

**UMA INICIAÇÃO MUSICAL COM ÊNFASE NO EXERCÍCIO
CRIATIVO**

por

Doz

Marcelo Machado Conduru

Agradeço aos que foram meus professores e em especial a

Jose Nunes Ferrandis

Monografia de graduação no curso de Licenciatura em Música
UNI-RIO

Junho, 1999

SUMÁRIO

O trabalho que se segue propõe um curso de iniciação musical para crianças, fundamentando-se em algumas teorias da área da pedagogia e da psicologia. A orientação é direccionada à música contemporânea e por isso serão abordados alguns pontos da história musical que consideramos básicos para se pensar a música de hoje. Também seguindo esse mesmo objetivo se fará um **Agradeço aos que foram meus professores e em especial à** **José Nunes Fernandes** que caracterizam o palco musical nos últimos anos. A viabilidade de algumas dessas possibilidades em sala de aula é também da minha experiência e isso será tratado ao longo do texto.

Uma característica importante que deve ser destacada a respeito desse trabalho, é que em nenhum momento o que se propõe se identifica com o que podemos chamar de "metodologias de aprendizagem" ou "de assimilação". O que se expõe ao longo do texto é muito mais uma forma de ordenar e sobrepor conteúdos e de direccionar atenções. Deixamos assim, intencionalmente em aberto, o espaço que se refere à procedimentos, realizações ou manipulações de informações, por considerar esse o "momento" de pesquisa e criação do aluno. O comentário de Piaget que abre esse trabalho com certeza ajuda a esclarecer as razões que nos leva à essa postura.

SUMÁRIO

O trabalho que se segue propõe um curso de iniciação musical para crianças, fundamentando-se em algumas teorias da área da pedagogia e da psicologia. A orientação é direcionada à música contemporânea e por isso serão abordados alguns pontos da história musical que consideramos básicos para se pensar a música de hoje. Também seguindo esse mesmo objetivo se fará um levantamento das possibilidades técnicas e tecnológicas que caracterizam o meio musical nos últimos anos. A viabilidade de algumas dessas possibilidades em sala de aula é também de suma importância e assim será tratada ao longo do texto.

Uma característica importante que deve ser destacada a respeito desse trabalho, é que em nenhum momento o que se propõe se identifica com o que podemos chamar de “metodologias de aprendizagem” ou “de assimilação”. O que se expõe ao longo do texto é muito mais uma forma de ordenar e sobrepor conteúdos e de direcionar atenções. Deixamos assim, intencionalmente em aberto, o espaço que se refere à procedimentos, realizações ou manipulações de informações, por considerar esse o “momento” de pesquisa e criação do aluno. O comentário de Piaget que abre esse trabalho com certeza ajuda a esclarecer as razões que nos leva à essa postura.

ÍNDICE

LISTA DE QUADROS

| | Página |
|---|--------|
| LISTA DE QUADROS..... | V |
| INTRODUÇÃO..... | 7 |
| I- HISTÓRICO DE PRÁTICAS E PROPÓSTAS AFINS..... | 8 |
| II- CONTEXTUALIZAÇÃO..... | 14 |
| III- METODOLOGIA..... | 18 |
| IV- CONCLUSÃO..... | 37 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 39 |

LISTA DE QUADROS

| | Página |
|---|--------|
| QUADRO I DA ESTRUTURA DA METODOLOGIA..... | 25 |
| QUADRO II DA ESTRUTURA DA METODOLOGIA..... | 28 |
| QUADRO III DA ESTRUTURA DA METODOLOGIA..... | 32 |
| QUADRO IV DA ESTRUTURA DA METODOLOGIA..... | 37 |

Introdução

Ao longo desse trabalho será apresentada uma proposta de iniciação musical que terá como objetivo final uma formação voltada principalmente para o momento em que se vive. Sem abrir mão de um aprofundamento técnico, teórico e tecnológico, que algumas vezes pode nos levar à uma certa concentração no passado, e também da fixação de alguns conceitos básicos, essa proposta educacional vêge como pontos principais de sua prática, a pesquisa e a criação. Isso não revela, em sua essência, nenhum traço de modernismo e, justamente por isso, avaliações quanto à percurso de “Compreender é inventar ou reinventar, e dar uma lição prematuramente é impedir a criança de encontrar ou redescobrir as soluções por si mesma” serão importantes e abordadas no decorrer do trabalho. Também algumas experiências que têm ligações, direta ou indireta, com o desenvolvimento tecnológico e que marcam a arte musical a partir dos anos 50, são de grande importância e por isso também serão o ponto de partida no levantamento histórico que se fará a seguir. O que se propõe então, pode se revelar em alguns pontos uma mera confirmação, em outros uma adaptação, e em alguns outros uma inovação.

Além dessa introdução a monografia se ordenará em quatro tópicos, procurando com isso um direcionamento que parte de um levantamento histórico de propostas e práticas atuais. Em seguida será feita uma contextualização da proposta, levando-se em consideração as experiências vitórias e derrotas das experiências citadas no tópico anterior. Ainda nesse item, será de grande importância, um levantamento dos obstáculos que hoje

Introdução

Ao longo desse trabalho será apresentada uma proposta de iniciação musical que terá como objetivo final uma formação voltada principalmente para o momento em que se insere. Sem abrir mão de um aprofundamento técnico, teórico e tecnológico, que algumas vezes pode nos levar à uma certa concentração no passado, e também da fixação de alguns conceitos básicos, essa proposta educacional elege como pontos principais de sua prática, a pesquisa e a criação. Isso não revela, em sua essência, nenhum traço de ineditismo e, justamente por isso, avaliações quanto à percursos históricos de algumas propostas semelhantes, como o das Oficinas de Músicas, e até de algumas outras práticas pedagógicas, mesmo as não-formais, serão importantes e abordadas no decorrer do trabalho. Também algumas experiências que têm ligações, direta ou indireta, com o desenvolvimento tecnológico e que marcam a área musical a partir dos anos 50, são de grande importância e por isso mesmo serão o ponto de partida no levantamento histórico que se fará a seguir. O que se proporá então, pode se revelar em alguns pontos uma mera continuação, em outros uma adaptação, e em alguns outros uma inovação.

Além dessa introdução a monografia se ordenará em quatro tópicos, procurando com isso um direcionamento que parte de um levantamento histórico de propostas e práticas afins. Em seguida será feita uma contextualização da proposta, levando-se em consideração as eventuais vitórias e derrotas das experiências citadas no tópico anterior. Ainda nesse item, será de grande importância, um levantamento dos obstáculos que hoje

cercam educadores, músicos e estudantes, envolvidos na formação de uma prática musical para o nosso tempo. O terceiro tópico trará a estruturação metodológica da proposta em uma suposta escola. Por último virão as conclusões finais que enfatizarão as perspectivas de uma educação musical pautada nos valores abordados ao longo do texto.

