

# O ensino de teclado em grupo na universidade e o uso do repertório popular: aprendizagem através de práticas híbridas

*Ana Carolina Nunes do Couto (UFPE, Recife, PE)*  
ana.carol.couto@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas atividades realizadas em aulas de teclado em grupo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) de acordo com uma abordagem que integra práticas deliberadas (SANTIAGO, 2006) e práticas informais de aprendizagem musical (GREEN, 2001; 2008). As práticas informais de aprendizagem musical são típicas do processo de aquisição de habilidades e conhecimentos por músicos populares, enquanto que a prática deliberada originalmente advém do contexto da aprendizagem do repertório da chamada música de concerto. Nesse estudo, a prática deliberada é utilizada como parte integral da aprendizagem do repertório instrumental popular. São apresentadas quatro músicas de níveis específicos dentro da disciplina ministrada, seguido da descrição de como o trabalho se desenvolve.

**Palavras-chave:** ensino de teclado na música popular; aprendizagem em grupo; abordagem híbrida no ensino da música.

## **Keyboard group teaching at the university and the popular repertoire: learning through hybrid practices**

**Abstract:** This article presents examples of activities conducted in keyboard group classes in Brazil at Federal University of Pernambuco (UFPE), according to a hybrid approach that integrates deliberate practice (SANTIAGO, 2006) and informal learning practices (GREEN, 2001; 2008). The informal learning practice is a typical process of acquiring skills and knowledge by popular musicians, while deliberate practice generally comes from learning music in the classical context. In this study deliberate practice is used as an integral part of popular instrumental music learning. Four songs of specific teaching levels are presented, followed by a description of its working process.

**Keywords:** keyboard teaching in popular music; group learning; hybrid approach in music teaching.

## **1. Introdução**

A disciplina "Instrumento Auxiliar – Teclado" faz parte da grade curricular do curso de licenciatura em Música da UFPE, local onde atuo como docente, e possui duração de quatro semestres. Tendo como ementa "o desenvolvimento de habilidades funcionais pela prática ao teclado de estudos e peças adequadas", esta disciplina objetiva capacitar o futuro professor de Música a desenvolver suas habilidades técnicas nesse instrumento, visando sua utilização pedagógica de forma expressiva e criativa em sala de aula, principalmente no contexto da escola regular. Nesse sentido se insere o conceito de "instrumento auxiliar", expresso em seu título.

No entanto, o conteúdo e a forma de trabalhá-lo podem variar de acordo com as linhas pedagógicas adotadas por cada docente. Este artigo pretende

apresentar algumas dessas linhas escolhidas para o desenvolvimento do atual trabalho desta disciplina junto aos alunos, bem como os critérios para tal escolha. Em seguida, apresentaremos exemplos da aplicação de tais conceitos através de práticas pedagógicas realizadas com o repertório que integra as aulas. Apesar de este repertório incluir peças oriundas de variados gêneros e estilos musicais, recortamos o trabalho desenvolvido a partir da utilização do repertório que faz parte da música popular. Esta opção de recorte se faz pela necessidade de focalizar determinados princípios pedagógicos presentes na fundamentação teórica que orienta tais procedimentos, no intuito de apresentar uma possibilidade de abordagem que integre práticas originárias de contextos distintos, mas que no presente trabalho são utilizadas como complementares.

## 2. Embasamento teórico

Existem duas práticas distintas que integram a pedagogia utilizada nas aulas de "Instrumento Auxiliar – Teclado": as chamadas prática deliberada e prática informal. Distintas, a princípio, por advirem de contextos também distintos – a primeira oriunda da prática com o repertório erudito, e a segunda do repertório dito popular – elas aparecem no atual contexto como práticas que se complementam. Além disso, cada uma destas práticas proporciona o desenvolvimento de habilidades musicais e técnicas específicas, mas que são de fundamental importância para o instrumentista que necessita adquirir um perfil mais versátil para a atuação em diferentes contextos. Um último, contudo igualmente importante elemento integrante do embasamento teórico deste trabalho, se refere aos aspectos do ensino coletivo de instrumentos. Serão apresentados alguns conceitos de educadores sobre as características da aprendizagem nesse tipo de aula, bem como as habilidades que ela pode desenvolver.

