

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**GABRIELA DA SILVA DAMBROS**

**MÉTODOS DE PIANO E SUAS RELAÇÕES NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
DO INSTRUMENTO**

**CAXIAS DO SUL  
2019**

**GABRIELA DA SILVA DAMBROS**

**MÉTODOS DE PIANO E SUAS RELAÇÕES NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
DO INSTRUMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Licenciada em Música da Universidade de  
Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fritzen da  
Rocha

**CAXIAS DO SUL  
2019**

**GABRIELA DA SILVA DAMBROS**

**MÉTODOS DE PIANO E SUAS RELAÇÕES NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
DO INSTRUMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Licenciada em Música da Universidade de  
Caxias do Sul.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha  
Universidade de Caxias do Sul- UCS

---

Prof. Me. Vítor Manzke  
Universidade de Caxias do Sul- UCS

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus por estar comigo em todos os momentos.

Agradeço a minha família, especialmente minha mãe, que sempre me incentivou e auxiliou nesta etapa.

Agradeço imensamente ao meu amor, Maurício, pelo incansável apoio e compreensão.

Agradeço também a todos que me auxiliaram na realização deste trabalho, ao meu orientador pelo cuidado e dedicação e aos participantes pela disponibilidade.

## RESUMO

O presente trabalho consiste em expor um estudo sobre métodos de piano. O objetivo deste trabalho é investigar as influências que as metodologias de ensino de piano auferem na prática docente de professores do instrumento. Um breve histórico sobre a trajetória da educação musical desde a antiguidade até o século XX é apresentado. Métodos de piano foram analisados baseados no modelo C(L)A(S)P, de Keith Swanwick. Através da aplicação de uma pesquisa exploratória qualitativa, as respostas dos entrevistados foram analisadas à luz das teorias estudadas sobre a prática docente ao piano. Os resultados demonstram que há influência na relação da escolha dos métodos dos professores para seus alunos em função dos métodos utilizados na formação pianística desses professores enquanto alunos. Constatou-se também que os entrevistados buscam novas possibilidades de metodologias para melhorar suas ações docentes de acordo com as dificuldades e necessidades específicas de cada aluno. Concluiu-se que os conhecimentos sobre diferentes métodos e suas influências contribuem para proporcionar uma expansão teórica e prática para a obtenção de um entendimento da escolha do método e repertório a ser utilizado no ensino do piano.

**Palavras-chave:** técnica pianística; aprendizagem pianística; métodos de piano; modelo C(L)A(S)P; pedagogia do piano.

## **ABSTRACT**

The present academic work consists of exposing a study of piano methods. The objective of this work is to investigate the influences that the teaching methodologies of piano received in the teaching practice of instrument teachers. A brief history about the trajectory of musical education from antiquity to the twentieth is presented. Piano methods, based on Keith Swanwick's C(L)A(S)P model, will be analyzed. Through the application of qualitative exploratory research, the respondents answers were analyzed based in the theories studied about piano teacher practice. The results show that there is influence in the relation of methods choices of the teachers to their students according to the methods used in pianistic formation of these teachers as students. It was also found that the interviewees seek new possibilities of methodologies to improve their teaching actions according to the difficulties and specific needs of each students. It was concluded that the knowledge about different methods and their influences contribute to provide a theoretical and practical expansion to obtain an understanding of method choice and repertoire to be used in piano teaching.

**Keywords:** Pianistic Technique; Piano Learning; Piano methods; C(L)A(S)P model; Piano Pedagogy.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Quadro com análise dos métodos baseados no modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick.....	52
--	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 BREVE HISTÓRICO SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL.....</b>	<b>12</b>
<b>3 TÉCNICA PIANÍSTICA. ....</b>	<b>17</b>
<b>4 APRENDIZAGEM PIANÍSTICA.....</b>	<b>20</b>
<b>5 MÉTODOS.....</b>	<b>23</b>
5.1 OS SMURFS NO TECLADO: MÉTODO INFANTIL PARA O PIANO DE MÁRIO MASCARENHAS.....	23
5.2 MEU PIANO É DIVERTIDO: LIVRO 1, DE ALICE G. BOTELHO.....	24
5.3 MEU PIANO É DIVERTIDO: LIVRO 2, DE ALICE G. BOTELHO.....	26
5.4 DIVIRTA-SE TOCANDO: LIVRO 3, DE ALICE G. BOTELHO.....	27
5.5 PIANO COURSE (BOOK 1), DE LEILA FLETCHER.....	28
5.6 PIANO COURSE (BOOK 2), DE LEILA FLETCHER.....	29
5.7 PIANO COURSE (BOOK 4), DE LEILA FLETCHER.....	30
5.8 MÚSICA PARA PIANO, DE ROBERT PACE.....	30
5.9 CRIANDO E APRENDENDO, DE ROBERT PACE.....	32
5.10 MUSIC FOR MOPPETS: TEACHER'S MANUAL, DE ROBERT PACE.....	33
5.11 PIANO BÁSICO DE BASTIEN: PIANO (NÍVEL 1), DE JAMES BASTIEN.....	35
5.12 PIANO BÁSICO DE BASTIEN: TEORIA (NÍVEL 1), DE JAMES BASTIEN.....	36
5.13 MÉTODO ROSA, DE ERNEST VAN DE VELD.....	37
5.14 INICIAÇÃO AO PIANO: 70 PEÇAS PROGRESSIVAS, DE CARMEN MARIA METTIG ROCHA.....	38
5.15 MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 1, DE ROSANA GIOSA.....	40
5.16 MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 2, DE ROSANA GIOSA.....	41



5.17 MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 3, DE ROSANA GIOSA.....	42
5.18 APRENDER, TOCAR E CRIAR AO PIANO, DE ABIGAIL SILVA.....	44
5.19 ADULT PIANO METHOD, DE FRED KERN, PHILLIP KEVEREN, BARBARA KREADER E MONA REJINO.....	45
5.20 PIANO LAB: AN INTRODUCTION TO CLASS PIANO, DE CAROLYNN A. LINDEMAN.....	47
5.21 CLASS PIANO, DE MARGARET STARR MCLAIN.....	48
5.22 ENSAIO SOBRE A MANEIRA CORRETA DE TOCAR TECLADO, DE CARL PHILIPP EMANUEL BACH.....	49
<b>6 A ANÁLISE DOS MÉTODOS.....</b>	<b>52</b>
<b>7 METODOLOGIA.....</b>	<b>59</b>
<b>8 DADOS DA PESQUISA.....</b>	<b>61</b>
8.1 ENTREVISTADO 1.....	61
8.2 ENTREVISTADO 2.....	62
8.3 ENTREVISTADO 3.....	62
8.4 ENTREVISTADO 4.....	63
8.5 ENTREVISTADO 5.....	63
<b>9 ANÁLISE.....</b>	<b>65</b>
<b>10 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>70</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>74</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No presente trabalho serão abordadas metodologias pianísticas e a relação de métodos na formação dos professores. Para tal, serão investigadas as metodologias aplicadas a eles enquanto alunos e quais foram utilizadas em seu exercício da função de professores. Segundo Souza apud Bozzetto (2004, p. 60),

a palavra 'método' significa literalmente seguir um caminho para atingir um objetivo; perseguir alguma coisa já antes imaginada ou pré-determinada (e seguramente ainda não disponível ou apropriada). O caminho a ser percorrido, que o método sugere, depende do assunto, do objetivo pretendido e das possibilidades do educando.

O desenvolvimento musical de um pianista necessita de organização, cumprir objetivos por etapas e a vinculação da informação com a aplicação, por isso a utilização de métodos pode facilitar o aprendizado do educando (Bozzetto, 2004). Partindo dessa premissa, a questão de pesquisa que se configura neste trabalho é: a metodologia utilizada na formação pianística do professor de piano enquanto aluno influencia na metodologia que ele utiliza com seus alunos enquanto professor de instrumento?

A motivação pela temática de métodos de piano se deu pelo meu trabalho como professora de piano e teclado. O principal enfoque deste trabalho é enriquecer meus conhecimentos sobre métodos e metodologias de piano e transmiti-los a outros professores do instrumento. Ao passo que cada aluno tem seu objetivo e sua maneira de aprender, eu, como professora, necessito de conhecimentos de diferentes métodos para possibilitar diversas formas de aprendizagem dos alunos.

A fim de investigar as influências que as metodologias de ensino de piano auferiram na prática docente de professores do instrumento, busca-se verificar a hipótese do professor de piano utilizar nas práticas de ensino de seus alunos metodologias similares às recebidas por ele enquanto aluno de instrumento.

O presente estudo tem a finalidade de, através de uma pesquisa de campo com professores de piano que estudaram um instrumento de teclado antes de ingressar na universidade, proporcionar à comunidade acadêmica uma análise das influências da sua formação inicial das metodologias e métodos utilizados com seus

alunos. Este trabalho pode auxiliar alunos, futuros professores ou interessados em piano e teclado, a fim de oferecer um material catalogado e estruturado de métodos de ensino de piano de vários autores para ser utilizado em diferentes situações de ensino do instrumento.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos e seus respectivos subcapítulos. No primeiro capítulo é abordado um breve histórico sobre a trajetória da educação musical desde a antiguidade até o século XX, sendo apresentadas as mudanças de funções que a música sofreu com o passar dos anos, o desenvolvimento das escolas de música, a evolução da educação musical e as produções de manuais que auxiliaram o desenvolvimento dos estudantes.

No segundo capítulo é apresentado o advento do piano e sua evolução mecânica. Além disso, nessa parte será explanado o processo de surgimento dos livros e métodos focados na prática do piano e o aprimoramento dos conhecimentos mecânicos voltados para a técnica pianística. No terceiro capítulo será abordado o conceito de aprendizagem e a forma como a aprendizagem musical ocorre no ensino coletivo e individual. No quarto capítulo será analisado o papel do método e sua função na aprendizagem musical de instrumentos, seguido de subcapítulos com resumos de métodos de ensino de piano voltados para diferentes públicos. A partir disso, a metodologia utilizada e aplicada neste trabalho será apresentada. Por fim, serão demonstradas as análises possibilitadas através da revisão de bibliografia e dos resultados obtidos através dos questionários coletados nesta pesquisa.

## 2 BREVE HISTÓRICO SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL

Na Grécia, no período da antiguidade, a música e a educação musical ganharam destaque na vida espiritual e mental da população, sendo objeto de preocupação tanto dos cidadãos quanto dos governantes. A música tinha uma função extra musical, auxiliando a promover a moral e a cidadania responsável, por isso era integrada à educação da infância e da juventude. Em Roma, o número de escolas de música e dança aumentou consideravelmente por causa do interesse dos filhos dos patriarcas pela prática artística. A virtuosidade e a grandiosidade praticadas pelos grupos musicais são semelhantes às técnicas virtuosísticas dos artistas dos séculos XVII ao XX. Segundo Grout e Palisca, a música participava da vida cotidiano dos romanos.

Embora não haja vestígios autênticos da música da antiga Roma, sabemos, por relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, afrescos e esculturas, que a música desempenhava um papel importante na vida militar, no teatro, na religião e nos rituais de Roma (GROUT, PALISCA, 2007, p. 16).

Já na Idade Média, a Igreja da Europa Medieval foi detentora do ensino formal de música. Com isso, a música romana foi afastada da igreja, para que a música que estava associada a práticas sociais desqualificadas e vinculada a rituais pagãos, não prejudicasse os fiéis. Nesse período Guido D'Arezzo, um monge da igreja católica, desenvolveu o primeiro sistema de notação (utilizando um tetragrama) e nomeou as notas musicais Ut (dó), Re (ré), Mi (mi), Fa (fá), Sol (sol), La (lá), San (si). Guido também desenvolveu um método para facilitar o aprendizado da escala diatônica, a Mão Guidoniana. Segundo Grout e Palisca (2007, p. 81),

um auxiliar pedagógico muito utilizado era a chamada mão guidoniana. Os alunos aprendiam a cantar intervalos enquanto o mestre apontava com o indicador da mão direita as diversas articulações da mão esquerda aberta; cada uma das articulações representava uma das vinte notas do sistema, mas qualquer outra nota, como, por exemplo, Fá ou Mi, era considerada «fora de mão». Nenhum tratado de música da baixa Idade Média ou do Renascimento ficava completo sem um desenho desta mão.

Para garantir uma boa produção musical voltada para a disseminação da fé cristã nas igrejas, conventos e paróquias, surgem as *Scholae Cantori* sendo estas,

instituições que ainda não se preocupavam com a prática da educação musical (FONTERRADA, 2005, p. 28).

Ao longo da Idade Média e início do Renascimento, o Tratado de Boécio foi o texto mais utilizado nos estudos de música, pois a obra concentrava diversas teorias musicais da antiguidade. Segundo Grout e Palisca (2007, p. 185), o Tratado de Boécio foi um marco que assinala o início dos novos estudos sobre os primórdios gregos da teoria musical. Os autores também apontam os tratados de Bacchius Sênior, Aristides Quintiliano, Cláudio Ptolemeu, Cleônides, Euclides e um outro então atribuído a Plutarco como os mais importantes tratados musicais gregos (GROUT; PALISCA, 2007, p. 185).

No período renascentista, além das mudanças de novos estudos musicais, inicia-se um processo de mudança na formação musical e social das crianças, quando começam a surgir conservatórios de formação básica em música, com uma diversidade de disciplinas voltadas ao treinamento profissional. Segundo Fonterrada (2005, p. 40), no período do século XVI, surgiram diversos tratados sobre costumes, comportamentos e regras, entre eles o tratado *Orchesographie*, de Thoinaut Arbeau que também abordava a música antiga.

A transição entre os períodos históricos não é precisa, porém o período Barroco pode ser considerado entre os anos 1600 e 1730 (Grout, Palisca, 2007, p. 308). A música barroca está caracterizada pela Teoria dos Afetos, em que cada tonalidade floresce um sentimento, pelo baixo-contínuo, um baixo firme e uma voz superior aguda ornamentada e variedade e complexidade na performance instrumental. Segundo Fonterrada (2005, p. 49), após a Revolução Francesa, a música alargou seus domínios, saindo dos conventos, igrejas e palácios e alcançando o povo. A instrução musical é baseada na relação mestre e discípulo. Esse período musical e o que o sucedeu foram marcados por compositores referenciais na música.

Os dois grandes compositores de finais do século XVIII são Haydn e Mozart. Juntos, representam o período clássico, no mesmo sentido em que Bach e Haendel representam o barroco tardio, utilizando a linguagem musical em vigor no seu tempo e criando, com essa linguagem, obras de uma perfeição nunca ultrapassada (GROUT, PALISCA, 2007, p. 511).

No período barroco e no período clássico, houve uma inversão dos conceitos de natureza e imitação utilizados na arte, baseados na frase “a arte imita a natureza”. Segundo Fonterrada (2005, p. 43),

no século XVII, *natureza* identifica-se com a razão e a verdade, enquanto *imitação* é o procedimento destinado a embelezar e a tornar mais agradável e amena a *verdade da razão*. Na segunda metade do século XVIII, quando já se mergulha no classicismo, esse entendimento inverte-se; *natureza* passa a ser símbolo de espontaneidade e expressividade, enquanto *imitação* indica coerência e verdade dramática, o que estabelece o vínculo entre a arte e realidade.

