

Percepção Musical 6 (CMU0517)

Sextas-feiras, das 10:00 às 11:45 horas (18 aulas durante este semestre)

Programação para o 2º semestre/ 2020

Data	Assunto por aula ou por grupos de aulas	Auto-regulação da aprendizagem: fixação autônoma do conteúdo e preparação autônoma para o próximo conteúdo (em casa)	
21/08	- Na aula, transcrição e Edlund U1	Como você deve interagir com os exercícios escritos que formam o Portfólio com 3 transcrições: 1. Acesse a pasta Drive Aulas e Trabalhos – Percepção 6 e baixe os arquivos com os compassos iniciais e o áudio da peça musical que você está trabalhando. 2. Através de diversas escrituras atentas da peça, transcreva individualmente o excerto da peça musical solicitada, procurando reproduzir a prática que foi detalhada na sala de aula. 3. Ao final do semestre, fotografe ou digitalize as páginas com 3 transcrições e forme um único arquivo pdf . Este será o seu Portfólio. 4. Coloque o seu nome como título do arquivo pdf e insira o seu Portfólio na pasta Drive até a data ali especificada.	Como você deve interagir com os exercícios de leitura cantada: 1. Se você não possuir o livro físico, acesse a pasta Drive Aulas e Trabalhos – Percepção 6 e baixe o arquivo com o livro <i>Modus Novus</i> de Lars Edlund. 2. Ouça as gravações disponíveis na pasta Drive e cante os exercícios de acordo com as orientações disponibilizadas durante as aulas. Mantenha uma rotina diária e individual de estudos. 3. Grave em mp3 a sua execução dos exercícios solicitados pela Professora e insira-os na pasta Drive até a data ali especificada.
28/08	- Na aula, transcrição e Edlund U1		
04/09	- Na aula, transcrição e Edlund U1		
11/09	- Na aula, transcrição e Edlund U1		
18/09	- Avaliação de leitura: entregar os vídeos com 2 exercícios de Edlund U1 (p. 21-24). - Na aula, transcrição e Edlund U2		
25/09	- Na aula, transcrição e Edlund U2		
02/10	- Entregar a Resenha 1: Estratégias para a leitura cantada de obras pós-tonais . - Na aula, debate sobre o conteúdo da Resenha. - Na aula, transcrição e Edlund U2	Escolher 3 dentre as seguintes opções para as Transcrições: Barber, <i>2 Songs</i> , op. 18: n. 1, <i>The queen's face...</i> Bartók, <i>Contrasts</i> , para violino, clarinete e orquestra Bartók, <i>Concerto for orchestra</i> , IV Bartók, <i>Divertimento, para cordas</i> , I Bartók, <i>Quarteto de cordas</i> , op. 7, n. 1, I Bartók, <i>Three hungarian folk songs from csik</i> , para piano: n. 1, <i>The Peacock</i> Bartók, <i>Violin concerto</i> n. 1, II Amy Beach, <i>Prelude and Fugue</i> , op. 81: <i>Exposition</i> Lili Boulanger, <i>Trois morceaux</i> : n. 2 Britten, <i>Serenade for Tenor, Horn and Strings</i> , op. 31: <i>Prologue</i> Cage, <i>Metamorphosis 1</i> Debussy, <i>Quarteto de cordas</i> , op. 10, I Debussy, <i>Sonata for flute, viola and harp</i> , II: <i>Interlude</i> Duke Ellington, <i>Day dream</i> Gismonti, <i>Loro</i> Tom Jobim, <i>Radamés y Pelé</i> Milhaud, <i>Sonata n. 1</i> , op. 3, para violino e piano, I Hermeto Pascoal, <i>Chorinho pra ele</i> Ravel, <i>String Quartet</i> in F major, I (comp. 1-8, quarteto de cordas) Stravinsky, <i>Three Songs from William Shakespeare</i> : n. 1, <i>Musick to heare</i>	Como você deve elaborar a sua Resenha: 1. Leia as duas traduções e os artigos originais que estão disponíveis na pasta Drive Aulas e Trabalhos – Percepção 6 . 2. Redija uma Resenha crítica com extensão ideal de 2 páginas, contendo: um parágrafo que contextualize o leitor a respeito do conteúdo do texto, 2 a 4 parágrafos com uma narração crítica a respeito de aspectos relevantes que você deseja destacar e comentar, e 1 ou 2 parágrafos finais em que o conteúdo seja relacionado com outros contextos.
09/10	- Na aula, transcrição e Edlund U2		
16/10	Teremos uma semana de pausa no CMU.		
23/10	- Avaliação de leitura: entregar os vídeos com 2 exercícios de Edlund U2 (p. 27-30). - Na aula, transcrição e Edlund U3		
30/10	- Na aula, transcrição e Edlund U3		
06/11	- Na aula, transcrição e Edlund U3		
13/11	- Entregar a Resenha 2: Leitura à primeira vista ao instrumento - Na aula, debate sobre o conteúdo da Resenha. - Na aula, transcrição e Edlund U3		
20/11	- Na aula, transcrição e Edlund U3		
27/11	- Avaliação de leitura: entregar os vídeos com 2 exercícios de Edlund U3 (p. 36-38). - Na aula, transcrição.		
04/12	- Entregar o Portfólio com as 3 transcrições. - Na aula, avaliação da disciplina.		
11/12	Aula reservada para correções.		