### 2.1 A prática deliberada

Segundo SANTIAGO (2006, p.53), "a prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance". Esta prática vem sendo estudada por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, que buscam verificar sua eficácia para a aquisição de alto nível de performance em áreas como a musical, o xadrez, diferentes tipos de esportes, etc. (SANTIAGO, 2006, p.53).

Na música, mais especificamente na aprendizagem instrumental, podemos listar as seguintes estratégias que caracterizam a prática deliberada, a partir do que encontramos em SANTIAGO (2006, p.54):

- 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.

A aplicação de tais estratégias permite um estudo mais consciente das peças musicais. Isto pode favorecer a aquisição de habilidades como a agilidade, a precisão rítmica, melhora no controle de dinâmicas e fraseados, e da memória. No caso desta última, especificamente, alguns autores chamam a atenção para o cuidado de se trabalhar por igual as diferentes memórias: a visual, que é baseada naquilo que se vê, tal como a partitura,

as posições das mãos, braços, etc.; a auditiva, que se baseia naquilo que se ouve; a memória cinestésica, que é a memória dos movimentos, adquirida através de repetições de movimentos, e estreitamente ligada à sensações motoras; e a memória lógica ou racional, que ajuda a firmar o significado e a estrutura da composição (KAPLAN, 1987, p.69-70; LILLIESTAM, 1995, p.201-202; PRIEST, 1993, p.109-110).

### 2.2 A prática informal

O termo "práticas informais de aprendizagem musical"<sup>1</sup> foi trazido por GREEN (2001, p.5), que investigou a maneira como os músicos populares aprendem em contextos considerados informais. Segundo essa autora, essas práticas englobam aspectos como: a forma de escolha do repertório, que é diretamente ligada a músicas que sejam muito conhecidas e em relação às quais se tenha grande afetividade, e as práticas aurais, como o tirar de ouvido músicas de gravações. Também há o fato de a aprendizagem acontecer em grupos, de maneira consciente ou inconsciente, através da interação com parentes, colegas e outros músicos que atuam sem a função formal de um professor. Também, como aspecto diretamente ligado ao aprendizado de músicos populares, existe a integração entre as ações de compor, tocar e ouvir, com grande ênfase na criatividade.

As habilidades adquiridas através do uso destas práticas se mostram distintas daquelas adquiridas pela prática deliberada, descrita anteriormente, mas que são de igual importância para o músico instrumentista. As mais evidentes parecem ser as habilidades para tocar de ouvido, para improvisar e para a execução em grupo. Segundo GREEN (2008, p.4), tais habilidades foram negligenciadas dentro do ensino musical formal durante muito tempo. A autora compreende que o uso das práticas informais dentro da aprendizagem musical em sala de aula pode ser uma atitude inclusiva, por possibilitar que as habilidades daqueles alunos que possuem vivência com a música popular estejam presentes no desenvolvimento dos conteúdos abordados, permitindo desta maneira que eles também se expressem musicalmente.

Mais especificamente para o estudo instrumental, SANTIAGO (2006) afirma que o uso das práticas informais

... pode ser relevante para o pleno desenvolvimento de outros processos essenciais ao aprendizado musical, tais como a familiarização com diferentes linguagens e estilos musicais e o desenvolvimento da memória. Ela também pode servir como elemento catalisador do processo de compreensão e maturação musical. A composição e improvisação são ainda consideradas como relevantes para a aquisição de conhecimento musical e de habilidades especificamente instrumentais, tais como o desenvolvimento de habilidades técnicas (SANTIAGO, 2006, p.57).

### 2.3 A aprendizagem instrumental em grupo

O ensino coletivo de instrumentos é uma atividade que transcende o treino para a aquisição de elementos e habilidades musicais. Diversas habilidades extra musicais emergem a partir das aulas coletivas e, quando bem

orientadas, podem favorecer um ambiente satisfatório não só à aprendizagem instrumental, mas também ao desenvolvimento de outras habilidades adquiridas unicamente através da interação em grupo.