Com a espontaneidade e a expressividade, no desenvolvimento do século XVIII, a música se destaca no melodrama, na música instrumental por sua capacidade de imitação. A música no período classicista volta a buscar a beleza, o ideal. Scholes aponta que escolas italianas inspiraram Charles Burney a criar um Plano para uma Escola de Música, não reconhecido, porém, por seus contemporâneos (Scholes apud Fonterrada, 2005, p. 49). Apesar do não sucesso das escolas de música, no período clássico surgem os métodos educacionais e o início da incorporação do ensino de música na literatura pedagógica.

A classificação dos períodos da história é um tanto complexa, porém se faz necessária e orientativa para o estudo. Grout e Palisca, apontam as diferenças entre as expressões Clássico e Romântico dos séculos XVIII e XIX.

Os termos clássico e romântico são particularmente problemáticos. [...] Clássico sugere uma obra acabada, perfeita, exemplar, um modelo com base no qual pode ser avaliada a produção ulterior. [...] Quanto à palavra romântico, é constantemente usada com tantos e tão diversos sentidos que se torna absolutamente inútil para caracterizar um estilo musical, a menos que a definamos especialmente para esse fim (GROUT; PALISCA, 2007, p. 571).

A música do período romântico é a revelação do absoluto, sob a forma de sentimento. Ela é capaz de expressar sentimentos particulares, subjetivos, mas também, o próprio sentimento em si, o que lhe confere dupla interioridade (FONTEERRADA, 2005, p. 55). O Romantismo é marcado pela busca do inatingível, da perfeição impossível, do ilimitado.

O final do século XVIII e o século XIX é o ínterim que presencia a criação das primeiras escolas particulares de caráter profissionalizante no ocidente. Na Europa, a primeira dessas escolas surgiu em 1794, o Conservatório de Paris (FONTERRADA, 2005, p. 70). Já no Brasil o Conservatório Brasileiro de Música, em 1845. Na cidade de São Paulo, o Conservatório Dramático e Musical foi fundado 61 anos depois da escola carioca. Os conservatórios tinham o objetivo de destacar a formação do instrumentista virtuose e incentivar a tendência ao individualismo. Com o aumento de alunos que procuravam profissionalização em música, tornaram-se necessárias alterações na estrutura das aulas individuais, que, inicialmente sendo professor e aluno, passaram a ser coletivas (FONTERRADA, 2005, p. 71).

O período Romântico é resultado de diversos séculos de desenvolvimento musical, valorizando o nível elevado de habilidade técnica e a performance artística individual e subjetiva. Com a função de auxiliar a instrução e orientação para desenvolver toda a capacidade do aluno,

é nesta época que surgem obras que buscam a sistematização dos vários ramos do saber musical [tais como] harmonia, contraponto e o estudo das formas, por meio de manuais institucionais de caráter universal. [...] Em vez de promover a prática musical, a tendência desses tratados é “treinar” o aluno em expedientes técnicos, tendo como resultado a proficiência em meios de construção musical e orquestração (FONTERRADA, 2005, p. 71).

Na transição entre o final do séculos XIX e o início do XX, a música buscava uma liberdade do sistema tonal e os padrões rítmicos na qual eram, até o momento, a base para a composição musical. Alguns compositores se aventuraram em utilizar em suas peças musicais sistemas harmônicos não-tonais e ruídos. Com as drásticas mudanças em todos as áreas do conhecimento, os métodos de ensino utilizados não conseguiam cumprir integralmente sua função, por isso, surgiram os métodos ativos em educação musical. Esses métodos tinham com o objetivo uma formação musical básica, a fim de aperfeiçoar as qualidades e a sensibilidade humana, aproximando os alunos da arte.

Neste período, Fonterrada (2005) destaca alguns músicos do início do século XX, que desenvolveram métodos, abordagens e propostas baseados na música clássica ocidental ou no folclore, sendo estes Émile- Jacques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki. Os conteúdos e materiais

produzidos pelos educadores musicais podem ser denominados métodos ativos por descartarem a aproximação da criança com a música como procedimento técnico ou teórico, preferindo que entre em contato com ela como experiência de vida (FONTERRADA, 2005, p. 163). Partindo desta premissa, os autores buscavam envolver os alunos com a música fazendo com que a sentissem em todas as partes do corpo através do movimento e do canto.

Apesar de todos os educadores apresentarem métodos ativos seus conteúdos possuem particularidades. Fonterrada (2005, p. 164), aponta que as propostas de Dalcroze e Orff retratam a importância da integração de linguagens artísticas, já as propostas de Kodály, Willems e Suzuki não se aproximam de outras formas de expressão artística. Além disso, cada educador apresenta prioridades em seu material, por exemplo,

Dalcroze prioriza o movimento, enquanto Kodály destaca o papel do canto coral, embora uma e outra abordagem abrigue os dois modos de expressão. Algumas das propostas são mais estritas e têm por objetivo desenvolver habilidades específicas: Suzuki, interessa-se pelo desenvolvimento da habilidade instrumental, enquanto Kodály enfatiza o canto em grupo e a capacidade de leitura e escrita. Outros, ainda, dão preferência à expressão e à criação (Orff, Dalcroze), não se preocupando demasiadamente em fixar procedimentos de leitura ou técnicas instrumentais avançadas. Willems, embora em sua proposta enfatize o desenvolvimento da audição, a sensibilidade e a racionalidade, na prática, cuida mais dos aspectos físicos e mentais em torno da escuta, citando a importância do envolvimento afetivo da criança, mas não se detendo muito sobre a maneira de promover essa faceta da musicalidade (FONTERRADA, 2005, p. 163-164).

Estes cinco educadores desenvolveram seus métodos no mesmo período, início do século XX, e suas propostas enfatizam a aproximação e a interiorização da música em seus alunos, auxiliando, através da prioridade em comum entre os métodos, no desenvolvimento musical dos alunos, permitindo não serem apenas bons intérpretes musicais.



### 3 TÉCNICA PIANÍSTICA

O surgimento do piano é datado no século XVIII e inventado por Bartolomeo Cristofori. Esse instrumento foi desenvolvido baseado no cravo, substituindo o pinçado pelo martelo pecturado. Segundo Persone (2009), antes da produção e invenção de Cristofori, alguns desenvolvedores de instrumentos, como Jean Marius, Christoph Gottlieb Schröter e Pantaleon Hebenstreit, já haviam pensado e planejado um instrumento semelhante ao cravo, porém o som das cordas eram produzidos por martelos.

Baseando sua teoria em um único exemplo - a espineta de Bonafis - e também em documentos originais pré-Cristofori, os detratores da paternidade cristoforiana do piano supõem a existência e, provavelmente, alguma construção de instrumentos similares ao piano. De fato, não se pode negar o conhecimento de mecânicas a martelos como os mencionados por originais de fontes preliminares - tais como de Zwolle e Cricca, mencionados acima - mas não podemos supor nenhuma manufatura de tais instrumentos. De acordo com tal pensamento, Cristofori pode ser considerado uma figura importante no desenvolvimento do piano, mas não pode ser considerado o ponto inicial de sua história (PERSONE, 2009, p. 24).

A partir desse século o fortepiano foi introduzido no grupo do cravo, clavicórdio e órgão. O fortepiano, juntamente com o cravo, passou a frequentar as casa das famílias abastadas. Com o surgimento do novo instrumento, iniciou-se a produção de trabalhos teóricos sobre técnica pianística.

Os livros de François Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716), e Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762), sobre técnicas de instrumentos de teclas já citava o pianoforte. Esses primeiros livros são compatíveis com teorias modernas, abordando sucintamente sobre relaxamento, liberdade de movimentos e proximidade dos dedos nas teclas do instrumento (RICHERME, 1997, p.17).

Diferente do clavicórdio e do cravo, o piano passou a exigir do intérprete maiores recursos técnicos de execução pela variedade sonora de intensidade e pelo desenvolvimento de repertório. No século XIX, surgiu uma infinidade de estudos e exercícios para serem executados no piano, além dos que acompanhavam os trabalhos teóricos, escritos com a finalidade exclusiva do desenvolvimento técnico,

amplamente divulgados nos meios musicais (RICHERME, 1997, p.18). Apesar do aumento nos registros de materiais sobre piano as orientações sobre coordenação muscular eram citadas de forma lacônica e indireta, sendo exclusiva a executantes que já possuíssem técnicas naturais.

No final do século XIX, através de Ludwig Deppe, com a contribuição de Theodor Leschetizky, surgiram as primeiras escolas alemãs sobre técnicas modernas. Nesse período, a pianista Amy Fay realizou a publicação de seu livro que continha cartas sobre seus estudos na Alemanha com Tausig, Kullak, Liszt e Deppe. Segundo Richerme,

seguiram-se numerosas e úteis explicações que Fay assimilava gradativamente, percebendo seus resultados, tais como: não elevar alto os dedos para melhorar a qualidade do toque e o desempenho muscular, evitar a rigidez do pulso, não forçar os dedos, tocar “com o peso”, movimentar lateralmente o pulso de maneira coordenada, e muitas outras coisas, fazendo com ela abandonasse temporariamente as partituras para fazer pequenos exercícios de maneira correta (RICHERME, 1997, p. 21).

A partir do livro de Amy Fay, diversos materiais sobre técnicas pianísticas surgiram, abordando, por sua vez, novos aspectos que, anteriormente, não eram analisados, tais como a mecânica dos movimentos e a valorização da forma como a peça é estudada, ou seja, a forma como se estuda torna-se mais relevante do que apenas o conteúdo estudado. Segundo Richerme (1997), no início do século XX, essas teorias sobre o toque e a sonoridade do piano foram abordadas por diversos autores. Oscar Raif realizou uma pesquisa comparando a agilidade de pianistas com pessoas que nunca tocaram piano. Tobias Matthay publicou *The Act of Touch in All Its Diversity* para valorizar o toque preparado, aceleração gradual da tecla, e a sensibilidade à força de resistência da tecla. O médico Rudolf Maria Breithaupt realizou sua teoria baseado no toque de peso, ou o toque de apoio, publicada no livro *A Técnica Natural do Piano (Die Natürliche Klaviertechnik)*, sendo claro e objetivo em seu conteúdo. No mesmo período, com o objetivo de apontar falhas e imprecisões fisiológicas nas teorias de outros autores, Friedrich Steinhausen, publicou *Os Erros Fisiológicos e a Evolução da Técnica Pianística (Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung des Klaviertechnik)*. Conforme Richerme (1997), a partir da década de 1920 as teorias pianísticas passaram a ser

investigadas do ponto de vista científico. O pianista Otto Rudolph Ortmann realizou experimentos relacionando as áreas da anatomia, fisiologia, mecânica e acústica, publicando seus resultados nas obras *The Physical Basic of Piano Touch and Tone* e *The Physical Mecanics of Piano Technique*, tornando-se publicações de grande contribuição científica para o estudo da técnica pianística. O cientista alemão Eugen Tetzl publicou suas teorias sobre a execução do piano no artigo O Toque Pianístico sob o Aspecto Mecânico e Fisiológico (*Der Anchag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht*). Gerd Kaemper também contribuiu para o estudo da técnica pianística por meio de sua obra *Techniques Pianistiques*. O autor que mais se aprofundou na análise mecânica da técnica pianística foi Arnold Schultz, tendo publicado suas considerações na obra *The Riddle of the Pianist's Finger*. O livro destaca a relação entre variados tipos mecânicos de movimentos no controle das teclas e o resultado sonoro produzido. Como muitas dessas teorias possuíam erros e lacunas nos campos fisiológico, mecânico e acústico, alguns cientistas, na metade do século, pesquisaram para sanar essas lacunas. George Kochevitsky em sua obra *The Art of Piano Playing: a scientific approach* aborda sobre o sistema nervoso central. Em 1982, Adalbert Ibrahim Kapandji publicou *The Physiology of the Joints*, um tratado sobre a fisiologia articular, descrevendo de forma sintetizada a fisiologia articular dos dedos. Também Fadi J. Bejjani publicou *The Biomechanical Profile: its use in performing arts medicine* suas conclusões sobre as posições ideais para cada movimento ao piano (RICHERME, 1997).

## 4 APRENDIZAGEM PIANÍSTICA

A aprendizagem é uma atividade essencialmente humana (MONTANDON, 1992, p. 28). Ela faz parte do ser humano, estando presente desde o seu nascimento em todas as áreas do conhecimento. Segundo Kaplan (2008, p. 88), a aprendizagem foi identificada como sendo um processo de mudanças de comportamentos possíveis de serem obtidos pelo educando, em relação a objetivos previamente desejados. É importante destacar que os estímulos e os objetivos precisam respeitar a idade e a capacidade do educando para tornar o seu processo de aprendizagem mais rápido, acessível e proporcionar maiores possibilidades de sucesso. Para que o processo de aprendizagem ocorra, Kaplan (2008, p. 39) aponta que deve haver um mínimo de retenção e as mudanças devem ser produto do treinamento, isto é, da prática. O autor assinala que a aprendizagem envolve uma sequência de três etapas: aquisição, retenção e uso (transferência). Ou seja,

quando o aluno aprende a executar corretamente uma escala, dizemos que adquiriu um novo tipo de comportamento. Se passado um certo tempo o estudante em apreço repete o desempenho sem falhas, concluímos que reteve o que assimilou anteriormente. A transferência ocorre quando o que foi aprendido numa dada situação é usado em uma outra ocasião nova ou diferente (KAPLAN, 2008, p.39).

A aprendizagem musical pode se dar de duas maneiras, a partir da prática deliberada e da prática informal. Couto (2013) diferencia essas práticas pelo meio no qual elas estão inseridas, sendo a prática deliberada oriunda predominantemente da música de concerto e a prática informal pertencendo às músicas populares. A autora ainda cita estratégias que caracterizam a prática deliberada:

- a) o uso do metrônomo
- b) o estudo rítmico da peça (tanto o estudo para a compreensão dos elementos rítmicos e da maneira em que foram combinados na peça, quanto da aplicação de diferentes variações rítmicas de determinados trechos visando melhorar acentuações, adquirir velocidade, precisão, etc.)
- c) a análise prévia da obra a ser estudada
- d) o estudo repetido de pequenos trechos da peça
- e) o estudo silencioso e o estudo mental da peça
- f) o estudo lento, com aumento gradual do andamento
- g) a identificação e correção de erros
- h) a verbalização de ordens durante o estudo
- i) a marcação do dedilhado na partitura.

(SANTIAGO, 2006, p.1 apud COUTO, 2013, p. 2).

A prática informal de aprendizagem musical engloba aspectos como a forma de escolha do repertório de músicas que sejam conhecidas e que se tenha grande afetividade, e as práticas aurais, como o tirar de ouvido músicas de gravações (GREEN, 2001, p. 5 apud COUTO, 2013, p. 2). Inserida nessas práticas, a aprendizagem pode se dar de forma individual e coletiva.

O ensino individual é mais característico do ensino da performance musical, pela possibilidade de maior dedicação do mestre e do aprendiz suprimindo a demanda de informações necessária da performance (CERQUEIRA, 2011, p. 44). Bozzetto (2004, p. 27) aponta que os alunos optam pela aula particular individual pela possibilidade de escolha do repertório, por não seguir um programa rígido com conteúdo específico e provas de uma instituição oficial e pelo convívio mais familiar com o professor.

Contudo, a aprendizagem realizada de forma coletiva permite ao orientador adotar uma ampla variedade de metodologias, abordar a interpretação musical, autocrítica, interação em grupo, ansiedade na performance e incentivar a participação ativa de todos no fazer musical (CERQUEIRA, 2011, p. 46). A aprendizagem no grupo não se dá somente pelo fazer musical, mas também pela observação do que os colegas estão fazendo, ouvindo e imitando (COUTO, 2013, p. 233).