Bibliografia

Bibliografia principal

EDLUND, Lars. *Modus Novus: Studies in Reading Atonal Melodies*. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget, 1990 [1963].
FRIEDMANN, Michael L. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. New Haven: Yale U. Press, 1990. Apêndice do livro.

Bibliografia complementar

DURHAM, Thomas L. *Advanced Tonal Dictation*. With Accompanying Practice CD. Long Grove: Waveland Press, 2005. Livro e CD.
HALL, Anne Carothers. *Studying Rhythm*. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2005. Capítulos 26 a 31.
HANSEN, Ted. *Twentieth Century Harmonic and Melodic Aural Perception*. Washington: University Press of America, 1982.
KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4 ed. Boston: Pearson, 2012.
STARER, Robert. *Rhythmic Training*. Milwaukee: Hal-Leonard, 1969. [2 ed., 1997.]
WITTLICH, Gary E.; HUMPHRIES, Lee. *Ear Training: An Approach Through Music Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

Sistema de avaliação

- **Avaliações:** O conceito final corresponderá à média das notas conquistadas pelo aluno nos 4 vídeos, 4 peças transcritas e 2 resenhas, os quais devem ser inseridos na [pasta Drive Aulas e Trabalhos – Percepção 6](#) até o dia ali especificado. Apenas 2 (DOIS) trabalhos poderão ser entregues após o prazo estipulado na primeira aula do semestre (demais trabalhos eventualmente entregues em atraso não serão considerados para o cômputo da média final).
- **Frequência:** A chamada será feita após 15 minutos do início da aula e a presença será válida somente se o aluno permanecer na sala até o término da aula. De acordo com o artigo 82 do Regimento Geral da USP, “é obrigatório o comparecimento do aluno às aulas e a todas as demais atividades”; segundo o artigo 84, “será aprovado, com direito aos créditos correspondentes, o aluno que obtiver nota final igual ou superior a cinco e tenha, no mínimo, setenta por cento de frequência na disciplina”, sobretudo por enfermidade. Faltas em aulas não serão abonadas mediante apresentação de atestado médico. **Teremos 18 aulas durante este semestre, portanto, 1 falta = 95%, 2 faltas = 89%, 3 faltas = 83%, 4 faltas = 78%, 5 faltas = 72%.** Durante a pandemia, os alunos terão a opção de acessar os vídeos das aulas em horários extraclasse; no entanto, as datas para a entrega das atividades será a mesma para todos os alunos, tendo em vista a divulgação no primeiro dia de aula.
- **Observações:** (1) Não há período de recuperação ao final do semestre. (2) Este calendário poderá sofrer ajustes no decorrer do semestre, após comunicado prévio. (3) Ao realizarmos ensaios usando a fórmula de cálculo empregada para a elaboração do Histórico do Aluno, disponível em <<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/jupDuvidas?t=d&codcns=5503>>, observamos que, na Média Ponderada Limpa (MPL) não são consideradas as notas das reprovações, sejam elas, p.ex., 0,0 ou 4,0; na Média Ponderada Suja (MPS), são consideradas as notas das reprovações, de maneira que a MPS de um aluno que teve reprovação com nota 4,0 será maior do que a MPS de um aluno que teve MPS com nota 0,0.