Para GREEN (2008, p.120), na aprendizagem informal costumam ocorrer dois aspectos da aprendizagem em grupo. Primeiro, existe o que esta autora denomina de "aprendizagem no grupo". Essa aprendizagem acontece de maneira mais inconsciente ou mesmo acidentalmente, "sem querer", pelo simples fato de se estar fazendo parte de um grupo. Isso se dá não só durante o próprio fazer musical, mas também pela observação do que os colegas estão fazendo, ouvindo e imitando. Também se aprende antes e depois do fazer musical, quando se discute e se decide o que irá ser feito, ou se avalia o que já foi feito. Esse tipo de experiência tende a conduzir a uma gradual melhora do produto musical.

Segundo, existe o aspecto da aprendizagem em grupo conhecido como "aprendizagem dirigida por um colega". Isso ocorre quando um colega ensina diretamente, falando ou demonstrando. A autora diz que costuma surgir naturalmente um líder nessas situações. Também costuma ocorrer o desenvolvimento de um espírito de cooperação entre os participantes (GREEN, 2008, p.127), assim como também o desenvolvimento da capacidade de integrar os interesses individuais aos do coletivo (FONSECA; SANTIAGO, 1993). A linguagem que os colegas costumam usar é mais comum entre eles, e assim eles encontram diferentes formas de ensinar.

SWANWICK (1994, p.9-10) 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.

As aulas em grupo também são vistas como vantajosas por serem mais econômicas, dinâmicas, estimulantes e divertidas (GONÇALVES; MERHY, 1986, p.242; MONTANDON, 1995, p.75).

Vale ressaltar que todos os aspectos acima mencionados poderão ser contemplados numa aula coletiva de instrumentos, desde que ocorram em atividades devidamente orientadas. De acordo com CRUVINEL (2005, p.75), nesse tipo de aula a melhor técnica de trabalho é o estudo dirigido<sup>2</sup>, em oposição ao ensino explanatório e dissertativo. No formato dirigido, o professor assume uma postura semelhante a de um regente, dando ênfase à prática, distribuindo atividades entre todos os alunos simultaneamente, de maneira que todos estejam envolvidos nas atividades propostas. Além disso, a autora afirma que o professor de aulas coletivas de instrumento necessita possuir qualidades tais como carisma, habilidade

verbal, habilidade para perceber o momento ideal de permanecer ou não no mesmo exercício, organização do tempo da aula, etc. (CRUVINEL, 2005, p.74-77).

### **3. Exemplos de atividades desenvolvidas nas aulas de "Instrumento Auxiliar – Teclado" da UFPE, através da utilização do repertório composto por músicas populares**

Como mencionado no início deste artigo, o repertório utilizado nas aulas integra peças oriundas tanto da literatura tradicional de piano, quanto de peças do folclore brasileiro, e também de músicas pertencentes ao cancionário popular estrangeiro e brasileiro. Neste último caso específico, pesquisas realizadas no próprio Departamento de Música da UFPE fornecem material pedagógico que possibilita a constante atualização do repertório utilizado (LIMA; COUTO, 2010). Vale ainda ressaltar que, embora o repertório utilizado transite entre o popular e o erudito, as abordagens utilizadas em sala de aula não se limitam a direcionar a prática deliberada para o estudo do repertório erudito, e a prática informal para o repertório popular. Mais do que isso, elas se integram e se complementam de maneira híbrida em ambos os repertórios, buscando uma aprendizagem mais integral do instrumento. A seguir serão apresentadas algumas atividades desenvolvidas em sala de aula, através de exemplos em que se utiliza o repertório composto por músicas populares, que buscam integrar as práticas descritas acima.

#### **3.1 Atividades desenvolvidas em Teclado 1**

A música *Asa Branca* (Ex.1), pertencente ao cancionário popular brasileiro, é geralmente muito conhecida, o que proporciona a possibilidade de ser trabalhada também de ouvido, tanto a melodia quanto a harmonia. Sua extensão é de um Pentacorde Maior, delimitando o posicionamento da mão direita numa região fixa, eliminando assim a necessidade de deslocamento ou saltos, ação que no caso do instrumentista iniciante pode se tornar um obstáculo. Pelo fato de cada dedo da mão direita se posicionar sobre uma nota correspondente ao Pentacorde Maior, essa peça favorece a prática de exercícios de transposição, bastando, para isso, mudar de tonalidade, porém conservando o mesmo dedilhado.