Quanto ao título, é bom destacar que com a “...ênfase no exercício criativo”, não se pretende apenas uma iniciação musical para novos compositores, mas também para novos instrumentistas e regentes, pois, como será detalhado mais adiante, eles participam ativamente na elaboração do que chamaremos de música contemporânea.

I- Histórico de Práticas e Propostas Afins

Em uma proposta educacional cujo foco central de atenção está na sua própria época, é preciso que se crie algumas prioridades como pontos de referência. Mesmo que isso não signifique o abandono das técnicas tradicionais de escrita, execução e criação musical, essas prioridades deverão nortear as atividades em sala, sem desprezar no entanto, determinados interesses específicos de cada turma. Inclusive porque esses interesses podem também trazer consigo, características do seu momento histórico, que deverão ser aproveitadas e trabalhadas com o professor. Porém alguns pontos podem ser previstos e fixados, criando-se assim, de antemão, as margens de um vasto campo de atuação onde a turma desenvolverá suas atividades. Esses pontos ou prioridades serão detalhados no terceiro tópico deste trabalho. Contudo antes de fixá-los é importante que se elucide suas eventuais origens e influências.

Como já foi colocado anteriormente, a década de 50 será o nosso ponto de partida. Essa escolha se justifica basicamente no fato de que o encontro, tecnologia e música, que caracteriza a segunda metade do nosso século, teve então impulsos significativos. Devemos destacar, entre várias conseqüências desses avanços tecnológicos, uma maior agilidade em algumas etapas do processo de criação musical. A tecnologia de gravação já permitia então, entre outras coisas, a imediata audição de uma performance, logo a seguir, com uma ótima reprodução, através dos gravadores de rolo. Na área da educação musical, assim como na composição, isso teria seu impacto.

Por outro lado, alguns movimentos educacionais, como o **Arte-educação**¹ e as propostas de John Dewey, já reivindicavam na década de 40, um processo mais dinâmico para a educação. Dewey (1930), antes mesmo dessa década, defendia uma proposta que estimulasse o pensamento reflexivo através de uma investigação sistemática, a qual resultava em mais prática e menos literatura nas aulas². No entanto podemos afirmar que na área da educação musical, salvo algumas exceções, a ênfase então pendia para a leitura e interpretação, as quais se desenvolviam principalmente em cima de um repertório tradicional, tonal ou modal. Assim sedimentava-se, desde o início uma estética, na maioria das vezes do passado. Porém as novas filosofias educacionais e a linha **cognitivista*** da psicologia, entre outras tendências, iriam encontrar no decorrer da década seguinte, um suporte tecnológico e conceitual que viabilizaria suas propostas a ponto de causarem transformações profundas nas aulas de música. Seria possível então que o aluno experimentasse, vivenciasse, e até mesmo descobrisse conceitos musicais através da criação. Paralelamente a isso os compositores foram de

¹ Palavras ou termos em negrito e com asterisco constam do glossário no final do trabalho.

² IN "Como Pensamos", John Dewey, p. 25

certa forma, ocupando o seu espaço dentro desse novo processo educacional, pois esses saberiam conduzir bem melhor essas aulas que se calcavam cada vez mais na criatividade.

Na composição, como já foi mencionado, a tecnologia que se desenvolvia, também viabilizou algumas tendências, e até, segundo alguns, serviria de suporte para o que seria uma nova música. Para Pierre Schaeffer (1950), por exemplo, a **música concreta*** é um “marco zero”, e não se deveria trazer para ela questões e conceitos originados e desenvolvidos na música instrumental de concerto, que ele chamava de **abstrata**³. Outros como Milton Babbitt e Stockhausen não pensavam assim e viram na tecnologia uma oportunidade de aperfeiçoar e aprofundar as propostas seriais⁴. Já Michel Chion e Guy Reibel (1976), diriam mais tarde que o que se iniciava ali, na música concreta, seria uma tentativa de resposta a uma “crise de abundância” que caracterizava a nova música de concerto⁵. Contudo foi nessa fase que, com as novas possibilidades de criação musical e suas técnicas específicas, uma nova terminologia surgiria também.

Em 1948 Pierre Schaeffer realizou algumas experiências apoiado pelo **Office de Radiodiffusion Television Française***, que seriam os primeiros passos da música concreta. Se desenvolvera então, primeiramente no **Club d'Essai*** e em seguida no **Groupes de Recherches Musicales***, bases para uma nova percepção musical, calcada basicamente em **loops*** de fragmentos sonoros que, como consequência, trazia novos conceitos e novas terminologias. Antes dessas experiências, a estruturação de uma peça musical a partir de apenas um fragmento sonoro, já era algo proposto por Edgar

³ IN “Les Musiques Electroacoustiques”, Michel Chion e Guy Reibel, p. 40.

⁴ IDEM, p. 45,46 e 47.

⁵ IDEM, p. 16.

Varèse, que utilizava o termo “**objeto sonoro**” para se referir a esse fragmento. Com o surgimento da música concreta na França e da **música eletrônica*** na Alemanha logo a seguir, o objeto sonoro também seria a base para a composição, sendo que a abordagem e, conseqüentemente os resultados, eram bem diferenciados nessas duas linhas que se formavam então. Na França o que se propunha era uma abordagem fenomenológica, na qual era necessário se desenvolver uma nova sensibilidade musical a partir da escuta do objeto sonoro: *É o objeto que tem alguma coisa à nos dizer, se nós soubermos deixar ele dizer*, dizia Schaeffer⁶ (1957/58). A música eletrônica, com Stockhausen, trazia questões oriundas da música abstrata, pois para esse compositor era necessário novos materiais que respondessem as novas necessidades da música de então. Dessa forma era preciso criar o objeto sonoro⁷ para que esse respondesse as demandas do compositor. No entanto, observando os pontos comuns entre as duas tendências, podemos concluir que fundamentalmente essa aproximação ao “micro” traria uma terminologia também com alguns pontos comuns para as duas correntes, sendo essa, muitas vezes, de origem científica. São exemplos disso os termos: **freqüência***, **envelope***, **amplitude***, **som complexo***, **som puro***, dentre outros. É interessante que se estabeleça aqui as pontes que irão ligar os movimentos educacionais e às linhas da psicologia, citadas anteriormente, à essas experiências, a princípio restritas ao meio dos compositores. Poderemos assim entender com mais facilidade o que se desenvolveria na área da educação musical nos anos 60.

⁶ IN “Les Musiques Electroacoustiques” Michel Chion e Guy Reibel, p. 57 e 58.

⁷ Stockhausen não aderiu a essa terminologia. Preferia o termo Formante para se referir a uma “ordem” que perpassaria vários níveis na estruturação de suas composições.