Swanwick também lista uma série de benefícios proporcionados pela aprendizagem em aulas coletivas: julgamento crítico da execução dos outros; sensação de se apresentar em público; aprendizagem através da imitação e comparação; a escuta cuidadosa; observação perceptiva; estímulo pelos triunfos dos colegas e o reconhecimento de suas dificuldades; aprendizagem por observação indireta. (SWANWICK, 1994, p.9-10 apud COUTO, 2013, p. 3).

A aprendizagem coletiva, apesar de não ser tão focada nos interesses particulares dos alunos quanto o ensino individual, desenvolve no estudante a capacidade de integrar interesses individuais e coletivos. Indo além do auxílio do professor, a aprendizagem coletiva possibilita que os colegas compartilhem conhecimentos e resolvam dúvidas utilizando linguagem comum entre si.

Sendo assim, fica claro que o ensino coletivo é capaz de multiplicar o acesso social à aprendizagem da Performance Musical de forma democrática, econômica, motivadora e humana. Historicamente, este é o ambiente de aprendizagem musical mais adequado para trabalhar com iniciantes, independentemente da faixa etária (FISHER, 2010, p. 19-20 apud LEMOS, 2012, p. 99).

Assim como as formas de aprendizagem, a performance na educação musical pode ser baseada em dois pontos-chave. Beal e França (2004, p.69) ressaltam como primeiro ponto que o domínio técnico não deve ser visto como um desafio constantemente enfrentado, mas sim instrumento desenvolvedor do fazer musical. Como segundo elemento norteador, refere-se ao propósito musical do ensino da performance como ponto de chegada de uma expansão de olhar, indo além do ensino de ritmo, leitura de notas, teoria, história e execução de repertório. A partir disso, torna-se essencial a busca pela criatividade nas tomadas de decisão dos alunos, permitindo-lhes, ao explorarem possibilidades de interpretação, a autonomia do desenvolvimento crítico e da espontaneidade que tornam as músicas mais autênticas em sua performance. Ou seja, Beal e França, acreditam

no trabalho baseado na pesquisa e na tomada de decisão criativa e que encoraja os alunos a explorarem sonoridades, fraseados, possibilidades expressivas e interpretativas. Além de desenvolver a crítica e a autonomia, essa prática contribui para conservar os componentes de espontaneidade e imaginação necessários para conferir mais autenticidade à performance (BEAL;FRANÇA, 2004, p. 69).

Com isso, torna-se possível concluir que a construção do saber instrumental pode se dar por diferentes formas de aprendizagem nas quais o aluno desenvolve diferentes habilidades musicais, através da aprendizagem coletiva e individual. Na primeira, é possível proporcionar o estudo da performance em grupo e o compartilhamento de conhecimento entre os alunos, vinculando interesses individuais aos coletivos. Já na segunda, a aprendizagem individual, os interesses do aluno são centrais, sanando suas dificuldades. Tanto a aprendizagem coletiva quanto a aprendizagem individual podem utilizar a prática deliberada e a prática informal como meios de tornar o fazer musical mais diversificado e criativo.

## 5 MÉTODOS

No ensino de piano, a escolha do professor pelo caminho a ser seguido está relacionada com as necessidades apresentadas pelos alunos. A partir dessa premissa, estão presentes os métodos, que se tratam de uma sistemática existente a fim de obter respostas assertivas a questões pautadas em determinado contexto. Bozzetto (2004) aponta que

a palavra método significa literalmente seguir um caminho para atingir um objetivo; perseguir alguma coisa já antes imaginada ou pré-determinada (e seguramente ainda não disponível ou apropriada). O caminho a ser percorrido, que o método sugere, depende do assunto, do objetivo pretendido e das possibilidades do educando (SOUZA apud BOZZETTO, 2004, p. 60).

O ensino especializado de piano possibilita tornar o fazer musical mais criativo e variado, buscando suprir as necessidades apresentadas no estudo de instrumento de forma assertiva e eficiente (BEAL; FRANÇA, 2004, p. 66). A partir disso, foram realizados pequenos resumos de métodos de ensino de piano em diferentes faixas etárias, demonstrando seus diferentes pontos de vista, seus enfoques e suas abordagens.

### 5.1 OS SMURFS NO TECLADO: MÉTODO INFANTIL PARA O PIANO DE MÁRIO MASCARENHAS

O método “Os smurfs no teclado” foi escrito por Mário Mascarenhas e é voltado para um público infantil em seu primeiro contato com o ensino de piano. Diferente de muitos métodos de música, o presente livro é acompanhado de uma história em quadrinhos em que os próprios Smurfs apresentam os elementos musicais, com peças que abordam os elementos apresentados. Pela dinâmica do método, o aluno pode, nas partes que tem a história em quadrinhos, se aprofundar no conteúdo sem o auxílio do professor, porém sendo necessária a presença do professor no ensino e execução das peças.

A história se inicia com apresentação e narração da relação dos personagens Gargamel e os Smurfs. Os primeiros elementos musicais expostos na história em quadrinhos são sobre notação musical, como pentagrama, claves de sol e fá e barra de compasso. Em seguida, abordam de maneira direta as fórmulas de compasso quatro por quatro, dois por quatro e três por quatro, juntamente com as figuras musicais semibreve, mínima, semínima e colcheia.

Depois da história abordar o conteúdo teórico em formato de narração de história, é iniciado o primeiro contato com o teclado. As notas musicais são apresentadas a partir do dó central, na clave de sol são as notas “dó”, “ré”, “mi”, “fá”, “sol” e na clave de fá são as notas “si”, “lá”, “sol” e “fá”. Quando finalizado o reconhecimento dessas notas no instrumento, os Smurfs abordam a escala de dó maior e as mãos direita e esquerda passam a ser tocadas ao mesmo tempo.

No decorrer do livro são adicionadas peças com outras notas e diferentes elementos musicais. A maioria das músicas pertence ao folclore brasileiro. Porém também são abordadas canções populares de outros países, estabelecendo relações diretas com os quadrinhos, em que os Smurfs fazem uma introdução sobre a música. Na finalização do livro é apresentada a música “Ode à alegria” de Beethoven.

## 5.2 MEU PIANO É DIVERTIDO: LIVRO 1, DE ALICE G. BOTELHO

O livro “Meu piano é divertido” foi publicado por Alice G. Botelho. Voltado para um público infantil em seu primeiro contato com o ensino de piano, através de auxílio de seu professor. O método traz o estudo com as duas claves ao mesmo tempo, de sol e de fá. Traz lições curtas com uso de comparações ou ilustrações, partindo do conhecido para o desconhecido. Instiga o professor a incentivar que o aluno cante, bata palmas e ande para reconhecer o ritmo mais facilmente.

Inicialmente o livro traz uma imagem, relacionando as linhas da pauta como ruas e os espaços como avenidas. Os compassos são pequenos trechos das avenidas e ruas. Apresenta as claves de fá e sol e a localização do “dó3” nas



mesmas. Em todas as músicas, de composição própria da autora, as mãos são tocadas de forma intercalada e apresentam letra e acompanhamento para o professor tocar.

A autora, inicialmente, insere as figuras musicais nas peças e, após a familiarização com a figura por parte do aluno, apresenta o nome e duração das mesmas. As primeiras peças não apresentam fórmulas de compasso e com a evolução das mesmas, são adicionadas novas notas. O mesmo ocorre com os saltos, que, em princípio não são abordados e, gradativamente, são apresentados em ambas as mãos.

Ao passo que o livro avança em suas peças, apresenta ao aluno elementos como o ponto de aumento, pausas de semibreve e mínima, fórmulas de compasso dois por quatro, três por quatro e quatro por quatro, *staccato*, ligadura de tempo e pausas.

Na metade do livro, é adicionada a colcheia nas peças, além da utilização da anacruse, fermata e inclusão da fórmula de compasso seis por quatro. Também na metade do livro, são apresentadas as armaduras de fá maior, si bemol maior, mi bemol maior e, a partir da página 54, as mãos são tocadas ao mesmo tempo. Logo após, são inseridos os elementos musicais bequadro, *ritornelo* e indicações de intensidade (f, p, pp, decrescendo e crescendo).

A autora possibilita ao aluno conhecer diferentes fórmulas de compasso, ao passo que, após apresentar as fórmulas anteriores, acrescenta também a fórmula seis por oito. Assim como as armaduras apresentadas anteriormente, com a presença de notas bemóis. Logo após a metade do livro, observa-se a utilização dos sustenidos e a adição da armadura de sol maior.

As teclas pretas e as primeiras noções de transposição são oferecidas pelos exercícios de técnica encontrados no final do livro, ao serem tocados em todas as escalas maiores. Como atividade de revisão, nas páginas finais, estão disponíveis atividades de reconhecimento de todas as notas, símbolos e figuras musicais apresentadas no método. Além disso, o livro traz uma breve apresentação de cinco

músicas que serão trabalhadas no segundo livro da autora e um certificado de conclusão do livro 1 e promoção ao segundo livro.

### 5.3 MEU PIANO É DIVERTIDO: LIVRO 2, DE ALICE G. BOTELHO

O livro “Meu piano é divertido - Livro 2” foi publicado por Alice G. Botelho e é uma sequência do anteriormente descrito. Na introdução, a autora indica ao professor o aluno a analisar inicialmente a música para depois tocar, pois assim desenvolve noção do contexto dos elementos que fazem parte da peça.

As peças, comparadas ao livro 1, apresentam maior quantidade de compassos. Todavia, nem todas as peças possuem letra e, desde as iniciais, possuem armaduras, já abordadas na edição anterior.

O livro traz como novidades a fórmula de compasso três por oito e a figura musical semicolcheia, que não são abordados no primeiro volume. Além disso, é inserido o arpejo como uma variação para a mão esquerda e o elemento musical *Da Capo* (D.C.).

O livro contém exercícios de escalas englobando as cinco primeiras notas, porém sem as suas respectivas armaduras. Em seguida, é realizado um exercício de arpejo e de acordes e a apresentação das escalas maiores com seus acidentes. Juntamente com esses exercícios de desenvolvimento técnico, são abordadas as escalas maiores de “dó”, “sol”, “ré”, “lá”, “mi”, “si”, “fá”, “sib”, “mib”, “láb”, “réb” e “solb”. Esses exercícios têm o objetivo de ampliar o conhecimento do aluno nos âmbitos teórico e prático.

Na parte final, o livro traz uma revisão sobre o nome das notas, o nome das figuras musicais, pausas, símbolos e um exercício voltado para o entendimento das barras de compasso. Por fim, o livro, assim como na edição anterior, traz um diploma de conclusão do volume 2.

#### 5.4 DIVIRTA-SE TOCANDO: LIVRO 3, DE ALICE G. BOTELHO

O livro “Divirta-se tocando” foi escrito por Alice G. Botelho. O início do livro apresenta uma introdução citando os dois volumes anteriores a este. O volume 3 tem seu material agrupado em três partes: estudos e peças, sonatinas e escalas e técnicas.

Direcionado a adolescentes e crianças que já concluíram os livros 1 e 2, é recomendado para ser utilizado com o auxílio do professor. Apesar de seu caráter mais infantilizado, com desenhos, apresenta músicas mais complexas que nos dois anteriores. Seu principal conteúdo é o desenvolvimento do aluno como pianista e o conhecimento do instrumento em diferentes músicas e compositores. As músicas propostas têm seu grau de dificuldade aumentado no decorrer do livro.

O primeiro conteúdo apresentado é um breve material biográfico dos compositores Thomas Attwood, Johann Christian Bach, Johann Sebastian Bach, Ludwig Von Beethoven, Georg Bohm, Mauro Gnutzmann Botelho, Johann Friedrich Burgmuller, João de Souza Carvalho, Muzzio Clementi, Karl Czerny, Gerson Gorski Damaceno, Anton Diabelli, Karl Ditters Von Dittersdorf, Cornelius Gurlitt, George F. Haendel, Joseph Haydn, Louis Kohler, Johann Albrecht Kress, Daniel Frederik Kuhlau, Frank Lynes, Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart, August E. Muller, Robert Schumann e Daniel Gottlob Turk. Sendo assim, os exercícios que o livro oferece são todos dos compositores referidos.

Na primeira parte, nos estudos e nas peças, a autora foca-se no desenvolvimento da técnica, da agilidade dos dedos e da compreensão das dinâmicas, a fim de permitir que o aluno dê expressão à música por meio da imaginação de uma cena. No final da primeira parte pode-se perceber uma transição, uma preparação para se iniciarem as sonatinas, pois as músicas têm mais notas e apresentam ritmos mais rápidos.

Na segunda parte estão presentes as sonatinas. Músicas mais longas e com maior complexidade. As sonatinas apresentam a forma-sonata reduzida. Cada

sonatina tem, pelo menos, duas variações (*allegro* e *vivace*). Essa parte do livro tem 4 sonatinas.

A terceira parte aborda técnicas e escalas. Os exercícios estão exemplificados em dó maior, porém há orientações para também serem realizados em outras escalas maiores. Nos primeiros exercícios são trabalhadas repetições de notas e oitavas. O livro também apresenta 16 exercícios do compositor Hanon que trabalham técnica e escalas. Para finalizar o livro há uma lista com as escalas maiores e menores.

### 5.5 PIANO COURSE (BOOK 1), DE LEILA FLETCHER

O livro “Piano Course” foi escrito por Leila Fletcher. Também voltado ao público infantil em iniciação ao piano, com o acompanhamento do professor, as páginas iniciais do livro abordam a localização das teclas do piano no pentagrama, nas claves de fá e sol. Juntamente com a apresentação da semínima, da mínima, da mínima pontuada e da semibreve, são apresentados as fórmulas de compasso dois por quatro, três por quatro e quatro por quatro. Em seguida a autora apresenta a posição adequada das mãos ao piano e a numeração dos dedos. Todas as peças dispõem de acompanhamento para os professores executarem a quatro mãos com seu aluno.

As primeiras peças trabalham as mãos separadamente, nas quais a mão direita utiliza apenas as notas dó, ré e mi e a mão esquerda as notas lá, si e dó. Com o decorrer das peças são adicionadas outras notas. As melodias das músicas inicialmente não possuem saltos e gradativamente vão apresentando-os em ambas as mãos. Nas peças seguintes as mãos são tocadas de forma intercalada.

Conforme a evolução do livro, as peças apresentam maior quantidade de compassos e são inseridos novos elementos nas músicas, como a ligadura de fraseado, ligadura de tempo, *ritornelo*, pausas, *staccato* e sugestão para a memorização das peças. Aproximadamente na metade do livro, as mãos passam a

ser tocadas juntas, e são inseridos sustenidos, bemóis, fermata, tenuto e indicação de oitava acima, além das armaduras de sol maior e fá maior.

Ao final do livro o estudante recebe um certificado de conclusão e de promoção para o próximo livro.

## 5.6 PIANO COURSE (BOOK 2), DE LEILA FLETCHER

O livro “Piano Course (book 2)”, de Leila Fletcher é também direcionado à iniciação ao piano, destinado a quem concluiu o livro “Piano Course (book 1)”. Como no primeiro livro, é interessante o estudante estar acompanhado de um professor. O início do método apresenta a numeração dos dedos no teclado, nas notas de “dó” a “sol”, e sua disposição no pentagrama, nas claves de sol e fá. Todas as peças do livro trabalham as mãos juntas ou de forma intercalada.