Em sala de aula, costumam-se realizar as seguintes práticas:

- 1) Complete a melodia na pauta. Caso você não conheça esta música, pesquise e aprenda de ouvido a melodia e a harmonia.
- 2) Escolha uma harmonia, que pode ser a que você conhece, ou uma original, e escreva as cifras.
- 3) Crie um padrão rítmico de acompanhamento<sup>3</sup>.
- 4) Toque a quatro mãos: um aluno toca melodia em uníssonos usando as duas mãos, e outro aluno toca o padrão rítmico de acompanhamento.
- 5) Improvise sobre a estrutura harmônica. (COUTO, 2011a, p.16).

Nesta última atividade há a oportunidade de se trabalhar musicalmente a partir das condições técnico-motoras de cada um. De acordo com FRANÇA (2000), geralmente

## Asa Branca

Luiz Gonzaga e H. Teixeira



Ex.1: Trechos da peça *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (c.1-17).  
Transcrição da autora (in: COUTO, 2011a, p.16)

os alunos tendem a se expressar melhor musicalmente através de suas próprias criações, pois:

Ao executar suas próprias composições, eles estão tocando algo tecnicamente apropriado para seus dedos e expressando seu próprio pensamento musical, com suas formas, expressividade e significado: eles têm a oportunidade de 'falar' por eles mesmos' (FRANÇA, 2000, p.58).

Os conteúdos trabalhados com esta peça são: Pentacorde Maior, tríades na posição fundamental, padrões rítmicos de acompanhamento, leitura e escrita musicais, prática de tocar de ouvido, improvisação e criação musical, harmonização livre, automatismo do dedilhado.

### 3.2 Atividades desenvolvidas em Teclado 2

A música *O Trem Azul* (Ex.2) pertence ao movimento musical Mineiro que ocorreu na década de 1970, conhecido como *Clube da Esquina*. A melodia desta canção é, em sua maioria, constituída pelas Sétimas de cada acorde. A exceção para essa construção é apenas o refrão. Por isso, ela é utilizada como ferramenta para memorização dos dois tipos de Sétimas abordados nesta fase da disciplina, as Sétimas menores e maiores, e suas formas de cifragem.

Esse tipo de partitura trazido para a aula contém poucas informações sobre melodia, andamento, divisões rítmicas, acentuações, dinâmicas, fraseados, a forma de realizar os encadeamentos dos acordes, dedilhado, etc. Segundo DUNBAR-HALL ; WEMYSS (2000, p.25), este tipo de partitura demanda diferentes formas de pensar sobre música. De acordo com esses autores, os estudantes necessitam conhecer as possibilidades técnicas de seus instrumentos e compreender as diferentes funções que cada instrumento desempenha num grupo musical, para serem capazes de tomar as decisões musicais mais adequadas ao tipo de *performance* desejada.

As seguintes atividades costumam ser realizadas em sala:

1. Ouça a gravação original desta peça
2. Toque de ouvido a melodia
3. A partir das cifras da partitura, estude e pesquise o melhor encadeamento dos acordes. Após definido qual encadeamento será utilizado, estude sempre

do mesmo modo, para adquirir automatismo nos movimentos motores.

4. Crie um padrão rítmico de acompanhamento, e toque em dupla com um colega, alternando as funções entre quem faz a melodia e quem faz o acompanhamento
5. Procure realizar as intervenções rítmicas sugeridas pela gravação ouvida
6. Escreva a melodia na clave de Sol.

Os conteúdos trabalhados com esta peça são: apreciação musical, história da música popular brasileira, Sétimas maiores e menores, cifragem, prática de tocar de ouvido, prática de tocar em conjunto, escrita musical.