Sugestões para a notação de ditados musicais

Memória: Alguns estudos têm observado que o primeiro elemento que memorizamos em uma frase ditada consiste em um contorno melódico mais geral (DOWLING, 1978). Outros estudos (BROWER, 1993; KLEEMAN, 1985-1986; KARPINSKI, 2000 apud COREGNATO, 2016) têm constatado que conseguimos reter até 11 unidades musicais em nossa memória de curto prazo e que estas podem formar uma ampla memória de longo prazo se lhes for atribuído um conhecimento conceitual. Então, uma boa estratégia consiste em **agrupar os sons ouvidos em células e atribuir-lhes algum sentido musical lógico**.

Imagética auditiva é a denominação dada a representações musicais internas organizadas na forma de agrupamentos (padrões reconhecidos ou segmentos musicais não padronizados), resgatadas a partir de nossa memória de longo prazo e dependentes do significado e da contextualização musical que atribuímos a elas - portanto, dependentes da **experiência musical acumulada**. A imagética auditiva inclui a capacidade de formação de imagens antecipatórias (previsões ou expectativas sonoras) e de uma “voz interna” ao se imaginar ou ouvir uma música, ou ler uma partitura (CLARK e WILLIAMON, 2011; ALEMAN et al., 2000; BRODSKY et al., 2003; HUBBARD, 2010; HALPERN, 2012 apud COREGNATO, 2016).

Fatores psicológicos: O planejamento de cada atividade a ser desenvolvida, a valorização das pequenas conquistas a cada passo do processo e a avaliação de cada fator do resultado, gerando ajustes para o próximo planejamento, baixam a ansiedade e sedimentam a autoconfiança.

Com base nos aspectos supracitados, sugerimos as seguintes atitudes **durante a escrita de um ditado**:

1. **Prepare a partitura** para receber o ditado, anotando a(s) armadura(s) de clave(s), dividindo o(s) pentagrama(s) em compassos e imaginando onde ficará cada tempo no interior desses compassos.
2. **Ouçá atenta e detidamente a frase ditada**, procurando memorizá-la, imaginar o seu contorno melódico e reconhecer a formação de padrões e agrupamentos, de repetições e sequências; perceba se o movimento após a primeira nota dada é ascendente, descendente ou de repetição, qual é a relação entre a nota inicial e a final, qual é a nota que polariza a passagem (tônica ou centro), e quais são as características rítmicas mais marcantes. Brinque mentalmente com o contorno melódico, tornando-o mais lento, mais rápido, fazendo um *looping* em alguma passagem que tenha lhe chamado mais a atenção.
3. **Teste hipóteses:** ouça mais uma vez a frase ditada, procurando concretizar seu contorno melódico em ataques e anote-a na partitura, não necessariamente de maneira linear. Anote todas as suas certezas e conjecturas, procurando preencher as notas que você perdeu com deduções lógicas, calçadas em sua vivência musical e em seu conhecimento teórico sobre graus de escalas, intervalos, harmonia, contraponto, padrões comumente usados ao longo dos períodos históricos etc.
4. **Foque:** ouça novamente a frase ditada, procurando ignorar as passagens que você já resolveu e faça correções na partitura.
5. **Repita** esses passos tantas vezes quanto forem necessárias.

