados. **Pace**: Música para Piano vol.1 n°1 **Bartók:** vol.1 n° 7 **Bastien:** vol.1 p. 18-29
Tocar só 5J variando registros, pulsação, e sua divisão da pulsação em 2, 3 e 4. Notas juntas e mãos separadas	Associar o intervalo com o início de alguma música (cantar ou assobiar) conhecida e procurar no teclado	Intervalo de 5J	Mãos alternadas Notas desligadas Notas Ligadas	**Pace**: MP-vol.1 p.12 e 13 CM-vol 1 p.22 **Gainza**: Tomo 1a- n° 1 e 2 p.14 e 15 **Bartok:** vol.1 n° 5-8
Tocar as notas extremas e as notas do meio das terças. Variar ritmo, compasso, andamento e dinâmica.	Associar com o início de alguma música conhecida e procurar no teclado	Intervalo de 3M e 3m	Forma da mão Dinâmica	**Pace**: MP-vol.1 p.17 CM-vol 1p. 6 **Gainza**: Tomo 1a- n° 4 p. 17 **Bastien**: vol. 1 p.34-41
Usar a 7ª numa mão enquanto a outra mão usará as mesmas notas para o intervalo de 2ª. (intervalos correspondentes) Criar canções		Intervalo de 2M e 2m Intervalos correspondentes	Tocar as 2as variando os dedos, fazendo *staccatos* e *trinados*. Para os intervalos harmônicos - abaixamento das teclas e utilização do toque *non legato*. Sonoridade	**Pace**: MP-vol 2 p.19 **Gainza**: Tomo 1a- n°17 p.27 n° 15 p. 26 Tomo 1b- n°54 p. 57 **Lima**: *Estudo*

				com Intervalos **Bartók**: vol. 1 nº 22
Partir da 5J Harm. para alcançar a 6ª com o polegar como apogiatura 5J-6M 5J-6m. Criar canções		Intervalo de 4J Intervalo de 6M e 6m	Fazer F > p p < F Apoiar o braço e relaxar	**Pace:** MP-vol 1 p. 22 e 25 MP-vol 3 p.44 **Gainza**: Tomo 1b- nº 7 "apêndice"
Uso de 8as com ritmo de galope na mão esquerda para criação de melodias curtas Balanço da sonoridade	Tocar as 8as em diferentes registros percorrendo o caminho cromático	Intervalo de 8J Compreensão de metades de tons	Nos intervalos de 8ª melódicos, com mãos alternadas partindo das notas extremas para o centro do piano (*som legato*).	**Pace**: CM-vol 3 p.11 vol 4 p. 7 nº4 **Gainza**: Tomo 1b- nº4 p.65 nº 11 e 12 "apêndice"

Figura 3

NÍVEL 1 - TRABALHO COM INTERVALOS

A noção de espaço é levada ao conhecimento da turma a partir da sala em que estão, a própria sala de aula. Todos, ao andar na sala, perceberão o comprimento da sala, a largura, a altura. Primeiramente é proposto que os alunos definam um espaço físico para desenvolver o exercício. Cada aluno marcará seu espaço. Se um escolheu um quadrado de um metro e meio por um metro e meio, outro poderá ter escolhido dois metros por um e não há problema, se por acaso o piso da sala puder contribuir nesta divisão, tendo pedras de tamanho regulares, mais eficiente será o resultado da atividade, a fim de que todos tenham a mesma medida para cumprir o exercício. O importante é que cada aluno delimite seu território diante dos colegas e, dependendo do exercício, saiba subdividi-lo em partes iguais. Os espaços são diferentes porque as escolhas também o foram.

Ciente dos lugares tomados, subdividindo-os em cinco partes iguais, os alunos vão organizar os lugares para recebimento dos cinco sons que serão apreciados pela turma e executados pelo professor ao piano. Estas subdivisões de cinco partes são designadas pelo aluno, quando ele definirá no local a sua casa e o ponto de chegada, na sala de aula. A medida em que perceber cada som, o aluno vai associando a um local entre esta trajetória de sua casa até a sua sala da aula de música. Os extremos serão os referenciais; da casa até a escola. Os sons, por exemplo, podem ser estes:

Som n° 1 Fá$_{-1}$ sustenido

Som n° 2 Fá $_6$ sustenido

Som n° 3 Fá $_3$ natural

Som n° 4 Um cluster na região média

Som n° 5 Fá$_{-1\ e\ 6}$ sustenido tocados separadamente

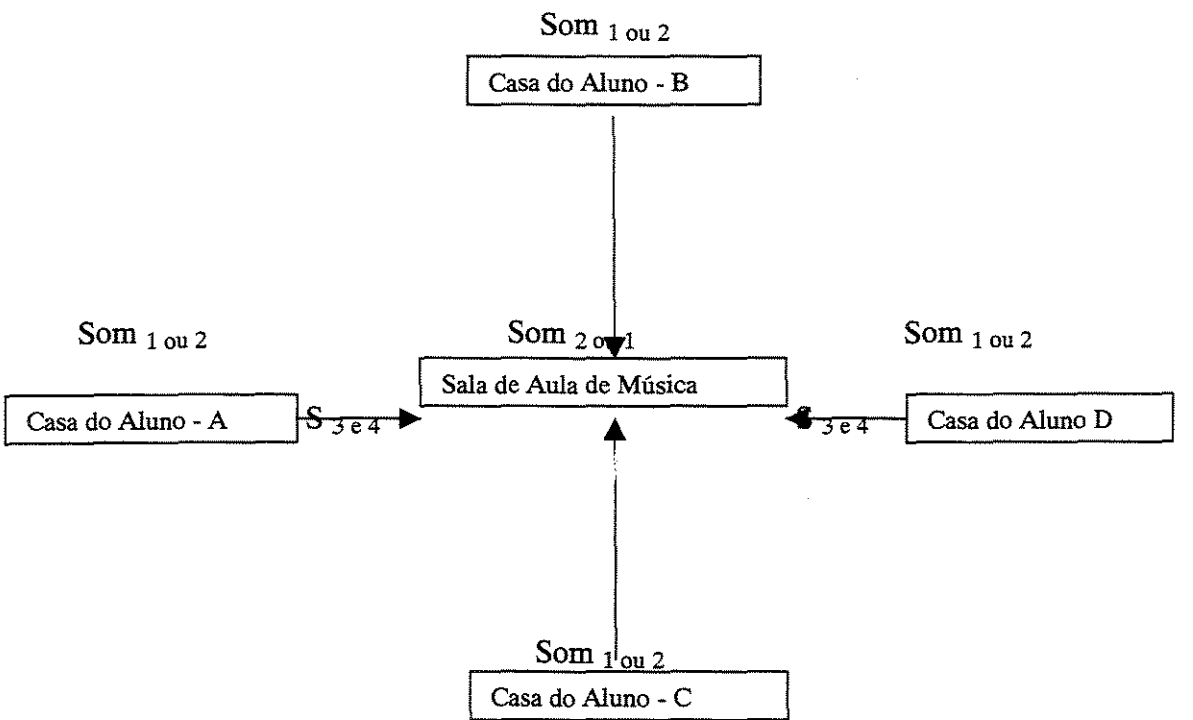


Figura 4

Embora o professor desconheça os caminhos dos alunos, entre sua casa e a escola, no final da proposta diante das respostas e comentários, poderá fazer uma avaliação examinando a compreensão dos sons em relação à altura. Por exemplo, o som mais grave pode ser a residência de um e o mais agudo a chegada na sala de aula. Contudo, pode surgir uma outra compreensão sendo, o mais agudo a casa e o mais grave a sala de aula. É importante dirimir o entendimento da altura. Mas, os sons: três (S_3) e quatro (S_4) estarão na trajetória por serem intermediários no teclado do piano.

Na etapa seguinte o aluno senta ao piano, vê o teclado e fica à vontade. Por se tratar de adultos é natural que o comportamento seja controlado de curiosidade, mas a intenção é que todos os espaços do teclado sejam descobertos neste momento. Sugerindo que pressionem cada tecla com um dedo apenas, partindo de uma direção (do agudo para o grave ou do grave para o agudo) e que ouçam o som emitido. Após o tempo planejado, de conhecimento tátil- áudio-visual das teclas, com o uso de uma folha de papel recortadas em pedaços, mapear sobre algumas teclas o lugar em que se localiza sua casa, o trajeto até a escola de música e a própria sala onde está neste momento. A visualização é observada pelo professor de acordo com o relato de cada aluno, aproveitando para relacionar as diversas alturas. A apresentação de cada um da turma é importante ao grupo, despertando o nível de compreensão para a referência a lugares de conhecimento comum, das avenidas da cidade que residem e, através das discussões, espera-se que haja concordância e alcance dos objetivos.

Em uma outra etapa, fazer saltos de teclas livremente, quer seja do agudo para o grave ou o contrário, permitindo serem saltos distantes com qualquer dedo. Desde que esta atividade

ressalte uma exemplificação clara, como por exemplo, ao invés de andar, daremos pulos como no atletismo. Nas teclas, os pulos são importantes e podem facilmente ser compreendidos como um salto gigante entre sua casa e a sala de música. Fazer repetições, sugerindo que sejam apenas produzidos dois sons: o som um (S_1) para o som inicial, e o dois (S_2) o som final. Escolher três demonstrações diferentes para serem apresentadas no grupo. Podem se imaginar sons distantes como grandes arremessos de um objeto pesado que foi jogado de um lado e chegou ao outro. Se associarmos a uma queda de um corpo (matéria), podemos pensar que no som dois (S_2), o resultado sonoro de um maior peso, consequentemente soará mais intenso. A sugestão é repetir os sons com diferentes intensidades. A descoberta de qual dos sons soou mais forte, dará margem à percepção de sons com diferenças de dinâmica. Os exercícios podem ser aplicados com uso da voz e trazidos para as teclas para serem imitados. Dando destaque ao timbre da voz, sendo masculina ou feminina. Podemos usar elementos importantes, além da altura para desenvolver este exercício: o ritmo, a intensidade, a duração e o timbre. O professor deverá enfatizar a relevância da participação de todos.

Este detalhe de peso serve para apoiar a técnica da queda de braço, da posição da mão e do relaxamento.

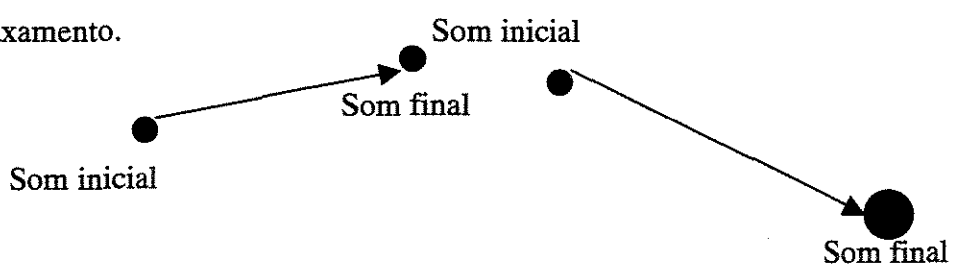


Figura 5

Ao ouvir os cinco sons consecutivos, o professor resolve parar no som 3, ora no 2 ou no 4. Nesta interrupção dos cinco sons anteriormente seqüenciados, poderemos citar que o som foi interrompido em alguma nota "recheio" da quinta. Ou, numa outra opção, o primeiro som e o último serão emitidos separadamente.

Ao voltar para o piano e localizar nas teclas brancas cinco grupos de teclas consecutivas partindo de qualquer lugar e também tocando a tecla n° 1 e a n° 5 de forma separada será uma maneira de reviver o exercício. Fazer com ritmos diferentes, como: 1-1-5-5 ou 5-1-1-5, ou 1-5-1-5 (quintas melódicas). Depois, tocar as teclas simultaneamente: 1/5-1/5, fazendo noção de dinâmica, com os dedos polegar e mínimo, usando as duas mãos, em regiões diferentes e descobrindo a existência do aparecimento das teclas pretas entre estes grupos de teclas. Ritmo livre, sem conhecimento de figuras rítmicas e com elementos suficiente para trabalhar o intervalo de quinta harmônica.