### 3.3 Atividades desenvolvidas em Teclado 3

A peça escolhida para ilustrar algumas atividades desenvolvidas nesta etapa da disciplina é utilizada como aplicação prática de estudos de inversão de acordes que são praticados durante as aulas, e como sintetizadora de elementos técnicos e teóricos praticados em sala (Ex.3). Ela possibilita a visualização dos arpejos dos acordes correspondentes às cifras, em diferentes inversões, permitindo, a partir de sua análise prévia, uma performance mais consciente. Acredita-se também que tais aspectos favoreçam a memorização, permitindo que se transponha para diferentes tonalidades, aliando o raciocínio lógico adquirido pelo entendimento da construção da peça à habilidade de tocar de ouvido.

Atividades sugeridas:

1. Estude as inversões de cada acorde pertencente a harmonia desta peça.
2. Leia a partitura, analise a construção melódica, e anote as inversões utilizadas para sua construção.
3. Estude cada frase separadamente. Observe quais são as dificuldades de cada frase, sempre atento às ações motoras necessárias para vencer cada uma delas. Repita seus gestos musicais sempre de forma consciente, buscando memorizar cada movimento. Estude primeiramente com um andamento lento.
4. Depois de tocar a peça até que ela se torne familiar, procure transpor para outros tons, de ouvido.

Os conteúdos abordados nesta peça são: arpejos e inversões, encadeamento de acordes, baixo pedal, transposição.

**O TREM AZUL** (Lô Borges e Ronaldo Bastos)

C7M Ab7M Eb7M Bb7M  
 Coisas que a gente se esquece de dizer  
 C7M Ab7M Eb7M Db7M  
 Frases que o vento vem as vezes me lembrar  
 C7M Ab7M Eb7M Bb7M  
 Coisas que ficaram muito tempo por dizer  
 C7M Ab7M Eb7M D7 Db7M  
 Na canção do vento não se cansam de voar

C7M F7M  
 Você pega o trem azul, o Sol na cabeça  
 C7M F7M  
 O Sol pega o trem azul, você na cabeça  
 Ab7M F/G Fm/G  
 O Sol na cabeça

(solo) C7M F7M C7M Ab7M F7M Ab7M F/G Fm/G

C7M F7M  
 Você pega o trem azul, o Sol na cabeça  
 C7M F7M  
 O Sol pega o trem azul, você na cabeça  
 Ab7M F/G Fm/G  
 O Sol na cabeça

Ex.2: Peça *O Trem Azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, em versão cifrada transcrita pela autora (in: COUTO 2011b, p.7)

Viagem

D E/D

Oh, tris - te - za me des - cul - pe. Es - tou de ma - las pron - tas Ho - je a po - e -  
 Va - mos vi - si - tar a es - tre - la da ma - nhã rai - a - da Que pen - sei per -  
 O - lha quan - tas a - ves bran - cas, mi - nha po - e - si - a Dan - çam nos - sa -  
 Mas, po - de fi - car tran - qüi - la, mi - nha po - e - si - a Pois nós vol - ta -

A 7/D D4 D7

si - a vei - o ao meu en - con - tro Já rai - ou o di - a, va - mos vi - a - jar  
 di - da pe - la ma - dru - ga - da Mas que vai es - con - di - da, que - ren - do brin - car  
 val - sa pe - lo céu que o di - a Fez to - do bor - da - do de rai - os de sol  
 re - mos nu - ma es - tre - la gui - a Num cla - rão de lu - a, quan - do se - re - nar

G G# F D/A Bm7

Va - mos in - do de ca - ro - na Na ga - ru - pa le - ve do ven - to ma - ci - o Que vem ca - mi  
 Sen - ta nes - sa nu - vem cla - ra, mi - nha po - e - si - a An - da, se pre - pa - ra, traz u - ma can  
 Oh, poe - si - a, me a - ju - de Vou co - lher a - ven - cas, lí - rios, ro - sas, dá - lias Pe - los cam - pos  
 Ou, tal - vez, a - té quem sa - be Nós só vol - ta - re - mos no ca - va - lo bai - o No a - la - zão da

E7 A7 D A7(b9)

13

nhan - do, des - de mui - to lon - ge Lá do fim do mar  
 ti - ga Va - mos es - pa - lhan - do mú - si - ca no ar  
 ver - des Que vo - cê ba - ti - za de jar - dins do céu  
 noi - te Cu - jo no - me é rai - o, rai - o de lu - ar

D.C.