As primeiras peças apresentam símbolos já citados no livro 1 e também são inseridos novos elementos nas músicas, como símbolo de aumento de intensidade e bequadro. Com o decorrer das peças são adicionadas outras notas ainda não tratadas. Nessa primeira parte do livro são abordadas as escalas de “dó maior”, “fá maior”, “sol maior”, “ré maior” e a escala cromática. Conforme a evolução do livro, as peças apresentam maior grau de dificuldade e adição de ornamentos, como o acento, apogiatura, indicação de dinâmica (mf, mp, ritard), D.C. (da capo), além da execução de três notas juntas e exercícios de utilização do peso da mão por meio do relaxamento.

Na metade do livro são abordadas, novamente, as escalas de “dó maior”, “sol maior”, “ré maior”, “fá maior” e as escalas de “lá maior” e “si bemol maior”. Nesta parte do livro é inserido a utilização dos pedais do piano.

Nas páginas finais do livro, além de apresentar como novo elemento a tercina, é apresentado um estudo de transposição, no qual o livro traz uma melodia em “dó maior” e o aluno/professor escolhe para qual das escalas já conhecidas transpor o

estudo. Ao final do livro, há um espaço para “avaliações” das metas atingidas e um certificado de conclusão.

#### 5.7 PIANO COURSE (BOOK 4), DE LEILA FLETCHER

O livro “Piano Course” foi escrito por Leila Fletcher e é voltado para um público de faixa etária infantil, porém mais avançado no ensino de piano. Assim como nos livros anteriores da autora, com o avanço das páginas, a dificuldade das músicas aumenta gradativamente, porém um menor número de elementos ainda não abordados é apresentado.

Já no início do livro, o aluno é instigado a buscar a execução dos movimentos de forma graciosa e redonda, já inserindo na prática a formação de acordes e suas inversões. Além desses elementos, os ritmos das melodias apresentam variações como a mescla de notas, como colcheias e semicolcheias.

A partir da metade do livro, uma maior quantidade de assuntos e novos elementos teóricos são trazidos a fim de serem colocados em prática nas músicas. As notas harmônicas, em conjunto com a construção da escala menor harmônica, são apresentadas nas peças. Além disso, o livro aborda as funções harmônicas dos acordes da escala, bem como os acordes maiores e menores com sétima e suas referentes inversões.

As páginas finais apresentam uma revisão sobre as escalas maiores e transposição, além de uma abordagem mais aprofundada sobre cadências.

Ao final do livro, há um certificado de conclusão do nível.

#### 5.8 MÚSICA PARA PIANO, DE ROBERT PACE

O livro “Música para piano” foi escrito por Robert Pace. O método apresenta orientações ao professor na página inicial, citando atitudes específicas que o autor destaca como essenciais no desenvolvimento do aluno. Não há indicação no livro

para qual faixa etária ele é direcionado, porém ele não apresenta um caráter infantilizado com muitos desenhos e narrativas, mas pode ser usado com crianças, adolescentes e adultos.

O autor sugere a utilização de um segundo livro em conjunto com este, denominado “Criando e Aprendendo”, no qual os exercícios referentes aos assuntos de “Música para piano” estão presentes.

A primeira lição é a posição da mão no teclado, numeração dos dedos, porém sem o conhecimento do nome das notas. O autor utiliza uma partitura adaptada que orienta o tempo de forma superficial e a numeração dos dedos que devem ser tocados. Na parte inferior da folha há uma partitura para o professor. Esse instrumento que substitui temporariamente a partitura convencional, permite ao aluno explorar tanto as teclas brancas como as teclas pretas.

O conhecimento do nome das notas e sua localização no piano e no pentagrama são apresentados após os alunos terem experimentado e se familiarizado com o instrumento. Na notação musical, o livro apresenta a semínima, a mínima, a mínima pontuada e a semibreve através das fórmulas de compasso dois por quatro, três por quatro e quatro por quatro. Para a prática desse novo conhecimento são utilizadas as músicas que já foram tocadas. O mesmo ocorre com sustenidos, bemóis, acento, dinâmicas de intensidade e armadura de clave. Juntamente com as práticas no instrumento, há a inserção da prática rítmica.

Os conteúdos sobre técnica e movimentos são abordados nos comentários de algumas músicas, assim como biografias resumidas de compositores. Na metade do livro são apresentados os acordes maiores com a numeração romana. Em seguida, os acordes dominantes com sétima e suas possíveis inversões.

Já na segunda metade do livro, é abordada a fórmula de compasso seis por oito com prática rítmica e exercícios práticos no instrumento e, após o conhecimento de acordes maiores, o livro instiga o aluno a realizar harmonizações de algumas músicas. O último conteúdo teórico abordado refere-se aos acordes menores, ou seja, de forma resumida, tonalidades paralelas e relativas.

Ao final do livro, há um teste de aproveitamento contendo leitura à primeira vista, desenho de notas musicais, identificação de fórmulas de compasso, armaduras de clave, formação de acordes e desenvolvimento de uma resposta para a melodia proposta.

## 5.9 CRIANDO E APRENDENDO, DE ROBERT PACE

O livro “Criando e aprendendo” foi publicado por Robert Pace. O método é um complemento do livro principal “Música para Piano” do mesmo autor. No decorrer do livro principal, aparecem indicações dos conteúdos a serem estudados neste livro, pois os livros se complementam. O público para o qual o método é direcionado são crianças e adolescentes na fase inicial do estudo. O livro é dividido em três partes: música criativa, leitura à primeira vista e transposição e construção dos dedos no teclado.

As páginas iniciais abordam exercícios sobre a localização das notas no pentagrama nas claves sol e fá. Em seguida, são apresentados os conteúdos de armaduras de clave com sustenidos e bemóis, fórmula de compasso e transposição da melodia nas duas claves. Os exercícios posteriores abordam a montagem de acordes maiores e menores e harmonização das melodias com tônica e dominante juntamente com exercícios de improvisos, com a adição da escala pentatônica.

A segunda parte do livro inicia com exercícios de leitura prática de melodias e transposição de melodias para outras tonalidades. Os exercícios de leitura à primeira vista tem o objetivo de desenvolver no aluno a capacidade de interpretação. Aliado a isto, são apresentados os elementos musicais *staccato*, fórmula de compasso seis por oito, baixo de valsa, melodias em escalas maiores e menores e transposição de melodias.

A terceira parte do livro aborda exercícios de técnica com *legato*, *staccato* e dinâmica de intensidade, juntamente com as escalas maior e cromática. O último exercício do livro trabalha a articulação, em que a mão/pulso realiza movimentos para cima e para baixo.



## 5.10 MUSIC FOR MOPPETS: TEACHER'S MANUAL, DE ROBERT PACE

O livro "Music for Moppets: Teacher's Manual" foi escrito por Robert Pace, sendo um manual para professores de piano que trabalham com grupos de crianças. A parte introdutória do livro apresenta três partes - espaço das aulas, prática direta dos instrumentos e canto -, além das quinze unidades em que o livro divide seus conteúdos. O objetivo do livro, citado pelo autor, é fornecer aos professores atividades e ideias que os auxiliem a estimular a imaginação musical natural das crianças.

As primeiras páginas do livro apresentam orientações básicas como o espaço a ser usado nas aulas e que materiais podem estar dispostos na sala para uso diário e acessível, além de fornecer um teste dos conhecimentos musicais da criança, realizando uma abordagem leve, sem que ela perceba que está sendo analisada.

A segunda parte da introdução está relacionada com a prática direta no instrumento. O autor orienta que o teste deve ser considerado um jogo, tornando-se uma motivação para a criança.

A terceira parte é focada no canto. O professor executa com a voz e com o piano uma melodia proposta no livro para o aluno cantar junto ou sozinho. Após a avaliação, o autor orienta ao professor realizar, posteriormente, contato com os responsáveis para transmitir o resultado da avaliação.

A primeira unidade orienta o professor a não iniciar diretamente o contato com o instrumento, mas o contato corporal rítmico com a música. As partituras sugerem criar uma relação corporal entre a música e os movimentos que os alunos farão. Em seguida, é iniciado o contato com o instrumento, aliado a uma dinâmica para identificação das notas em diferentes oitavas. Nesta primeira unidade, o foco é trabalhar a rítmica corporal e notas próximas em outras oitavas.

A segunda unidade ressalta a importância da escolha de uma música de saudação no início das aulas, da continuidade da prática do instrumento com notas

ainda não apresentadas e introdução de uma música acessível aliada a atividades de pergunta e resposta.

A unidade três sugere a escolha de uma canção como despedida. As atividades sugeridas nesta unidade são sobre ritmo e acompanhamento com palmas ou batidas com os pés.

A quarta unidade aborda a intensidade dos sons através de atividade que busca relacioná-la com sons como o de trovão e da chuva. Nesta unidade é trabalhada a nomenclatura das notas em conjunto com sua localização no teclado.

A quinta unidade sugere a revisão das atividades realizadas na unidade anterior. Além disso, as atividades sugerem aos alunos a construção de histórias com as melodias sugeridas e a criação de uma partitura alternativa para o registro das notas “lá”, “si”, “dó”, “ré”, “mi”, “fá” e “sol”.

A unidade seis sugere uma atividade de contação de história através de uma melodia criada pelo professor ou pelos alunos para, posteriormente, a interpretarem.

A unidade sete aborda conteúdos que proporcionam ao aluno a experimentação de diferentes sons no piano a fim de manter o ritmo no desenvolver de atividades. Ao final da unidade, é sugerida a revisão das ideias já apresentadas.

A oitava unidade aborda exercícios que permitem ao aluno cantar, executar melodias, dramatizar histórias musicais, relacionar a subida para os agudos e a descida para os graves como uma montanha russa.

A unidade nove apresenta duas abordagens para histórias musicais. A primeira conta com improvisação livre que retrata uma sequência de eventos através da música sem o uso de palavras. Já a segunda abordagem orienta que cada personagem da história seja representado por uma melodia ou por um som unicamente seu. Nesta unidade há a iniciação para o aluno completar uma oitava tocando-a com as duas mãos.

Os exercícios da décima unidade permitem ao aluno a execução do ritmo e a prática no instrumento de forma espontânea, respeitando o tempo de seu desenvolvimento. Também é sugerido ao professor que realize atividades já

praticadas nas outras unidades, com o objetivo de promover maior segurança aos alunos no instrumento.

A décima primeira unidade indica ao professor trabalhar com histórias musicais em que os alunos possam experimentar o instrumento e também focar na audição, prestando a atenção nas suas melodias. O autor sugere ao professor inserir o uso da escala pentatônica juntamente com as sílabas das palavras da história.

A unidade doze sugere a organização de um recital. Nele os alunos poderão tocar e cantar em conjunto, dançar e marcar o ritmo das músicas, e proporcionar aos pais o entendimento de como se dá o processo de ensino de uma nova música.

A décima terceira unidade propõe para o aluno maior desenvolvimento ao tocar o piano com as duas mãos, ou seja, as notas dó, ré e mi com a mão esquerda e as notas fá e sol com a mão direita. A partir dessa disposição, a criança pode realizar variações e desenvolver uma nova música.

A unidade quatorze orienta o professor a realizar atividades que abordem melodia, ritmo e harmonia. Já as unidades quinze e dezesseis orientam o professor a inserir harmonia nas músicas trabalhadas nas outras unidades, para, através das melodias já conhecidas, facilitar o aprendizado e a inserção de acordes.

O livro finaliza com itens dos objetivos do livro e os possíveis resultados que os alunos terão.

#### 5.11 PIANO BÁSICO DE BASTIEN: PIANO (NÍVEL 1), DE JAMES BASTIEN

O livro “Piano Básico de Bastien” foi escrito por James Bastien. O autor orienta a utilização do método por crianças de 7 a 11 anos e explica que há outro livro que acompanha este, o de teoria. Os livros estão organizados página por página possibilitando ao aluno a complementação do aprendizado.

Os exercícios, desenvolvidos pelo autor, utilizam partituras desde o início do livro. As orientações disponíveis indicam o auxílio de um professor no desenvolver das atividades.

Os primeiros conteúdos abordam a localização das notas no instrumento e no pentagrama nas claves de sol e fá, sustenidos e bemóis, fórmula de compasso, figuras musicais, pausas, dinâmica de intensidade, ligaduras de expressão e duração, *staccato*, *ritornelo*, intervalos sem classificação e posição da mão no instrumento. O livro também apresenta orientações sobre a prática e o ritmo, a fim de desenvolver no aluno a capacidade de tocar sem olhar para as mãos, cantar/falar as notas e contar o ritmo em voz alta.

Em seguida, o livro instiga o aluno a realizar acordes com a mão esquerda. Além do conteúdo norteador, são abordados também *staccato*, dinâmica de intensidade, anacruse e acento e, aos poucos, são adicionadas as armaduras de fá maior e sol maior com a adição do pedal de sustentação.

Na parte final do livro há músicas disponíveis nas tonalidades de dó maior, fá maior e sol maior com outros elementos musicais como *Da Capo al Fine* (D.C. al Fine), sinal de oitava acima e abaixo, *ritornelo* e bequadro. Nas páginas finais há um certificado de conclusão e um dicionário de música com as nomenclaturas, desenhos com seus significados.

## 5.12 PIANO BÁSICO DE BASTIEN: TEORIA (NÍVEL 1), DE JAMES BASTIEN

O livro “Piano Básico de Bastien” foi escrito por James Bastien. O autor orienta a utilização do método por crianças de 7 a 11 anos e explica que este livro é o complemento de “Piano Básico de Bastien: piano (nível 1)”. O livro possui seu conteúdo direcionado para a teoria musical.

Como no livro “Piano”, as orientações disponíveis indicam o auxílio de um professor no desenvolver das atividades e os exercícios, desenvolvidos pelo autor, utilizando partituras desde o início do livro.

Os primeiros conteúdos abordam a localização das notas no instrumento e no pentagrama nas claves de sol e fá. Com o objetivo de fixar a nomenclatura das notas, são apresentados no livro apresenta exercícios que relacionam palavras do cotidiano que contenham, em sua estrutura, os nomes das notas musicais. Em seguida, os exercícios abordam sustenidos, *staccato*, bemóis e intervalos melódicos e harmônicos, porém não são classificados como maiores, menores, justos ou

aumentados. Além da parte teórica são apresentadas peças com diferentes andamentos como *andante*, *moderato*, *allegretto* e *allegro*, possibilitando ao aluno colocar em prática os conteúdos abordados, incluindo a montagem de acordes.

Na metade do livro são abordadas as armaduras de fá maior e sol maior com a realização de acordes na mão esquerda, dinâmica de intensidade, acento, anacruse, D.C. *al Fine*, *ritardando*, bequadro e adição do pedal de sustentação.

Na parte final do livro são realizadas revisões sobre a nomenclatura das notas, localização no pentagrama, as escalas de dó maior, fá maior e sol maior e a transposição dessas tonalidades.

### 5.13 MÉTODO ROSA, DE ERNEST VAN DE VELD

O livro “Método Rosa” foi publicado por Ernest Van de Veld. O método não apresenta um direcionamento sobre a faixa etária, porém, percebe-se pelo formato e adição de pequenas figuras, que é sugerido a crianças já alfabetizadas. É interessante o método ser utilizado com o auxílio de um professor, pois o livro não apresenta muitas orientações sobre as atividades.

