

A ADAPTAÇÃO DA RÍTMICA DE JAQUES-DALCROZE NO ENSINO DE PIANO

THE APPLICATION OF JAQUES-DALCROZE'S EURHYTHMICS IN PIANO EDUCATION

Heeyamoni Behal
Universidade de São Paulo
heeya.b@gmail.com

Natália Búrigo Severino
Universidade Federal de São Carlos
nataliabs@ufscar.br

Fátima Graça Monteiro Corvisier
Universidade de São Paulo
fatimacorvisier@usp.br

Resumo

A Rítmica de Jaques-Dalcroze é uma abordagem na educação musical que utiliza os movimentos corporais como meio para aprofundar a compreensão dos conceitos musicais. Essa abordagem é frequentemente usada como uma disciplina complementar para ajudar a aprimorar os estudos instrumentais ou vocais. O objetivo deste artigo, fruto de pesquisa qualitativa e bibliográfica, é estudar a tese de doutorado de Melanie R. Nalbandian, e investigar como a autora desenvolve e aplica a Rítmica ao ensino de piano em aulas de piano complementar no curso de bacharelado em música. Para isso, descrevemos uma seleção de exercícios práticos criados por essa autora. Como considerações finais, entendemos que embora nem todos os aspectos da Rítmica sejam praticáveis durante a execução do piano, uma aula de piano baseada em Rítmica pode fornecer uma alternativa inovadora, dinâmica, e humanizadora à aula de piano tradicional.

Palavras-chave: Dalcroze; Rítmica; Pedagogia do piano.

Abstract

Jaques-Dalcroze's Eurhythmics is an approach to music education that uses body movement as a means to deepen the understanding of musical concepts. This approach is often applied as a complementary subject to help enhance instrumental or vocal studies. The objective of article, the result of a qualitative and bibliographical research, is to study Melanie R. Nalbandian's doctoral thesis, and investigate how the author develops and applies Eurhythmics to piano teaching in music major piano classes, or secondary piano classes, for students following a bachelor's degree in music. To this end, we describe a selection of practical exercises created by the author. We conclude that although not all aspects of Eurhythmics are practicable in piano playing, a Eurhythmics-based piano lesson could provide an innovative, dynamic and humane alternative to traditional piano lessons.

Keywords: Dalcroze; Eurhythmics; Piano pedagogy.

1. Introdução

Nosso interesse em fazer esta pesquisa origina-se no fato de termos vivenciado uma parte significativa de nossos estudos em uma sala de aula tradicional de piano, primeiro como alunas e depois como professoras. Nessa trajetória, percebemos que existia uma grande lacuna entre a aula de piano em que crescemos, aprendendo a tocar o instrumento que agora ensinamos, e a vida musical fora dessa sala de aula. De todas as aulas de piano das quais fizemos parte, sentimos a presença de um traço comum que as permeava. O foco estava principalmente na escuta, leitura, memorização e interpretação artística de uma peça musical, junto com os estudos teóricos e técnicos que ajudavam a desenvolver as habilidades necessárias para tocá-la. A sala de aula "tradicional", embora seja um espaço criativo, pode ser considerada de natureza sedentária e em grande parte, voltada sobretudo para as capacidades técnicas e intelectuais do aluno.

Apesar disso, pessoalmente, gostávamos muito das aulas de piano, mas não pudemos deixar de compará-las com nossas outras

experiências musicais. Se olharmos para a forma como a música existe no mundo fora dessa aula de piano, vemos que ela faz parte da vida coletiva, com jogos musicais, fazer musical espontâneo, teatro musical, canto e dança. De fato, em muitas culturas ao redor do mundo, a música é sinônimo de movimento. De acordo com Seeger (1994; *apud* Lewis; 2013), os indígenas Suyá da floresta amazônica não distinguem movimento de som. Uma única palavra – *ngere*, significa dançar e cantar porque, como dizem os Suyá, “eles são um”. Lewis (2013) exemplifica: o termo *saapup* usado pelas tribos da América do Norte e do Canadá, chamados *Blackfoot* (ou pé preto), pode significar música, dança ou cerimônia; e o da língua franca *Tok Pisin*, falada em Papua Nova Guiné, na qual a palavra *singsing* é usada de forma intercambiável para se referir a cantar ou dançar, ou ambos. Na música clássica *hindustani* do norte da Índia, o termo *sangeet* significa música vocal, instrumental e dança. Além de apresentar um conceito mais amplo do que significa a palavra música, algumas dessas culturas, e ainda outros gêneros musicais como o Jazz e o Blues, seguem a tradição oral para ensinar música, deixando os instrumentistas mais livres para usar sua criatividade e reelaborar partes da música durante a performance. Comum a todas as manifestações musicais, como acima citado, há dois elementos, ambos ausentes na aula tradicional de piano: movimento e improvisação.

Tendo sido expostas a ambos os espaços de aprendizagem musical, dentro e fora da aula de piano, procuramos levar um pouco mais das experiências deste último espaço para as aulas dos nossos alunos. Através do canto e brincadeiras ao piano, pudemos perceber que essa forma de aprendizagem os ajudou na compreensão rítmica, melódica, memória, visualização de múltiplas vozes e internalização do caráter de uma peça. Nossa motivação para pesquisar este assunto está na busca por mais ferramentas e estratégias que possam integrar ainda mais essas duas formas de aprendizagem: a tradicional e a contemporânea (ativa). Fazendo isso, esperamos valorizar um pouco mais as experiências musicais que estão presentes naturalmente em nossas vidas, e assim, promover um ambiente humanizador nas aulas de piano.

○ conceito de educação musical humanizadora deriva das ideias de educação como prática de liberdade, amplamente defendida por Paulo Freire. Nessa perspectiva, a música teria a função de possibilitar ao aluno o contato com as suas próprias potencialidades e limites, apontando caminhos e orientando a sua exploração e superação, a

fim de gerar respostas de natureza musical. Penna (2006, *apud* Severino, 2014, p. 53) argumenta que “não é qualquer música ou qualquer ensino de música que é capaz de contribuir efetivamente para a formação global do indivíduo”. Para que isso aconteça, o ensino de música deve revitalizar no aluno o interesse pelas músicas, pelas pessoas, explorando a atenção e a percepção sobre si e sobre o mundo, ou seja, ampliar sua consciência e reflexão crítica da realidade (Severino, 2014). Uma vez considerando que o ser humano é o objetivo primordial da educação musical (Koellreutter, *apud* Severino; 2014), o ensino de música, dentro dessa perspectiva,

deve ser realizado em um ambiente em que o ser humano fosse compreendido em sua totalidade, com suas diferentes formas de resolver problemas e estilos de aprendizagem, levando em consideração as diversas dimensões do fenômeno educativo: o físico, o biológico, o mental, o psicológico, o cultural e o social (Severino, 2014; p. 50)

Nessa busca, conhecemos a abordagem da educação musical de Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) chamada Rítmica. De acordo com Mariani (2012, p. 40-41), “Jaques-Dalcroze parte do princípio de que as primeiras experiências musicais são de ordem motora. Para a criança, a percepção do som e sua tradução motora são imediatas e ela costuma sentir prazer com a experiência física”. De acordo com essa abordagem, os movimentos naturais do corpo humano (como caminhar, correr, pular, etc.) contêm em si elementos de música. O corpo é considerado um meio entre a música e a expressão para ajudar a ensinar conceitos musicais de complexidades variadas de forma orgânica e dinâmica. Segundo Mariani (2012, p. 39),

O objetivo primeiro dos exercícios de Rítmica é fazer com que o aluno se familiarize com os elementos da linguagem musical através do movimento corporal. Por outro lado, através da música, o aluno recebe toda uma educação que passa tanto pela experiência sensorio-motora, quanto pela experiência estética.

Dadas nossas próprias experiências como professoras e musicistas, e nossa introdução a Jaques-Dalcroze, ficamos curiosas para investigar

sobre a possível adaptação da Rítmica à pedagogia do piano. Como essa abordagem poderia ir além da musicalização e ser adaptada à prática do instrumento? Isso significaria a inclusão de atividades musicais fora do piano, ou existe uma maneira de usar o corpo para aprender tarefas pianísticas específicas? A que grupos de idade e níveis isso poderia ser apresentado? Fazendo uma pesquisa inicial sobre o assunto, descobrimos que poucas pessoas ao redor do mundo trabalham nessas questões, mas que há um esforço atual e contínuo para transferir essa abordagem para o ensino de outros instrumentos e para a instrução vocal, e que isso pode ser útil em nossa própria pesquisa.