Com este intervalo de quinta melódica, convém distribuir entre os alunos uma participação entoando o segundo som, que foi chamado de Som final, enquanto um entoa o primeiro conhecido por Som inicial. Este exercício de treino auditivo, ao ser trazido para as teclas do piano, permitirá a descoberta dos sons de acordo com o que estiveram cantando anteriormente e ao mesmo tempo trabalhará o aspecto da entoação, do movimento da mão de maneira alternada ou com as duas mãos ao mesmo tempo realizando ritmos diferentes.

Ao finalizar os exercícios com quintas, lembraremos que os dedos da mão, embora existam em número de cinco, há possibilidades de trocá-los quando se fizer necessário. Na leitura das peças, alguns compositores indicam um número sobre a nota que corresponde ao dedo que melhor se adapte naquele trecho. O momento de coordenar o conteúdo de dedilhado pode ser introduzido com o uso das sextas.

Arrumar a mão com a quinta harmônica como no exercício anterior fazendo uma pequena distinção no dedilhado escolhendo em cada mão os dedos de número um e quatro para soar a quinta e logo em seguida a sexta com o dedo mínimo. É possível igualmente, os dedos cinco e dois tocando a quinta e logo depois a sexta com o polegar como uma espécie de *apoggiatura*. O aluno visualmente perceberá o salto de uma tecla branca até a sexta tecla seguinte.

Seguindo o mesmo raciocínio, desta vez não utilizando o espaço do aluno na sala isoladamente, mas definindo pontos diferentes onde ficarão de pé, perto ou precisamente a três passos do seu piano na sala para locomover-se e entender que estes três passos correspondem à distância entre um som que pula o som vizinho e chega adiante no outro som. Fazendo assim o reconhecimento da terça e retomando a idéia do Som inicial e do Som final. Distribuindo exercícios que capacitem o aluno desenvolver a contagem das teclas brancas com suas subdivisões em algumas circunstâncias em relação às teclas pretas. As descobertas serão possíveis e as situações de terça estreita (correspondente a terça menor) e a larga (correspondente a terça maior), serão amadurecidas pelo grupo do Nível 1. Lembramos Rocha quando diz que,

" O professor deverá ser capaz de "dar um passo" à frente ou atrás, ***dificultando ou facilitando*** *os exercícios conforme o grau de desenvolvimento do grupo;"* [41]

No teclado, a partir da vivência com estes exercícios, a noção de altura ficará bem compreendida e facilmente entenderão que a partir de uma tecla branca poderão chegar em uma quinta, uma terça, e com o mesmo procedimento para segundas, sétimas, quartas, sextas com a designação da natureza dos intervalos, maiores, menores e justos.

[41] ROCHA. 1990. *Educação Musical - Método Willems* p. 66

O teclado no piano mostra visualmente os sons aparecendo seqüenciados, contribuindo para o melhor aproveitamento dos conteúdos teóricos como o trabalho com intervalos. Usando as teclas brancas e ciente dos seus nomes, os alunos podem organizar intervalos com a mão direita e esquerda simultaneamente. Estes intervalos podem ser de mesma natureza ou diferentes. Por exemplo, se uma mão toca Mi e Fá, uma segunda menor, usando as mesmas notas, com a outra mão poderá tocar Fá-Mi e a partir deste exercício compreender intervalos correspondentes. Variando os registros no teclado e permitindo criar música, o grupo pode compor seus conjuntos de intervalos com diversidade rítmica. Os intervalos são criados, uma das mãos poderá sustentar com duração maior enquanto a outra caminha sobre o teclado, fazendo melodias ou os próprios intervalos. Neste tipo de exercício, a técnica de apoiar o braço e relaxar ao sustentar as duas notas do intervalo poderá ser introduzida despertando o aluno para as diferentes sonoridades que se conseguem com o movimento da mão, de acordo com o braço. Há dependência da técnica na implicação de uma boa sonoridade como também acrescentar a suavidade de uma mão mais do que na outra, controlando esta noção para, futuramente, com este treinos, experimentar o fraseado. A recomendação de Pace[42] é que *"desenvolvendo esta sensibilidade técnica cedo, os alunos logo conseguem sentir a vibração de interpretação musical, mesmo no nível elementar"*.

Nos primeiros contatos com teclado, os alunos pressionaram cada tecla com apenas um dedo de sua escolha. Esta atividade poderia funcionar enquanto uns seguiam cromaticamente em direção à região aguda e outros seguiam partindo da aguda para a grave. Diante da vivência com intervalos no decorrer deste Nível 1, o grupo adquire habilidades para criar suas composições com variedades de acompanhamento, usufruindo da extensão do piano com o número grande de

[42] PACE. 1970. Texto *Music For Piano and Skill and Drills.* Teachers Manual p. 10
"It is from developing this technical sensitivity early that students soon realize the thrill of musical performance playing even at the elementary level".

teclas, fazendo comparações dos registros e à medida que essas criações forem acompanhadas pelas tarefas de leitura, sugeridas na tabela Nível 1, irá analisar a estrutura das músicas, de acordo com a assimilação dos conteúdos.

Desconhecemos até o momento um repertório para piano que conste especificamente apenas de intervalos. A presença da melodia é marcante nas músicas para iniciantes, e diante desta realidade, seria importante sugerir que os alunos fizessem composições apenas com intervalos.

É possível iniciar os estudos de piano com o entendimento de intervalo permitindo um acesso mais inteirado com o universo das teclas do piano[43] e o domínio das relações sonoras com os registros, grave, médio e agudo. Igualmente, conseguir este domínio com a técnica de abertura de braços e com a visualização das teclas na seqüência comum, (nota Mi sempre terá um vizinho à direita Fá e à esquerda Ré) e através da localização das teclas pretas, em relação às brancas e a sua referência quando os intervalos se integram mais estreitos (intervalo menor), ou largos (intervalo maior).

A compreensão dos termos musicais conhecidos podem ser introduzida por uma linguagem mais simples, mais comum. Para tanto os intervalos menores serão os mais próximos, podendo primeiramente ser denominados estreitos e os intervalos Maiores podem ser compreendidos como os largos para mais tarde se usar Maiores e menores.

[43] Primeira tecla do extremo esquerdo ao extremo direito do piano.

Com as oitavas e com a vivência também das teclas pretas, as sugestões dos exercícios crescem mais. A percepção de que são sons meramente iguais, dará condições plenas para o grupo desenvolver uma idéia melódica mais clara. Enquanto um toca três sons em oitavas, outro toca mais uma coleção de sons em oitavas, possibilitando uma resposta melódica. De início sugere-se o ritmo de galope, fórmula binária, para facilitar a abertura da mão e espaço de tempo para pensar no som seguinte a ser tocado. Este exercício fica mais simples, usando o dedo cinco de cada mão (no dedilhado), atraindo o movimento dos extremos (grave e agudo) para o centro do teclado. Quaisquer que sejam os sons, o objetivo é mover-se no teclado respeitando a idéia rítmica proposta e naturalmente um resultado melódico. A partir das oitavas, chamamos atenção para a observação do que há entre dois sons iguais mais próximos (uma oitava) embora em alturas diferentes. O raciocínio de medição mais uma vez é praticado. Os alunos voltam ao seu espaço de trabalho e começam a pensar no envolvimento das teclas brancas com as pretas. Sob forma de zig-zag, eles movimentam sua contagem, conhecendo entre um Fá e o próximo Fá abaixo, ou acima, a quantidade de relação *entre teclas* que constam ou metade de tons?

A sugestão para criação de um pequeno trecho pode ser dada com uso de intervalos tocados separadamente ou juntos desde que sejam identificados com uso de teclas brancas e pretas, como por exemplo:

Sugestão 1. Composição com uso de segundas na mão direita e quintas e sextas na mão esquerda.

Sugestão 2. Composição com uso de terças e quartas na mão direita e oitavas na mão esquerda.

Sugestão 3. Composição com uso de terças na mão direita e sétimas na mão esquerda.

Outras sugestões de exercícios no Nível 1 - Intervalos: enquanto um aluno faz improvisação com cinco notas, um outro faz quintas harmônicas somente na região grave, com os sons S_1 e S_5. Ressaltamos outro exemplo interessante, enquanto um aluno toca as notas possíveis entre S_1 e S_8, referindo as notas pretas ou escala cromática, outro aluno usa apenas as quintas na mão esquerda. É importante que o professor dê o comando do tempo marcado antes do início da atividade, (referimo-nos à contagem de um compasso em branco).

Ao trabalhar as oitava, sugerimos fazer o ritmo de galope, sendo a semínima = 1, o ritmo será a colcheia pontuada junto com a semicolcheia. Com mãos separadas tocar o S_1 (a nota inicial) e o S_8 que corresponde à oitava. Em seguida tentar trabalhar com mãos juntas.

Os intervalos sugerem pensar num trecho de uma música conhecida com letra ou não e permitem trazer à memória de uma parte de uma música já interiorizada, desenvolvendo, portanto, a percepção.

Um exercício bem simples é colocar no quadro uma ordem de intervalos para serem tocados ao piano na forma ascendente, seguindo da região grave para a aguda. Por exemplo, podemos usar os intervalos de quinta, de quarta, de segunda ou de sétima. Em outra sugestão, é pedir que os alunos criem uma ordem, e toquem. Na *demonstração* final, fica combinado que um componente do grupo comece, seja seguido por outro até chegar à participação do último aluno, fechando a idéia. Lembrar de expor a criação com musicalidade, executando os sons com dinâmica. E repetir a proposta de outra maneira, criando intervalos descendentes, vindo da região

aguda para a grave. Concordamos com Nagode[44] de chamar *demonstrações* às conhecidas comumente por apresentações.

A proposta do trabalho com intervalos neste Nível dá ao grupo a oportunidade de pensar antes da teorização, porém, não os impede de ter acesso e conhecer os conteúdos que podem estar relacionados com as atividades anteriores. Na relação do repertório, constam exemplos retirados de peças escritas, de acordo com programa estabelecido na coluna de atividades teóricas. Ao trabalhar com as quintas, primeiramente o volume 1 da série *Music for Piano* de Robert Pace nas páginas de número doze e treze, como também do *Criative Music*, volume 1 na página vinte e dois da edição referendada, exibem o intervalo de quinta melódica passando pela terça, com uso de mãos alternadas, com notas ligadas e desligadas. Esta situação está, igualmente na indicação de Gainza no Tomo 1a nº1 e 2, p.14 e 15

No decorrer dos demais conteúdos, o procedimento será o mesmo, pois a sugestão de repertório é mantida de conformidade com a construção da linha horizontal da tabela.

As atividades discorrem de forma equilibrada na distribuição do tempo. A distribuição quanto à ordem destas atividades depende do planejamento do professor, atribuindo os primeiros minutos às atividades mais dinâmicas para movimentar o grupo, as seguintes mais reflexivas e as finais mais estimuladoras. Todas merecem o mesmo valor e precisam estar correspondendo à necessidade da turma. Repensar os exercícios de aulas anteriores pode induzir alunos

[44] BASTIEN. 1988. Op. Cit p. 213
"They include special theme recitals, ensemble, recitals, and group demonstration performances".

desinteressados a se agirem no grupo, contudo não deve ser rotina iniciar o encontro com revisões de exercícios.