Ex.3: *Viagem*, de João de Aquino e Paulo César Pinheiro (c.1-16). (in: CHEDIK, 2004, p.166)

## Eleanor Rigby (Arranjo para 4 teclados)

arr. Ana Carolina Couto

John Lennon & Paul McCartney

The musical score is arranged for four keyboards (1º, 2º, 3º, and 4º teclado) in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 4, and 8).  
- **1º teclado:** Features a melodic line with fingerings (2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1) and a chord change to Em.  
- **2º teclado:** Provides a rhythmic accompaniment with fingerings (4, 5) in the final measure.  
- **3º teclado:** Provides a harmonic accompaniment with chords.  
- **4º teclado:** Provides a bass line with fingerings (2, 5, 1, 2) and a chord change to Em.  
The second system (measures 4-7) continues the melodic and harmonic development, with a chord change to C.  
The third system (measures 8-11) features a more complex melodic line in the 1º teclado with a double bar line and a repeat sign, and a bass line with a double bar line and a repeat sign. Chord changes to C and Em are indicated.

Ex.4: Eleanor Rigby, de John Lennon e Paul McCartney (c.1-12) Transcrição e arranjo da autora. (in: COUTO, 2011c, p.19).

### 3.4 Atividades desenvolvidas em Teclado 4

A música ilustrada acima (Ex.4) foi arranjada para ser executada por quatro alunos. Contudo, é possível trabalhá-la com mais do que esta quantidade, e para isto basta dobrar as partes. Sugere-se a audição prévia da gravação original, orientando a percepção para as partes que foram transcritas na partitura utilizada em sala. Nesta etapa da disciplina vários elementos musicais, técnicos e teóricos já puderam ser estudados de uma maneira aplicada, visando proporcionar o pensamento autônomo dos estudantes em relação às atitudes necessárias para o desenvolvimento de suas *performances*. Por isso, o trabalho com peças arranjadas desta maneira também oportuniza a prática da regência, permitindo que os alunos se revezem na função de regente, demonstrando durante a organização dos "ensaios", como eles compreendem a peça, qual estratégia de estudo é a melhor, quais partes do arranjo devem ser ressaltadas e de que maneira, etc.

Conteúdos: leitura musical das claves de Sol e de Fá, apreciação musical, análise, prática de conjunto, prática de regência.

### 4. Conclusão

Alunos dos cursos de licenciatura em Música, futuros professores de Música, necessitam dominar ao menos um instrumento de maneira criativa e expressiva para que dêem conta de atuar em sala de aula. O uso integrado das práticas deliberada e informal permite desenvolver, no contexto universitário, uma prática pedagógica híbrida, acolhendo de forma mais democrática as diferentes habilidades que os alunos trazem consigo para a sala de aula a partir de suas vivências musicais prévias, que são, quase sempre, diversificadas. O avanço em pesquisas nas áreas que envolvem a pedagogia do instrumento permite verificar que é possível utilizar distintas abordagens de maneira integrada e complementar, inclusive com o uso do repertório composto por músicas populares. A literatura específica sobre este tema já é bem vasta e de relativa facilidade de acesso. O professor que está à frente de uma turma de aula coletiva de instrumento precisa estar atento a isso. Assim, espera-se, através do que foi exposto neste artigo, ter demonstrado que o uso de abordagens híbridas na aprendizagem do Teclado durante a graduação pode favorecer a aquisição de habilidades e competências técnico-musicais capazes de auxiliar o futuro professor de Música neste sentido.