Para responder a algumas dessas questões, concentramos nossa investigação na tese de doutorado de Melanie R. Nalbandian (1994). Nesta tese, a autora realiza uma pesquisa para ensinar habilidades funcionais do piano para estudantes do bacharelado em música que cursam a disciplina piano complementar, em grupo. Além de dar uma visão geral sobre a vida e o trabalho de Jaques-Dalcroze, a autora nos explica como a maioria dos princípios fundamentais dessa abordagem podem ser adaptados à aula de piano para estudantes universitários. Nalbandian ainda fornece soluções práticas para ensinar as habilidades funcionais ao piano, como leitura à primeira vista, transposição, leitura de grade de partitura, escalas e improvisação.

Este artigo buscou, então, responder à seguinte questão: Como a Rítmica na abordagem de Jaques-Dalcroze pode ser adaptada em aulas de piano, de acordo com Nalbandian?

O objetivo geral foi investigar como a Rítmica foi desenvolvida e aplicada no contexto de aulas de piano por Nalbandian. Os objetivos específicos foram conhecer o trabalho desenvolvido por Nalbandian sobre o ensino de piano e a Rítmica, e compartilhar algumas das atividades práticas sugeridas por essa autora.

2. O porquê dessa investigação

A sala de aula de instrumentos em geral, e de piano em particular, costuma ser um espaço sedentário onde o foco principal é a execução musical no instrumento com ênfase na audição, estudos teóricos e técnicos, e concentração mental. De acordo com Manifold (2008, p. 3),

“o pensamento racional cartesiano permeou nosso sistema de cultura ocidental e relegou o corpo a uma parte menor em comparação com o cérebro racional, ele próprio em um pedestal”. Esta prática no ensino de piano muitas vezes leva os alunos a intelectualizarem demais a música, o que pode criar obstáculos desnecessários no seu processo de aprendizagem e, eventualmente, pode prejudicar não só a sua capacidade de tocar com expressão, mas também a sua relação com a música em geral.

Percebendo as dificuldades musicais semelhantes dos seus alunos, Emile Jaques-Dalcroze criou um sistema de educação musical, do qual a abordagem Rítmica era parte integrante. Considerando a musicalização puramente auditiva insuficiente para músicos, nessa abordagem os conceitos musicais são estudados por meio do movimento corporal. Mesmo sendo uma ferramenta usada predominantemente para musicalização ao longo dos anos, há um esforço atual e contínuo para transferir esse método para o ensino de instrumentos e instrução vocal, o que pode ajudar a ampliar as possibilidades para o ensino de piano. De acordo com Juntunen (2002, p. 75), a Rítmica é aplicada “ao ensino do comportamento musical, e ao aprofundamento da experiência e compreensão de um evento ou conceito musical por meio do movimento corporal antes, ou em conjunto, com o desenvolvimento das habilidades instrumentais ou vocais”. Jaques-Dalcroze afirmava que a música não podia ser expressa por meio de um instrumento sem primeiro ser experimentada pelo o corpo como um todo. Portanto, a introdução da sua abordagem na aula de piano teria o potencial de ajudar a ensinar aos alunos de piano conceitos teóricos e musicais de uma maneira holística e ativa, em oposição a uma forma meramente intelectual.

O trabalho de Nalbandian (1994) pode ser considerado como um dos mais completos nesse aspecto, pois analisa categoricamente a viabilidade da aplicação da pedagogia Dalcroze à aula de piano, realizando uma análise teórica, bem como fornecendo soluções práticas para professores de piano com base em recursos específicos da abordagem. São apresentados vários exercícios a serem aplicados em uma aula de piano complementar em grupo para alunos de bacharelado em música com o objetivo de ensinar as seguintes habilidades funcionais de piano a nível universitário: leitura à primeira vista, transposição, leitura de grade, escalas e improvisação. Esse trabalho se destaca por propor atividades pedagógicas que podem ser realizadas pelo aluno no piano, ao contrário de atividades de musicalização, que são

realizadas fora do instrumento. Cada exercício é apresentado com uma descrição, o objetivo, o procedimento e uma discussão, destacando o recurso Dalcroze que está sendo aplicado ou adaptado.

Durante a nossa investigação encontramos alguns estudos que abordam de alguma forma a relação entre a Rítmica e a aula de piano. Juntunen (2002), Araneda (2019) e Dalairé (2020) fizeram contribuições significativas para este assunto e todos eles usam o trabalho de Nalbandian como referência. Como a maior parte da literatura atual está em francês e inglês, espera-se que este artigo seja uma contribuição significativa para a bibliografia em português e ajude a apresentar outros caminhos para músicos e pesquisadores brasileiros.

3. Metodologia

Nossa pesquisa estudou a dissertação de doutorado de Melanie R. Nalbandian (1994) e suas propostas sobre aplicação da pedagogia Dalcroze ao ensino de Piano Complementar, explorando uma abordagem predominantemente descritiva e interpretativa. Nosso artigo tem uma natureza qualitativa e a metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica.

A pesquisa de Nalbandian, intitulada “Aplicação da pedagogia Dalcroze da educação musical à aula de piano para alunos de bacharelado em música”, foi conduzida na Universidade de Washington em 1994 visando a obtenção do título de Doutor em Artes Musicais.

Na segunda parte da tese, Nalbandian discute as características da pedagogia Dalcroze e destaca sua relevância para pianistas. Para efeito deste artigo, nos concentramos apenas no primeiro ramo da sua pedagogia, conhecido como Rítmica. No entanto, vamos resumir brevemente as características de toda a pedagogia Dalcroze, a fim de demonstrar a lógica do processo da autora, que resulta na criação de suas estratégias originais de ensino.

Como já apresentado, a autora propõe múltiplos exercícios práticos de ensino para os seguintes tópicos: leitura à primeira vista, transposição, leitura de grade, escalas e improvisação. No presente artigo, apresentamos um exercício para cada tópico, com exceção do tópico “Leitura à primeira vista”, para o qual apresentaremos dois

exercícios, a fim de abordar duas habilidades distintas que estão envolvidas na tarefa, fornecendo ao leitor uma estratégia holística de ensino.

Foram descritos os objetivos e procedimentos de cada exercício selecionado; em seguida, apresentamos uma síntese da discussão feita pela autora e, por fim, as características Dalcrozianas que ela identifica estarem presentes nesses exercícios. Os exercícios foram interpretados do inglês para o português, e sintetizado em nossas próprias palavras, mas o conteúdo é inteiramente da autora. Após esta descrição, são feitas apreciações sobre cada um dos exercícios selecionados, a partir da vivência e experiência pessoal em sala de aula.

4. Jaques-Dalcroze e suas inovações

Filho de pais suíços (de Sainte-Croix), Emile Jaques-Dalcroze nasceu em Viena (Áustria) em 1865, mas sua família se estabeleceu em Genebra dez anos depois. Músico, compositor e educador, Jaques-Dalcroze viveu até 1950. Ao longo dos anos, realizou seus estudos em música em Genebra, Paris (com Delibes e Fauré) e Viena (com Bruckner) (Institut Jaques-Dalcroze; 2021). Farber e Parker (1987, p. 43) o descrevem como “um personagem enormemente vivo, dinâmico e provocador”. Enquanto professor recém-nomeado de harmonia e solfejo no Conservatório de Música de Genebra, ele notou que seus alunos, embora instrumentistas altamente qualificados, muitas vezes eram incapazes de tocar música com expressão e exibiam compreensão inadequada dos conceitos básicos harmônicos e rítmicos. Ele acreditava que esse desequilíbrio nas habilidades musicais era causado pela abordagem excessivamente instrutiva e focada em análise que era seguida pela maioria dos professores convencionais de música da época. Em contraste, a formação musical de Jaques-Dalcroze foi muito influenciada por sua mãe, que foi sua primeira professora de música e acreditava que a verdadeira aprendizagem ocorre por meio de experiências sensoriais no corpo (Lois Choksy et al; 1986, apud Nalbandian; 1994). Ele passou a receber uma educação particular que favoreceu o estímulo à sua imaginação e criatividade e lhe deu ampla experiência prática em música, teatro, canto, escrita, composição e regência (Nalbandian; 1994). Pode-se supor que foi a combinação dessas experiências que provocou em Jaques-Dalcroze a necessidade de propor um novo caminho para a educação musical.