Para os educadores que defendiam um processo mais interativo entre o professor e a turma, esse momento teria muito a contribuir. Mesmo que constatem que “salas de música” na década de 50, que tivessem um gravador de rolo e professores que investissem mais em aulas dinâmicas calcadas em pesquisa e criação, não constituíssem ainda uma maioria, devemos reconhecer que formava-se então um ambiente favorável para que isso começasse a se desenvolver. O ato de criação musical começaria a ser cada vez mais freqüente nas aulas de música, pois para isso os conhecimentos de harmonia, contraponto e fuga, por exemplo, nem sequer a leitura musical, eram mais pré-requisitos imprescindíveis. Assim as teorias **Cognitivista**, que entendiam a aprendizagem como um resultado da relação entre **motivações*** e determinadas **situações estruturadas***, as quais deveriam ser abordadas através da pesquisa e criação, começavam a se viabilizar nas salas de aula.

É bom que se enfatize o fato de que essas experiências constituíam uma minoria, principalmente se considerarmos isoladamente o caso do Brasil. Porém o que se procura aqui é estabelecer o trajeto evolutivo das bases que norteiam ou influenciam esse trabalho. Para se ter uma idéia, Swanwick (1988) publicou o resultado de uma pesquisa realizada na Grã-Bretanha, enfocando o período de 1985 à 1987, a qual revela que entre sessenta professores, dezesseis nunca tinham pedido a seus alunos para comporem, dez ouviam música muito raramente e seis reclamavam de acesso a equipamentos. Com isso o educador lamentava, o que ele caracterizava como descontinuidade no currículo de ensino musical britânico⁸. No Brasil os números, com certeza, seriam muito mais decepcionantes. No entanto existem

⁸ IN “Music, Mind, and Education” Keith Swanwick, p. 9 e 10

alguns nomes que, ao mesmo tempo que Paynter desenvolvia seu trabalho na Inglaterra, aqui, normalmente em “cursos livres”, procuravam difundir uma postura renovada no que se refere a educação musical, aproveitando para isso muito das experiências que foram aqui destacadas.

Uma designação surgiria então, já no início dos 60, para esse tipo de aula nos EUA: **workshop**. Em seguida à essa denominação, que também era utilizada na área de teatro, surgiria o termo **oficina**⁹. Um estudo que nos leve à caracterizações dos preceitos das **Oficinas de Música** e ao mesmo tempo a uma distinção clara em relação à práticas aproximadas, como a de Koellreutter ou a do próprio Paynter, pode se tornar um esforço com resultados, pelo menos a primeira vista, pouco convincentes. Ainda mais porque dentro do próprio movimento, por exemplo no Brasil, existem algumas abordagens diferenciadas. Assim, por um lado fica um pouco a impressão de termos pessoas com práticas diferenciadas porém “disputando” o mesmo nome, *oficina*, e por outro pessoas também com práticas pouco diferenciadas recusando a mesma denominação. Contudo o detalhamento das linhas discriminatórias entre as várias correntes semelhantes, não será objeto desse trabalho. O que se tentará fazer no próximo tópico é evidenciar os pontos que poderão ser subsídios para a formulação metodológica dessa proposta, levando-se em consideração o contexto atual. Sejam esses pontos oriundos de pedagogias formais ou não-formais quaisquer.

⁹ IN “Oficinas de Música no Brasil” José Nunes Fernandes, p. 69

II- Contextualização

Ao iniciar esse tópico, voltaremos mais uma vez às relações entre ciência-tecnologia, pedagogia e criação artística, a partir da observação de Hebert Read (1945) que, apoiando-se em Platão e Scheler, tenta *...trazer a natureza da arte para o mundo dos fenômenos naturais, sujeita a avaliações baseadas em leis da ciência*¹⁰. Escolhendo um ponto cronológico não tão distante como o de Platão, é interessante observar no desenvolvimento do **Impressionismo** no final do século passado, a influência das pesquisas de Helmholtz. A arte que resultou desse intercâmbio, pode-se dizer que foi em parte, fruto da habilidade de um grupo de artistas ao utilizar, e compatibilizar com suas propostas, os avanços que ocorriam em outras áreas. Agora, voltando ao nosso assunto, devemos fazer um levantamento e uma avaliação das abordagens feitas aos pontos que foram destacados no tópico anterior, traçando uma perspectiva que justifique as eventuais especificidades dessa proposta.

Se a música, desde o **romantismo**, já vinha em uma evolução rumo à complexidade, por outro lado podemos dizer que as possibilidades de ouvir, de pesquisar e criar foram também expandidas ao longo desse século. Portanto em algumas escolas, a partir dos 60, esse novo ambiente, caracterizado basicamente pelo aprofundamento dos conceitos a partir de práticas, começaria a ser explorado de várias formas. Algumas correntes entendiam as novas possibilidades não apenas como uma oportunidade de aprofundamento musical, mas também como um estímulo a transformações individuais e sociais. Esse é o ponto em que as propostas das Oficinas

¹¹ IN "Oficinas de Música" Ana Maria Perazzo, p. 17

¹² IN "Uma Nova Teoria da Aprendizagem" Jerome Bruner, p. 113

¹⁰ IN "Educação pela Arte" Sir Hebert Read, p. 1 e 2.

ganham um caráter “terapêutico” e educacional em um sentido mais amplo. São muitos os exemplos de propostas que envolvem perspectivas do tipo *...provocar a aquisição de uma estrutura de pensamento...*, (Terraza)¹¹. Outro postulado nessa direção, e também freqüente, é o “desenvolvimento da criatividade” como um objetivo final. Seriam muitos exemplos nessa linha à mencionar, e nesse caso, é importante ressaltar a importância das teorias cognitivistas incluindo os estudos de Piaget. A aprendizagem para esses, era interpretada como crescimento, e assim ao longo da vida, uma pessoa deve passar por vários estágios mentais. Essa evolução deve então ser vislumbrada pelo professor, que participará e até provocará o que Piaget chama de novas *acomodações*. Porém, mesmo reconhecendo a pertinência e o suporte fundamental dessas teorias para a pedagogia atual, essa proposta não caminha no sentido de estabelecer como seus objetivos finais, aquilo que entende como recurso, ou seja: criatividade, socialização e outros.

Para começarmos a caracterizar melhor essa proposta devemos destacar o que diz J. Bruner(1969): *Sobre o estímulo à análise do pensamento e seus processos, parece-me que o aconselhável será dominar a arte de obter e utilizar informações*¹². Assim torna-se também fundamental a teoria da **Gestalt***, que interpreta aprendizagem, como o resultado da relação entre determinada **motivação** e uma **situação estruturada**, propícia ao **insight***. Portanto, no que se refere ao domínio da “arte de obter informações”, defendemos a criação e manutenção, por parte da escola e do professor, de uma situação estruturada que viabilize as abordagens aos conteúdos, por parte do aluno. Com relação ao domínio da “arte de utilizar informações”, seria

¹¹ IN “Oficinas de Música” José Nunes Fernandes, p. 87.