2° Nível -Trabalho com Escalas e Tonalidades

Tabela 4

1.Criatividade	2.Transposição	3. Teoria	4. Técnica	5.Leitura
Conjunto de 5 teclas - improvisar	Descobertas do conjunto de 5 teclas em várias trajetórias, mantendo a mesma relação intervalar	Pauta a partir da: Linha+2 linhas ou Espaço+2 espaços Obtendo a 5J	Uso dos 5 dedos – noção de dedilhado 1, 2, 3, 4, 5 2, 3, 1, 2, 3 3, 4, 5, 1, 2 Mov. rotação	**Pace**: MP- vol 1 p.21 CM- vol 1p. 2 p.42 **Bastien**: vol. 1p.95-97 **Bartók**: vol.2 n°42
Conjunto de 8 teclas - improvisar	Caminho das 8 teclas mantendo mesma relação intervalar, em várias trajetórias ascendente e descendente	Pauta a partir da: Linha+3linhas+1 espaço ou Espaço+3espaços+1linha obtendo a 8J	Uso do dedilhado MD-12312345 ME-54321321 Mãos alternadas	**Pace:** MP-vol.1 p.12 CM-vol. 3 p. 44, 45 e 46 CM-vol 4 p. 6
Criar melodias com notas vizinhas ou fazendo saltos	Descobertas - Tonalidade Maior	Escala Maior - Compreensão da primeira 3ª da escala	*crescendo e decrescendo* < e > *Staccato* e *legato*	**Pace:** CM- vol. 1 p. 30 **Lima**: *Divertimento com Escalas* **Bastien**: vol.1p.105
Criar idéias melódicas com letras	Descobertas Tonalidades menores	Escala menor-(Harmônica) Variedades de escalas sobre as teclas	Variação de dedilhado	**Pace:** CM-vol 2 p. 10 e 25
Construir frases com perguntas e respostas	Transposição das frases –mãos alternadas	Noção de frase Andamento-denominação italiana	Crescendo e decrescendo na fraseologia	**Pace:** MP-vol 3 p. 26 **Bastien**: vol1p.120-121
Criar de um trecho base permitindo outros serem elaborados	Transposição do trecho base	Forma A-B-A Estrutura da melodia e acompanhamento	Balanço da Sonoridade Melodia com acompanhamento Mãos juntas	**Pace:** MP-vol 1 p. 25 vol 3 p. 26 **Bartók**: vol.2 n°47 **Bastien**: vol.1p.136
Improvisar na Escala pentatônica Acordes de 5ª Harm. Com ostinato	Transposição: da escala da melodia	Escala Pentatônica (5 sons)	Deslocamento da mão Pedalização tonal	**Pace:** MP- vol 2 p.20 CM- vol 1 p.20 e Vol 2 p. 13 Vol 3 p. 33 **Gainza**: Tomo 3n°1
Improvisar na Escala de tons inteiros	Da escala Da melodia	Escala de Tons Inteiros (6 sons)	Movimento de rotação do pulso	**Pace:** CM-vol 3 p. 19 Ex.n° 2

Figura 6

NIVEL 2 - TRABALHO COM ESCALAS E TONALIDADES

Neste Nível é apresentada previamente por notas, uma coleção de sons já conhecidos. Deve-se partir de uma tecla branca e chegar à outra nota de som correspondente à oitava, superior ou inferior, uma vez que os intervalos foram desenvolvidos anteriormente. Inicialmente, nem sempre é necessário trabalhar a escala ascendente: o sentido inverso, ou seja, tocar as notas descendentes dentro de uma oitava, também pode dar conotação de ordem, uma nota vindo após outra. O caminho para atingir o som similar na próxima altura ascendente ou descendente é que prevalece, dando o entendimento de escala.

Diante do universo de teclas do piano, convém, basicamente, contar a quantidade de escalas com formações iguais de um extremo ao outro do instrumento, e tocar dentro de uma sucessão de oitavas que atinja alturas diferentes com uso de um dedo apenas. Oitava por oitava, retirando intensidades diferentes e ao passar na região média, permutar a mão, obedecendo a convenção de tocar na região grave com a mão esquerda e na aguda com a direita respectivamente. A noção de dedilhado ocasionalmente será dada posteriormente quando houver domínio dos espaços oitavados e consciência de término de uma seqüência de oitava, sendo o último som (nota) o Som Inicial de outra oitava.

O reconhecimento do espaço total do teclado é permitido com esta atividade pela contagem de oitavas e assim é obtido o seguinte resultado dado pelo grupo:

Oitavas de Lá	Oitavas de Si	Oitavas de Dó	Oitavas de Ré	Oitavas de Mi	Oitavas de Fá	Oitavas de Sol
Existem 7	7	7	6	6	6	6
Mão direita 1,2,3- 1,2,3,4,5	1,2,3- 1,2,3,4,5	1, 2,3- 1,2,3,4,5	1,2,3- 1,2,3,4,5	1,2,3- 1,2,3,4,5	**1,2,3,4- 1,2,3,4**	1,2,3- 1,2,3,4,5
Mão esquerda 5,4,3,2,1- 3,2,1	**4,3,2,1- 4,3,2,1**	5,4,3,2,1- 3,2,1	5,4,3,2,1- 3,2,1	5,4,3,2,1- 3,2,1	5,4,3,2,1- 3,2,1	5,4,3,2,1- 3,2,1

Figura 7

Posteriormente, seguindo a orientação do dedilhado proposto pela técnica pianística para exercitar as escalas, podemos observar a seguinte comparação: Nas escalas Maiores de Dó, Ré, Mi, Sol e Lá, a mão direita segue o mesmo dedilhado: 1, 2, 3- 1, 2, 3, **4**, 5 enquanto a esquerda: 5, **4**, 3, 2, 1- 3, 2, 1. A aparição do dedo quatro é de apenas uma vez, nas duas mãos. E, no entanto o dedo 3 aparece duas vezes nas duas mãos.

Na escala de Fá Maior, a mão esquerda repete o modelo das anteriormente citadas, mas a direita ocorre de modo bem diferente. O dedo cinco não é utilizado.

Mão Direita: 1, 2, 3, 4- 1, 2, 3, 4.

Na escala de Si Maior, a mão direita confere com o modelo das escalas anteriormente citadas, enquanto a esquerda apresenta novidade, pois o dedo cinco não é utilizado.

Mão Esquerda: 4, 3, 2, 1- 4, 3, 2, 1.

Com estas deduções, não esquecendo que o grupo dirigido é com adultos, podemos esquematizar de forma didática a atividade de técnica com escalas maiores partindo do Som Inicial com uma tecla branca. As explicações de tetracordes apóiam-se no momento assim como a sua finalidade de estudo e suas relações *entre teclas,* as metades de tons, e suas diferentes construções: partindo do segundo tetracorde ou do entendimento de uma quinta acima, uma vez que a vivência com intervalos foi aplicação do Nível anterior.Ou de outra forma de construção, partindo da armadura da clave. Esta última sustentação permite dar maiores esclarecimentos teóricos, dependendo da assimilação do grupo e da escolha do professor.

O dedilhado para as escalas Maiores iniciadas pelas teclas superiores ou comumente chamadas, teclas pretas, têm mudanças bem diversificadas. Vejamos:

Oitavas da 1ª tecla Superior Réb Maior	Oitavas da 2ª tecla Superior Mib Maior	Oitavas da 3ª tecla Superior Fá # Maior	Oitavas da 4ª tecla Superior Láb Maior	Oitavas da 5ª tecla Superior Sib Maior
Existem 6	6	6	6	7
Mão direita 2, 3-1, 2 , 3, **4**-1, 2	3-1, 2, 3, **4**-1, 2, 3	2, 3, **4**-1, 2, 3-1, 2	3, **4**-1, 2, **3**-1, 2, **3**	4-1, 2, 3-1, 2, 3, **4**
Mão esquerda 3, 2, 1-4, 3, 2, 1-2	3, 2, 1-4, 3, 2, 1-2	**4, 3, 2, 1-3, 2, 1-2**	3, 2, 1-4, 3, 2, 1-2	3, 2, 1-4, 3, 2, 1-2

Figura 8

Para as Tonalidades Maiores de Réb, Mib, Láb e Sib, a mão esquerda compreende o mesmo dedilhado, nesta ordem: 3, 2, 1- 4, 3, 2, 1- 2, apenas com exceção de Fá# que segue: 4, 3, 2, 1- 3, 2, 1- 2.

Na mão direita, em cada Tonalidade, há variação de dedilhado. [Contudo, a nota mib (ou ré#) será sempre tocada pelo terceiro dedo e o quarto dedo só será utilizado na nota sib ou lá#].

A princípio, a criação de melodias com escolhas de cinco sons apenas levou o grupo a pensar que estava no território de uma tonalidade, o que facilita a compreensão tonal. Ao passar para utilização de oito sons consecutivos, a construção de uma escala é abordada e suas relações *entre teclas* também. Acrescentando a idéia dos saltos (os intervalos), o grupo amplia a riqueza da melodia ciente que permanece em uma mesma escala. A proposta de criação e improvisação neste nível corresponde ao conhecimento do território da escala e, ao deslocar-se para um território seguinte, o grupo deve ter consciência desta transposição. O acompanhamento fica sob a responsabilidade do professor, escolhendo o compasso e o ritmo a serem seguidos e, para tanto, o professor deverá tocar dois compassos em branco, sem melodia para que os alunos sintam a idéia rítmica na qual irão improvisar. O professor poderá propor tipos de acompanhamentos em vários ritmos e andamentos. Através dos atos de explorar a sonoridade com a escala ascendente e descendente, o professor deve adaptar sugestões de uso das dinâmicas *crescendo* e *diminuendo* e introduzir alguns termos básicos, como *legato, staccato* e outros com denominação italiana, como também as indicações de andamentos no início das peças do repertório. O grupo acumulará mais informação musical, e este (o grupo) poderá desenvolver uma noção geral de princípios da estrutura e de expressão da composição.

No segundo Nível, o trabalho com as escalas menores é bem experimental, relacionando às teclas vizinhas, sejam elas mais estreitas ou largas, repensando nos termos usados no Nível de Intervalos para os tons e metades de tons. As teclas Mi e Fá são consideradas então como mais próximas ou estreitas, enquanto Fá e Sol mais largas. Nas escalas menores, ao evidenciar a primeira terça da escala, sendo uma terça menor e lugar da terça maior, a estrutura da escala ficará bem fácil de compreensão. Os exercícios de percepção serão importantes nesta atividade, quer sejam entoados ou descobertos no teclado partindo de qualquer nota.

De acordo com nossa experiência, podemos observar, em linha geral, que, ao trabalhar com um grupo de adultos os conteúdos são mais bem racionalizados, embora o grupo seja mais lento na prática dos exercícios, usando mais disciplina do que intuição.

A estrutura da escala menor designada para este Nível, é a harmônica, fazendo a equivalência da escala maior com sua homônima (menor), obtendo-se o resultado geral na contagem existente possível em todo o teclado do piano. Segue-se o mesmo raciocínio anterior com as escalas maiores, partindo com certeza de sua construção. Oitavas de escalas menores com Som Inicial nas teclas brancas são também em número de sete. O resultado da contagem das escalas percorrendo todo teclado do piano, deve ser efetuado pelo grupo:

Lá menor	Si menor	Dó menor	Ré menor	Mi menor	Fá menor	Sol menor
Existem 7	7	7	6	6	6	6
Mão direita 1,2,3-1,2,3,4,5	1,2,3-1,2,3,4,5	1,2,3-1,2,3,4,5	1,2,3-1,2,3,4,5	1,2,3-1,2,3,4,5	**1,2,3,4-1,2,3,4**	1,2,3-1,2,3,4,5
Mão esquerda 5,4,3,2,1-3,2,1	**4,3,2,1-4,3,2,1**	5,4,3,2,1-3,2,1	5,4,3,2,1-3,2,1	5,4,3,2,1-3,2,1	5,4,3,2,1-3,2,1	

Figura 9

A mostragem de todo o universo do teclado promove intuitivamente uma visão do plano das alturas e às vezes não é permitido nas leituras daqueles repertórios que trazem para alunos iniciantes, as oitavas centrais do piano, no registro médio.