Nalbandian (1994) descreve a pedagogia Dalcroze como um sistema complexo que busca envolver todo o organismo do aluno - voz, membros, torso, cérebro e receptores emocionais - no processo de aprender a compreender, reagir e expressar música. A pedagogia é dividida em três ramos principais de estudo: Rítmica, Solfejo e Improvisação.

A Rítmica é o ramo da pedagogia de Dalcroze que busca desenvolver a musicalidade por meio do movimento e do corpo. Ela foi o objeto desta pesquisa, e será aprofundado a seguir.

O Solfejo concentra-se nas habilidades de percepção auditiva trabalhadas no próprio instrumento do corpo, a voz. De acordo com Gregory Ristow (2017), o solfejo Dalcroziano é essencialmente um estudo de escalas que prepara os alunos em teoria e prática musical e os ajuda a compreender verdadeiramente o contexto musical.

Jaques-Dalcroze (1932, p. 1) fala sobre a improvisação no que diz respeito ao seu lugar e importância na aula de piano:

A improvisação é baseada em todas as regras tradicionais de harmonia e composição; sua função é desenvolver rapidez de decisão e interpretação, concentração sem esforço, concepção imediata de planos e estabelecer comunicações diretas entre a alma que sente, o cérebro que imagina e coordena, e os dedos, braços e mãos que interpretam; e tudo isso graças à educação da sensibilidade nervosa que une em um todo orgânico todas as sensibilidades particulares - sejam faculdades auditivas, musculares ou construtivas - no tempo, na energia e no espaço.

Abramson (1980) interpreta os três assuntos como formando uma espécie de pirâmide de aprendizagem. Segundo o autor, a Rítmica (treino em movimento) e o Solfejo (treino em voz, ouvido e teoria) formam a linha de base para todos os estudos musicais e o terceiro ramo, improvisação, forma o ápice da pirâmide, resultante do treino intensivo nos dois primeiros ramos. Embora cada uma dessas abordagens seja categorizada como ramos separados, os três sempre se sobrepõem em um único exercício prático, pois o próprio Jaques-Dalcroze acreditava

que a compartimentação de assuntos musicais era prejudicial para a compreensão geral do aluno. O presente artigo se concentra apenas na Rítmica, mas os elementos dos outros ramos irão sem dúvida aparecer, uma vez que não podem, e não devem, ser separados.

4.1. Rítmica

A palavra Rítmica (*Eurhythmics*) tem suas raízes no termo grego “*eu rythmos*”, que significa “bom fluxo” ou “bom movimento”. Segundo Farber e Parker (1987), a ideia por detrás da Rítmica é que a musicalidade começa e vive dentro do corpo todo e, portanto, é o corpo que deve ser o ponto de foco na educação musical. Jaques-Dalcroze (1928, p. 209) escreveu a famosa frase: “Ritmo é vida”, uma frase que demonstra como a supremacia do ritmo acima de todos os outros elementos da música é uma ideia central na Rítmica. Segundo ele, para internalizar o ritmo, não basta trabalhar pequenos grupos musculares como os dedos: “O aluno deve ser capaz de sentir fortemente as relações entre tempo, espaço e energia, e isso requer o uso de músculos maiores” (Nalbandian; 1994. p. 54). O Jaques-Dalcroze (1898) pensou em uma educação musical em que o corpo desempenhasse o papel de intermediário entre o som e o pensamento, tornando-se um instrumento expressivo. Ele argumentou que o movimento corporal é uma experiência sentida por um sexto sentido, o sentido muscular, e que isso existe na relação entre a dinâmica do movimento e a posição do corpo no espaço, entre a preparação de um movimento e sua execução. Este sentido muscular é capaz de ser apreendido pelo intelecto e, uma vez que exige a colaboração de todos os músculos, voluntária e involuntariamente, sua educação rítmica necessita do movimento de todo o corpo (Jaques-Dalcroze; 1898).

Em termos gerais, os alunos estão envolvidos em jogos musicais que envolvem a escuta ativa de uma peça musical (improvisada pelo professor ou obtida por meio de uma gravação), o que oferece aos alunos um ou mais elementos musicais específicos, como motivos rítmicos e/ou melódicos. À medida que os alunos ouvem, eles simultaneamente dão respostas físicas e expressivas adequadas (muitas vezes movimentos previamente combinados com o professor) ao conceito musical oferecido. Desta forma, o sentido auditivo é reforçado pelo sentido muscular ou cinestésico. A palavra cinestesia origina-se do grego *kinēin*, “mover” e *aísthesis*, “sensibilidade”. É uma palavra frequentemente usada nas aulas Dalcroze e se refere ao ato de processar o conhecimento por meio

de ações físicas (Nalbandian; 1994). De acordo com Farber e Parker (1987, p. 45), em um exercício baseado em Dalcroze, “os movimentos devem estabelecer um circuito de informação e resposta movendo-se continuamente entre o cérebro e o corpo, que, com treino e experiência, ascende a níveis cada vez mais elevados de precisão, coordenação e potência expressiva”. O objetivo da Rítmica é desenvolver o ouvido interno, o sentido do ritmo, o sentido muscular interno e a expressão criativa, que, segundo Jaques-Dalcroze, constituem o cerne da musicalidade.

Uma inovação importante na Rítmica é a “*Plastique animée*”, que significa literalmente “plástica móvel”, e é usada para transmitir o caráter estético e expressivo da música através do movimento (Nalbandian; 1994). Nesse sentido, pode ser útil distinguir Rítmica de dança. Segundo Farber e Parker (1987), embora ambos tenham muito em comum e compartilhem elementos como movimento, improvisação e música, a dança é uma forma de arte em si mesma. Muitas vezes, seu objetivo é realizar a visão de um coreógrafo e seu foco é, geralmente, construir um ideal estético através de movimentos. Por outro lado, Rítmica é um processo de estudos com o objetivo específico de compreender, incorporar, estudar, e produzir música: “Na aula de Rítmica, o corpo é treinado para ser o instrumento, não da execução da Rítmica, mas da percepção da música” (Farber; Parker; 1987, p. 44). Podemos acrescentar que uma vez que o corpo se torna a manifestação física, visual e literal de uma peça musical que está sendo ouvida, ele também se torna a partitura para esse som.

De acordo com Abramson e Caldwell (1992), na música existe um gesto para cada som e um som para cada gesto. Visto que a música só pode ser produzida por meio de algum tipo de movimento físico, é essencial que primeiro experimentemos a emoção e seu gesto correspondente. Desta forma, os alunos são capazes de expressar sua reação emocional não apenas à música que ouvem, mas, eventualmente, à música que tocam.

5. A Rítmica na visão de outros autores

Na época em que a Rítmica foi formulada, era considerada uma abordagem altamente incomum e até recebeu alguma oposição dos

educadores mais tradicionais. Apesar disso, no entanto, Jaques-Dalcroze obteve o endosso de um grande número de artistas e educadores e, eventualmente, seu trabalho serviu para influenciar futuros educadores como Carl Orff, Zoltan Kodály e Maria Montessori (Nalbandian; 1994). No Brasil, Sá Pereira foi o primeiro educador musical a ter contato com Jaques-Dalcroze e a ser influenciado pelas suas ideias (Corvisier; 2011).

Visto que a pedagogia Dalcroze se baseia na premissa de que cada situação de aprendizagem exige uma resposta pedagógica única, a Rítmica permaneceu mais uma abordagem do que se desenvolveu em um método. Com o tempo, isso permitiu que os professores da Pedagogia Dalcroze pudessem analisar o material deixado por Jaques-Dalcroze e criar suas próprias interpretações, aplicando-as de acordo com seus contextos de ensino.

Juntunen (2002) examina a grande variedade de aplicações da Rítmica no campo da educação musical. Segundo a autora, a abordagem é utilizada em vários campos de ensino, desde a pré-escola até as universidades, aulas particulares de música, escolas de dança e teatro, e também tem sido aplicada na educação especial e na musicoterapia. A autora afirma que embora esta abordagem seja frequentemente colocada como uma disciplina complementar aos estudos instrumentais, ela também pode ser aplicada diretamente ao ensino vocal e instrumental.