¹² IN “Uma Nova Teoria da Aprendizagem” Jerome Bruner, p. 113.

professor. O que se buscará então, é o desenvolvimento desses conceitos através de uma prática calcada em pesquisa e criação.

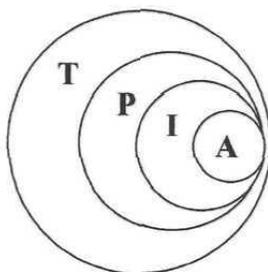
Poderemos notar também, ao longo desse trabalho, uma menor ênfase ao aspecto **multimídia**, se compararmos a outras propostas semelhantes. Não duvidamos do importante auxílio que podemos ter de outras áreas em uma educação musical, porém essas ligações virão a partir de manifestações do aluno, e não serão aqui formalizadas. Caberá ao professor detectar, nesse sentido, o que pode ser importante no contexto das aulas. O que é previsto aqui é que o professor deve estar, de certa forma, participando da vivência musical do aluno fora da escola. Deve haver uma abertura que possibilite ao aluno trazer seus discos e mostrar seus eventuais trabalhos. Paynter já declarava no início dos anos 70 que *...além das discotecas e dos grupos folclóricos, um crescente número de jovens instrumentistas e cantores integram orquestras juvenis, bandas e coros. A maior parte das atividades acontecem fora de aula*¹³. É importante ressaltar novamente os acessos que se abrem para escuta e a prática musical, de várias formas inclusive através do computador. Isso tudo deve ser trazido para sala de aula, pois com certeza trará consigo conceitos musicais que deverão ser conscientizados e trabalhados com a participação do professor. Esse último terá assim uma participação mais ativa do que pregavam algumas linhas das Oficinas. O que se espera é que da relação entre as vivências ou propostas dos alunos, com as orientações e propostas do professor, resulte um amadurecimento crítico, técnico e conseqüentemente criativo. Assim podemos acrescentar aos objetivos dessa proposta, o aprofundamento dos conceitos e práticas musicais apoiando-se para isso no contexto do aluno e da música contemporânea.

¹³ IN "Oír, Aquí y Ahora" John Paynter, p. 9.

III- Metodologia

Antes de abordarmos os detalhes que constituem a sistematização dessa proposta é importante frisar sua característica de “linhas limites” ou “contornos” das práticas em sala de aula. Contudo, mesmo dentro dessas “linhas”, essas práticas deverão se desenrolar através de um amplo campo de atuação, onde o aluno pesquisará e criará, e onde os limites poderão até ser eventualmente rompidos. Assim, com o que se expõe nesse tópico, busca-se então resguardar prioridades e finalidades e ao mesmo tempo garantir esse “vasto campo”, já referido anteriormente, em que o aluno deverá desenvolver seus trabalhos.

Para um cronograma que prevê uma aula semanal, com duração de 2 horas, o curso de Iniciação Musical terá seu programa disposto em quatro **Módulos***, sendo que cada Módulo com a duração de quatro meses. É previsto então a duração total de dois anos. Cada Módulo terá um **Tema*** que será trabalhado ao longo de vários **Projetos***, esses constarão de vários **Itens*** que por sua vez serão trabalhados ao longo de várias **Atividades***. O número de Projetos por Módulos pode ser variável, sendo até possível um Módulo constar de apenas um Projeto. Da mesma forma o número de Itens por Projetos e o número de Atividades por aula. Então, seguindo uma ordem que vai do macro ao micro, teremos: **Tema (T)**, **Projetos (P)**, **Itens (I)** e **Atividades (A)**. Para uma melhor compreensão da estrutura veja a figura à seguir.



Tendo uma característica bastante genérica, básica e aberta, a importância dos Temas também gira em torno de uma função concentradora de atenções. Contudo um Tema poderá, e deverá, ser objeto de várias abordagens por parte do professor e dos alunos. Além disso conta-se também com as abordagens de parâmetros, conceitos ou práticas pertinentes a Temas futuros, que seriam as, mencionadas anteriormente, eventuais rupturas. Isso, obviamente, não deve ser cerceado pelo professor. Porém a concentração e o esforço direcionado por Temas respectivos a cada Módulo, servirão como conscientização, manipulação e aprofundamento de determinados conceitos musicais, mesmo que já tenham sido abordados de alguma forma previamente. Outro aspecto importante dentro desse sistema metodológico é sua característica **cumulativa**, onde os Temas irão superpondo-se a medida que transpomos de um Módulo para outro. Assim espera-se que ao chegarmos ao Módulo II, por exemplo, o Tema do primeiro já esteja bem trabalhado pela turma e se possa então acrescentar um novo Tema, sem que isso signifique o abandono do que foi desenvolvido anteriormente.

Os Projetos serão os trabalhos realizados ao longo dos Módulos, sendo aqui apresentados, intencionalmente, como algo inacabado, incompleto ou mesmo “vago”. Porém através dos Itens se tentará concentrar um pouco mais o percurso, prático e conceitual, do aluno dentro dos Temas. As Atividades também conduzirão a atenção e a experiência dos alunos por esses pontos selecionados nos Itens, o que por sua vez resultará em uma certa pré-configuração dos trabalhos. Porém é importante ressaltar que em nenhum momento se propõe algo que se aproxime à uma “encomenda”. Em um determinado Projeto do Tema “**Timbre**”, por exemplo, podemos nos restringir a sons percussivos, e através dos Itens selecionados direcionarmos ainda mais nossa pesquisa, porém não é determinado aqui exatamente o que se realizará.

Assim podemos encarar os tópicos Projetos e Itens, como um estreitamento no foco de atenção dentro dos respectivos Temas.

Além dos tópicos que foram abordados acima, teremos também as Atividades, que se referem ao modo como os Itens serão trabalhados ao longo dos Projetos. Essas deverão estar presentes em todas as aulas e, na maior parte dos casos, com mais de uma Atividade por aula. Porém haverá momentos nos quais algumas explicações teóricas por parte do professor serão fundamentais, essas serão apresentadas aqui também como Atividades. Desse modo, na primeira aula de alguns Projetos, ou na abordagem de Itens mais técnicos ou científicos, é prevista essa exposição por parte do professor. Ao longo dos textos expositivos referentes a cada Módulo, que virão a seguir, as Atividades não serão detalhadas, porém isso será feito no quadro que se segue a cada um desses.