Os sons estão nas teclas, basta experimentá-las. É importante que toda a classe entenda a ordem em relação a tons e metades de tons, para todas as tonalidades. Lembramos aqui que, para

Willems,[45] a escala é considerada em triplo aspecto (físico, afetivo e mental), apresentando definições distintas. *1. A escala é uma série de sons. 2. A escala é um conjunto de intervalos. 3. A escala é um aspecto de organização tonal.*

Intuitivamente, no início do Nível, ao propor que todo o grupo toque todas as teclas na direção do grave para o agudo ou o inverso, a explicação da Escala Cromática não havia sido apresentada, mas, com o entendimento de pedaços de tons, há um amadurecimento para o que venha a ser, realmente, esta escala. Sugerimos nomear a escala dos doze sons, e numerar cada tecla a contar da primeira nota, o S_1 (Som Inicial), pelo número 1 e atingindo o Som final próximo que é a mesma nota (oitava acima) com o número doze. Descobrindo trechos no repertório onde ocorram notas cromáticas, ficará fácil evidenciar e associar ao conteúdo teórico. Assim, a experiência musical deverá corresponder à prática das atividades de criação e improvisação no momento determinado da aula.

Uma proposta, simples: sugerir que os alunos toquem a escala (uma oitava- S_1 a S_8), em staccato bem suave e nas repetições cresçam pouco a pouco até atingir uma sonoridade Forte. Em outro momento, que façam em legato e atinja a partir do som forte, o som piano. Após cada aluno ter praticado individualmente, permitir que o grupo comente sobre a *demonstração,* podendo-se antes indagar: que piano obteve sonoridade mais discrepante em relação ao outro?

Ainda no Nível 2, no trabalho com escalas e tonalidades, as propostas podem diversificar, com a introdução de melodias curtas. Por exemplo, sugerir uma idéia melódica curta na escala de

[45] ROCHA. Op. Cit. p. 42.

Dó maior e em seguida outro toca a resposta a esta idéia. Este exercício pode se feito a partir de um tema principal designando um do grupo para repetir o tema, enquanto outros improvisam respostas.

As sugestões são diversas, como tocar uma oitava harmônica na mão esquerda e na direita, a partir de um Som Inicial, fazer cromatismos usando um ritmo iniciado por pausas, a fim de dar mais segurança ao trabalho das mãos juntas, e ainda nortear a criação na mão direita.

Mudar a tonalidade, ou seja, a oitava na mão esquerda e repetir o exercício, iniciando outro cromatismo em outra tonalidade. A mão esquerda pode trocar as oitavas por quintas harmônicas, depois terças, voltar às quintas e em seguida, fechar o trecho com as oitavas. Numa segunda parte, fazer cromatismo com a esquerda e colocar os intervalos harmônicos na mão direita, uma vez que estes são ferramentas de trabalho na composição por serem vivenciados na primeira parte. A esta segunda parte, chamá-la de parte B e ao voltar à primeira, designá-la de parte A, estruturando a composição em A-B-A. Propor que um membro do grupo crie após a parte B, uma nova sessão de improvisação e a esta referir-se como parte C. Em seguida, o compositor que iniciou sua demonstração, volta a tocar a parte B e conclui com parte A. Diante desta experiência, a noção de Forma, pode começar a ser compreendida.

Recorrendo ao repertório em conformidade com as propostas colocadas na tabela Nível 2, poderemos trazer exemplos, no desenrolar desta atividade. A variedade de exemplos dará condições do estudante de ampliar sua visão na compreensão. Se um exemplo constar a forma A-B-A, chamando a comparar a parte introdutória da peça com a terceira parte, o grupo perceberá o que vem a ser Forma. O professor aproveita estas experiências para explicar de maneira simples e

vai atingindo pouco a pouco mais complexidade. Em um dos exemplos, se houver material que precede o tema, pode aproveitar e chamá-lo de Introdução.

Acrescentar a idéia de Frase, tão logo for possível. De acordo com Priesing, *"A frase é a mais curta, completa e contínua idéia musical, sendo equivalente a uma sentença ou oração no discurso. Pode variar de dois a vinte ou mais compassos"*. [46] A maneira de exemplificar pode ser simples, o que não impede de trazer uma literatura em nível mais adiantado e explicar para toda a turma. Como uma Fuga, tocar e retirar o tema. Ou um outro exemplo designado pelas formas A-B-A, ou A-B-A-C-A.

Em outro momento, os exercícios com frases (Perguntas e Respostas) podem ser inseridos como seqüência de conteúdo. Manter a pergunta pela participação do professor ao tocar e mudar a resposta a cada vez que um dos alunos tocarem é oportuno neste exercício inverter os papéis, a Pergunta poderá ser criada por um dos alunos enquanto o grupo toca a resposta. Ao permitir que os alunos toquem sozinhos, convém propor um *ostinato*, no acompanhamento, ao invés de acorde, o qual ainda não foi vivenciado pelo grupo no Nível 2. Desse modo, trabalharão com Perguntas e Resposta antes da leitura .

O repertório sugerido em *Music for Piano* de Robert Pace, poderá ser comparado ao modelo da atividade de criação e improvisação com Perguntas e Respostas, como indica na tabela do Nível 2 na coluna Leitura.

---

[46] PRIESING. 1959. *Language of the Piano.* p. 66
" The phrase is the shortest complete and continuous musical thought, equivalent to a sentence or clause in speech. Phrase may vary from two to twenty or more measures in length".

Os elementos de conteúdos teóricos estão sempre presentes, resta movê-los com criatividade e empenho. A aula em grupo é motivação para os alunos, ocasionando curiosidade e participação. Se uma turma de piano em grupo não aprende dinamicamente, com vibração e contentamento, os elementos musicais desenvolvidos no decorrer do encontro precisam ser reavaliados.

A aula de piano em grupo funciona igualmente, como prática de conjunto pois favorece o trabalho para a prática de música de câmara, abrindo espaço para um flautista, um percussionista e outros possíveis instrumentistas dentro da simplicidade das aulas e no nível da classe, participarem no fazer artístico musical. O repertório destinado especificamente para piano em grupo pode ainda não ser vasto, mas há criação de alternativas para estimular as *demonstrações*[47] musicais, que são inúmeras.

O desenvolvimento com a escala pentatônica é bastante prático, quando o grupo resolve as experiências com os dois modos, Maior e menor, e compreende o que é conseguir no teclado uma terça menor. A escala pentatônica compreende cinco tons e um exemplo pode ser a partir de Fá# indo ao Sol#, Lá # e Dó# (fazendo uma 3ª menor) e por último, Ré #. Ainda outra possibilidade seria Sol, Lá, Si e Ré (fazendo novamente uma 3ª menor), chegando finalmente ao Mi. Outro exercício, por exemplo, é sugerir que toquem a escala pentatônica a começar de outros sons como Ré ou Lá, e fazer improvisação com estes cinco tons.

O mesmo procedimento pode ser feito com a escala de seis tons ou hexatônica. Esta escala consiste de seis tons inteiros entre os graus. A criação de um pequeno trecho pelos componentes do grupo, pode ser uma sugestão e troca participativa de criações, fazendo com que os outros

[47] Ver página 48.

descubram a partir da observação, os tons em ordem. Por exemplo, pode estar em Mi ou Fá. Se iniciar pelo som de Fá, em seguida teremos os sons: Sol, Lá, Si, Dó# e Ré#. Se começar pelo Mi, em seguida Fá#, Sol#, Lá#, Dó e Ré. Conclui-se que todos os doze sons diferentes foram usados. Se iniciar por outro som, as mesmas notas aparecerão e consequentemente farão parte da mesma escala.

3° Nível - Trabalho com Acordes

Tabela 5

1.Criatividade	2.Transposição	3. Teoria	4. Técnica	5. Leitura
Trabalhar a melodia com a mão esquerda enquanto a mão direita faz tríades. Ritmos variados	Mudança de altura e de localização	Tríade Maior em posição fundamental 3 M+ 3 m	Acompanhamento com acordes de três sons	**Pace**: MP-vol 2 p. 40 Vol 3 p. 3 CM- vol2 p.18, 41, 42, 43 **Gainza**:Tomo3 N°28 p.36
Criar as tríades Maiores colocando o baixo na mão esquerda	Aplicação das tríades Maiores (Harmônicas) nos graus I-V-I	Tríade Maior 1ª posição 3 + 4J	Acompanhamento desmembrado da tríade:	**Pace:** CM-vol 3 p. 7, 10 **Gainza:**Tomo 1b n°62
Tríade Melódica	Descoberta dos sustenidos, bemóis e bequadros nas tríades	Tríade Maior 2ª posição 4J + 3 M	Tocar as tríades Maiores (Harmônica) na escala cromática ascendente e descendente na posição fundamental	**Pace**: MP-vol 2 p. 20 CM-vol 2 p. 9 **Gainza:**Tomo 1a n°27 e 28 p.35 **Bartók:** vol.2 n°55
Tríade Melódica	Mudança de Altura e Localização	Tríade menor Posição fundamental 3 m + 3 M	Acompanhamento com acordes de três sons	**Pace:** MP-vol.1p.41 CM-vol.1 p. 18 **Bartók**:vol2n41
Trabalhar a melodia na mão direita enquanto a mão esquerda faz tríades	Aplicação das tríades menores nos graus I-V-I Tríade Harmônica	Tríade menor 1ª posição 3 M+ 4J	Acompanhamento desmembrado da tríade	**Pace**: MP-vol 3 p.9 CM-vol 3 p. 5 e 6
Criar tríades menores colocando o baixo na mão esquerda	Descoberta dos acidentes nas tríades	Tríade menor 2ª posição 4J + 3 m	Tocar as tríades menores na escala cromática ascendente e descendente posição fundamental	**Gainza:**Tomo 2b n° 65 p.61 **Bartók**: vol3 n°69
Usar as melodias iniciadas com pausa para preenchimento do tempo forte com acorde na mão esquerda	Os acordes de 7ª dominante melódicas em outras tonalidades	Acorde de 7ª da dominante Posição Fundamental 3 M+3m+3m	Fazer acordes de 7ª melódicas no Tom da: Tônica-Dom-Tônica Harm –posição fundamental	**Pace**: MP-vol 1 p.29 e 30 CM-vol 1 p. 13, 14, 15 **Gainza:** Tomo 2b n°59 p.56 n°60 p.57
Fazer com mãos juntas acordes de 7as da Dom com ritmos variados	Seqüência I-IV-V7-I I-VI-II-V7-I	Primeira posição 3m+3m+2M	Acompanhamento desmembrado com acordes de 7ª da dominante:	**Pace:** MP-vol 3 p.34 CM-vol 3 p.16 **Bartók**:vol. 3 n°73

Usar o baixo na mão esquerda e preencher a 7ª da dominante com a mão direita	Seqüência I-IV-II-V7-I I-V-VI-IV-III	Segunda posição 3m+2m+3M	Fazer acordes de 7ª (Harmônica) na escala cromática ascendente e descendente Posição Fundamental	**Pace:** CM-vol 3 p. 2, 13 ex.nº 2 **Gainza:** Tomo 2b nº63 p.59 **Lima:** *Estudo de acordes*
Usar a 3ª do acorde na mão esquerda e as demais notas do acorde na mão direita	Criar uma sequência	Terceira posição 2M+3M+3m	Trabalhar nas diferentes posições	**Pace:** CM-vol 3 p. 20 ex. nº 2 **Bastien:** vol.2 p.68

Figura 10

NÍVEL 3 - TRABALHO COM ACORDES

A partir do que foi praticado no nível anterior, tal como: desenvolvimentos entre as duas mãos; transposição da mesma idéia melódica para outra tonalidade; criação de melodias; noção de perguntas e respostas; identificação de frases no desenvolvimento das atividades de criação e na leitura; sintonia na idéia melódica e nas variações de altura, mantendo os mesmos intervalos ou as mesmas tonalidades. Neste Nível é necessário que os conteúdos anteriores estejam amadurecidos e que o grupo domine todas as relações intervalares trabalhadas fazendo uso das teclas pretas sendo referência entre tons e metades de tons, relacionados à percepção musical. Com estas condições de aprendizagem, a turma desenvolverá o Nível de Acordes.