Além de despertar musicalidade e motivação nos alunos, a Rítmica possui elementos que podem ser particularmente benéficos para pianistas. Juntunen (2002) dá o exemplo de certos exercícios da Rítmica, nos quais os alunos podem ser solicitados a imaginar um movimento antes de fazê-lo, preparando assim seus corpos e sistema nervoso para o movimento seguinte. Essa preparação causa no corpo uma reação neuro-fisiológica, na qual pensar em um movimento causa impulsos nervosos e acelera a circulação nos músculos em questão (Jansson; 1990, *apud* Juntunen; 2002). Farber (1999, *apud* Juntunen; 2002) vai além, dizendo que o ato inicial de imaginar o movimento não precisa necessariamente ser seguido pela performance do movimento. Uma vez que o cérebro já contém as representações do movimento físico, ele pode acessá-las ao responder à música, mesmo estando parado. A autora explica que a quietude é uma parte importante da Rítmica, especialmente quando se trabalha com internalização. Uma prática

parecida, conhecida como “estudo silencioso”, é frequentemente utilizada por pianistas.

Thomsen (2007, *apud* Manifold; 2008, p. 30) descreve o processo de aprendizagem em Rítmica como aquele que cria “um repertório de sensações” no corpo. Ele argumenta que, uma vez experimentadas, essas sensações podem então ser aproveitadas pelo aluno “do global - o corpo inteiro - para apenas uma parte do corpo” ao tocar um instrumento (*Idem*, p. 30). Galvão e Kemp explicam que “tocar um instrumento musical envolve a execução precisa de movimentos motores finos” que são “altamente dependentes da informação cinestésica que chega ao sistema nervoso central. Existem evidências clínicas e experimentais que sugerem que o controle e a percepção dos movimentos são muito fracos quando o canal cinestésico não está funcionando adequadamente” (Galvão; Kemp; 1999, *apud* Manifold; 2008, p. 30).

De acordo com Dalaire (2020), há um número crescente de publicações com foco na integração entre a aprendizagem baseada no movimento e a pedagogia do piano. Os estudos a seguir propõem a adaptação da abordagem Dalcroze especificamente ao ensino de piano, seja em grupo ou individual. Del Bianco (1987) refere-se a elementos (como exercícios para contração e relaxamento muscular) do artigo de Dalcroze “*La Grammaire de la rythmique*” (1926) e interpreta como alguns desses elementos estão ligados à pedagogia do piano. A autora fornece exemplos de repertório para alunos de diversos níveis, cada um com uma explicação do tipo de gramática Dalcroze em foco e sugestões de como ensiná-la. Os alunos estão convidados a praticar constantemente a consciência corporal enquanto se envolvem em práticas musicais e técnicas ao instrumento. Também são propostas algumas atividades a serem realizadas fora do piano, utilizando técnicas de respiração, canto, e exercícios de consciência corporal. É importante notar que as sugestões da autora são baseadas em sua própria experiência ensinando alunos de piano que já receberam treinamento em Rítmica antes de começarem aulas no instrumento.

Jacobson (1989, *apud* Dalaire; 2020) fornece 302 atividades baseadas no movimento Dalcroze que reforçam o método musical apresentado na *Music Tree Series* (por Francis Clark e Louise Goss) para alunos iniciantes de piano. Jang (2002, *apud* Dalaire; 2020) apresenta uma coleção de repertório de piano para níveis iniciante a intermediário que tem como objetivo ajudar os alunos a descobrirem

seu estilo pessoal de expressividade e desenvolverem suas habilidades técnicas. O repertório proposto explora conceitos musicais através dos três ramos da pedagogia Dalcroze: Rítmica, Solfejo e Improvisação. A autora explica as regras de expressão de Jaques-Dalcroze, que se baseiam na relação entre grupos rítmicos, dinâmicas e acentuação.

Schnebly-Black e Moore (2004) transferem as ideias de Jaques-Dalcroze de movimento expressivo da aula em grupo para a aula de piano individual. Os autores fazem uso de técnica *plastique animée* extensivamente, sugerindo atividades fora do instrumento na preparação para a execução no piano. O livro inclui uma vasta coleção de exercícios práticos para lidar com problemas de coordenação, memorização, ritmo e percepção.

Araneda (2019) propõe atividades baseadas nos princípios Dalcrozianos e estratégias de ensino com o objetivo de reforçar os três ramos de estudo (Repertório, Técnica e Musicalidade) no programa de piano do *Royal Conservatory of Music (RCM)*. Em particular, o autor se concentra no desenvolvimento de habilidades musicais dentro dos livros *Four-Star* de leitura à primeira vista (2015).

Neste ponto, é interessante lembrar que o próprio Jaques-Dalcroze tinha opiniões firmes sobre como o piano deveria ser ensinado. Ele criticava o instrumento, dizendo que a produção de uma nota desejada no piano requer apenas o engajamento dos olhos e o impacto mecânico dos dedos na tecla. De acordo com ele (1928), isso não apenas não contribui para melhorar a audição interna e a musicalidade, mas também contribui para seu declínio ao longo prazo. Ele manteve que,

Se as crianças vão se tornar músicos, seus estudos de piano devem ser precedidos [...] por pelo menos dois ou três anos de estudos elementares de música, canto, exercícios de ouvido, cérebro, braços, pés, pernas, tórax, mãos e dedos, em uma palavra, exercícios nos quais as faculdades físicas e intelectuais serão dirigidas simultaneamente para o fim a ser alcançado: o conhecimento completo da música externa e seus elementos, e a obtenção de um sentido musical interior. Quando as crianças fizerem isso, começarão a estudar piano e, em breve, você terá algo que vale a pena relatar! (Jaques-Dalcroze; 1928. p. 208).

No entanto, há uma questão importante aqui que precisa ser respondida: “Depois, há as crianças que começaram a tocar piano e já dominam o instrumento. O que eles devem fazer?” (Jaques-Dalcroze; 1928. p. 214). Jaques-Dalcroze incentivava os alunos a pausar seus estudos de piano e se concentrarem na reconstrução de sua musicalidade. Ele acreditava que sempre é possível progredir no desenvolvimento do ouvido, se alguém estiver disposto a exercer sua determinação e perseverança. No entanto, vale ressaltar que esse é um pensamento comum da época, visto que o ensino de piano era tradicional, e que este pensamento se transformou ao longo do tempo. A atual pedagogia do piano, e até mesmo o Instituto Dalcroze de Genebra, hoje veem o instrumento como ferramenta de musicalização dos iniciantes.

Junto aos estudos acima mencionados, a pesquisa de Nalbandian, que detalharemos a seguir, pode ser vista como uma alternativa para tornar este caminho um pouco mais suave tanto para os alunos de piano, quanto para os seus professores criativos e dinâmicos.

6. O trabalho de Nalbandian

Podemos dizer que o foco principal da pesquisa de Nalbandian é encontrar estratégias de ensino para alunos da “aula de piano complementar”. Esta é uma turma composta por alunos de música que não estudam piano como seu instrumento principal, mas requer um certo nível de proficiência em piano para o bacharelado em música. De acordo com Nalbandian, tendo em vista os requisitos da carreira futura desses alunos, torna-se importante que eles recebam treinamento em “habilidades funcionais” pianísticas como leitura à primeira vista, transposição, harmonização, acompanhamento, leitura de grade, improvisação, tocar de ouvido e progressões de acordes. A autora afirma que, apesar disso, na prática, o foco continua sendo o ensino de “habilidades artísticas”, que incluem a memorização e interpretação de repertório, e os estudos técnicos. Como sabemos, o próprio Dalcroze desaprovava a compartimentação das disciplinas musicais, acreditando que isso era prejudicial para a musicalidade geral do aluno. Assim sendo, acreditamos que a pesquisa de Nalbandian será útil para todos os alunos de piano, independentemente de seus objetivos pessoais ou acadêmicos.

A fim de estudar a viabilidade da aplicação da pedagogia Dalcroze na aula de piano, Nalbandian primeiro apresenta detalhadamente os três ramos da pedagogia Dalcroze - Rítmica, Solfejo, e Improvisação. Nesta seção, a autora destaca os elementos da pedagogia Dalcroze que ela considera particularmente pertinentes para pianistas, apresentando assim um forte argumento a favor da necessidade da aplicação dessa abordagem no ensino de piano.