Com relação a faixa etária é previsto para o ingresso nesse referido curso, a idade mínima de 5 anos e a máxima de 8. Porém alterações nessa faixa poderão ser feitas desde que se tenha o cuidado de não extrapolar muito quanto a diferenças de idades em uma mesma turma. Por exemplo, em uma turma em que essa faixa vá dos 4 aos 9 anos de idade, com certeza o professor terá que usar abordagens diferentes para um mesmo Item, o que resultará em uma maior dificuldade no aprofundamento do Tema e conseqüentemente um pior rendimento da turma. Por isso deve-se fixar uma faixa etária que não extrapole o âmbito de 3 anos, como diferença de idades. Assim para uma turma que se inicia e que tenha alunos de 10 anos, não se deve descer o limite mínimo de idade abaixo dos 7. Quanto ao número de alunos por turma é previsto o mínimo de 3 e o máximo de 10.

A seguir será apresentada a lista dos **Módulos Temáticos*** com seus Projetos e Itens respectivos. Antes porém, é necessário que se faça um

comentário sobre as diferentes formas de abordar e conduzir cada Tema. Nesse caso pode-se dizer que a postura do professor deve oscilar entre os dois pólos: o **empirista*** e o **tecnicista**, de acordo com as condições e necessidades da turma. Embora o ritmo dessa oscilação e as nuances de suas combinações seja uma decisão que ficará a critério do professor que por sua vez terá que levar em conta os interesses da turma, é presumível que as abordagens técnicas e científicas serão mais freqüentes nos últimos módulos ou no caso de alunos mais velhos. Assim para cada Módulo será enfocado aqui diferentes abordagens para seus respectivos Temas, que serão referidas como formas de **classificação*** e essas se subdividirão, em alguns casos, em **grupos*** de classificação e esses, em um caso, se subdividirá em **categorias***¹⁴.

Os Módulos Temáticos serão respectivamente: **I – Timbre; II – Alturas; III – Durações; IV – Criação Musical e Texturas**. O parâmetro intensidade será trabalhado desde o início ao longo de todo o curso.

Módulo Temático I- Timbre

Esse Módulo será constituído de quatro Projetos, dos quais os dois primeiros serão constituídos de três Itens, o terceiro de dois e o último de um. Os timbres deverão ser classificados e agrupados, da seguinte forma:

- I – Quanto às origens (classificação empírica);
 - 1.1 – Choque entre objetos (grupo 1.1)
 - 1.2 - Atrito entre objetos

¹⁴ Estas observações não se aplicam ao Módulo Temático IV.

- 1.3 - Propagação de uma coluna de ar em atrito com algum objeto
- 2 – **Fenomenológica*** (empírica) ; estridente, suave, frio, quente, agressivo, terno e outros (nesse caso os grupos de classificação não são totalmente previsíveis, por isso não serão numerados)
- 3– Quanto à **qualidade espectral*** (científica)
 - 3.1 - **Sons Puros***
 - 3.2 - **Sons Complexos*** –
 - 3.2.1¹⁵-**Harmônicos**
 - 3.2.2- **Inarmônicos**
 - 3.2.3- **Ruídos**¹⁶

Aplicamos os seguintes Itens a cada Projeto:

- I.1 – Distinção dos **materiais***
- I.2 – Percepção e captação¹⁷ de materiais
- I.3 – Elaboração, seleção e grafia de materiais
- I.4 – Estruturações dos materiais selecionados e notações

Ordem dos Projetos

- P.1 - Sons do grupo 1.1. Serão aplicados a esse Projeto os Itens 1, 2 e 3. (a aplicação dos Itens respeitarão a

¹⁵ Subdivisão do grupo em categorias.

¹⁶ Essas três categorias aparecem como informações complementares à “sons complexos” e “sons aperiódicos” no Glossário.

¹⁷ Captação é entendida nesse texto como gravação.

ordem numérica crescente em todos os casos)

P.2 – Sons do grupo 1.2. Serão aplicados os mesmo Itens do Projeto anterior.

P.3 – Sons do grupo 1.3 com os Itens 2 e 3.

P.4 – Elaboração musical com os materiais dos três grupos de classificação: item 4.

Para cada Projeto são previstas quatro aulas e, assim como os Temas, esses se superpõem sucessivamente. Assim quando estivermos no P.3, trabalharemos sons dos três grupos.

É importante ressaltar mais uma vez que mesmo sendo a postura empírica o ponto de partida para a sistematização dos Projetos nesse Módulo, os enfoques relacionados a forma de classificação 3, devem ser abordados também pelo professor. Assim ao fechar cada Projeto os alunos deverão ter tido contato, através do computador, com a representação gráfica dos espectros sonoros, respectivos ao grupo que foi trabalhado. Uma maior ênfase ao aspecto técnico, como já foi mencionado ficará a critério do professor e da turma. Mas é interessante que os alunos cheguem ao P.4 sabendo distinguir e caracterizar espectralmente os três grupos de sons.

A seguir será apresentado um quadro onde a sistematização da metodologia é apresentada. Esse quadro estará presente ao final da exposição de cada Módulo ao longo do texto. É interessante que se ressalte o caráter “padronizado” no que se refere às Atividades. Exemplificando, nesse primeiro quadro será definido: A1-“exposição teórica (prof.)”. Nos seguintes será apresentado, quando for o caso, apenas A1 sem o texto referente à mesma. Assim caberá ao professor fazer as adaptações necessárias a cada Módulo, tendo sempre como orientação o Tema e o Item referente às respectivas Atividades. Portanto A1 nesse primeiro Módulo trata-se de uma

exposição teórica quanto ao **timbre** (Tema), com o foco voltado para a **distinção de materiais** (Item). No Módulo seguinte a exposição teórica (A1), se refere a **alturas** (Tema) e será condicionada à seus Projetos e respectivos Itens. No caso de adaptações maiores ou menos presumíveis, como acontece com A3 e A6, essas virão mencionadas em notas de rodapé.