O formato do livro é dividido em seis graus (seis capítulos). Cada capítulo é composto de exercícios rítmicos, estudos de elementos musicais específicos e músicas que abordam os conteúdos trabalhados no capítulo. O material disposto já orienta o aluno a iniciar ao instrumento e a utilizar a partitura. O livro inicia com uma curta biografia de compositores que se destacaram nos séculos XVII até o século XVIII.

O primeiro grau não possui músicas, mas sim conteúdos sobre a posição da mão com um desenho do teclado e orientações para a execução e a posição das notas no pentagrama com clave de sol. Os exercícios iniciais trabalham mãos separadas, graus conjuntos, intervalo de terças, quartas e quintas, exercitando os cinco dedos. Nesse mesmo capítulo é abordada a clave de fá, a posição das notas no pentagrama e no piano. Os exercícios são propostos para execução com as mãos separadas, na mão direita é usada a clave de sol, já na mão esquerda é usada a clave de fá.

O segundo grau apresenta uma página com exercícios sobre mecanismo, tendo por objetivo tornar flexíveis os dedos, estudos sobre senso de compasso e outra página com “recreios”, peças cantantes e fáceis de aprender de cor, sucessivamente. As atividades e peças apresentam clave de sol e clave de fá, as figuras musicais utilizadas são semibreve, mínima e semínima.

A partir do terceiro grau não há mais indicação das posições das mãos, apenas o dedilhado. No capítulo são trabalhados intervalos de sexta, notas pontuadas, sustenidos nas notas e na armadura, pausas de semibreve, mínima e semínima. Assim como no anterior, os conteúdos são divididos em duas páginas, sendo uma delas com exercícios e a outra com pequenas peças sobre os conteúdos abordados nos exercícios.

O quarto grau é destinado ao estudo das colcheias, no qual são trabalhados arpejos na mão esquerda. Os exercícios e as peças abordam ligaduras de tempo, notas pontuadas, bemol, armadura, fórmulas de compassos três por oito e seis por oito e movimento de passar o dedo por cima do polegar.

O quinto grau apresenta diferentes dedilhados e acordes maiores e menores. Os exercícios e as peças trabalham a execução de acordes com alternância, figuras musicais de colcheia, semínima, mínima, semibreve e notas pontuadas.

O sexto grau compreende os elementos estudados nos outros capítulos, porém mais desenvolvidos. O presente capítulo é uma preparação para o livro 2 do Método Rosa. As peças apresentadas são trechos de obras dos compositores citados no início do livro. Os conteúdos abordados são sobre a dinâmica de intensidade do piano, ou seja, forte, mezzo forte, piano, crescendo e decrescendo. Ao final do livro há uma tabela com todas as escalas maiores e todas as escalas menores.

#### 5.14 INICIAÇÃO AO PIANO: 70 PEÇAS PROGRESSIVAS, DE CARMEN MARIA METTIG ROCHA.

O livro “Iniciação ao piano” foi escrito por Carmen Maria Mettig Rocha. O método é direcionado às crianças que irão iniciar no instrumento. O livro apresenta

duas partes, com objetivo inicial de aproximar o aluno do instrumento e setenta peças com o grau de dificuldade em ordem progressiva. A primeira parte, conforme o desenvolver dos exercícios, adiciona novas notas musicais intercalando-as com canções com texto, peças modernas, exercícios em diversas tonalidades. A segunda parte aborda peças com maiores dificuldades técnicas. O livro dispõe de orientações e sugestões para o professor, sendo essencial o acompanhamento nas práticas e execuções das atividades realizadas pelo aluno. A autora indica três itens importantes a serem trabalhados durante a aula: a análise da peça, a transposição e a improvisação.

O primeiro contato com a música é pelo instrumento, a partitura vem em seguida. Nas primeiras páginas, a autora apresenta diferentes exercícios, sem a partitura, para o aluno experimentar e tocar todas as notas do instrumento. Esses exercícios introdutórios são descritos para o professor orientar o aluno a tocar todas as teclas brancas e pretas do teclado, diferenciar as alturas, localizar as notas no instrumento, reproduzir a duração das notas, conhecer intervalos básicos.

Na primeira parte do livro os exercícios são escritos nas duas claves, clave de sol e clave de fá utilizando apenas a nota dó em diferentes alturas e figuras rítmicas, semibreve, mínima e semínima. Com o decorrer das peças, são adicionadas outras notas. Os exercícios têm as fórmulas de compasso quatro por quatro, dois por quatro e três por quatro, porém o número quatro, inferior, é substituído pela semínima.

Em seguida, são apresentados os sustenidos e o elemento musical *Staccato*, através das notas já apresentadas. Nas peças seguintes iniciam-se as utilizações de armaduras, fermata, ligaduras de expressão e símbolos de intensidade (*piano*, forte, *mezzo forte*, crescendo e decrescendo).

As melodias iniciais são criadas para que as mãos não sejam tocadas juntas, mas a partir da metade do livro, as músicas têm o objetivo de auxiliar no desenvolvimento da habilidade de executar as melodias com as duas mãos juntas.

Na segunda parte do livro, os conteúdos abordados são bequadro, duas fórmulas de compasso na mesma música, bemol, acordes na melodia, semicolcheia, colcheia pontuada, tercina, D.C, *ritornelo* e cromatismo.

#### 5.15 MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 1, DE ROSANA GIOSA

O livro “Método de arranjo: piano popular” foi escrito por Rosana Giosa. O volume 1 da série de Método de Arranjo é direcionado a alunos que já estejam musicalizados, com conhecimentos básicos de teoria e leitura musical. Apesar do livro ter alguns desenhos e um personagem, o Autorzinho, esse material pode ser usado tanto com crianças e adolescentes, quanto com adultos. O acompanhamento de um professor é essencial para complementar e direcionar o aluno da melhor forma nos assuntos.

Nas páginas iniciais do livro, a autora aponta que o objetivo principal é que o pianista desenvolva capacidade de criar seus próprios arranjos. Os conteúdos básicos da harmonia, tom e semitom, intervalos, tonalidade, escalas maiores, formação de acordes básicos e suas inversões também são abordados no livro. O livro desenvolve a fixação dos acordes aprendidos, a vivência musical com os ritmos, a utilização da dinâmica e da interpretação na música popular. Os exercícios foram desenvolvidos pela autora, porém ela adiciona músicas de caráter popular em que estão presentes os conteúdos abordado anteriormente.

O livro de Giosa é dividido em duas partes, na inicial são abordados conteúdos de caráter teórico com execução de peças e na parte final há músicas para o aluno arranjar. Os assuntos seguem um crescente grau de complexidade, partindo de itens básicos como tom e semitom, seguindo para intervalos melódicos e percepção auditiva, interligando a teoria abordada no livro com a prática através da análise da música para em seguida executar a peça.

O conteúdo sobre escalas maiores diatônicas com sustenidos e bemóis dispõe de esclarecimentos sobre a formação das mesmas para após realizar a construção



dessas escalas e, logo em seguida, é abordado o assunto de escalas menores na mesma abordagem.

Na sequência, é abordada a formação de tríade maior, menor, diminuta e aumentada e suas respectivas cifras. O livro também dispõe de uma tabela com todas as tríades e exemplifica a inversão dos acordes maiores, menores, diminutos e aumentados.

A partir da metade do livro, é abordado especificamente o arranjo, com padrões rítmicos, variações rítmicas e sugestões de andamento sem foco no âmbito teórico, como na primeira parte. É indicado, nas peças, que a mão direita execute a melodia da música e a mão esquerda realize os arranjos, padrões e variações rítmicas sugeridos no livro.

Ao final do livro, há uma tabela de padrões e variações, que auxilia no arranjo das músicas. A autora sugere um esquema de estudo para repertório de aplicação em que o aluno pode dividir em quatro fases a execução de uma peça. Esse esquema de estudo ajudará o aluno a se apropriar e se sentir mais confortável na execução, criação e desenvolvimento do arranjo.

## 5.16 MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 2, DE ROSANA GIOSA

O livro “Método de arranjo - Piano popular” foi escrito por Rosana Giosa. O presente livro é uma sequência, por isso o público a que se destina são adolescentes, crianças e adultos que já estudaram o volume 1 deste método. O acompanhamento de um professor é essencial para complementar e direcionar o aluno da melhor forma nos assuntos.

Nas páginas iniciais do livro, a autora aponta que os objetivos são que o pianista aprenda a variar e a enriquecer a melodia da mão direita e conheça as escalas e campo harmônico. Neste segundo livro, a autora apresenta novos padrões e variações para acompanhamento, escalas menores, recursos para a melodia como mudança de oitava, acordes, terças, sextas e melodia dobrada com acorde no meio.

Como no primeiro livro, os exercícios foram desenvolvidos pela autora, porém ela adiciona músicas de caráter popular em que estão presentes os conteúdos abordados anteriormente.

O presente livro não pode ser dividido em duas partes, como no volume 1, pois em conjunto com as peças, são abordados conteúdos de harmonia que se complementam. No início do método há um esquema de estudo para o repertório dividido em preparação, experimentação das variações, amadurecimento de ideias e interpretação. Esse esquema tem o objetivo de facilitar o aprendizado e aproveitar da melhor forma possível o conhecimento disponível.

Posterior a isso, o livro aborda assuntos como a execução de acordes pela mão direita juntamente com a melodia como um recurso utilizado para enriquecê-la e também acordes com inversão para proporcionar maior harmonização.

Juntamente com o conteúdo teórico referente ao modo menor, no qual são apresentadas as escalas menores naturais, harmônicas e melódicas e ao campo harmônico do modo maior, é tratada a execução da melodia em duas oitavas e adição de terças. O livro também aborda a construção da escala diminuta, a qual é baseada na formação da tríade diminuta e a formação de acorde sus4.

Na parte final do livro, são abordadas as escala de tons inteiros e a formação campo harmônico do modo menor natural. Nas páginas finais há um resumo com padrões e variações para todas as lições presentes no livro, além das letras e cifras de todas as músicas presentes no método.

#### 5.17 MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 3, DE ROSANA GIOSA

O “Método de arranjo piano popular - volume 3” é direcionado para crianças, adolescentes e adultos que já estudaram os livros 1 e 2 desta coletânea. O livro 3 apresenta um repertório com harmonia mais rica e moderna, com acordes que agregam sétimas e nonas às tríades. A primeira parte do livro aborda informações teóricas que são usadas em exercícios escritos e práticos. A segunda parte traz o

texto explicativo sobre a concepção do arranjo e o repertório propriamente dito. E no final há uma tabela de acordes e sugestões de outros temas da mesma família rítmica.

Giosa aponta que os objetivos principais do livro na harmonia são conhecer as tétrades, acrescentar nona nos acordes dominantes, formar o campo harmônico com as tétrades no modo maior diatônico, modo menor natural e modo menor harmônico. Os objetivos de execução são a distribuição dos acordes nas duas mãos.

O primeiro conteúdo abordado é sobre tétrades com sétimas maiores, menores e diminutas. Os acordes especiais contam com a adição da sexta maior e nonas maiores, menores ou aumentadas.

A inversão das tétrades proporciona mais possibilidades de harmonização na música, tanto no acompanhamento da mão esquerda quanto na adição destes acordes na melodia da mão direita. A distribuição de acordes aborda formas de dividir as notas nas mãos direita e esquerda, orientando equilíbrio, região e proximidade das notas e, através da instrumentação em blocos fechados, possibilitar o destaque da melodia possibilitando diferentes execuções e em blocos abertos, possibilitando a abordagem de um recurso que também destaca a melodia.

O *walking-bass* ou baixo-caminhante é um recurso utilizado na mão esquerda para criar um desenho melódico com o baixo. O próximo conteúdo teórico abordado é a formação do campo harmônico do modo maior e do modo menor com suas respectivas sétimas.

A segunda parte do livro compreende os arranjos e repertórios. O padrão presente nesse trecho do livro consiste num texto explicativo sobre a música, o formato e o arranjo, abordando os elementos já trabalhados na primeira parte e novos elementos como arpejos, arpejos com o terceiro tempo ligado, baixo-pedal e arpejo ritmado.

Ao final do livro há um resumo com padrões rítmicos disponibilizados para aplicação no repertório presente no método 3, além de lista de sugestões para repertórios. Por fim, nas últimas páginas do livro, há uma tabela de acordes com sétimas e sextas.

## 5.18 APRENDER, TOCAR E CRIAR AO PIANO, DE ABIGAIL SILVA

O livro “Aprender, tocar e criar ao piano” foi escrito por Abigail Silva. Segundo a autora, o livro é direcionado, principalmente, para adolescentes e adultos principiantes no estudo do piano e também aos que aprenderam a tocar apenas o que está escrito. Para a utilização do material, o aluno deve possuir conhecimentos de harmonia, desenvolvimento rítmico e técnica. No início do livro, a autora cita os objetivos a serem atingidos: despertar o interesse pela criatividade e a necessidade do conhecimento dos elementos que formam a música, aprender como se faz música, o que são padrões, frases e o inter-relacionamento entre ambos, como os compositores desenvolvem suas ideias musicais, colocar em prática os conhecimentos adquiridos de harmonia, ritmo, estilos, melodia, técnica e desenvolver o gosto estético. O livro contém frases direcionadas ao professor, por isso, é indicada a utilização do material com a presença de um orientador.

O livro “Aprender, tocar e criar ao piano” é dividido em duas partes, na primeira metade é destinado à improvisação, já na segunda, são abordados conteúdos sobre técnica. A utilização da partitura é feita desde o início dos conteúdos e as improvisações usam os acordes de tônica e dominante. Os exercícios de improvisos são dispostos em frases com relação de pergunta e resposta, inicialmente sendo baseados nas notas pertencentes aos acordes e, em seguida, indicando o uso de notas de passagem. As progressões podem ser ascendentes ou descendentes, conter *staccato*, colcheias, ligadura, nota pontuada, diferentes fórmulas de compassos, tonalidades de bemóis e tonalidades menores.

Com o decorrer do livro, são apresentados diferentes encadeamentos de acordes nos quais é adicionada à tônica e à dominante, a subdominante. Na tonalidade menor são apresentados o Im, IVm e V7. A autora insere encadeamento com variações, encadeamento II, V7 e I, e encadeamento VI, II, V7 e I a duas vozes.

Os exercícios de improvisação adicionam, com o desenvolvimento do livro, outros acordes à harmonia, como a dominante secundária. Em seguida são

utilizados os modos dórico, frígio, lídio e eólio nas improvisações e abordadas as variações “História de um soldado”, “Que é da Margarida”, “Um, dois, três” e “Seis por oito”. As páginas seguintes apresentam uma série de exercícios relacionados com a peça “Seis por oito” para o aluno registrar seus improvisos. A primeira parte do livro é concluída com padrões para improvisação sobre notas de passagem, bordaduras, nota de aproximação, grupetos e improvisação usando notas fora do acorde.

A segunda parte do livro de Abigail aborda técnica pianística. O primeiro conteúdo apresentado é sobre cifras e abreviações. Em seguida, baseado nos acordes, são executados os pentacordes maiores. Logo em seguida, são abordadas as escalas maiores com sustenidos e bemóis em semínima em uma oitava e em colcheia com duas oitavas. As escalas menores também são abordadas nas suas duas formações, escala menor harmônica e escala menor melódica. Para facilitar a inserção das escalas nos improvisos, os exercícios posteriores trabalham a diferença de peso das mãos e adição de acordes na mão esquerda para realizar um acompanhamento em diferentes fórmulas de compasso.