Pensar na construção dos acordes, na combinação com as melodias criadas, na sonoridade, nas possibilidades de acompanhamento, no uso do pedal são propostas a serem desenvolvidas nesta parte do estudo.

Colocando a atividade de criação à frente dos conteúdos teóricos, sugerimos a montagem de uma terça ascendente em qualquer altura do piano, para iniciar o raciocínio. Em seguida, uma quinta a contar do Som1 ou som inicial. Estes três sons tocados simultaneamente resultarão em um acorde de três sons ou uma tríade.

Na preparação do trabalho ou apresentação dos acordes, podemos estimular que o grupo pense em teclas brancas vizinhas, primeiramente, sugerindo escolher cinco sons vizinhos e tocá-los de uma só vez, atentando ao produto sonoro. Pode-se variar a intensidade utilizando os demais elementos que influem no desenvolvimento da musicalidade. Esta tarefa pode ser transposta a uma outra tonalidade. Os cinco sons podem ser numerados na disposição de Som 1, 2, 3, 4 e 5, e fazendo combinações matemáticas com os mesmos de maneira intuitiva e com uso das mãos, podemos variar alturas e tonalidades. Vejamos:

Plano 1

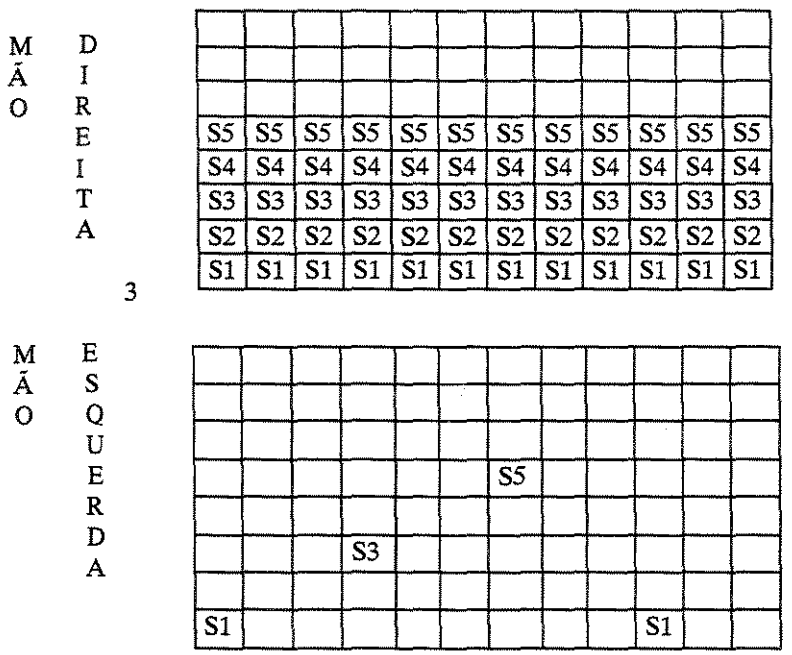


Figura 11

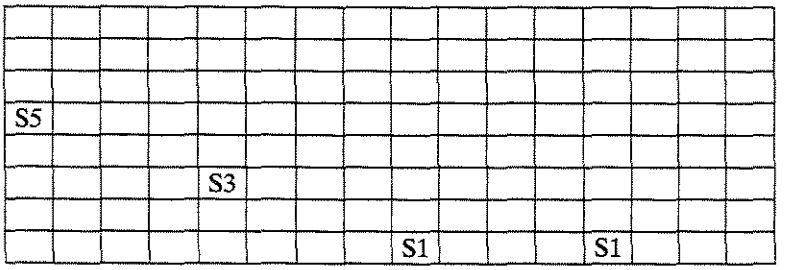
Apresentamos duas tabelas em forma de Plano, onde a superior corresponde à parte da mão direita e a inferior à mão esquerda e no centro é indicado o compasso.

Imaginemos que, no entendimento matemático, o grupo perceba a escolha de alguns dos cinco sons, comentando e desejando repetir em outras alturas e em diferentes tonalidades, passando à atividade de transposição. A compreensão desta tabela é que a mão esquerda toca a fundamental do acorde durante todo o primeiro compasso, depois a terça no segundo, a quinta no terceiro e volta à fundamental no último. Enquanto isso, a mão direita faz os cinco sons durante todo o trecho, em divisão ternária simples. Convém repetir mudando a tonalidade.

Em seguida, suprimir os sons pares e tocar somente os ímpares, ou seja, os sons S_1, S_3 e S_5. Nesta formação sonora, ao fazer transposição, haverá diferenças entre os S_1 e S_3 em relação ao espaçamento. Em alguns exemplos estes sons estarão mais estreitos ou mais largos, em tratando-se de terças maiores e menores. Esta descoberta é pertinente.

Ainda em outra ocasião, inverter os papéis das mãos, iniciando com os cinco sons na esquerda enquanto a direita cumpre com os sons ímpares: 1, 3, 5, mudando o compasso, conforme indicado no Plano 2.

Plano 2



4

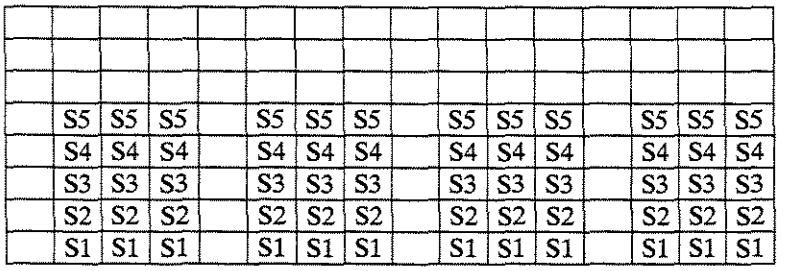


Figura 12

Convém repetir o Plano 2, eliminando os sons pares S_2 e S_4. Obtendo assim, a partir de qualquer som, a denominação numérica da tríade maior ou menor com S_1, S_3 e S_5. Em uma outra variação do Plano 2, fazer usos dos mesmos cinco sons, escolhidos pelo aluno, chamando-os de pares de notas, ou notas que passam para o som seguinte, conhecidas comumente por notas de passagem.

No **Plano 3**, fazer S_1, S_3 e S_5 simultaneamente com a mão esquerda para dar sustentação sonora enquanto os cinco sons (S_1, S_2, S_3, S_4 e S_5) são tocados. De acordo com a indicação do compasso, subtendemos que a mão esquerda é representada pela figura da semibreve, enquanto a direita faz colcheias no 1° e 2° tempo de cada compasso.

Plano 3

		S5	S5	S5			
	S4			S4			
	S3				S3		
S2					S2		
S1						S1	S1

4

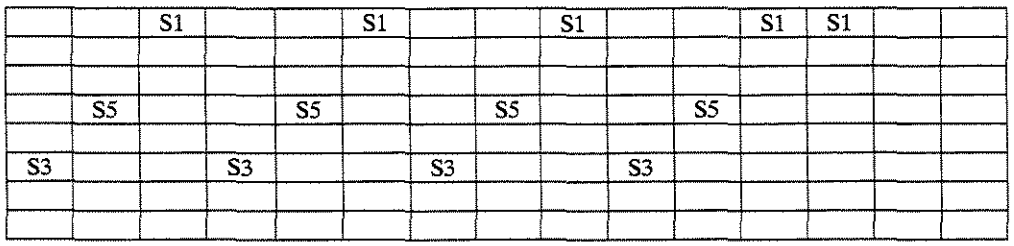
S5				S5			
S3				S3			
S1				S1			

Figura 13

Na perspectiva de mudanças quanto à posição do acorde, a primeira probabilidade é organizar a disposição: S_3, S_5, S_1 (S_1 na altura próxima acima), a fim de começar a tocar cada som separadamente seguindo o Plano 4. Isto significa a primeira inversão do acorde, onde a terça aparece no baixo, em seguida a quinta e por último, a fundamental.

Neste exemplo, com apenas cinco compassos, propomos, o compasso ternário simples, que a mão direita esteja sempre tocando esta posição: terça-quinta e fundamental acima, enquanto a esquerda executa o acorde desmembrado, finalizando o trecho com a fundamental. Para tanto, dividimos as colunas em unidades de tempo e as linhas, nos oito sons compreendendo uma oitava. Sugerimos como outra opção, inverter as partes das mãos.

Plano 4



3

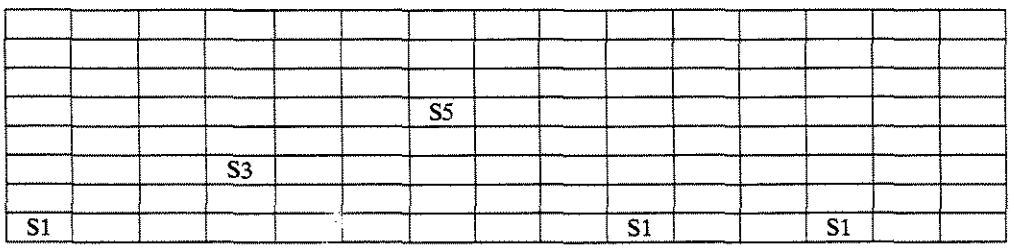


Figura 14

Na segunda e última inversão, como sugere o Plano 5, a tríade pode posicionar-se a partir do S_5 ou o som da quinta. Fazendo-se exercícios práticos com estas inversões e iniciando por uma tonalidade que o grupo julgue mais simples, há de obter-se igualmente, uma experiência adequada para a formação de acordes menores. As criações são múltiplas, desde que haja clareza na proposta. Quando todos entenderem a estrutura dos acordes, e souberem colocá-los em terças superpostas sobre o teclado, podendo levar as mãos em alturas diferentes ou dividindo o acorde com a participação das mãos, esta sugestão de prática favorecerá cada vez mais segurança sobre a construção do acorde. Diante das repetições práticas, mudando de tonalidade ou montando os acordes nas várias alturas, aos quais insistimos em chamá-los de Sons (S), o grupo adquire naturalidade, e ao pensar no acorde, os dedos o executarão automaticamente. (Ver **Plano 5**).

Plano 5

		S3			S3			S3			S3
	S1			S1			S1			S1	
S5			S5			S5			S5		

3

						S5					
			S3								
S1									S1		

Figura 15

No Plano seguinte, o Plano 6, invertendo o desenho das mãos, agora nos compassos com subdivisão ternária, (apresentado o compasso binário composto) o acorde de segunda inversão, parte da mão esquerda. Neste Plano, a seguir, a coluna em branco na mão direita sugere uma pausa. A cada vez que a mão esquerda tocar um determinado Som, a mão direita guarda um terço de tempo em pausa e logo em seguida toca os sons separados sugeridos neste Plano. O primeiro entendimento nesses Planos é o compasso, o outro, é a visão das colunas os quais, até o Plano 5, corresponderam a um tempo do compasso por se tratar de compassos simples.