Quadro I da Estrutura da Metodologia

Módulo Temático I - Timbre

Projetos I e 2 (1 mês cada) – “Sons do grupo 1.1” / “Sons do grupo 1.2”

| | |
|---|---|
| <p>I.1- Distinção de materiais (aula 1)</p> | <p>A1- Exposição teórica (Prof.) A2- Exploração das possibilidades sonoras dos objetos e instrumentos espalhados na sala. A3- Audição de peças de câmara que envolvam os três grupos. Concentrando a atenção nas partes dos grupos em questão e suas relações com as outras partes.</p> |
| <p>I.2- Percepção e captação de materiais (aula 2)</p> | <p>A4- Audição de “sons ambientes” e gravações. A5- Audição de sons ambientes gravados. A6- Audição de peças para o(s) grupo(s) de classificação(s). Concentrando a atenção na diversificação dos timbres e suas relações.</p> |
| <p>I.3- Elaboração, seleção e grafia de materiais (aula 3).</p> | <p>A7- Improviso, gravação e seleção de materiais. A8- Audição, visualização e manipulações dos sons gravados no computador e outros aparelhos. A9- Assimilação de técnicas e grafias.</p> |
| <p>Aula 4- reservada para reforço</p> | <p>A7, A8 e A9</p> |

Projetos 3 e 4 (1 mês cada)- “Sons do grupo I.3” / “Elaboração musical com os materiais dos três grupos de classificação”.

| | |
|--|--|
| I.2- Aula 1 | A4, A5, A6 |
| I.3- Aula 2 | A7, A8, A9 |
| I.2- Aula 3 | A4, A5, A6 |
| I.3- Aula 4 | A7, A8, A9 |
| (P.4) I.4- Estruturação dos materiais selecionados (aulas 1, 2, 3 e 4) | A1, A3, A7 (aula 1) A3, A5, A7 (aula 2) A8, A9 (aula 3) A10-Apresentação do trabalho final (aula 4) |

Módulo Temático II – Alturas

Esse Módulo constará de quatro Projetos e também quatro Itens. Serão necessárias algumas exposições teóricas, por parte do professor, principalmente nos projetos 2 e 3.

Classificações:

1 - Quanto a regiões (empírica)

1.1- Sons graves

1.2 - Sons médios

1.3 – Sons agudos

2- Fenomenológica (empírica) – fino, grosso, dentre outros.

Quadro II da Estruturação da Metodologia

Módulo Temático II- Alturas

Projetos 1 e 2 (1 mês cada)- “Classificação empírica por regiões” /
 “Classificação baseada no sistema Hertz e Série Harmônica”.

| | |
|---|--------------------------|
| I.1- Distinção das regiões e movimentações. (aula 1) | A1, A2, A3 |
| I.2- Percepção e captação de materiais (aula 2) | A4, A5, A6 ¹⁹ |
| I.3- Seleção e elaboração entre alturas “definidas”, “indefinidas” e movimentações (aula 3) | A7, A8, A9 |
| Aula 4- reservada para reforço | A7, A8, A9 |

Projetos 3 e 4 (1 mês cada)- “Sistematizações de alturas: Temperamento, Tonalismo, Microtonalismo e Serialismo” / “Elaboração musical”.

| | |
|--|---|
| I.2- Aula 1 | A1, A6 |
| I.3- Aula 2 | A1, A4, A5 |
| I.3- Aula 3 | A1, A7, A9 |
| I.3- Aula 4 | A1, A8, A9 |
| (P.4) I.4- Estruturação dos materiais selecionados (aulas 1, 2, 3 e 4) | A1, A3, A7 (aula 1) A1, A4, A7 (aula 2) A8, A9 (aula 3) A10 (aula 4) |

¹⁹ Nesse caso, A6 envolverá os três grupos de classificação empírica e também os grupos 3.1 e 3.2 da classificação 3. A palavra “timbre”, do texto original, será substituída por “alturas”.

Módulo Temático III – Durações

Esse Tema talvez seja o mais complexo, já que durações globais como a de uma peça inteira, ou de um trecho, ou de um motivo, ou de um único som, ou de um “silêncio”, ou o número de repetições, de variações, e também velocidades, serão aspectos superpostos, mesmo que alguns pontos estejam mais relacionados à textura musical. Portanto aqui é, mais uma vez, importante que o professor não tente restringir muito sua abordagem.

A dificuldade com relação a organização desse Tema e o seu “encaixe” nesse sistema de classificação que vem sendo apresentado, tem origem na relatividade intrínseca a todos os conceitos ligados a durações, sejam eles de origem técnica ou empírica. No que se refere à experiência humana são muitos e minuciosos os fatores que determinam as percepções relativas às durações. Contudo essa experiência terá basicamente duas formas de abordagem: a **empírica** e a **relativa**. No primeiro caso será uma abordagem fenomenológica, pessoal, porém é importante que o professor comece a evidenciar a relatividade, mesmo aqui presente. No segundo a relatividade estará diretamente relacionada à contagens, seja por pulsos regulares ou cronométricas. Portanto não será apresentado aqui formas diferenciadas de classificações, mas orientações quanto a forma de abordagem estarão presentes em alguns Itens.

Grupos de classificações:

- 1- Curto e longo, com suas gradações intermediárias.
- 2- Rápido e lento, com suas gradações intermediárias. Esses, como já foi mencionado, são aspectos relacionados a textura, mas que deverão ser aqui também trabalhados.

Os Itens que serão aplicados aos Projetos são:

- I.1 – Distinção de durações empíricas: som e silêncio, notações determinadas e indeterminadas
- I.2 – Percepção, cáptação e classificação de materiais
- I.3 - Relações dos conceitos de durações entre sons e silêncio, nas classificações empíricas e relativas
- I.4 – Estruturação dos materiais selecionados

Os Projetos serão:

- P.1 – Distinções de durações. Itens 1, 2 e 3
- P.2 – Seleção e classificação de durações. I.3 e I.4
- P.3 – Combinações entre os conceitos curto, longo e seus intermediários, e os conceitos rápido, lento e seus intermediários. I.3 e I.4.
- P.4 – Elaboração musical.

Quadro III de Estruturação da Metodologia

Módulo temático III – Durações

Projetos 1 e 2 (1 mês cada)- “Distinção de durações” / “Seleção e classificação de durações”.

| | |
|--|--------------------------|
| (P.1) I.1- Distinção de durações (aula 1) | A1, A2, A3 ²⁰ |
| I.2- Percepção, captação e classificação (aula 2) | A4, A5, A6 ²¹ |
| I.3- Relações dos conceitos de durações entre som e silêncio, nas classificações empíricas e relativas (aula 3) | A7, A8, A9 |
| Aula 4- Reforço | A7, A8, A9 |
| (P.2) I.1- Aula 1 | A1, A2, A3 |
| I.2- Aula 2 | A1, A4, A6 |
| I.3- Aula 3 | A7, A8, A9 |
| Aula 4- Reforço | A7, A8, A9 |

²⁰ A3- “Audição...que envolvam os dois grupos. Concentrando a atenção nos critérios do grupo 1...”

²¹ A6- Aqui a palavra “timbres” será substituída por “durações”, envolverá os dois grupos e suas relações.