O exercício “Construção dos Dedos” propõe ao aluno desenvolver a dinâmica das mãos, intensidade e variação de ritmos. Os exercícios de técnica da Construção dos Dedos abordam o pentacorde e notas dos acordes.

Na sequência, são apresentadas variações de arpejos. Esse conteúdo é trabalhado com mãos alternadas, arpejos dentro da oitava, arpejo em duas oitavas, arpejo com inversões, arpejo de téttrade, sendo em tonalidades maiores e menores. O livro dispõe de diferentes padrões para mão direita e para mão esquerda. Nas páginas finais do método há exercícios para a extensão dos dedos e nota pedal.

#### 5.19 ADULT PIANO METHOD, DE FRED KERN, PHILLIP KEVEREN, BARBARA KREADER E MONA REJINO

O livro “*Adult Piano Method*” foi criado por Fred Kern, Phillip Keveren, Barbara Kreader e Mona Rejino. O livro é direcionado a alunos adultos, pois não é um

material lúdico com desenho de personagens. O método inicia com a apresentação da numeração dos dedos, posição da mão e do corpo ao piano. O livro é dividido em 5 unidades em que são apresentados temas repetidos com maior grau de dificuldade. O tema *Music Theory* é repetido nas unidades 1, 2, 3 e 5. O tema *Straight Ahead* trabalha o reconhecimento das figuras musicais nos capítulos 1 e 2. Presente nas unidades 2 e 4, o *Style Clip* são anexos de músicas que apresentam os conteúdos abordados no capítulo. A maioria dos exercícios foram elaborados pelos autores, mas as músicas compostas por outros compositores possuem indicação no canto superior direito da partitura. As figuras das notas musicais são apresentadas desde a primeira unidade, já a partitura é introduzida a partir da unidade 2. Os exercícios do *Adult Piano Method* dispõem de uma partitura para o professor acompanhar o aluno.

Os primeiros conteúdos abordados são as notas pretas tocadas em blocos, marcação do pulso e improviso com as teclas pretas. O livro apresenta, inicialmente, uma partitura adaptada apenas com as figuras musicais semínima, mínima, semibreve e com o desenvolver do método são adicionados os elementos até completar a partitura com todos os elementos essenciais. A partir do tema F-G-A-B *Groups* são trabalhadas as teclas brancas. Nesta unidade também é abordado o *staccato* e o *legato*.

A unidade 2 introduz a pauta e as notas musicais com alturas. A primeira clave apresentada é a clave de fá com a mão esquerda, em seguida a clave de sol. As dinâmicas de intensidade ao piano, forte, *mezzo forte*, piano e *mezzo piano* são apresentadas nesta unidade. Os exercícios posteriores são com as duas claves. Nesta unidade as mãos não tocam juntas.

Na unidade 3 as duas mãos começam a tocar ao mesmo tempo. As notas são relacionadas com as escalas e é incentivado o improviso com as notas brancas da escala de dó maior. Nesta unidade é abordado intervalos harmônicos e melódicos, além da dinâmica de intensidade fortíssimo, pianíssimo, e D.C., *Dal capo al fine*. No final, são apresentados os conteúdos de bemol, sustenido, acento, bequadro e fermata.

Na quarta unidade, os conteúdos abordados nos exercícios são: *ritardando*, colcheias e anacruse. A escala que participa deste capítulo é a de sol maior, sem apresentar a sétima nota sustenida da escala. Na música Ode to Joy, de Beethoven, é inserida a semínima pontuada.

A última unidade do livro *Adult Piano Method* aborda músicas com conteúdos trabalhados nas outras unidades. Na teoria musical é apresentada a localização de todos os “dós” no piano e na partitura e a formação de acordes. É inserida também nas músicas a utilização do pedal.

#### 5.20 PIANO LAB: AN INTRODUCTION TO CLASS PIANO, DE CAROLYNN A. LINDEMAN

O livro “Piano Lab” foi publicado por Carolynn A. Lindeman. Ele é dividido em dez capítulos e que cada um apresenta três unidades. O suplemento de músicas encontra-se no final do livro, juntamente com glossário e apêndices. Esse livro é feito para alunos adolescentes e adultos que não tem conhecimento de música e nunca tiveram contato com o piano. Seu objetivo é auxiliar a tocar piano e desenvolver conhecimento de música.

O capítulo um aborda a iniciação ao piano. Os conteúdos são básicos, como a posição da mão no instrumento, numeração dos dedos, função dos pedais. Na unidade seguinte aborda localização das notas no piano e apresenta ao aluno uma partitura adaptada com orientações de duração das notas. Nesses exercícios há opção do instrutor executar um arranjo simultaneamente com a prática do aluno. No primeiro capítulo é tratada a exploração das teclas brancas e em seguida as teclas pretas.

A autora introduz o formato da partitura, duração das notas, símbolos e métrica no segundo capítulo. Há o cuidado de utilizar partitura com as notas, mas sem o pentagrama, com a ajuda de letras dentro de cada nota.

A partir do capítulo três é abordado a parte teórica com os intervalos, acordes e suas funções. A prática rítmica está presente na maioria dos capítulos com o

objetivo de fixar a métrica e os valores das notas antes de executar a melodia. No capítulo seguinte há técnicas de como memorizar peças.

A autora utiliza para concretizar os conteúdos o gênero musical Blues. Após apresentar a função dos acordes, dominante, subdominante, os exercícios incentivam a realizar uma progressão de blues. A composição também é trabalhada com sugestões de utilizar esse gênero musical.

Nos capítulos finais o conteúdo é mais complexo, além das escalas maiores, menores e suas variações, natural, harmônica e melódica, os alunos passam a compreender o campo harmônico e como harmonizar músicas em diferentes tonalidades.

Piano Lab abrange diferentes temas que envolvem o piano. O desenvolvimento da compreensão musical do aluno é incentivado através da performance, da análise, improvisação, transposição, harmonização e composição.

#### 5.21 CLASS PIANO, DE MARGARET STARR MCLAIN

O livro “Class piano” foi escrito por Margaret McLain com o objetivo de orientar os professores de turmas de piano. A linguagem, majoritariamente descritiva, é direcionada ao professor na qual a autora relata experiências que motivaram a produção do livro. Os exercícios foram planejados para que todos da classe obtivessem êxito no seu aprendizado e execução.

Class piano é dividido em 11 capítulos, com subtítulos que abrangem a teoria com exemplos de partitura e desenhos, atividades para serem executadas com e sem o piano e exercícios práticos. Apesar do livro ser direcionado ao professor, também aborda orientações aos alunos de como estudar fora da sala de aula. Alguns dos temas abordados se repetem em diversos capítulos, porém o grau de dificuldade aumenta com o decorrer do livro.

A autora inicia com uma abordagem básica, orientando sobre a numeração dos dedos, teoria das escalas, melodias simples com as mãos separadas, ginástica com as articulações e movimentos dos dedos, audições para desenvolvimento da percepção auditiva e transposições simples. A única atividade inicial com as mãos



juntas é a prática rítmica com notas sem altura definida que, além de desenvolver a compreensão do ritmo, auxilia a coordenar as duas mãos.

Com o avanço dos capítulos, os conteúdos tornam-se mais complexos. No campo harmônico é apresentada a formação de acordes, suas funções e adição de sétimas como também suas inversões. São abordadas escalas maiores e escalas menores (natural, harmônica e melódica). A percepção rítmica não é mais utilizada ao final do livro, pois o aluno já está mais seguro no instrumento. A improvisação é abordada desde o início com versão simplificada e no último capítulo é sugerida a realização de uma improvisação com a escala menor harmônica.

A autora aponta que a maior deficiência dos estudantes de música refere-se à falta de habilidades auditivas. Essa consciência auditiva afeta de modo geral no pianista, limitando seus improvisos ou reprodução de melodias de ouvido. Portanto, para suprir esta necessidade, durante a maioria dos capítulos, há exercícios para desenvolvimento da percepção auditiva dos músicos.

O livro Class Piano aborda conteúdos abrangentes e que suprem requisitos para um instrumentista ter segurança ao tocar piano.

## 5.22 ENSAIO SOBRE A MANEIRA CORRETA DE TOCAR TECLADO, DE CARL PHILIPP EMANUEL BACH

O livro “Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado” foi escrito por Carl Philipp Emanuel Bach. Em um livro totalmente descritivo, o compositor pretende orientar a maneira correta de tocar peças solo e auxiliar a desenvolver um estudo de acompanhamento. O método de Bach não é direcionado para uma determinada faixa etária, porém pelo fato do livro ser extenso e com linguagem complexa, adapta-se melhor para adultos.

O livro é dividido em duas partes. Na parte I, Bach, aponta três fatores importantes e interligados que são essenciais para uma boa execução no teclado. Os três fatores são: dedilhado correto, ornamentos precisos e boa execução. Tocar o teclado de forma redonda, clara e natural aparenta que o instrumentista tem boa articulação e posição correta das mãos, seus dedos não são rígidos e tensos.

O autor aconselha os tecladistas a tocar peças destinadas ao seu instrumento, além de tocarem peças de outros compositores, pois com elas poderiam desenvolver melhor suas técnicas e não somente reproduzir peças de seus mestres.

A mão esquerda tem atenção especial, pois apresenta possível rigidez motora com as práticas comuns realizadas. Bach é contra notas repetidas e rápidas na mão esquerda e indica omitir algumas notas, tocando as outras em oitavas ou dobrando as oitavas com as duas mãos em fortíssimo, com o objetivo de vibrar suficientemente as cordas para que os sons se liguem. O teclado pode e deveria indicar a marcação do compasso com a mão esquerda, podendo repetir acordes, dessa forma não confundiria os outros instrumentistas. A execução de um dedilhado correto numa peça demonstra naturalidade. Seu estudo lento, com as duas mãos em uníssono, porém com o aumento gradativo da velocidade torna as mãos igualmente hábeis.

Os ornamentos podem ser adicionados após desenvolver o conhecimento de teclas, das notas, das pausas, da divisão do compasso e outros. Essa tarefa pode durar a vida toda, pois os ornamentos podem variar o grau de dificuldade.

A segunda parte do livro “Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado” apresenta ensinamentos sobre acompanhamento. Também trata sobre o acompanhamento mais indicado para cada instrumento de tecla como o órgão, cravo, fortepiano e clavicórdio.

O autor destaca a prática de bons solos, com melodia bem construída e harmonia correta, em que ambas as mãos são suficientemente exercitadas para se adquirir boa execução de baixo-contínuo. Outro fator importante realçado diversas vezes é o instrumentista ter um ouvido atento, desenvolvido e acostumado com boa melodia.

Bach transmite o conhecimento do micro para o macro do acompanhamento. Ele introduz as regras habituais, cifras, tonalidade, intervalos, acordes, progressões e suas funções para em seguida tratar o acompanhamento como um todo. O risco de cometer erros, bem como os meios para evitá-los são indicados fielmente. Os intervalos indispensáveis, os necessários, os dispensáveis e os que devem ser duplicados são indicados.

O acompanhamento a quatro vozes é indicado para o início do estudo, pois estabelecendo seus funcionamentos, o aprendiz conseguirá também executar o acompanhamento com outras vozes.

## 6 A ANÁLISE DOS MÉTODOS

A reflexão, por parte dos professores, sobre o significado, a natureza e o valor da música é essencial, pois o ensino musical provém do entendimento da música e, caso os professores não reflitam sobre tal, podem ocasionar em más práticas musicais (Swanwick, 1979, p.7).

Para Swanwick (1979), a educação musical tem como objetivo o desenvolvimento dos processos psicológicos que irão permitir e facilitar o acesso dos alunos à experiência musical. Além disso, o professor consegue perceber em qual tipo de área o aluno está envolvido. Para tal, Swanwick desenvolveu o modelo C(L)A(S)P, que consiste em uma conexão entre as modalidades centrais do fazer musical. O modelo baseia-se em cinco parâmetros, sendo “C” a composição, incluindo todas as formas de invenção musical, tanto sobre a forma de notação quanto a improvisação, “L” os estudos acadêmicos - provindo da tradução original “*literature studies*” - referindo-se a estudos teóricos sobre história, crítica, estilos musicais e técnicas de composição, “A” a apreciação, que, por sua vez, não acontece somente ao ouvir alguém executar uma peça, mas também a audição da própria prática ao instrumento, “S” sendo habilidades técnicas - provindo da tradução original “*skill acquisitions*” - englobando diversos aspectos como controle da técnica, tocar em conjunto, capacidade de ler à primeira vista e fluência na notação e, por fim, “P”, referindo-se à performance como o encontro com a música, na qual tem a função de proporcionar o envolvimento do ouvinte com a peça executada.

No modelo, as três modalidades centrais devem ser priorizadas, por isso composição “C”, apreciação “A” e performance “P”, sendo os pilares do fazer musical ativo, são distribuídos simetricamente na sigla, a fim de mantê-los equilibrados e igualmente distribuídos nas atividades do ensino de piano. Já os estudos acadêmicos (L) e as habilidades técnicas (S) desempenham um papel de suporte à educação musical. Os cinco parâmetros possibilitam diversas atividades práticas quando relacionados de forma equilibrada, pois, segundo Swanwick (1979, p. 50), o modelo C(L)A(S)P é uma formulação teórica do ensino da música e que, ao mesmo tempo, permite identificar o que falta numa prática profissional incompleta da educação musical. A implantação deste modelo torna-se essencial para o

desenvolvimento completo do estudante e o entendimento de suas necessidades, pois, segundo Carvalho (2010),

o uso do modelo C(L)A(S)P pode contribuir em dois aspectos: primeiramente, ajudando o professor, em qualquer momento do ensino, a questionar em qual área ele está envolvendo os alunos e qual será o próximo envolvimento. Em segundo lugar, o modelo torna o professor capaz de criar atividades que conscientemente conectam os cinco parâmetros (FERNANDES apud CARVALHO, 2010, p. 26-27).

A partir deste estudo e destas constatações, os métodos referidos nesta pesquisa foram analisados através do modelo C(L)A(S)P, de Swanwick, conforme quadro 1, a seguir, a fim de estabelecer relações entre si e possibilitar uma busca e uma utilização mais assertiva dos mesmos em sua aplicação ao ensino de piano.\*\* O quadro 1 aponta os conteúdos, que, apresentados nos métodos, estão relacionados à composição tanto na forma de notação quanto de improviso, bem como os estudos acadêmicos voltados para a teoria. A apreciação de ouvir alguém tocar e a reflexão da própria execução também são buscadas nos métodos, assim como as habilidades técnicas de controle de execução, de tocar em conjunto e a capacidade de ler à primeira vista, além da performance da peça voltada para a expressividade.

Quadro 1- Quadro com análise dos métodos baseados no modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick.