Plano 6

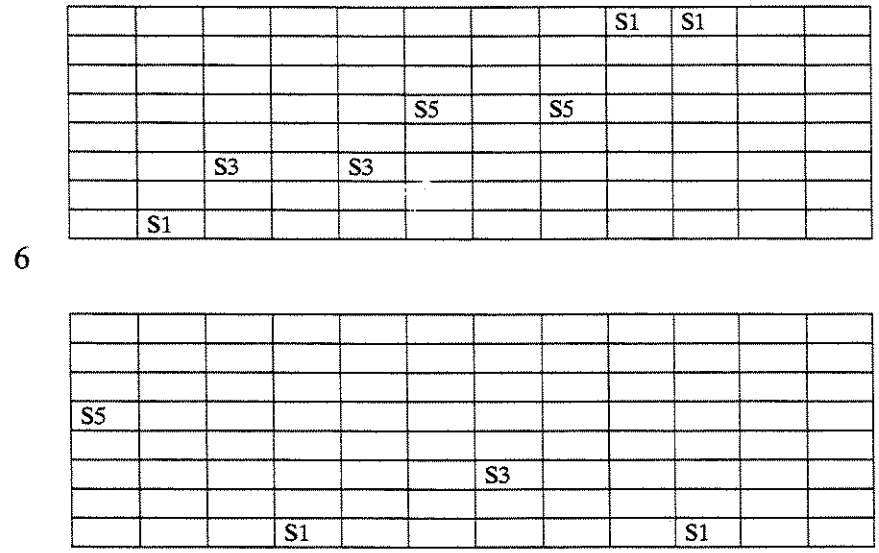


Figura 16

No esquema destes Planos, pratica-se os acordes de três sons, maiores ou menores que podem ser re-elaborados, irá depender das sugestões do grupo e do professor. Eles, os Planos podem ser revertidos para a pauta musical com a participação dos alunos na escrita e possibilitando mudanças nas construções e nas localizações ao teclado a fim de que seja ampliado o conhecimento de tonalidades, quando serão relembradas as escalas e seus graus. As tarefas determinarão o conteúdo trabalhado com a prática.

A diversidade da maneira de tratar um mesmo ponto ou a variedade de ensinar o mesmo assunto corresponde ao processo em Espiral. A aprendizagem em *Espiral* nas palavras de Gonçalves[48] e Pace respectivamente em "*DESENVOLVIMENTO DA MUSICALIDADE – Etapa*

[48] GONÇALVES. 1989. Op. Cit. Vol 4 p. 1
PACE. 1970. Op. Cit. p. *9*

que se repetirá em níveis sucessivos, de modo que a espiral da aprendizagem ajude o crescer musicalmente".

"Music for Piano *apresenta o básico das idéias e conceitos musicais organizados de maneira cíclica ou em seqüências. Esta abordagem do aprendizado, conhecida hoje como ' aprendizagem em espiral' atinge o núcleo da aprendizagem dinâmica e criativa, a proporção em que os alunos aprendem a conceitualizar em música".*

Na seleção dos Sons ímpares e eliminação dos pares, equilibrando o uso das mãos, juntas ou alternadas, nas opções diversas de altura, compasso e ritmos distribuídos, teremos elementos suficientes para expor os Planos, propondo juntamente a improvisação de compassos a articulação com base no estudo de formas e estrutura. Incluir, oportunamente o pedal direito do piano dando sustentação ao som e mudando a pressão do mesmo à medida em que passe ao acorde seguinte. As experiências com pedalização darão significado de técnica e as *demonstrações*[49] na classe proporcionarão comentários sobre as possibilidades de se conseguir sonoridades diferentes. A sutileza do pedal, a brevidade da troca ao pressioná-lo com o pé direito e os enganos possíveis, poderão ser motivos de debate.

Outro exercício pode ser feito com melodias. Coloca-se uma seqüência de tríades para que o grupo crie uma melodia. Ou então, a partir de uma melodia dada, criar as possíveis tríades para acompanhamento e em seguida fazer transposições.

"Music for Piano" presents the basic musical ideas or concepts which are organized in a cyclic or sequential manner. This approach to learning commonly referred to today as "spiral learning" gets at the heart of the dynamic, criative learning as students conceptualize in music".

[49] Ver página 48.

As percepções de tríades maiores e menores desenvolvidas na aula proporcionarão descobertas no momento de tocar estes acordes no teclado, formando, por exemplo, todos os possíveis acordes entre um Som 1 qualquer, até o Som 5 seguinte. Por exemplo, no acorde de S_1, (sendo o S_1, a tecla Fá), o acorde será Fá-Lá-Dó, ou S_1- S_3- S_5. Contudo, se for Fá# ou $S_{1\ ½}$, será em sua estrutura, $S_{1\ 1/2}$-S_4–$S_{5\ 1/2}$. Como explicar que o Som 4 é exatamente a tecla sib ou lá #.

Por quê? A explicação tende a ser matemática, pois na formação entre os Sons 3 e 4, não existe a possibilidade de ½, porque nesta hora as teclas deverão estar próximas o mais possível, tratando-se da relação semitom, porém deve ser tentada sempre a explicação auditiva. Outro exemplo, se S_1 for Sol, ao formar as tríades cromáticas no momento de chegar em $S_{1\ 1/2}$ que corresponde a Sol #, os sons em formação serão, $S_{1\ 1/2}$ – S_4- $S_{5\ 1/2}$, iguais às teclas Sol #- Dó- Ré#. É importante saber que entre os Sons 3 e 4, não existem notas a meio passo, assim como em S_7 e S_8.

Será uma sugestão a criação de cartões formulando as tríades combinadas em S_1 a S_5, fazendo-se *demonstrações* em seguida a comparações com a leitura básica, sugerida na tabela.

Relembrando a técnica, para o conteúdo de acordes, fazer vigilância na formação da mão, deixando-as curvas com as pontas dos dedos bem perto das teclas, e ao repetir o conjunto de notas de uma só vez, não se deve levantar mesmo que momentaneamente as mãos ou as pontas dos dedos na tecla, mas, levantar apenas a pressão que foi dada pelas mãos, mantendo os dedos como se estivessem colados sobre a tecla. Na conotação da palavra, seria conseguir uma qualidade sonora mais apurada ou estudada. Exercitando diversas vezes e selecionando a melhor

maneira de conseguir este efeito, será enriquecedor tentar repetir e trocar experiências com o grupo.

Sempre, ter em mente a expressão da musicalidade em todas as atividades, através da compreensão da dinâmica e nas sugestões de andamento. Para tanto, os conteúdos teóricos vêm vagarosamente surgindo de acordo com a recepção da atividade.

Ainda neste estudo de Tríades, será pertinente trabalhar os arpejos, respeitando dedilhado e trajetória do grave para o agudo na apresentação de Robert Pace, associando a nossa proposta com o uso de S_1, S_3, S_5.

Com as tríades, as diferentes formas de acompanhamento podem ser praticadas. O acorde harmônico de três sons, nas posições fundamental de primeira e segunda inversões e seus desmembramentos com os mesmos sons como no Plano 6, possibilitam maneiras diferentes de exercícios. O Som 5 na mão esquerda, os demais, Som 1 e Som 3, na mão direita. Ao unir estes três sons teremos o acorde na 2ª inversão, quando a quinta aparece no baixo.

Buscando sempre a qualidade sonora, o sentido musical estará presente na junção da prática de intervalos e escalas e na formação dos acordes de três sons. Os conteúdos teóricos não serão desvinculados do fazer musical.

Para a escala de Fá Maior, os sons serão numerados nesta disposição:

Fá	Sol	Lá	Sib	Dó	Ré	Mi	Fá
S_1	S_2	S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_8

Figura 17

A formação de tríades para a tonalidade de Fá Maior.

S_1	S_2	S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_8
S_5	S_6	S_7	S_1	S_2	S_3	S_4	S_5
S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_1	S_2	S_3
S_1	S_2	S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_1

Figura 18

Na escala de Fá menor, a formação das tríades tem os mesmos resultados da tabela de Fá Maior. Os sons é que mudam, mas a ordenação da construção das tríades é a mesma.

Fá	Sol	Láb	Sib	Dó	Réb	Mí	Fá
S_1	S_2	S_3	S_4	S_5	S_6	S_7	S_8

Figura 19

Para desenvolver exercícios com acordes de sétima da dominante, conforme indicado na tabela Nível 3, certamente precisamos de ter convicção da familiarização do grupo com o S_1 e S_5 das tonalidades Maiores e menores. Em citando uma tonalidade maior, que o grupo tenha condição de pensar seguramente tanto no acorde de tônica como no de dominante, apesar de os alunos não conhecerem estes nomes. Sendo solicitada a tonalidade menor, que haja o mesmo raciocínio, pois estes graus serão básicos para o desenvolvimento dos exercícios. Neste Nível 3, já foram estudados os acordes de três sons, quando em sua construção as terças ficaram umas sobre as outras, na posição fundamental. É de suma importância que este entendimento esteja claro.

A primeira sugestão é tocar o S_1 da tonalidade com a mão esquerda, entre a região grave e média, em seguida tocar o S_5, mudando o registro abaixo de S_1. Por exemplo, para Fá Maior, seria tocar o Fá $_2$ e em seguida o Dó$_2$. Para a tonalidade de Dó maior, Dó$_2$ e em seguida Sol$_1$.

A mão direita toca os outros sons que compreendem o arpejo de S_1. Em sendo Fá $_2$, seguir-se-iam as notas Lá$_2$, Dó$_3$, Fá$_3$, que em nossa proposta seriam respectivamente os sons: S_3, S_5 e S_1 uma oitava acima de S_1 da mão esquerda. Para a 7ª dominante, ao tocar S_5, fazer os sons que compreendem a sétima: S_7, S_2, S_4 sendo estas notas para a tonalidade de Fá maior, estas notas seriam Mi, Sol, Sib. Chamamos a atenção do som da sétima equivalente ao S_4. Ele está na posição.

Plano 7

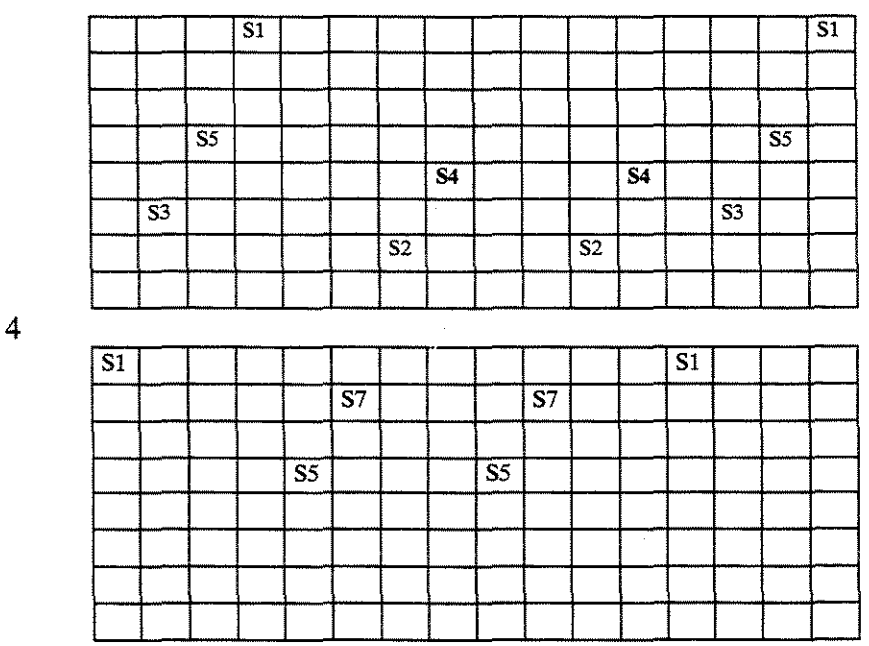


Figura 20

Neste plano, é importante que se trabalhe com muitas tonalidades, quer sejam maiores ou menores, para assegurar a prática com o S_1 e S_5 das escalas na direção inversa. Sempre tocando S_5 abaixo de S_1 para os sons ficarem próximos e se obter melhor resultado na harmonia.

Caso haja uma tonalidade menor, a única modificação será o S_3 usado na mão direita, correspondendo a terça menor do acorde.