Existem quatro principais tipos de exercícios práticos que são usados na pedagogia Dalcroze, e especialmente na abordagem Rítmica. São eles: Siga, Resposta Rápida, Cânone Interrompido, e Cânone. Entre outras coisas, esses exercícios ajudam a atingir a “dissociação”, ou a independência das ações dentro do corpo, habilidades essenciais para a prática no piano, por meio da escuta ativa, concentração, movimento, canto e improvisação. Nalbandian combina as técnicas empregadas nesses quatro tipos de exercícios com os princípios da pedagogia Dalcroze para formular suas próprias atividades práticas. A fim de compreender melhor a aplicação da Rítmica na aula de piano, pela ótica de Nalbandian, é preciso saber o que são esses quatro exercícios.

Em um exercício Siga, os alunos respondem fisicamente a algum aspecto da música (ritmo, pulso, motivo melódico, dinâmica ou conteúdo emocional) enquanto ela está sendo ouvida. Nas atividades de Resposta Rápida, o aluno é chamado a ficar alerta a qualquer mudança na música, ou a alguma dica inesperada do professor, e fazer a mudança necessária em sua performance (por meio de movimento ou manipulação de materiais). Um elemento importante neste tipo de atividade é o estímulo (resposta física ou auditiva real) e a inibição (resposta física ou auditiva, imaginária ou interna). Os escritos de Jaques-Dalcroze fornecem uma visão geral do exercício de Resposta Rápida:

Uma combinação de parada e movimento, para permitir que a mente escolha de todos os músculos o mais necessário para a ação exigida e para manter os outros músculos imóveis; treinar o sistema nervoso de tal forma que os comandos transmitidos pela mente possam ser executados imediatamente e completamente. (Jaques-Dalcroze, apud Nalbandian; 1994. p. 74)

Nas atividades Cãnone Interrompido, o professor toca um compasso e faz uma pausa, e os alunos fornecem um eco ou uma resposta imitativa (aural ou física) ao que acabaram de ouvir. O Cãnone é semelhante ao Cãnone Interrompido, exceto que agora o professor não para durante a resposta do aluno, mas continua a apresentar uma nova música em cima da resposta do aluno.

6.1. Exercícios práticos

Nalbandian formulou estratégias de ensino para as seguintes “habilidades funcionais”: leitura à primeira vista, transposição, leitura de grade de partitura, escalas e improvisação. Nesta seção apresentamos um exercício para cada tópico, com exceção do tópico “Leitura à primeira vista”, para o qual escolhemos dois exercícios.

Vale reforçar que estes exercícios foram formulados pela autora para estudantes de bacharelado em música, ou seja, estudantes já musicalizados, mas que não necessariamente tinham o piano como seu instrumento principal. Estes exercícios são, portanto, de alto nível de complexidade. No entanto, acreditamos que alguns deles possam ser adaptados para outros níveis ou outros contextos, e que cada professor poderá adaptá-los a partir das necessidades dos seus alunos.

1) Leitura à primeira vista

1: notas erradas, ritmo e gestos corretos

Objetivo: o aluno fará uma leitura visual do ritmo e dos gestos com precisão, sem se importar com as notas corretas.

Procedimento: O aluno recebe uma nova peça para tocar, que é um pouco difícil para o seu nível. Ele pode tocar a peça sem nenhuma preocupação em tocar as notas corretas. Em vez disso, ele pode tentar tocar com ritmo, textura, dinâmica, articulação e outros elementos expressivos precisos. A cada repetição da peça, inclua cada vez mais notas corretas na execução, mas nunca à custa da interpretação. É melhor começar a tocar no andamento original indicado na partitura, mas se for muito difícil, pode-se começar mais devagar e aumentar o andamento ligeiramente a cada repetição subsequente.

Discussão: Em uma abordagem mais tradicional, os alunos costumam ouvir: “toque o máximo de notas certas, mas continue a todo custo”. Nesta situação, os alunos raramente conseguem tocar sem fazer uma pausa ou corrigir, porque não entendem claramente que o objetivo é dar prioridade ao ritmo, gesto e emoção sobre as notas. O exercício acima procura remediar isso removendo o obstáculo da leitura da nota.

Características do Dalcroze: Neste exercício, espera-se que o aluno não se importe muito com as notas escritas e concentre-se em criar um caminho sonoro espontâneo cada vez que tocar. Dessa forma, o exercício incentiva a improvisação. Ele também obriga o aluno a experimentar o ritmo como a principal força dentro da música, que é um dos princípios básicos da Rítmica. Um objetivo comum na pedagogia Dalcroze é isolar um elemento musical de forma que o estudo intenso dele leve a uma maior compreensão. O exercício acima permite ao professor examinar de perto as habilidades rítmicas do aluno e determinar as áreas que requerem melhorias. Pode ser que a dificuldade do aluno não seja devido a problemas de leitura de notas, mas resulte de uma leitura fraca do ritmo. Finalmente, o foco colocado em capturar a natureza expressiva da música a todo custo é uma das preocupações centrais da Rítmica.

2: Tocando tempos selecionados em um compasso

Objetivo: O aluno deverá “escanear” os compassos completos (ter uma visão geral) e tocar apenas as notas contidas nos tempos selecionados, enquanto mantém o pulso em todos os momentos.

Procedimento: Escolha uma peça musical com quatro tempos por compasso. Toque apenas o primeiro tempo de cada compasso, incluindo tudo o que está dentro desse tempo (ou seja, tudo antes do segundo tempo). Substitua mentalmente as notas nos tempos dois, três e quatro por pausas, usando o tempo livre assim criado para antecipar o que será tocado a seguir. Repita o exercício três vezes dessa maneira, escolhendo tocar apenas o segundo, terceiro ou quarto tempo do compasso em cada repetição subsequente.

Variantes:

1. Pré-selecione dois ou três tempos por compasso para tocar. Os tempos pré-selecionados não precisam ser consecutivos.

2. Nessa variação, podemos usar qualquer uma das possibilidades acima citadas, e excluir os tempos silenciados. Por exemplo, tocar somente o primeiro tempo de um compasso, e logo em seguida, tocar o primeiro tempo do próximo compasso. Isso mudará a métrica da obra.

Discussão: Deve-se enfatizar que este é um exercício de leitura de notação, e não se destina a preservar a essência musical de uma obra.

O procedimento original é mais fácil porque permite mais tempo de “descanso”, o que se traduz em tempo de preparação. Embora essa etapa seja a mais simples, ela ainda tem um objetivo pedagógico importante: treinar os olhos e a mente do aluno para passar por certas partes de cada compasso, durante a leitura à primeira vista, a fim de tocar outras partes com precisão.

Além do objetivo geral de facilitar a leitura de estruturas rítmicas, esse exercício também foi projetado para fornecer ao aluno os meios apropriados para simplificar uma partitura desconhecida. O exercício pode ajudar o aprendizado de uma peça nova (como um processo de etapas que levam ao domínio das notas e ritmos). Outro benefício é a utilização de repertório já aprendido, onde o aluno é desafiado a reler a partitura com atenção, já que não pode mais contar com as outras formas de memória (tátil, auditiva, visual, analítica) que adquiriu durante o processo de aprendizagem tradicional. Além disso, o isolamento de tempos específicos pode produzir uma visão mais clara dos motivos de uma obra.

Características do Dalcroze: Este exercício visa oferecer ao aluno várias experiências novas usando a mesma peça musical. Mudando as instruções a cada repetição, o pianista está sempre lendo à primeira vista e alerta. A prática de “estímulo e inibição” também está presente. O aluno precisa inibir a execução de certos tempos, mas ainda sentindo o andamento da música durante os silêncios, para retomar a execução sem dificuldade ou atrasos.

II) Transposição: improvisação melódica e transposição harmônica em estruturas homofônicas

Objetivo: o aluno primeiro improvisará uma nova melodia para se adequar ao acompanhamento de uma obra homofônica para piano, existente. Em seguida, ele irá transpor o acompanhamento e improvisar outra melodia para ele.

Procedimento:

Etapa 1: Conhecendo a peça

○ professor seleciona uma obra para piano escrita em estilo homofônico. ○ aluno toca a peça conforme escrita algumas vezes, prestando atenção ao vocabulário harmônico, ao ritmo harmônico (a frequência com que mudanças de harmonia acontecem no trecho) e ao caráter geral. Em seguida, ele canta a linha do baixo enquanto toca. Finalmente, o pianista toca enquanto fala as funções harmônicas dos acordes à medida que soam (ou seja, “Tônica” ou “Um” para a tríade tônica.)