Livro	Composição (C)	Estudos acadêmicos (L)	Apreciação (A)	Habilidades técnicas (S)	Performance (P)
OS SMURFS NO TECLADO: MÉTODO INFANTIL PARA O PIANO, DE MÁRIO MASCARENHAS		X			

Livro	Composi- ção (C)	Estudos Acadêmicos (L)	Apreciação (A)	Habilidades Técnicas (S)	Performan- ce (P)
MEU PIANO É DIVERTIDO : LIVRO 1, DE ALICE G. BOTELHO		X		X	
MEU PIANO É DIVERTIDO : LIVRO 2, DE ALICE G. BOTELHO		X		X	
DIVIRTA-SE TOCANDO: LIVRO 3, DE ALICE G. BOTELHO		X		X	X
PIANO COURSE (BOOK 1), DE LEILA FLETCHER		X		X	
PIANO COURSE (BOOK 2), DE LEILA FLETCHER		X		X	
PIANO COURSE (BOOK 4), DE LEILA FLETCHER		X		X	

Livro	Composi- ção (C)	Estudos Acadêmicos (L)	Apreciação (A)	Habilidades Técnicas (S)	Performan- ce (P)
MÚSICA PARA PIANO, DE ROBERT PACE	X	X		X	
CRIANDO E APRENDEN DO, DE ROBERT PACE	X	X		X	X
MUSIC FOR MOPPETS: TEACHER' S MANUAL, DE ROBERT PACE	X	X	X	X	X
PIANO BÁSICO DE BASTIEN: PIANO (NÍVEL 1), DE JAMES BASTIEN		X		X	
PIANO BÁSICO DE BASTIEN: TEORIA (NÍVEL 1), DE JAMES BASTIEN		X			
MÉTODO ROSA, DE ERNEST VAN DE VELD		X		X	

Livro	Composi- ção (C)	Estudos Acadêmicos (L)	Apreciação (A)	Habilidades Técnicas (S)	Performan- ce (P)
INICIAÇÃO AO PIANO: 70 PEÇAS PROGRES SIVAS, DE CARMEN MARIA MATTIG ROCHA	X	X		X	
MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 1, DE ROSANA GIOSA	X	X		X	
MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 2, DE ROSANA GIOSA	X	X		X	
MÉTODO DE ARRANJO PIANO POPULAR VOLUME 3, DE ROSA- NA GIOSA	X	X		X	



Livro	Composi- ção (C)	Estudos Acadêmicos (L)	Apreciação (A)	Habilidades Técnicas (S)	Performan- ce (P)
APRENDER , TOCAR E CRIAR AO PIANO, DE ABIGAIL SILVA	X	X		X	
ADULT PIANO METHOD, DE FRED KERN, PHILLIP KEVEREN, BARBARA KREADER, MONA REJINO	X	X		X	
PIANO LAB: AN INTRODUC TION TO CLASS PIANO, DE CAROLYNN A. LINDEMAN	X	X		X	
CLASS PIANO, DE MARGARE T STARR MCLAIN	X	X	X	X	
ENSAIO SOBRE A MANEIRA CORRETA DE TOCAR TECLADO, DE CARL PHILIPP EMANUEL BACH		X	X	X	X

Através da análise dos métodos e realizando a comparação dos mesmos observou-se que dos 22 livros apenas um, o *Music for Moppets: teacher's manual* de Robert Pace, apresenta os cinco parâmetros apontados por Swanwick. Pace apresenta a composição tanto através da própria criação planejada e registrada quanto do improviso, os estudos acadêmicos que englobam a teoria da música, a apreciação musical realizada por meio da escuta atenta e direcionada, as habilidades técnicas que abordam a técnica pianística, o tocar em grupo e a leitura à primeira vista e, por fim, a performance que direciona o estudante a inserir expressividade na música com sua interpretação. Além do *Music for Moppets* de Robert Pace, outros três métodos se destacam, pois apresentam quatro dos cinco parâmetros do modelo C(L)A(S)P, sendo o Criando e Aprendendo de Robert Pace, o Class Piano de Margaret Starr Mclain e o Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado de Carl Philipp Emanuel Bach.

50% dos livros apresentam a composição (C) como conteúdo integrante do método. Todos os livros possuem a letra (L), estudos acadêmicos, do modelo C(L)A(S)P, visto que abordam conteúdos sobre a teoria musical. A apreciação musical (A) está presente em apenas três métodos, sendo aproximadamente 14% dos livros. Os conteúdos sobre técnica pianística, tocar em grupo e leitura à primeira vista que fazem parte das habilidades técnicas (S) são indicados em, aproximadamente, 90% dos livros, sendo 20 métodos. A performance (P) é apresentado por 4 livros, aproximadamente, 18%.

## 7 METODOLOGIA

A presente pesquisa tem o objetivo de investigar a relação entre a formação pianística que os professores receberam e o método que eles usam para seus alunos. A construção deste projeto se deu inicialmente por meio da pesquisa de livros que abordam métodos de ensino de piano disponíveis na biblioteca da Universidade de Caxias do Sul e outros livros fornecidos pelo professor orientador deste trabalho.

Um questionário foi desenvolvido para nortear a análise dos métodos e, posteriormente, estabelecer relações entre os livros. O questionário baseou-se em perguntas para uma parametrização geral sobre cada livro, como indicação de faixa etária, elaboração de exercícios e destaques dos assuntos.

Esta pesquisa teve como finalidade investigar métodos em busca de uma melhor compreensão sobre aspectos da aprendizagem musical pianística, visando compreender as diferentes características dos métodos de ensino de piano utilizados por professores do instrumento. Dessa forma, buscou-se estabelecer relações entre as ferramentas metodológicas utilizadas na formação de estudantes de piano e o como essas ferramentas podem impactar na vida profissional dos alunos de piano que venham a se tornar professores do instrumento no futuro.

Isso posto, a pesquisa englobou cinco participantes, com o pré-requisito de serem estudantes do curso de música da Universidade de Caxias do Sul (UCS), terem estudado piano ou teclado antes de ingressarem na universidade e serem professores de piano.

Esta pesquisa exploratória utiliza-se de uma abordagem qualitativa, utilizando-se, como instrumentos metodológicos, de questionário e de pesquisa bibliográfica. Segundo Marconi e Lakatos (2011, p.71), pesquisas de campo exploratórias.

São investigações de pesquisa empírica cujo objetivo é a formulação de questões ou de um problema, com tripla finalidade: desenvolver hipóteses, aumentar a familiaridade do pesquisador com um ambiente, fato ou fenômeno, para realização de uma pesquisa futura mais precisa ou modificar e clarificar conceitos.

Após as análises dos livros, foi estabelecida, baseada no Modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick, uma comparação entre eles. Cada letra da palavra em inglês “clasp” representa uma modalidade do fazer musical.

O questionário foi composto predominantemente por questões abertas (não limitadas), que permitiram aos participantes responder livremente, usando sua linguagem própria e emitindo suas opiniões de maneira mais livre, profunda e precisa, como sugerem Marconi e Lakatos (2011, p.89), uma vez que os respondentes foram mantidos em anonimato com a utilização de nomes fictícios. Enviado por e-mail, o questionário continha informações sobre o assunto do presente trabalho, a duração aproximada para a realização das respostas do questionário (dez minutos) e uma data limite para o retorno do mesmo respondido. Inicialmente pensou-se em realizar entrevistas com os participantes, contudo, em função do curto prazo para a realização da pesquisa, escolheu-se pela utilização de questionários. As perguntas (disponíveis em Apêndice A, p. 72) incluíam questionamentos referentes à idade dos participantes, em qual semestre estavam no curso de música, em que ano ingressaram na universidade, há quanto tempo estavam no curso e quantos semestres de instrumento haviam cursado. Os participantes também foram questionados sobre o início dos estudos musicais, como se deu a duração do curso de piano ou teclado e o local onde ocorriam. Além disso, foram questionados se o curso era baseado em alguma metodologia específica e quais os métodos que os seus professores utilizavam nas aulas. Nas perguntas finais, os entrevistados, como professores de piano, foram indagados sobre o local que aconteciam suas aulas e a faixa etária de seus alunos. O questionário também abordava sobre as metodologias e métodos que são utilizadas pelos entrevistados e a escolha desses métodos. Para finalizar, foram questionados sobre a realização de disciplinas e cursos sobre metodologia do ensino de piano. (O questionário completo encontra-se disponível no Apêndice A, p. 72).

## 8 DADOS DA PESQUISA

Neste capítulo serão descritos os dados coletados nas entrevistas com os estudantes participantes desta pesquisa.

### 8.1 ENTREVISTADO 1

O entrevistado João, de 21 anos, ingressou na universidade em 2016 e está cursando o sétimo semestre do curso e sexto de instrumento. Iniciou seus estudos musicais com 8 anos de idade com professor particular de piano em escola de música. Apesar de não possuir duração definida e certificação, João realizou 9 anos de estudo de instrumento antes de entrar na universidade. Sua professora utilizava diferentes métodos de livros, incluindo: Hanon, Beyer Piano, A dose do dia (Edna-Mae Burnam), Tesouro - O Pequeno Pianista (Mário Mascarenhas) e Meu livro de Teoria (Margaret E. Steward).

Como professor, João dá aulas particulares em escolas de música, casas de alunos e em sua casa para alunos com idades entre 5 e 17 anos, e 40 e 50 anos. João informou que, de acordo com a idade de seus alunos e o nível de aprendizado, varia os métodos e a forma como conduz suas aulas, utilizando o Hanon e diferentes atividades retiradas de referências da faculdade e de pesquisas próprias, sem a utilização de um livro fixo.

Por bastante tempo João não utilizou nenhum método específico em suas aulas e aos poucos foi inserindo alguns exercícios de métodos e músicas para auxiliar a sanar as dificuldades de seus alunos. Atualmente, cursa uma disciplina sobre metodologia do ensino do piano na universidade. Segundo o participante, a disciplina está lhe auxiliando nas suas escolhas de métodos e condução das aulas de piano. Por fim, o entrevistado possui interesse em realizar cursos sobre metodologias do ensino de piano externo às disciplinas do curso de licenciatura em música da UCS.

## 8.2 ENTREVISTADO 2

O entrevistado Davi, de 21 anos, ingressou na universidade em 2017 e está no quarto semestre do curso e terceiro de instrumento. Iniciou seus estudos musicais com 18 anos de idade com um professor de teclado. Apesar de ter estudado por 1 ano e meio antes de ingressar na universidade, Davi não finalizou o curso. Seu professor não utilizava métodos específicos, ensinando a prática juntamente com a leitura de partitura.

Como professor, Davi dá aulas particulares para alunos entre 9 e 75 anos em suas casas. De acordo com a percepção de Davi, expressada nas suas respostas no questionário, os alunos jovens possuem mais facilidades de aprender do que os alunos mais velhos. Em função disso, utiliza variações das metodologias utilizadas de acordo com a idade dos alunos.

Davi ensina seus alunos por meio da leitura da partitura em conjunto com a prática do instrumento, conforme sua formação. Além disso, busca exercícios para desenvolver a habilidade nas mãos e procura ensinar conteúdos e músicas que os alunos demonstrem interesse, a fim de proporcionar autonomia no aprendizado. Por fim, o entrevistado aponta que ainda não teve contato com metodologia de ensino de piano na universidade.

## 8.3 ENTREVISTADO 3

O entrevistado Arthur tem 30 anos de idade e ingressou na universidade em 2012. Está no décimo quinto semestre do curso e nono de instrumento. Iniciou seus estudos musicais com 15 anos, fazendo 8 meses de curso de teclado antes de entrar na universidade.

Como professor, Arthur dá aulas particulares em escolas de música para alunos entre 7 e 60 anos. O professor não utiliza um método específico, mas diversas metodologias, propondo exercícios e brincadeiras a fim de solucionar as dificuldades dos alunos.

O entrevistado não estudou até o momento metodologias do ensino de piano na universidade, tampouco realizou cursos sobre metodologias do ensino de piano externo às disciplinas do curso de licenciatura em música da UCS.

#### 8.4 ENTREVISTADO 4

O entrevistado Henrique, de 21 anos, ingressou na universidade em 2016 e está no sétimo semestre do curso e também no sétimo de instrumento. Iniciou seus estudos musicais com 10 anos de idade. Seu curso, que ocorria no salão paroquial de sua cidade, não possuía duração pré-estabelecida e foi realizado com professor durante 2 anos. Seu professor utilizava o Método Prático para Teclados de Marcelo Dantas Fagundes. Após isso seguiu seus estudos de forma autodidata até seu ingresso na universidade.

Como professor, Henrique dá aulas em escolas de música para alunos entre 8 e 50 anos, utilizando nas primeiras aulas uma metodologia semelhante para todos os seus alunos, com o objetivo de compreender quais as principais dificuldades de cada um e, a partir dessa análise, diversificar suas metodologias de acordo com as particularidades de cada aluno. Na sua tarefa como professor de instrumento, por acreditar que alguns métodos complementam outros, utiliza diversos métodos, inclusive o utilizado na sua formação, a fim de não limitar determinados aspectos da prática e da teoria.

Apesar de considerar importante a utilização dos métodos, Henrique aponta que nem sempre o que o aluno necessita está presente em um método. Atualmente, cursa uma disciplina sobre metodologia do ensino do piano na universidade e nunca realizou cursos sobre metodologias externos às disciplinas do curso de licenciatura em música da UCS.

#### 8.5 ENTREVISTADO 5

O entrevistado Pedro, de 19 anos, ingressou na universidade em 2018 e está no terceiro semestre do curso e também no terceiro de instrumento. Iniciou seus estudos musicais através de aulas de piano com professor em um curso que não

possuía tempo pré-determinado para conclusão, contabilizando um período de dois anos de curso. Porém, as aulas não foram finalizadas antes de seu ingresso na Universidade.

Em suas aulas de piano, realizadas em escola de música, foram utilizados métodos para o ensino, porém, o entrevistado não recorda suas referências. Atualmente, Pedro dá aulas de piano particulares, em escolas de música, projetos sociais, em casas de alunos e em sua casa, além da Igreja, para uma faixa etária de alunos com idades entre 5 a 23 anos.

De acordo com a variação de idade de seus alunos, o entrevistado aponta diferenciar os métodos utilizados, utilizando métodos já existentes porém não necessariamente o aprendido em sua formação pianística. Pedro procura possibilitar que o aluno encontre seu próprio formato de aprendizado em busca do conhecimento. Em suas aulas, Pedro acredita que a aprendizagem se dá através do entendimento da construção da música.

Por fim, o participante citou que ainda não estudou sobre metodologias do ensino de piano e nunca realizou cursos sobre metodologias externos às disciplinas do curso de licenciatura em música da UCS.



## 9 ANÁLISE

A faixa etária dos participantes da pesquisa era de 19 a 30 anos. Os pesquisados estão em diferentes momentos do curso de Licenciatura em Música da UCS, compreendendo estudantes entre o 3º e o 15º semestre. Com relação ao início de seus estudos musicais, há uma grande variação de idades, tendo dois dos entrevistados iniciado seus estudos ainda crianças, com 8 e 10 anos, e os demais, na adolescência, com 15 e 18 anos. Por meio da análise das entrevistas, observou-se que os participantes João e Henrique, que começaram seus estudos ainda quando crianças, possuíam mais tempo de contato com a prática instrumental previamente à sua entrada na universidade. Ademais, esses participantes já possuíam conhecimento sobre metodologia do ensino de piano proveniente de disciplinas do seu curso universitário. Esses participantes demonstraram maior percepção e entendimento no assunto abordado no questionário, respondendo de forma mais coesa.

Todos os respondentes, por tratar-se de um pré-requisito da pesquisa, estudaram piano antes de seu ingresso na universidade, porém, há grande variação de tempo do estudo, desde 8 meses, 1 ano e meio, 2 anos e, um dos respondentes, 9 anos. O entrevistado Henrique, mesmo tendo estudado apenas 2 anos, seguiu seus estudos de forma autodidata até seu ingresso na universidade. Os demais entrevistados, durante todo o tempo citado, tiveram aulas através de professores.