Projetos 3 e 4 (1 mês cada)- “Combinações entre os conceitos curto, longo e seus intermediários, e os conceitos rápido lento e seus intermediários” / “Elaboração musical”.

| | |
|--|---|
| (P.3) I.2- Aula 1 | A4, A5, A6 |
| I.3- Aula 2 | A7, A8, A9 |
| I.2- Aula 3 | A4, A5, A6 |
| I.3- Aula 4 | A7, A8, A9 |
| (P.4) I.4- Estruturação dos materiais selecionados (aulas 1, 2, 3 e 4) | A1, A7, A9 (aula 1) A3, A7, A8 (aula 2) A8, A9 (aula 3) A10 (aula 4) |

Módulo Temático IV – Criação Musical e Texturas

Esse Módulo é o ponto em que todas as informações referentes aos Temas anteriores, serão trabalhadas juntas. Assim, mesmo que em algum momento surja um caráter de reforço ou revisão de conceitos já estudados, o principal foco deve ser a articulação entre todos os Temas, agora superpostos. Dessa forma os Itens serão:

- I.1 - Configuração de materiais: contrastantes, aproximados e semelhantes (Aplicado a todos parâmetros estudados)
- I.2 – Relações entre materiais: superpostos ou justapostos
- I.3- Comportamento dos materiais: estável ou instável dentro de cada parâmetro abordado.

Quadro IV de Estruturação da Metodologia

Módulo Temático IV- Criação Musical e Texturas

Projeto 1 (2 meses)- “Selecionar a instrumentação (instrumento musical tradicional, objetos, aparelhagem eletrônica e outros) e, a partir de improvisações e de um plano elaborado pela turma com ou sem auxílio do professor, elaborar elementos musicais”.

| | |
|---|--|
| I.1- Configuração de materiais contrastantes, aproximados e semelhantes (aulas 1 e 2) | A1, A3 ²² , A7 |
| I.2- Relações entre materiais superpostos ou justapostos (aula 3) | A4, A6 ²³ , A7 |
| I.3- Comportamento dos materiais: estável/instável (aulas 4 e 5) | A1 (aulas 4 e 5), A4 (aula 4), A7 (aulas 4 e 5), A6 (aula 5) |
| I.4- Alternância entre materiais: ruptura e transição (aula 6) | A1, A7, A8 |
| I.5- Elaboração de elementos (aulas 7 e 8) | A7* (aula 7), A8 (aulas 7 e 8), A9 (aulas 7 e 8) |

* a palavra materiais agora deverá ser substituída por elementos

²² A3 - “Audiçãoque envolvam os vários grupos abordados ao longo dos módulos anteriores. Concentrando a atenção no item em questão”.

²³ A6 - “Audição de peças que envolvam os vários grupos... Concentrando a atenção na diversificação de texturas”

Projeto 2 (2 meses)- “Articular elementos musicais e seções”.

| | |
|---|---|
| I.1- Configuração de elementos*: | A1 e A4 (aula 1), A7 (aulas 1 e 2), A8 |
| I.2- Relações entre elementos: (aulas 1 e 2) | e A9 (aula 2) |
| I.3- Comportamento dos elementos: ... (aulas 3 e 4) | A1 (aulas 3 e 4), A5 (aula 3), A6 e A7 (aulas 3 e 4) |
| I.4- Alternância entre elementos: (aulas 5 e 6) | A1 e A7 (aula 5), A8 (aulas 5 e 6), A9 (aula 6) |
| I.6- Relações entre elementos e seções (aulas 7 e 8) | A1 (aula 7), A8 e A9 (aulas 7 e 8) |
| Apresentação do trabalho final | A10 |

* A palavra “materiais”, do projeto anterior, será agora substituída por “elementos”

O que foi exposto até aqui pode ser considerado a estrutura da metodologia, porém ao longo do curso surgirão várias questões relacionadas, por exemplo, a terminologia, notação e outros aspectos. O que se propõe aqui, é que nesse primeiro contato da criança com o estudo musical, se faça uma ponte entre uma maneira de nomear e grafar, eventualmente particular, para uma mais coletiva ou padronizada. Não importa se essa padronização, seja em direção a uma terminologia, ou notação, tradicional ou contemporânea, mas sim que se aproveite ao máximo a signologia musical já codificada. Porém o ponto de partida deve ser a linguagem mais natural ao aluno, mesmo porque o

exercício de criar grafias ou buscar palavras para eventos sonoros é um estágio fundamental que deve ser estimulado pelo professor ao longo das Atividades.

Outro ponto que se deve destacar é que assim como a Intensidade deve ser um parâmetro a ser trabalhado desde o primeiro Projeto e ao longo de todo o curso, também será com a Atividade de **Escuta Musical**. O que se tentará com essa Atividade, é um direcionamento para os aspectos musicais que vêm sendo abordados em um respectivo Projeto. Mas, levando-se em consideração o aspecto cumulativo entre os Projetos e entre os Módulos, conclui-se que na medida em que um aluno transponha de um Módulo ao outro, suas audições deverão envolver cada vez mais parâmetros. O repertório pode ser música de qualquer tipo e de qualquer época. Também serão utilizadas várias gravações, feitas pelos alunos ou pelo professor. Alguns exemplos são as gravações dos próprios trabalhos dos alunos, ou também de “sons ambientes”, gravados ou “ao vivo”, como ruas, “mato”, chuva, vento ou vários pontos da cidade. Contudo é importante que essas audições sejam seguidas de comentários e apreciações que, com a participação do professor, ao longo do tempo trarão conceitos e terminologias que nos aproxime cada vez mais ao terreno da análise musical.

Outra Atividade prevista para o final de cada Módulo é a apresentação dos trabalhos finais, que normalmente serão criações individuais ou coletivas. Essas deverão desenvolver-se ao longo dos Projetos, com a ajuda do professor, e um apoio tecnológico, pois como foi visto, muitas Atividades envolverão tecnologias como microfones, gravadores, computadores, teclados, sintetizadores, dentre outras. Essas aparelhagens servirão como meios de evidenciar parâmetros, visualizá-los, e manipulá-los de várias formas.

alunos desenvolverem suas próprias formas de contato com conceitos e práticas musicais trazidos pelo professor. Seguindo nessa linha, o que se espera com essa metodologia, é uma abordagem por parte dos alunos, de conceitos musicais que serão colocados pelo professor sempre de uma forma ampla. Podemos então interpretar os Temas como círculos que serão traçados em torno dos alunos, esses devem ser o mais vasto possível para que se tenha a chance de “transitar” através de sondagens, pesquisas, críticas e criação. Por sua vez os Itens tratarão de pontos estruturais relacionados a cada Tema. Como resultado tem-se uma proposta em consonância com o que defende Bruner quando propõe “princípios e idéias fundamentais” para uma “transferência de aprendizagem” mais adequada, em contrapartida ao que ele chama de “ensino de atitudes”.²⁴

É importante que se ressalte a abertura à pesquisa e criação que se garante dessa forma, sem que percamos de vista algumas conceituações básicas ligadas às questões em foco. A música pode então ser vista como algo em construção e o aluno deverá receber apenas as ferramentas. Para um resultado satisfatório será necessário um amadurecimento crítico, por parte da turma, que se desenvolverá calcado nas Atividades, as quais constituem basicamente, como já foi demonstrado, a experiência musical na escola. Por isso espera-se que com Temas “abertos” como Alturas, o professor não se feche, por exemplo, apenas em Tonalismo, ou em Timbres, não só na instrumentação tradicional. À esse caberá direcionar esforços para a concentração da turma em relação aos Temas, mas também é fundamental que evite o reducionismo. Assim essa proposta de ensino ao mesmo tempo que visa passar conceitos, visa também desenvolvê-los em várias direções.