### Referências

- COUTO, Ana C. N. *Apostila de piano em grupo I*. Recife: Departamento de Música da UFPE, 2011a. 27 f. Não publicado.
- \_\_\_\_\_. *Apostila de Piano em grupo II*. Recife: Departamento de Música da UFPE, 2011b. 21 f. Não publicado.
- \_\_\_\_\_. *Apostila de Piano em Grupo IV*. Recife: Departamento de Música da UFPE, 2011c. 25 f. Não publicado.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook as 101 Melhores Canções do Século XX*, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.
- CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação musical e transformação social – uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.
- DUNBAR-HALL, P.; WEMYSS, Kathryn. The effects of the study of popular music on music education. *International Journal of Music Education*, n. 36, 2000. p.23-34.
- FONSECA, Maria B. P.; SANTIAGO, Patrícia F. *Pianobrancando – atividades de apoio ao professor*. 1ª ed, vol.1. Belo Horizonte, 1993.
- FRANÇA, Maria Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Revista Per Musi*, v. 1, p.52-62, 2000.
- GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira; MERHY, Sílvio Augusto. Música através do piano – prática das Habilidades Funcionais no uso do teclado como alternativa didática. In: II Encontro Nacional de Pesquisa em Música, Minas Gerais, 1985. *Anais...* Minas Gerais: Imprensa da UFMG, p.223-245, 1986.
- GREEN, Lucy. *How popular musicians learn*. London: Ashgate, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. London: Ashgate, 2008.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- LILLIESTAM, Lars. On playing by ear. *Popular Music*. Cambridge University Press, v.15, n.2, May 1995. p.195-216.
- LIMA, Sergio R. de G.; COUTO, Ana C. N. A música brasileira popular e a pedagogia instrumental: pesquisa de repertório e confecção de guia ilustrativo. In: *Anais do IX Encontro Regional da ABEM Nordeste*, Natal, 2010. Disponível em: <http://www.musica.ufrn.br/revistas/index.php/abemnordeste2010/issue/current>
- MONTANDON, Maria Isabel. Aula de piano ou aula de música? O que podemos entender por "ensino de música através do piano". *Revista EM PAUTA* da UFRGS, ano VII, n.11, p.67-79, nov. 1995.

PRIEST, Philip. Putting Listening First: A Case of Priorities. *British Journal of Music Education*, Cambridge University Press, v.10,1993. p.103-110.

SANTIAGO, Patrícia F. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* –, n.13, p.52-62, jan/jun, 2006.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. Trad. Fausto Borém. *Cadernos de Estudos – Educação musical*. Escola de Música da UFMG, n.4/5, p.7-14, nov, 1994.

## Notas

- 1 Tradução livre da autora
- 2 De acordo com esta autora, esse conceito é utilizado por Alberto Jaffé, educador musical especializado no ensino coletivo de cordas, para denominar a estrutura didática das aulas coletivas.
- 3 Padrão rítmico de acompanhamento (P.R.) é um padrão utilizado para a realização de acompanhamentos ao teclado, sendo que a mão direita executa os acordes, e a esquerda geralmente o baixo – quase sempre a fundamental, a não ser nos casos de baixos invertidos. A escrita do P.R. é feita na forma de ação rítmica a duas vozes, e sintetiza o perfil rítmico de algum estilo musical. Por exemplo, no caso do Baião, o P.R. será:



Vale ressaltar que o P.R. é apenas um modelo esquemático. De acordo com a prática, a criatividade e a desenvoltura de cada um, o P.R. pode ser variado de diversas maneiras, tornando a execução do acompanhamento mais interessante.

Ana Carolina Nunes do Couto é Doutoranda em Sociologia pela UFPE, Mestre em Música (2008) e especialista em Educação Musical (2004) pela UFMG, graduada em Licenciatura em Música pela UEL (2002). Atuou como professora na Escola de Música da UEMG de 2005 a 2009. Atualmente é professora assistente no Departamento de Música UFPE, lecionando na cadeira "Instrumento auxiliar – Teclado". Neste local também desenvolve o projeto de extensão "Eu faço Música!", que busca conhecer os processos de criação musical de grupos de música popular do Departamento de Música da UFPE, e é integrante do Grupo de Pesquisa em Formação e Atuação Profissional de Professores de Música. Tem artigos publicados em anais de congressos da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), da Saccom (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de La Música), e em revistas especializadas.