Etapa 2: Improvisação melódica

○ aluno improvisa uma nova melodia sobre o acompanhamento original, ignorando assim a melodia original escrita. Essa nova melodia pode ser adequada ao caráter do acompanhamento. Uma discussão sobre o sucesso da improvisação pode acompanhar cada tentativa.

Etapa 3: Transposição Harmônica

○ aluno irá transpor o acompanhamento para uma nova tonalidade, e sobre ele improvisará uma melodia apropriada. Esta etapa pode ser repetida várias vezes, em várias tonalidades. Para auxiliar no processo, o aluno, ao tocar, alterna o canto da linha do baixo com a evocação das funções harmônicas de cada acorde, como no passo 1.

Discussão: Esta atividade apresenta ao aluno o conceito de uso da improvisação durante a transposição de uma partitura difícil. Com efeito, ela ajuda a simplificar a tarefa porque apenas o acompanhamento precisa ser transposto. ○ aluno é, no entanto, convidado a improvisar

uma nova melodia, uma etapa que exige sua criatividade e ilustra sua compreensão do estilo, estrutura da frase e tonalidade.

Características do Dalcroze: As atividades preliminares que formam a etapa I ampliam o envolvimento cinestésico na música, incluindo o uso da voz cantada e provocando uma resposta cognitiva verbal por meio da identificação das funções dos acordes. A atividade inclui improvisação, que se baseia na comunicação altamente eficaz entre o cérebro e o corpo, e é uma habilidade importante para os estudos musicais.

III) Leitura de grade: *Atividades de coordenação*

Objetivo: O aluno participará de várias atividades de coordenação, cada uma lidando com a expressão de duas ou mais partes por vez, exigindo a leitura dinâmica de uma grade (de coral ou orquestra).

Procedimento: Este exercício é composto de vários procedimentos relacionados, cada um identificado como uma “etapa”.

Etapa 1: Articule, batendo palmas ou fazendo uma leve percussão corporal com uma das mãos, o ritmo resultante da partitura; ou seja, a combinação de ritmos de todas as vozes quando executadas ao mesmo tempo.

Etapa 2: Cante qualquer parte (uma voz ou um instrumento) enquanto articula o ritmo resultante. Observe todos os sinais interpretativos na parte cantada sempre que possível.

Etapa 3: Toque qualquer parte no piano enquanto articula o ritmo resultante com uma das mãos. Observe os sinais interpretativos enquanto toca.

Etapa 4: Toque uma parte enquanto fala o ritmo da outra, dizendo “tah”. As pausas são indicadas pelo silêncio. Trabalhe observando os sinais interpretativos em *ambas as partes*.

Etapa 5: Toque uma parte enquanto diz os nomes das notas da outra parte, no ritmo correto.

Etapa 6: Toque uma parte enquanto canta outra.

Etapa 7: Esta etapa requer dois participantes. Cada pessoa escolhe uma parte para cantar e outra para tocar, de forma que quatro partes diferentes sejam selecionadas.

Discussão: A série de etapas que compõem este exercício expõe o pianista a várias atividades que combinam duas ou mais respostas físicas. O aluno que consegue tocar uma parte e cantar outra está melhor preparado para dominar a leitura de grade, assim como está mais capacitado a ouvir os outros quando estiver envolvido em uma execução musical em conjunto.

Características do Dalcroze: Este exercício integra a leitura visual de piano com canto, fala, regência e movimento. É um exercício de dissociação - execução simultânea de duas ou mais tarefas - exigindo comunicação rápida entre o cérebro e o corpo. Mãos e/ou pés, dedos, olhos e voz combinam-se com as funções cognitivas do aluno, resultando em uma resposta cinestésica à música. As possibilidades de envolvimento do grupo (como as encontradas na etapa 7) são características importantes da pedagogia Dalcroze.

IV) Escalas: *combinando ligadura de expressão, habilidades verbais e regência*

Objetivo: o aluno coordenará a fala, os padrões de regência e a execução de escalas no piano.

Procedimento: Toque uma escala de duas oitavas com uma mão, utilizando ligaduras de duas em duas notas. Enquanto faz isso, fale uma palavra de duas sílabas com acentuação forte-fraca (por exemplo "Uva").

Depois de dominar o exercício acima, o aluno está pronto para adicionar o último passo: *reger*. Toque qualquer escala com uma mão e reja simultaneamente em dois tempos com a outra mão, dando um tempo forte em cada duas ou quatro notas. Também é possível *reger* em quatro tempos.

Variante: Regendo em três tempos: toque uma escala de três oitavas com uma mão, realizando ligaduras de três em três notas. Enquanto isso, fale qualquer palavra de três sílabas com acentuação forte-fraca-fraca (por exemplo "Pêssego"). Quando esta parte do procedimento estiver

dominada, adicione a regência. É possível reger dando um tempo forte a cada três ou dez notas.

Discussão: O objetivo deste exercício é envolver o aluno em várias tarefas físicas simultaneamente num esforço para aumentar a coordenação em geral. Ao praticar os aspectos verbais e de regência, o aluno solidifica sua habilidade com as escalas, devido à necessária repetição envolvida. Cada uma das tarefas serve para fortalecer o desempenho das outras tarefas.

Características do Dalcroze: Elementos de dissociação e integração de regência com execução em escala são apresentados. O corpo ajuda o aluno a compreender a música mais plenamente. Dizer “Uva” demonstra para o ouvido a natureza forte-fraca de uma palavra dissílaba, correspondendo a duas notas. Os dedos procuram emular o padrão do acento falado. Embora a regência deva ser uma atividade separada, ela também reforça a ligadura de expressão, em virtude de sua coordenação dos movimentos de cima para baixo do braço que rege com os movimentos de punho para cima e para baixo da mão que toca o piano.

Embora a ênfase principal seja no aumento da perfeição das escalas, outras habilidades musicais são exploradas no processo. As escalas tornam-se uma superfície flexível para examinar outras questões envolvidas em fazer música.

V) Improvisação: *Subdivisão – Resposta Rápida*

Objetivo: O aluno irá improvisar, demonstrando dois níveis de subdivisão, enquanto o professor (ou outro/s aluno/s) responde fornecendo simultaneamente a subdivisão oposta ao que está sendo tocada.

Procedimento: o pianista cria uma improvisação, tocando uma melodia de linha única com uma das mãos enquanto a outra fornece um acompanhamento. O professor pode impor diretrizes adequadas em relação à complexidade, tom, atonalidade, omissão de acompanhamento, etc., de modo que o aluno possa manter o foco nos seguintes critérios:

A melodia pode apresentar um fluxo de semínimas constantes, seguido, de maneira inesperada, por um fluxo de colcheias constantes (o uso de semínimas e colcheias aqui é puramente arbitrário – quaisquer

dois valores podem ser usados.). Os dois valores se alteram durante o tempo desejado pelo pianista ou pelo professor. O professor (ou outro-s aluno-s), por sua vez, pode articular o valor rítmico oposto daquele que está sendo ouvido na melodia.

Discussão: Uma das dificuldades em improvisar é encontrar algum tipo de inspiração para ajudar a definir a natureza e a estrutura da música. O exercício acima fornece uma situação específica em que o pianista desempenha o papel de líder em um exercício de resposta rápida. O aluno recebeu, em suma, um motivo para improvisar. A restrição do ritmo melódico a fluxos de semínimas e colcheias ajuda a simplificar a improvisação, ao mesmo tempo em que fornece a base para o exercício em si. O professor e o aluno podem optar por inverter os papéis.

Características do Dalcroze: Vários elementos Dalcroze estão presentes neste exercício: indução de uma resposta cinestésica à música, escuta ativa, e colaboração com o professor (ou outro-s aluno-s) usando Resposta Rápida.

6.2. Reflexões pessoais sobre os exercícios:

Após realizarmos essa seleção de exercícios propostos por Nalbandian, tivemos a oportunidade de aplicá-los em nossas aulas de piano. Essa experiência, juntamente com as experiências anteriores que tivemos, ao longo de anos como professoras de piano, ministrando aulas particulares para pessoas de diferentes faixas etárias e em diferentes níveis de conhecimento prático, permitiram que fizéssemos as seguintes apreciações sobre estes exercícios:

1) *Leitura à primeira vista*

1: notas erradas, ritmo e gestos corretos

Para alunos de nível intermediário ou avançado que já sabem ler a notação musical, mas que têm dificuldades para ler fluentemente ou com expressão, este exercício é excelente. Ao aplicá-lo em nossas aulas, percebemos um pouco de resistência a ele, talvez por ser uma abordagem incomum para a leitura à primeira vista. No entanto, superada essa hesitação inicial, o foco no ritmo (e não nas notas)

deu ao aluno uma certa liberdade para realizar a tarefa. O aluno instintivamente testou o ritmo primeiro no corpo, se mexendo e batendo palmas. Como resultado, na hora de tocar a peça, foi capaz de manter uma métrica estável com a mão esquerda, improvisar com a mão direita, e focar no caráter expressivo da peça quase que instantaneamente. Curiosamente, ao remover o foco das notas, o aluno acabou tocando mais notas corretas do que antes.