Apenas um dos entrevistados, João, finalizou o curso de piano antes de sua entrada na universidade e, em nenhum dos casos, os cursos recebidos pelos entrevistados possuíam tempo prévio determinado de duração para seu encerramento. Um dos entrevistados não respondeu à questão.

Com relação ao local que ocorriam suas aulas, a maior parte dos entrevistados apontou a realização das mesmas em escolas de música. Apenas um dos entrevistados especificou que suas aulas ocorriam em uma sala do salão paroquial de sua cidade. Um dos entrevistados não respondeu a questão. Henrique, todavia, declarou que o seu professor utilizava apenas um método em suas aulas, o “Método Prático para Teclados” de Marcelo Dantas Fagundes. Outros dois respondentes, João e Pedro, apontaram que os professores utilizavam métodos em suas aulas

como “Hanon”, “Beyer Piano”, “A dose do dia” de Edna-Mae Burnam, “Tesouro - o pequeno pianista” de Mário Mascarenhas e “Meu livro de teoria” de Margaret E. Steward. Davi, por sua vez, indicou que, em suas aulas, o professor não seguia um método, e Arthur não respondeu essa questão no questionamento.

Conforme citado anteriormente, João e Henrique já realizaram em sua formação acadêmica disciplina voltada para metodologias do ensino de piano, já os demais respondentes apontam que, até o presente momento, ainda não tiveram contato com tais. Nenhum dos entrevistados realizou cursos de extensão ou oficinas externas às disciplinas do curso de licenciatura em música da Universidade de Caxias do Sul que abordem o assunto em questão.

Como profissionais da educação de piano, os entrevistados determinaram que a variação na utilização de métodos depende das necessidades apresentadas por cada aluno e conhecimentos já desenvolvidos, independentemente da idade.

Em relação à escolha dos métodos para seus alunos com os que receberam em sua formação pianística, percebe-se que todos os entrevistados estão atentos às necessidades, dificuldades e estágio dos alunos, trazendo sim como base os métodos conhecidos em seu histórico de aprendizado, porém, realizando pesquisas e buscando possibilidades que melhor se adaptem a cada momento e situação necessários de serem abordados para com seus alunos.

A partir disto, pode-se concluir que, diante das necessidades apresentadas de forma particular de cada aluno, os entrevistados mesclam a utilização dos métodos recebidos em sua formação pianística com a busca por novas possibilidades que abordem, de forma mais assertiva, o ensino a ser destinado.

## 10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando compreender o início da educação musical e sua função na sociedade, buscou-se recorrer a um breve histórico partindo da antiguidade até o século XX. Na transição entre a Antiguidade e a Idade Média a música sofreu drásticas alterações, pois a Igreja Católica centralizou o ensino formal de música, eliminando as escolas de músicas e as canções que remetiam culto aos deuses. Com a necessidade de formar fiéis que reproduzissem adequadamente os cantos, surgiram as *Scholae Cantori*. Nesse período não havia métodos ou livros sobre técnica do instrumento, o que existia era tratados que auxiliavam os estudos de música focados em teoria da música. Durante esses dois períodos, a música inicialmente mudou de função. Na antiguidade era utilizada como um meio de educar para as pessoas se tornarem cidadãos, na idade média a música era utilizada como meio de disseminar a fé no cristianismo.

Quando o conhecimento musical se desprende da Igreja surgem as primeiras escolas de música. A música continua na igreja com a função de auxiliar na evangelização, mas passa a se fazer mais presente no lazer da população. Entre os séculos XVIII e XIX, a procura pela formação em música aumenta a ponto dos professores realizarem aulas coletivas de instrumento. A necessidade de registrar materiais sobre instrumentos, como os manuais, deu-se predominantemente no período Romântico com a finalidade de auxiliar a instrução e orientação para o desenvolver de toda a capacidade do aluno.

Quando o piano foi criado, século XVIII, os mestres e instrumentistas estavam iniciando a produção de obras que abordavam conteúdos e peças para o instrumento e o surgimento de livros sobre o piano não tardaram. Métodos sobre como se executar adequadamente o piano foram publicados posteriormente, pois os primeiros abordavam sobre a técnica pianística de forma superficial e concisa. É possível constar que o surgimento de métodos se deu pela necessidade dos estudantes possuírem um auxílio para a aprendizagem e para que os mestres pudessem compartilhar o conhecimento.

Constatou-se que a técnica pianística pode ser relacionada com a aprendizagem musical, pois esta pode se dar de forma deliberada, no qual o estudo

é formal, utilizando metrônomo, partitura e técnica de estudos específicas, e de forma informal, no qual o estudo pode ser realizado de ouvido. Inserido nessas práticas de aprendizagem, o ensino pode ocorrer individual ou coletivamente, como nos séculos XVIII e XIX. Tanto o ensino individual quanto o coletivo têm seus pontos positivos e negativos, porém as duas metodologias contribuem para o desenvolvimento do instrumentista. Sendo assim, foram apresentados métodos e livros sobre o ensino de piano de caráter individual e coletivo.

Evidenciou-se que os métodos abordados possuem elementos e características diferentes de outros conforme a faixa etária e os conteúdos direcionados, como desenhos, tamanho da fonte, linguagem e quantidade de exercícios e peças. Além disso, livros direcionados à prática coletiva possuem mais orientações que os direcionados à prática individual.

A realização da análise dos métodos baseada no modelo C(L)A(S)P foi essencial, pois foi possível compreender os materiais permitindo aos leitores uma consulta sobre as áreas do conhecimento musical que cada um aborda. A escolha deste modelo foi motivada pelos cinco parâmetros que proporcionam ao estudante e ao professor um guia por diferentes âmbitos do estudo musical. E essa seleção foi confirmada nas falas dos entrevistados que apontaram estarem atentos às necessidades, dificuldades e estágio dos alunos. Desse modo, o modelo C(L)A(S)P pode ser uma ferramenta tanto para os entrevistados quanto para professores de qualquer instrumento.

Com base na pesquisa, realizada com cinco professores de piano que estudaram teclado ou piano antes de ingressarem na universidade, os entrevistados utilizam como base os métodos conhecidos em seu histórico de aprendizado. Porém, evidenciou-se que os participantes desta pesquisa realizam pesquisas e busca de possibilidades para melhor adaptar cada momento e situação educacional necessária a ser abordada para com seus alunos.

Por intermédio desse estudo, conclui-se que as metodologias utilizadas na formação dos professores enquanto estudantes contribuíram para os métodos e livros aplicados posteriormente em suas práticas docentes.

A presente pesquisa pode contribuir para a comunidade acadêmica, no sentido de divulgar teorias e métodos práticas sobre a metodologia de ensino do piano. Este

estudo pode beneficiar professores do instrumento na obtenção de um entendimento de professores de piano na escolha de métodos e repertórios a serem utilizados em diversas situações docentes de iniciação ao instrumento, em busca de melhor sanar possíveis dificuldades e necessidades específicas de seus alunos.

Estudos futuros poderão compreender uma maior quantidade de respondentes, contemplando uma maior amostra, utilizando entrevistas semiestruturadas, em busca um maior número de amostras. Ademais, a utilização e a realização de entrevistas semiestruturadas poderão ampliar a gama de respostas dos participantes.

## REFERÊNCIAS

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Berlim 1753-1762. Campinas, SP: UNICAMP, 2009. 453 p.

BASTIEN, James. **Piano Básico de Bastien**: piano nível 1. Tradução e adaptação de Anna Demathei. California: Neil A. Kjos Music Company, 1997. 53 p.

BASTIEN, James. **Piano Básico de Bastien**: Teoria nível 1. Traduzido e adaptado por Anna Demathei. Califórnia: Kjos Music Company, 1997. 32 p.

BEAL, Ana Denise Donadussi; FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Redimensionando a performance instrumental**: pesquisa-ação no ensino de piano de nível médio. Em Pauta, n. 22, v. 14, jun. 2004, p. 65-84.

BOTELHO, Alice G. **Meu piano é divertido** volume 1. São Paulo: Ricordi. 94 p.

BOTELHO, Alice G. **Meu piano é divertido** volume 2. São Paulo: Ricordi. 88 p.

BOTELHO, Alice G. **Divirta-se tocando**. São Paulo: Ricordi, 1998. 156 p.

BOZZETTO, Adriana. **Ensino Particular de Piano**: práticas e trajetórias de professores de piano. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Editora da Fundarte, 2004. 110 p.

CARVALHO, Maria Salete de. **Análise do método *Der Cello-bar* de Heike Wundling à luz do modelo C(L)A(S)P e da teoria de desenvolvimento musical de Keith Swanwick**. Revista Cadernos do Colóquio, n.2, v.10, 2010, p.25-42.  
Disponível em  
<<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/554/566>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Compêndio de Pedagogia da Performance Musical**. São Luís: Edição do Autor, 2011. 60 p.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. **O ensino de teclado em grupo na universidade e o uso do repertório popular**: aprendizagem através de práticas híbridas. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, jul.-dez., 2013, p. 231-238.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 14ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. 170 p.

FLETCHER, Leila. **Piano Course**: book 1. New York: Montgomery Music Inc., 1993. 64 p.

FLETCHER, Leila. **Piano Course**: book 2. New York: Montgomery Music Inc., 1992. 63 p.

FLETCHER, Leila. **Piano Course**: book 4. New York: Montgomery Music Inc., 1999. 64 p.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio musical sobre música e educação. São Paulo: Editora Unesp, 2005. 18-109 p.

GIOSA, Rosana. **Método de Arranjo**- Piano Popular volume 1: harmonia e aplicação em repertório. São Paulo: Som e arte, 2007. 98 p.

GIOSA, Rosana. **Método de Arranjo**- Piano Popular volume 2: harmonia e aplicação em repertório. São Paulo: Som e arte, 2012. 105 p.

GIOSA, Rosana. **Método de Arranjo**- Piano Popular volume 3: harmonia e aplicação em repertório. São Paulo: Som e arte, 2010. 123 p.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. 107 p.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759 p. Disponível em: <[https://labmus.emac.ufg.br/up/988/o/GROUT\\_\\_PALISCA\\_-\\_História\\_da\\_Música\\_Ocidental.pdf](https://labmus.emac.ufg.br/up/988/o/GROUT__PALISCA_-_História_da_Música_Ocidental.pdf)>. Acessado em: 6 jun. 2019.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2008. 102 p.

KERN, Fred; KEVEREN, Phillip; KREADER, Barbara; REJINO, Mona. **Adult Piano Method**: lessons, solos, technique & theory. Australia: Hal Leonard Corporation, 2005. 96 p.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do Trabalho Científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2006. 219 p.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de Pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. 7ª ed. São Paulo: Atlas, 2011. 277 p.

LE MOS, Daniel. **Considerações sobre a elaboração de um método de Piano para Ensino Individual e Coletivo**. Revista do Conservatório de Música da UFPel, n. 5, 2012, p. 98-125.

LINDEMAN, Carolyn Anderson. **PianoLab**: an introduction to class piano. 7.ed. Austrália: Wadsworth, 2012. 348 p.

MASCARENHAS, Mário. **Os Smurfs no teclado**: Método infantil para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1986.

MCLAIN, Margaret Starr. **Class piano**. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press, 1974. 284 p.

MONTANDON, Maria Isabel. **Aula de Piano e Ensino de Música**: análise da proposta de reavaliação da aula de piano e sua relação com as concepções pedagógicas de Pace, Verhaalen e Gonçalves. Dissertação de mestrado em música- UFRGS. Porto Alegre, p. 178. 1992.

PACE, Robert. **Música para piano**. Tradução e adaptação de Vera Silvia Camargo Guarnieri e Marion Verhaalen. São Paulo: Ricordi, 1973. 48 p.

PACE, Robert. **Criando e aprendendo**. Tradução e adaptação de Vera Silvia Camargo Guarnieri e Marion Verhaalen. São Paulo: Ricordi, 1973. 48 p.

PACE, Robert. **Music for Moppets**: teacher's manual. New York: Lee Roberts Music Publications, 1972. 68 p.

PERSONE, Pedro. **A aurora do (forte)piano**. Per Musi. Belo Horizonte, n. 20, p. 22-33, jul./dez., 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n20/a04n20.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

RICHERME, Claudio. **A técnica pianística**: uma abordagem científica. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1997. 17- 26 p.

ROCHA, Carmen Maria Mettig. **Iniciação ao piano**: 1ª e 2ª partes- 70 peças progressivas. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1985. 56 p.



SILVA, Abigail. **Aprender, tocar e criar ao piano**: improvisação e técnica. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 96 p.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. Traduzido e adaptado por Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. 128 p.

SWANWICK, Keith. **A Basis for a music education**. Editora Routledge, 1979. 136 p.

VELD, Ernest Van De. **Método Rosa**: primeiro ano de piano. Brasil: Casa Manon S/A, 1965. 60 p.

## APÊNDICE

### APÊNDICE A- QUESTIONÁRIO USADO NA COLETA DE DADOS NA PESQUISA

Questionário:

Nome: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_

Semestre do curso: \_\_\_\_\_

Que ano você ingressou na universidade? \_\_\_\_\_

Há quanto tempo você está no curso? \_\_\_\_\_

Quantos semestres de instrumento você cursou? \_\_\_\_\_

1. Com qual idade você iniciou seus estudos musicais?

\_\_\_\_\_

2. Você estudou piano antes de ingressar na universidade? Se sim, por quanto tempo você estudou?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. Você fez aulas com professor de piano ou de forma autodidata? No caso de ser acompanhado por professor, por quanto tempo teve aulas?

\_\_\_\_\_

4. Você finalizou o curso de piano antes de entrar na universidade?

---

5. Qual era o tempo de duração do seu curso?

---

6. Suas aulas de instrumento ocorreram em escola de música, na casa do professor ou na sua casa? Você tem conhecimento se a escola ou o professor utilizaram alguma metodologia específica?

---

---

7. Foi utilizado algum método de estudo no seu curso de piano? Se sim, qual?

---

---

8. Em qual contexto você é professor de piano em: (você pode assinalar mais que uma opção, caso necessite)

( ) Aulas particulares

( ) Escolas de música

( ) Projeto social

( ) Escola regular

( ) Casa de aluno

( ) Em casa

( ) Outros ( \_\_\_\_\_ )

9. Qual a faixa etária dos seus alunos? \_\_\_\_\_

10. Conforme a faixa etária de seus alunos, há alterações de metodologias utilizadas?

---

---

---

11. Você utiliza algum método? Se sim, o método utilizado por você nas suas aulas foi o mesmo método utilizado na sua formação em piano? Se não, qual método você utiliza nas suas aulas?

---

---

---

12. No caso de uso de algum método em suas aulas, você reflete ou refletiu sobre os motivos de escolha para sua utilização no seu trabalho? Caso afirmativo, justifique os motivos para o seu uso.

---

---

---

---

13. Você já estudou metodologia do ensino do piano na universidade? Se sim, em qual (ou quais) disciplina(s)?

---

---

14. Você realizou algum curso de metodologia do ensino de piano externo às disciplinas do Curso de Licenciatura em Música da UCS? Caso afirmativo:

a. Quem ministrou o(s) curso(s)?

---

---

b. Qual a duração do(s) curso(s)?

---

---

c. Em qual instituição?

---

---

Espaço para comentários

---

---

---

---

---

---

Obrigada pela participação!