²⁴ IN “O Processo da Educação” Jerome Bruner, cap.2.

tangível e condicionada às possibilidades mais imediatas da turma.

ENVELOPE – Perfil resultante do comportamento das intensidades de um *espectro sonoro* (ver **qualidade espectral**) ao longo do tempo.

FENOMENOLÓGICA – Postura derivada do movimento filosófico originado na Alemanha com Husserl. Esse se referia a uma abordagem, à qualquer fenômeno ou objeto, através da qualidade sensível e do contexto de quem os percebe.

FREQÜÊNCIA- Número de períodos, constituídos por oscilações regulares de pressão e descompressão de uma energia sonora, por segundo.

GESTALT- Desenvolvida na Alemanha e liderada por Wertheimer, essa linha da psicologia defende que ao percebermos situações, as encaixamos em nossa própria estrutura mental (caráter integrativo). Segundo a Gestalt a mente e sua estrutura, ao entrar em contato com uma situação estará sujeita a um processo que poderá leva-la ao(s) *Insight(s)* (ver). Fatores como *Motivação* (ver) e o grau de *estruturação da situação* (ver **situação estruturada**) são importantes para a duração e resultado desse processo.

GRM (Groupe de Recherches Musicales)- Criado em 1958 em Paris, continuou os trabalhos do *Club d'Essai* (ver), também apoiado pelo *ORTF* (ver).

GRUPOS (de classificação)- subdivisões das *formas de classificação* (ver)

INSIGHT- Conclusão resultante de um processo de relações entre o pensamento e as experimentações de um *ser motivado* (ver **motivação**) e uma determinada situação, constando essa de graus quanto à estruturação (ver **situação estruturada**).

ITENS – Aspectos ligados ao *Tema* (ver) que deverão ser trabalhados ao longo dos *Projetos* (ver).

LOOP – Técnica originada em estúdios de áudio, na qual um fragmento sonoro é repetido indefinidamente.

MATERIAIS – Devem ser interpretados como objetos da composição e assumem orientações distintas se compararmos a **música abstrata** com a **música concreta**. Para a primeira o objeto é teórico (abstrato), podendo ser uma pentatônica, uma série, ou apenas dois intervalos, por exemplo. No segundo caso o objeto é o próprio som (concreto) e seu comportamento ao longo do tempo.

MÓDULO- Período de quatro meses. Correspondente ao período escolar.

MÓDULO TEMÁTICO - O período (4 meses) e seu respectivo *Tema* (ver).

MOTIVAÇÃO – Está para a *Gestalt*, entre os fatores subjetivos e pode ser interpretada como interesse, necessidade ou mesmo estado emocional.

MÚSICA CONCRETA – Se desenvolve em Paris a partir das primeiras experiências do *Club d'Essai* no início da década de 50. Como propostas características temos: uma composição que resulte das experiências de percepção e manipulação de fragmentos sonoros. Para isso se torna basicamente importante uma nova percepção e sensibilidade musical.

MÚSICA ELETRÔNICA – Surgiu imediatamente após a *Música Concreta* (ver) na Alemanha, mais precisamente na Rádio de Colônia. As pesquisas giravam em torno de manipulações e criação de fragmentos sonoros que servissem as demandas do compositor.

NOTAÇÃO DETERMINADA (e INDET.) – Notação que fixa um resultado sonoro, proporcional ou não, sujeito à poucas variações relacionadas aos parâmetros grafados. Na indeterminada o resultado é muito mais flexível e portanto mais variável. As duas indicações podem estar combinadas

em um mesmo evento sonoro, ex: em uma pauta dividida em três regiões, A (aguda), M (média) e G (grave), uma colcheia, na proporção de semínima = 80, é colocada na região A. Portanto temos duração determinada e altura indeterminada. Os casos de fermatas e outras indicações de agógicas, na grafia tradicional, também são exemplos, sendo que aqui trata-se de alturas determinadas e durações indeterminadas.

ORTF (Office de Radiodifusion Television Française)- Secretaria de Rádio e Televisão Francesa que apoiou as pesquisas do *Club d'Essai* (ver) e do *GRM* (ver).

PROJETO – Trabalho que se realizará ao longo dos *Módulos* (ver) enfocando aspectos ligados ao *Tema* (ver).

QUALIDADE ESPECTRAL – Configuração do(s) constituinte(s) de um som ao longo do tempo (ver **som puro** e **som complexo**).

SITUAÇÃO ESTRUTURADA – É classificada entre os fatores objetivos pela *Gestalt* (ver). Se refere à uma organização da situação a partir das leis da percepção, da estrutura mental e da *Motivação* (ver) do sujeito. É uma etapa importante para que se dê o *Insight*.

SOM COMPLEXO – É basicamente o tipo de som que envolve mais de uma frequência. Ou seja, a partir de uma energia sonora original, chamada de fundamental ou primeiro parcial, outras frequências (ver) são geradas, essas são denominadas **harmônicos**. Os harmônicos são sempre frequências mais altas que o primeiro parcial. Se ordenarmos uma fundamental e todas as suas possibilidades de harmônicos, do grave para o agudo, teremos o que se chama série harmônica. Porém um som também pode ser constituído ou percebido pelos ouvidos humanos, com alturas “fora da série”, essas são classificadas como **inarmônicas**.

SONS PERIÓDICOS (e **APER.**)- Oscilações regulares de pressão e descompressão na energia sonora ao longo do tempo que resultam em períodos regulares e conseqüentemente em uma frequência determinada (altura definida). No caso contrário, dos sons aperiódicos, as oscilações são irregulares e o resultado será períodos irregulares ao longo do tempo e conseqüentemente uma frequência indeterminada (altura indefinida). Podem ser classificados nesse último caso os ruídos, alguns sons percussivos e outros.

SOM PURO – Som composto por apenas um parcial.

TECNICISTA – Enfoque no qual a informação que se passa está ligada à uma série de procedimentos ou conceitos pré-determinados.

TEMA – Parâmetro ou conceito ligado ao som ou a música, que deverá ser trabalhado ao longo de um *Módulo* (ver).