No caso de iniciantes que ainda estão aprendendo o básico da leitura musical, fazer uma adaptação deste exercício para se adequar ao seu nível de proficiência pode ajudar a prevenir o desenvolvimento de problemas futuros com fluência, e ser mais uma forma de ensinar a realizar a dinâmica, o fraseado e a interpretação musical ao piano. Pode ser também uma excelente ferramenta para introduzir a improvisação nas primeiras aulas.

2: Tocando tempos selecionados em um compasso

Este exercício, com alunos de nível intermediário e avançado, contribuiu com a melhora da quantidade de notas lidas à primeira vista. Os alunos são obrigados a percorrer uma área maior da partitura, o que os ajuda a ler à frente das notas que estão tocando naquele momento. Não achamos o exercício adequado para iniciantes porque ele utiliza uma combinação de habilidades complexas que precisam ser desenvolvidas ao longo do tempo. Em seu trabalho, Nalbandian sugere outros exercícios que são mais adequados para iniciantes.

II) Transposição: improvisação melódica e transposição harmônica em estruturas homofônicas

Este exercício aborda vários aspectos musicais, teóricos e técnicos da prática do piano e ele pode ser usado em todos os níveis. Para nossos alunos intermediários e avançados, foi um exercício particularmente útil para melhor conhecer a topografia do teclado, aprender harmonia funcional e praticar improvisação. Para iniciantes, é possível substituir os acordes na mão esquerda pela linha do baixo e limitar a transposição para apenas algumas tonalidades escolhidas a fim de controlar o nível de dificuldade.

III) Leitura de grade: Atividades de coordenação

Este é um exercício complexo e adequado para alunos avançados de piano. No entanto, modificando o exercício e limitando sua dificuldade, podemos aplicá-lo também com aluno de nível intermediário. Para alunos iniciantes de piano, a dissociação é uma habilidade nova e deve ser ensinada de forma mais simples, sem combiná-la com a leitura de notação musical ao piano, portanto, esse exercício, da forma como foi descrito por Nalbandian, não nos parece adequado.

IV) Escalas: combinando ligadura de expressão, habilidades verbais e regência

Embora o título deste exercício se concentre no ensino de escalas, este exercício é um bom exemplo de como a dissociação pode ser ensinada ao piano (especialmente para alunos iniciantes). Para alunos de nível intermediário e avançado, este exercício pode parecer simples, mas pode ser usado como uma atividade de aquecimento e concentração.

V) Improvisação: Subdivisão – Resposta Rápida

Neste exercício, o pianista cria uma improvisação tocando uma melodia que apresenta um fluxo de semínimas constantes, seguido, de maneira inesperada, por um fluxo de colcheias constantes. Modificando levemente as instruções desse exercício, pode-se aumentar ou reduzir a dificuldade da tarefa para se adequar às necessidades do aluno, seu nível e sua idade. Por exemplo, pedimos aos alunos iniciantes para tocarem apenas nas teclas pretas, e substituírem os termos “semínima” e “colcheia” pelas palavras “caminhar” e “correr”. Por outro lado, sugerimos ao aluno avançado tocar integrando uma modulação (de um tom maior ao seu menor relativo, por exemplo), e trocar os valores rítmicos simples por valores mais complexos (como semicolcheias e ritmos pontuados). Também achamos interessante incluir a visão artística do aluno (criando uma história ou listando uma série de emoções) para ajudar a guiá-lo em sua criação musical.

7. Considerações finais

No início desta investigação, apresentamos algumas questões que agora podem, pelo menos parcialmente, ser respondidas. Uma das primeiras coisas que esperávamos descobrir no decorrer desta pesquisa era se e como a Rítmica poderia ir além da musicalização e ser adaptada à prática e ao ensino do piano. Com base na pesquisa de Nalbandian, vemos que embora nem todos os aspectos da Rítmica sejam praticáveis durante a execução do piano (como movimentos do corpo todo), é possível fazer uma interpretação dos princípios da abordagem, e adaptá-lo à pedagogia do piano. Os exercícios criados por Nalbandian ajudam a introduzir uma certa fluidez de movimento e dinamismo na aula de piano. Além disso, eles ajudam a provocar uma “fluidez de ideias”, fornecendo novo material aos professores de piano para lidar com problemas frequentemente encontrados no ensino do instrumento. A autora expressa em seu capítulo final que a intenção de sua pesquisa não era converter as aulas de piano em aulas de Dalcroze, mas, em vez disso, demonstrar aos professores de piano como eles podem obter *insights* valiosos com a exposição à pedagogia Dalcroze.

Uma pergunta a ser respondida é: quais faixas etárias e níveis podem se beneficiar com a adaptação da Rítmica nas aulas de piano? Baseadas exclusivamente no trabalho de Nalbandian, poderíamos dizer que a maioria dos exercícios que a autora fornece são adequados para alunos de piano de nível intermediário ou avançado, ou para alunos com alto nível de formação musical, independentemente de suas habilidades pianísticas (como é o caso dos alunos da turma de piano complementar no curso superior em música). Para tornar esses exercícios adequados para iniciantes e alunos de nível intermediário, os professores de piano precisariam modificar os exercícios conforme o seu contexto.

Outra questão desta pesquisa foi descobrir se a introdução da Rítmica na aula de piano significaria o aumento do uso de atividades fora do piano. Nalbandian fornece uma grande coleção de exercícios de ensino em seu trabalho, todos conduzidos no instrumento. Embora esses exercícios forneçam estratégias de ensino importantes e inovadoras, sua execução ao piano inevitavelmente limita sua influência somente ao movimento de grupos musculares menores (como olhos, dedos e braços). Não há dúvida de que o trabalho técnico e mental são

parte integrante dos estudos de piano, no entanto, ao longo de nossa pesquisa, entendemos que há muito poder na aprendizagem baseada em movimentos fora do instrumento. Por esta razão, a aprendizagem baseada em movimentos fora do piano poderia ser considerada uma parte essencial do processo de aprendizagem para pianistas.

Com isso em mente, se quisermos realmente integrar a Rítmica na pedagogia do piano, então a própria ideia da aula de piano tradicional terá que mudar. De acordo com Schnebly-Black e Moore (2004, p. 4), uma aula de piano baseada em movimentos pode ser vista como

[...] uma grande ruptura com o ensino tradicional, que mantém o princípio de que 'para aprender a tocar um instrumento, você deve tocar um instrumento'. Em vez disso, devemos nos concentrar no princípio de que o que estamos estudando é a própria Música: o instrumento é a ferramenta para trazer a Música para o nosso mundo físico dos sentidos.

Embora a Rítmica seja frequentemente ensinada como uma disciplina complementar aos estudos instrumentais, incluir atividades baseadas em movimentos na aula de piano pode ter um impacto substancial na compreensão musical do aluno, seu engajamento com o instrumento, e performance. Nossos experimentos com a inclusão de atividades baseadas na Rítmica dentro da aula de piano para alunos de vários níveis e idades mostraram resultados muito significativos. Embora se presuma que se perderia tempo fazendo estas atividades fora do piano, na prática vemos que isso ajuda o aluno a superar suas dificuldades em um período de tempo surpreendentemente menor. O processo também é mais lúdico, sem infantilizar o aluno, o que é sempre bem-vindo para quem está aprendendo uma nova habilidade.

Nesse caso, é seguro dizer que uma aula de piano baseada em Rítmica tem o potencial de fornecer um espaço verdadeiramente humanizador e inclusivo para alunos de piano de todas as idades e níveis. O envolvimento do corpo do aluno como um todo no ato de internalização e compreensão dos elementos musicais, centraliza a participação do aluno no processo de aprendizagem, tornando-o sujeito ativo da sua própria aprendizagem, e aumenta sua tomada de

decisão pessoal e habilidades criativas como artista. Isso, por exemplo, pode ajudar os pianistas clássicos a encontrarem sua própria voz, mesmo quando tocam músicas antigas escritas por outros compositores, permitindo-lhes realmente incorporar e, em certo sentido, tornarem-se a música no momento em que a tocam. O desenvolvimento dessa intuição musical, combinado com o estudo das habilidades funcionais do piano, conforme apresentado por Nalbandian, pode ajudar a fornecer aos alunos de piano as ferramentas de que precisam para superar suas dificuldades individuais e se tornarem músicos completos.