Um outro exemplo é seguir uma seqüência de sons na mão esquerda para preenchimento dos sons dos acordes com uso da mão direita. Por exemplo, a seqüência, S_1, S_4, S_5 voltando para S_1. Lembrar ainda de tocar os sons de forma melódica ou separados e que S_4 e S_5 serão tocados no registro abaixo de S_1. Em exercícios com a sétima da dominante, o importante é preencher o S_5, com os sons que formam a sétima ou seja, S_5-S_7-S_2-S_4 (não importa a ordem) e os demais, com sons dos arpejos. Diante da curiosidade do grupo, do "por quê" do S_5 ser formado por estes sons a explicação poderá ser que este tipo de acorde de sétima, em sua formação, aparece naturalmente no S_5 das tonalidades maiores e menores, e portanto, os exercícios vêm com finalidade de praticar este acorde, fazendo o desmembramento dos sons.

O 2º passo será o fazer descobertas e experimentar encadeamentos harmônicos numa compreensão tonal, terminando sempre no I grau.

Em outro Plano, apresentar a posição dos sons do acorde, melodicamente, com a mão direita também. Por exemplo: executar o mesmo procedimento com a mão esquerda, tocando a tônica com seus arpejos e em seguida executar o S_7 da tonalidade referida. Enquanto a mão

direita neste Plano inicia pelo som S_5, S_1(acima) e S_3 para os arpejos, e ao tomar os sons correspondentes da sétima da dominante, fazer a seqüência S_2, S_4, S_5, ouvimos, oportunamente, o som da sétima no S_4. Seria a 1ª Inversão do acorde, onde a organização da construção do acorde inicia-se pela terça (S_7), na esquerda e em seguida os demais sons do acorde de sétima, S_2, S_4, S_5. Vejamos no Plano 8.

Plano 8

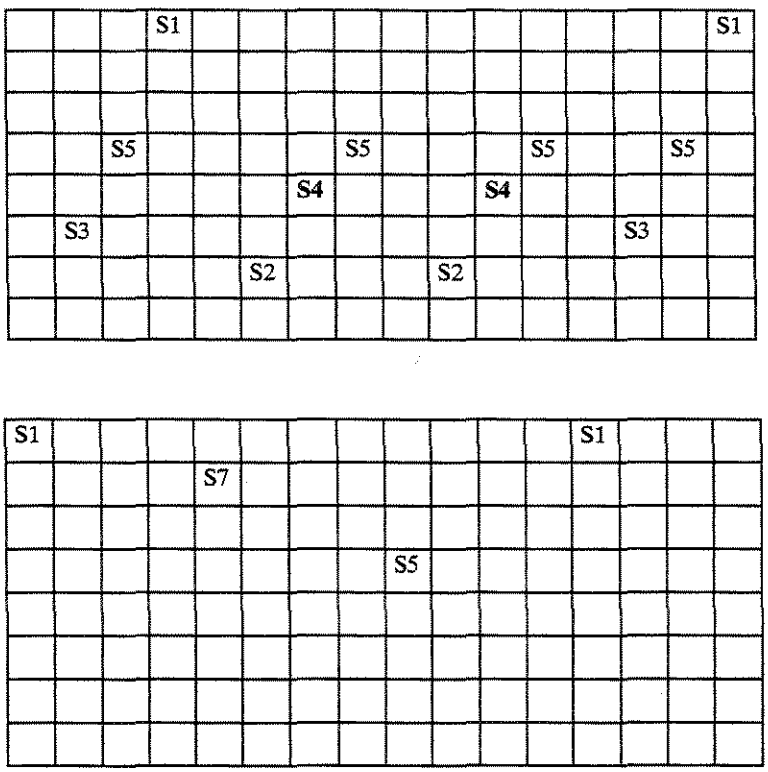


Figura 21

No Plano 9, há demonstração clara com os sons que compõem o acorde de sétima, de maneira simples e introdutória para a construção posterior de uma seqüência harmônica. A mão esquerda inicia com o S_1 de uma tonalidade escolhida seguida do seu arpejo, depois o som S_2

correspondendo à quinta do acorde de sétima. A mão direita toca os demais sons chamados na proposta de S_4, S_5, S_7 e correspondendo à 2ª inversão do acorde, onde a quinta está no baixo.

Plano 9

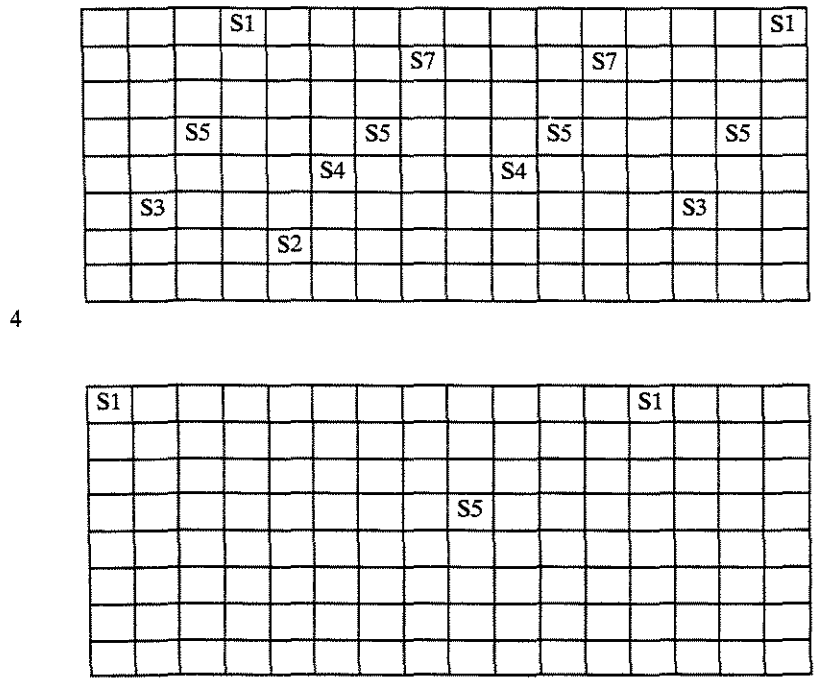


Figura 22

A última possibilidade do acorde de sétima da dominante, quanto à sua inversão, aparece disposta na demonstração do Plano 10, quando a sétima é organizada na base da construção do acorde. Pelos exemplos propostos, este som vai surgir na mão esquerda (S_4), compreendendo o som mais grave, enquanto os demais sons S_5, S_7, S_2 surgem com a participação da mão direita.

Estes exemplos em forma de Planos foram apresentados com caráter didático de compreensão da formação do acorde de sétima da dominante. Neles, sugerimos trabalhar tanto os sons melódicos como os harmônicos. É importante que partindo da prática, surja enorme

variedade de criação, estabelecida tanto pelo grupo como pelo professor, dando cada vez mais o domínio de mudança de tonalidade e consciência dos sons formados.

Plano 10

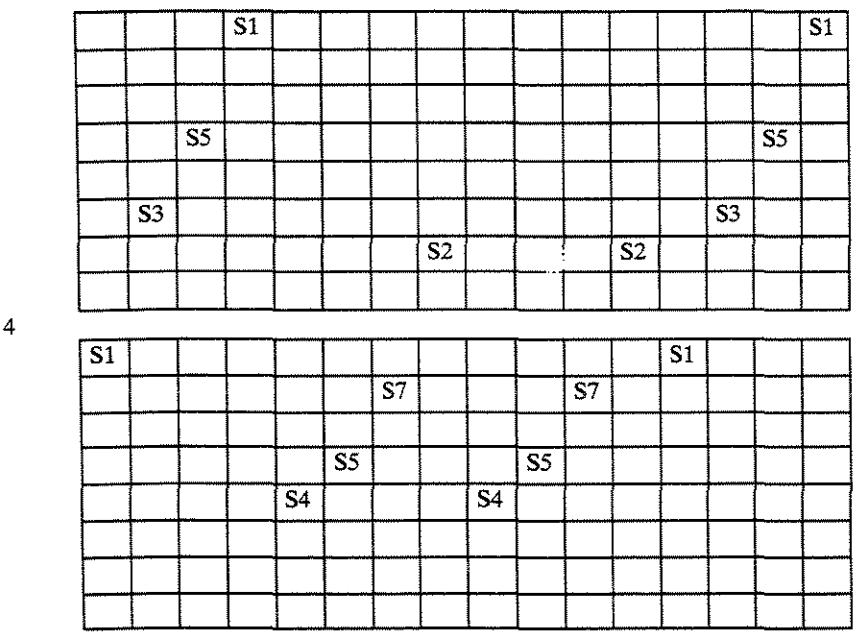


Figura 23

Além dos planos apresentados anteriormente, outras sugestões podem ser criadas no desenvolvimento do Nível 3 (de Acordes), com os Níveis anteriores. Por exemplo: um aluno, enquanto faz a escala com a mão direita, pode tocar com a mão esquerda, o acorde de três sons fazendo as mudanças dos acordes e exatamente na hora de tocar o S_4 da escala mudar o acorde S_1 para o acorde de S_4, descobrindo intuitivamente, as combinações harmônicas.

Quanto a criatividade em dupla, um aluno pode repetir o acorde de três sons de S_1, enquanto outro aluno pode fazer improvisação com as escalas. Nesta proposta, pode haver um

entendimento anterior sobre as mudanças de tonalidades. Por exemplo, o aluno que tocar os acordes da tônica (S_1), dita a permuta, que vai passar de C para Cm. O aluno que fizer a improvisação vai perceber a mudança e mudar sua melodia a escala de Dó menor.

No Nível de acordes, a princípio é importante trabalhar com a mão esquerda os tipos de acompanhamentos.

a) Desmembrar o acorde de três sons, sustentando o S_1 e tocando em seguida o S_3 e S_5 duas vezes, simultaneamente, como o baixo das valsas.

b) Trabalhar com as marchas, fazendo ritmo binário e com os acordes cheios ou dividindo S_1 de S_3 e S_5, simultaneamente, uma vez apenas.

c) Fazer o desenho do baixo de Alberti: $S_1 - S_5 - S_3 - S_5$

Estes acompanhamentos podem ser feitos por um aluno enquanto outro improvisa a melodia. O restante do grupo ouve a *demonstração* e em seguida realiza a mesma proposta com algumas mudanças.

O professor deverá atentar para as minúcias e sugerir que não aconteça comunicação verbal. A dupla deve comunicar-se, induzindo a noção de som forte e piano, de crescendo e diminuendo, a noção de sonoridade e, no fechamento da criação fazendo a expressão de *rallentando*.

Em relação a exercícios este espaço é aberto para muitas propostas: a) o professor toca linhas melódicas e os alunos tocam os acordes aprendidos. b) um aluno realiza a base dos acordes

e outro cria linhas melódicas sobre esta base. c) o aluno toca os acordes melodicamente em uma primeira etapa, e em segunda etapa, toca-os harmonicamente.

Lembramos Melo,[50] "As idéias de mudança, de criação e trabalho transcorrem nas mãos de um professor que se habitua a refletir nos objetivos antes de ensinar. O princípio básico do docente que se dispõe a buscar conhecimento é engrandecer sua visão através de fontes que dêem subsídios e assegurem suas pretensões reformuladoras".

[50] Melo. 2001. p. 8 *Considerações sobre o Ensino de Piano em Grupo na Escola de Música da UFRN*.. Curso de Especialização Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes. UFPB, CCHLA - Departamento de Artes.

CONCLUSÃO

Na elaboração desta pesquisa pudemos encontrar, através das leituras, professores, compositores e educadores musicais com propósitos afins no Ensino de Piano em Grupo, os quais, embora trilhando caminhos distintos, conseguiram êxitos semelhantes.

A transição de um professor que enquanto aluno, teve suas experiências lançadas na prática de aulas individuais e hoje utiliza a prática de aulas em grupo, quer seja participando ou observando, ocasiona reflexões. A maneira de entender Piano em Grupo é tornar-se curioso na área, lendo os artigos, consultando composições para este propósito, experimentando nas aulas idéias de criações e proporcionando aos alunos a capacidade de realizações musicais a partir do conhecimento a seu alcance. Sentir-se-ão desta forma, estimulados a darem continuidade ao seu curso mediante a ativa participação, o que faz a característica própria do ser humano.