Uma aula de piano baseada na Ritmica também pode ser uma experiência humanizadora para os próprios professores de piano, uma vez que muitos provavelmente receberam uma formação tradicional de piano. Pianistas (professores e alunos) costumam passar anos estudando seu instrumento de uma maneira um tanto isolada. Com a ajuda dos exercícios apresentados por Nalbandian e outras estratégias de ensino baseadas no movimento, os professores se encontrarão obrigados a se envolver em várias formas de diálogo musical com seus alunos durante o processo de ensino, em vez de simplesmente assumir um papel puramente instrutivo.

Aprender a tocar piano é uma experiência profundamente física, técnica, emocional, gestual, e, em última instância, musical. Nosso trabalho nos levou a entender que a adaptação da Ritmica à aula de piano, em colaboração com os métodos e técnicas de piano modernas existentes, pode ajudar a trazer uma educação abrangente e mais viva para os alunos de piano. Esta “aula de piano baseada em Ritmica” ainda é um conceito aguardando ser colocado em prática, e esperamos que este artigo possa ajudar a lançar alguma luz sobre seu imenso potencial no campo da pedagogia do piano.

Referências

ABRAMSON, Robert M. “Dalcroze-Based Improvisation”. *Music Educators Journal* n. 66. p. 62-68. January 1980.

ARANEDA, Claudio Espejo. Applications of Dalcroze philosophy to the royal conservatory of music curriculum of piano instruction. Anne Arbor, 2019. 53f. Dissertation (Doctor of Musical Arts). University of Michigan, Anne Arbor, Michigan.

DALCROZE EURHYTHMICS: With Robert M. Abramson. Caldwell, Timothy. 35 mins. Chicago Il. GIA Publications, Inc. 1992.

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. "A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira". Revista do Conservatório de Música da UFPel, n. 4, p. 162-193, 2011. Disponível em: [http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos4_pdf/Artigo%2006%20-%20Fatima%20Monteiro%20Corvisier%20\(162-193\).pdf](http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos4_pdf/Artigo%2006%20-%20Fatima%20Monteiro%20Corvisier%20(162-193).pdf) Acesso: 05/12/2023

DALAIRE, Mélima. Investigating the Link Between Dalcroze Eurhythmics and Musical Expressivity in Novice Piano Students. Ottawa, 2020. 203f. Dissertation (Master's in Piano Pedagogy). University of Ottawa, Ontario, Canada.

DEL BIANCO, Silvia. Vers Une Application des Principes Dalcroziens a l'enseignement du Piano. Genève, 1987. 36f. Dissertation (Memoire pour l'obtention du Diplome de la Méthode Jaques-Dalcroze). Institut Jaques-Dalcroze, Genève, Suisse.

FARBER, Anne, PARKER, Lisa. Discovering Music through Dalcroze Eurhythmics. Music Educators Journal n. 74. p. 43-45. November 1987.

INSTITUT JAQUES-DALCROZE. Emile Jaques- Dalcroze. Disponível em: <https://www.dalcroze.ch/ijd-rythmique/emile-jaques-dalcroze/> Acesso: 01/02/2024

JAQUES-DALCROZE, Emile. "The place of ear-training in musical education" (1898). In JAQUES-DALCROZE, Emile. **Rhythm, music and education**. Revised edition. Trans. H. Rubinstein. London: Tshé Dalcroze Society Inc. First published 1921. New Edition 1967.

JAQUES-DALCROZE, Emile. The Child and the Pianoforte: Thoughts for Mothers. Musical Quarterly 14. Translated by Fred Rothwell. p. 203-215. April 1928.

JAQUES-DALCROZE, Emile. Rhythmics and Pianoforte Improvisation. Music and Letters 13. Translated by F. Rothwell. pp. 371-380. October 1932

JUNTUNEN, Marja-Leena. Practical Applications of Dalcroze Eurhythmics. Nordic Research in Music Education Yearbook v. 6, p. 75-92. 2002.

LEWIS, Jerome: A Cross-Cultural Perspective on the Significance of Music and Dance on Culture and Society, with Insight from BaYaka Pygmies. In Language, Music and the Brain: A mysterious relationship. Strüngmann Forum Reports, vol. 10, p.45-65. MIT, Press Editors: Michael Arbib. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/260037995_A_Cross-Cultural_Perspective_on_the_Significance_of_Music_and_Dance_on_Culture_and_Society_with_Insight_from_BaYaka_Pygmies Acesso: 01/02/2024.

MANIFOLD, L.H. Applying Jaques-Dalcroze's Method to Teaching Musical Instruments and Its Effect on the Learning Process. May 2008. Disponível em: http://www.manifoldmelodies.com/docs/Manifold_Dalcroze_voice.pdf> Acesso: 01/02/2024

MARIANI, Silvana. "Émile Jaques-Dalcroze, A música e o movimento". In MATEIRO, Teresa. ILARI, Beatriz. **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012. p. 25-54

NALBANDIAN, Melanie R. Application of the Dalcroze philosophy of music education to the music major piano class. Anne Arbor, 1994. 236f. Dissertation (Doctor of Musical Arts). University of Michigan, Anne Arbor, Michigan.

RISTOW, G. An Introduction to Dalcroze's Solfège Pedagogy. uTheory, March 2017. Disponível em: <https://info.utheory.com/an-introduction-to-dalcroz-es-solfege-pedagogy/>> Acesso: 01/02/2024

SCHNEBLY-BLACK, Julia; MOORE, Stephen F. Rhythm: **One on one Dalcroze activities in the private music lesson**. Kindle Edition. California: USA, Alfred Music, 2004.

SEVERINO, Natália Búrigo. Formação de educadores musicais: em busca de uma formação humanizadora. São Carlos, 2014, 149f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, SP.

Sobre as autoras

Heeyamoni Behal — Pianista e professora de música. Possui graduação em Bacharelado em História pelo Saint Stephen's College da University of Delhi (2006), é especialista em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2021), e atualmente (2023-atual) é mestranda em Processos de Criação Musical na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação da Profa. Dra. Fátima Corvisier. É formada em piano performance pelo Conservatório Departamental de Bourg-la-Reine/Sceaux (2017), na região parisiense na França. É membro da associação de Dalcroze Canadá desde 2022, onde cursa o programa de Dalcroze Certification. Ao longo dos anos, se apresentou em concertos na Índia, França, Bélgica e Brasil, e ensina piano clássico ocidental desde 2006.

Natália Búrigo Severino — Educadora musical, Licenciada em Música (UFSCar), Especialista em metodologias ativas e foco no aluno (PUCRS) e Mestre em Educação na linha Práticas Sociais e Processos Educativos (UFSCar). Docente do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar, atua em cursos de graduação, pós-graduação e extensão na área da Música com ênfase na formação de professores de Música. É facilitadora de Música do Círculo e estudante de TakeTiNa (processo coletivo, musical e contemplativo que utiliza o ritmo para o desenvolvimento humano). Coordena o programa de extensão Educação, música e formação humana e é membro do grupo de pesquisa Tecnologias aplicadas à criação, à expressão e ao ensino musicais.

Fátima Graça Monteiro Corvisier — Doutora em Música pela Universidade de São Paulo, graduou-se com Medalha de Ouro na Escola de Música da UFRJ. Vencedora do II Concurso Dirk Bovendorp e terceiro lugar no III Prêmio Eldorado de Música, foi solista da OSESP, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Forma com o pianista Fernando Corvisier o Duo Corvisier de piano a quatro mãos e dois pianos, cujas apresentações incluem várias cidades da Europa, Estados Unidos e América do Sul. Desde 2004, Fátima Corvisier é docente de piano do Departamento de Música da FFCLRP-USP, atuando nas

áreas de performance e pedagogia do piano. Atualmente é chefe do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo. É membro da Academia Nacional de Música do Rio de Janeiro desde o ano de 2012.

Recebido em 16/02/2024

Aprovado em 21/03/2024