Em meio a tantas teclas padronizadas na disposição da escala, som após som, ou nota após nota, podemos tornar os alunos conhecedores das relações entre estes sons, antes do uso da pauta musical. Conseguiremos, ainda, que norteiem os sons das teclas sob os aspectos de altura, compreendam os intervalos e criem, nas riquezas das distâncias, opções de tocarem estas notas sem entendimento da Série Harmônica. Tocarão um $Dó_5$ e um $Dó_{-2}$ e compreenderão um mesmo som, no universo de alturas diferentes, mudando sonoridade e despertando a dinâmica sem visualizar as palavras Italianas a princípio. Acreditamos na atividade principal na conjuntura desta proposta, que é a criatividade, dando suporte à aula com imaginação à improvisação.

Muitos resultados e propostas para o ensino de Piano em Grupo estão sendo criados neste momento em que a pesquisa cresce em seu espaço. Sensibilizamo-nos em meio a depoimentos de pessoas que estudaram piano e deixaram, alegando serem impraticáveis suas tarefas de estudo. Assim, procuramos neste trabalho, tornar acessível o estudo inicial de piano, seguindo pelos intervalos, escalas, compreensão das tonalidades e, finalmente, com as combinações dos sons organizados nos acordes básicos de tríades e sétima da dominante, relacionando-os com entendimento de escalas maiores e menores. Esses conteúdos podem ser dotados de sensibilidade musical no uso instrumento, permitindo um resultado sonoro amadurecido ainda que por iniciantes de piano.

Acreditamos nas diferentes atividades inseridas na aula de Piano em Grupo como sendo um mesmo tema musical construído em estilos diferentes, um mesmo conteúdo trabalhado em diversas cores, facultando observações diferentes. Estas atividades foram colocadas nas disposições de colunas, nas tabelas correspondentes aos Níveis, propondo pontos de trabalho, e, estarão passíveis a modificações adeptas a outros encaminhamentos positivos para as aulas.

Nas preparações dos Planos, no Nível de acordes, em virtude de os alunos serem iniciantes e adultos, pensamos na visualização dos quadrados como forma de praticidade na leitura dos sons escolhidos. Os Planos constaram de pequenos quadrados em relação às alturas alcançadas entre S_1 ao som de oitava, o qual chamamos de S_8. O movimento dos Planos discorria para extremos diferentes como se as duas mãos estivessem juntas e caminhassem em direções opostas, tal como o entendimento da leitura de sistema, partindo do $Dó_3$, da série. Desta forma de facilitar a compreensão dos acordes e preencher as possibilidades de criação com as inversões,

obtivemos resultados relevantes, como um precoce entendimento na formação dos acordes de três sons a partir das teclas pretas, para as tríades e na formação da sétima da dominante, acorde de quatros sons. Melodias foram criadas pelos alunos enquanto outros acompanhavam; transposições foram feitas naturalmente e o planejamento era ocasionalmente surpreendido pelas inovações.

Mediante a experiência, vemos que o saber referente ao Ensino de Piano em Grupo atrela-se a iniciativas de tornar as aulas dinâmicas e participativas. Isso implica para o professor, no embasamento e acervo das leituras e na variação de humor do grupo considerado, como também na instalação do ambiente, nos recursos, no material de repertório, na tentativa de equilíbrio do nível de conhecimento da turma e na credibilidade da prática, enfim.

Almejamos continuar recebendo resultados de permanência nos cursos, de ouvir o desejo de praticar as tarefas de classe, de criar opções de exemplos no transcorrer das aulas, de pronunciamento da desenvoltura eficaz trazida para a leitura convencional e da satisfação de pertencer a um grupo que divide palco e público, fazendo em suma, uma aula de piano, acrescentando à vida de cada aluno participante a abrangência da experiência musical.

BIBLIOGRAFIA

ALLORTO, Ricardo. *ABC da Música*. By G. Ricordi & C.s.p.a. Milão. Ed.70. 1989.

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos*. Vol. 1. Progressive Piano Pieces-New Definitive Edition. Ed.Boosey & Hawks. 1987.

_____ *Mikrokosmos*. Vol. 2. Progressive Piano Pieces-New Definitive Edition. Ed.Boosey & Hawks. 1987.

_____ *Mikrokosmos*. Vol. 3. Progressive Piano Pieces-New Definitive Edition. Ed.Boosey & Hawks. 1987.

BASTIEN, James W. *How to teach piano successfully*. 3. ed. San Diego(CA): Neil Kjos, 1988.

_____ *Piano for Adults*. Book 1 San Diego(CA):Neil Kjos, 1999.

_____ *Piano for Adults*. Book 2 San Diego(CA):Neil Kjos, 2000.

BIANCHI, Louise. Seminário: *A Moderna Pedagogia do Ensino do Piano*. 1980. Mimeo.

CAMPOS, Moema Craveiro. *Educação musical e o novo paradigma.* Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CHIAFARELLI, Liddy; FERNANDEZ, Marina Lorenzo. *Iniciação musical*: treinos de ouvido, ritmo e leitura.

CIARLINI, Myriam; Rafael, Maurílio. *O piano*. Campina Grande : LIAA, 1994.

GAINZA, Violeta. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus,1988.

_____ *Método para Piano- Introducción a la Música*. Tomo Ia Buenos Aires. Barry Editorial. 1974.

_____ *Método para Piano- Introducción a la Música*. Tomo Ib Buenos Aires. Barry Editorial. 1974.

_____ *Método para Piano- Introducción a la Música*. Tomo IIa Buenos Aires. Barry Editorial. 1974.

_____ *Método para Piano- Introducción a la Música*. Tomo III Buenos Aires. Barry Editorial. 1974.

GODOY, Amilton. *Iniciação ao piano*. 2.ed. [s.l] : Centro Livre de Aprendizagem Musical, [s.d]. (Zimbo Edições musicais; n.1).

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira. *O ensino racional e a formação do pianista*. Rio de Janeiro: [s.n],1950.

_____ *Educação musical através do teclado*: etapa de musicalização. Manual do professor. Rio de Janeiro : Cultura Musical,1986. vol.1.

_____ *Educação musical através do teclado*: etapa de leitura nas teclas brancas. Manual do professor. Rio de Janeiro, 1988. vol.2

_____ *Educação musical através do teclado*: etapa de leitura nas teclas brancas e pretas. Manual do professor. Rio de Janeiro, 1987. vol.3.

_____ *Educação musical através do teclado*: habilidades funcionais. Manual do professor. Rio de Janeiro: Cultura Musical, 1989. vol.4.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LHEVINNE, Josef. *Basic principles in pianoforte playing*. New York: Dover Publications, 1972.

LIMA, M. De Lourdes. Peças: *Estudos com Intervalos, Divertimento com Escalas, Estudos de Acordes*. Natal, 2002. Não Publicado

_____ Dissertação de Mestrado. Unicamp. Campinas.1997.

MARTINS, Raimundo. *Educação musical*: conceitos e preconceitos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

MELCHER, Robert. *The music for keyboard harmony*. New Jersey : Prentice- Hall, c1966. v.1

MÉLO, Betânia. *Considerações sobre o ensino de piano em grupo na escola de música da UFRN*. Curso de especialização fundamentos metodológicos da apreciação e crítica no ensino das artes. UFPB, CCHLA - Departamento de Artes-. 2001.

OLIVEIRA, A. Iniciação musical com introdução ao Teclado-IMIT. *Opus,* 2(2), 7-14. 1990.

PACE, Robert. Private or group. *Keyboard Journal.* [s.l.],v. 4, n. 2, Fall ,1978.

_____ *Texto Music for piano and skill and drills. Teachers Manual.*1970.

_____ *Musica para piano 1.* Copyright by Lee Roberts Music Publications N.Y/ Ricordi Brasileira S/A. S. Paulo. Tradução e Adaptação: Vera Guarnieri e Marion Verhaalen. 1973

_____ *Musica para piano 2.* Copyright by Lee Roberts Music Publications N.Y/ Ricordi Brasileira S/A. S. Paulo. Tradução e Adaptação: Vera Guarnieri e Marion Verhaalen. 1973

_____ *Música para piano 3.* Copyright by Lee Roberts Music Publications N.Y/ Ricordi Brasileira S/A. S. Paulo. Tradução e Adaptação: Vera Guarnieri e Marion Verhaalen. 1973

_____*Criando e aprendendo 1.* Copyright by Lee Roberts Music Publications N.Y/ Ricordi Brasileira S/A. S. Paulo. Tradução e Adaptação: Vera Guarnieri e Marion Verhaalen. 1973.

_____*Criando e aprendendo 2.* Copyright by Lee Roberts Music Publications N.Y/ Ricordi Brasileira S/A. S. Paulo. Tradução e Adaptação: Vera Guarnieri e Marion Verhaalen. 1973.

_____ *Criando e aprendendo 3.* Copyright by Lee Roberts Music Publications N.Y/ Ricordi Brasileira S/A. S. Paulo. Tradução e Adaptação: Vera Guarnieri e Marion Verhaalen. 1973

_____*Skill and drills 4.* Copyright by Lee Roberts Music Publications, inc. N.Y. 1962.

_____*Skill and drills 5.* Copyright by Lee Roberts Music Publications, inc. N.Y. 1961.

PASCOAL, Maria Lúcia e Alexandre. *Estrutura Tonal: Harmonia.* São Paulo: foglio, livro-eletrônico, 2000. <www.foglio.com.br>

PAZ, Ermelinda. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências.* Brasília: Musimed, 2000.

PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização.* São Paulo: Loyola,1990.

PEREGRINO, Yara Rosas. *Da camiseta ao museu*: o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa : Ed. Universitária, 1995.

PEREIRA, Antonio Sá. *Ensino moderno de piano.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1923.

PORCHER, Luis . *Educação artística*: luxo ou necessidade. São Paulo: Summus, 1982.

PRIESING, Dorothy. *Language of the Piano.* Copyright by Carl Fischer. New York.1959.

ROCHA, Carmem Maria Mettig. *Educação musical "método Willems":* minha experiência pessoal. Salvador : Faculdade de Educação Musical da Bahia, 1990.

SANTIAGO, Diana. As "oficinas de piano em grupo" da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia(1989-1995). *Revista da ABEM*, v.2, n. 2, p.74 - 81, jun. 1995.

_____ Processos da educação musical instrumental. *Anais do 3º Encontro Anual da ABEM*, p.215-231, Junho-1994.

_____*A moderna pedagogia do ensino do piano.* Seminário realizado de 28/07 a 08/08/1980 na UFRJ. Professora convidada: Louise Bianchi. Anotações de aula não publicadas.

_____ Parâmetros curriculares para o desenvolvimento de habilidades funcionais musicais. (Relatório Parcial de Pesquisa: 1ª Fase: 1997-1998) *Anais da ANPPOM*- 1998, p. 120-122.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante.* Tradução: Marisa Fonterrada, Magda Gomes e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo : Unesp,1991.

SILVA, Conrado. Oficina de Música. *Arte* nº 06, Ano II,1983.

SOUZA, Cássia.V. Coelho de. *A função da música popular na educação musical Contemporânea.* Fundamentos da Educação Musical. R. Martins (ed.), Publicação da ABEM,1993, p.157-178

TAVARES, Roberto.Comentários sobre o ensino do piano. *Revista Brasileira de Música*. Bahia, n.4 , dez.1938. p. 23-31.

UZLER, Marienne; GORDON, Stewart; MACH, Elyse. *The well- tempered keyboard teacher.* New York : Schumer Books, 1995.

VERHAALEN, Marion. *Ensino contemporâneo de piano em grupo*. Método do Robert Pace. Material não publicado.