Estes passos estão inseridos em um processo muito mais amplo. Nos livros *Learning Sequences in Music: Skill, Content and Patterns* (1980, 1984, 1988, 1993, 1997, 2007 e 2012) e *Space Audiation* (2015), Edwin Gordon apresenta seu conceito de audiação, significando o desenvolvimento da compreensão musical vinculado a um processo cognitivo e propõe tipos de atividades interativas para seu desenvolvimento: (1) Ouvir música familiar ou não familiar; (2) Ler música familiar ou não familiar; (3) Escrever música familiar ou não familiar a partir de um ditado; (4) Recuperar e tocar música familiar de memória; (5) Recuperar e escrever música familiar de memória; (6) Criar e improvisar música não familiar; (7) Criar e improvisar música não familiar enquanto leitura; (8) Criar e improvisar música não familiar durante a escrita (GORDON, 2007, p. 15 apud FREIRE, 2018, p. 5, Revista *Vórtex*).

Sugestões para o estudo da leitura cantada

1. **Aqueça:** inicialmente, usando os modelos aprendidos na sala de aula, como os simétricos (sucessões de 2m formando a coleção cromática, de 2M formando a coleção de tons inteiros, de 3m formando a tríade diminuta, de 3M formando a tríade aumentada, de 4J) e os assimétricos (sobreposição de 4J-2m-4J, de 4J-2m-5J, de 4J-2M-4J etc.). Em seguida, acesse os modelos B do seu livro, com o intuito de se preparar para o conteúdo específico do capítulo a ser estudado.
2. **Toque a primeira nota e leia a partitura em silêncio:** observe o movimento da linha melódica, procurando desenvolver sua imagética auditiva. Identifique o conteúdo intervalar e use seu conhecimento teórico para analisar mentalmente aspectos formativos da peça, referentes a harmonia, ritmo, textura, densidade, articulação, dinâmica, estilo, contexto histórico etc.
3. **Toque a primeira nota e cante a peça.** Procure externar sua experiência musical, adquirida junto ao estudo de instrumentos, audição de concertos, participação em aulas e *master classes* etc.
4. **Ouçã a gravação** da peça e/ou toque-a em um instrumento, procurando corrigir-se pela audição.
5. **Repita** os passos 2-3-4 quantas vezes for necessário.

Por que nos dedicamos aos estudos de percepção musical?

A composição, a análise musical e a interpretação são processos intrinsecamente interdependentes e auxiliares, por estabelecerem um relacionamento de troca de informações que mantém sua sustentação, permanência e renovação, e o estudo da percepção musical, quando realizado por músicos, permeia todo o processo de se analisar obras musicais buscando compreender como interagem seus elementos formativos. Nesse sentido, Robert Schumann chegou a declarar que “um músico perfeito (sic) deve ser capaz de grafar uma peça, à primeira escuta... como se tivesse a partitura em sua frente” (SCHUMANN apud KARPINSKI, 2000, p. 3).

Considerando ser de grande importância o desenvolvimento dessa habilidade em músicos, os professores Lars Edlund (1922-2013, Royal University College of Music de Estocolmo, Suécia), Bruce Benward (1921-2007, University of Wisconsin, EUA), Timothy Kolosick (University of Arizona, EUA), James P. O'Brien (University of Arizona, EUA) e Gary S. Karpinski (University of Massachusetts, EUA) referiram-se à **prática deliberada diária e contínua**, necessária ao nosso aprimoramento auditivo:

“O principal objetivo da prática da percepção auditiva é **desenvolver a sensibilidade**. [...] A prática da percepção auditiva é um estudo concreto que **desenvolve a capacidade humana** de se obter uma consciência e uma compreensão clara das estruturas musicais” (EDLUND, 1963, p. 13, grifos nossos).

“A reconstrução mental dos sons é denominada **imagem sonora** [ou **imagética auditiva**, referindo-se à experiência de se escutar sons na ausência de estímulo auditivo] e o domínio dessa prática é uma das habilidades mais importantes que um músico pode **adquirir** em um curso de percepção musical” (BENWARD; KOLOSICK, 2008, p. 81, grifos nossos).

“O ouvinte **atento** [...] aprecia o som, [...] está apto a criticar a qualidade da execução [...] e sente que compreendeu mais a obra após cada escuta. [...] Ao ser tocado emocionalmente por uma obra [...], dá um passo adiante e observa as razões musicais que conduziram a tal sensação, [...] sente curiosidade em relação às técnicas de composição que o compositor utilizou, [...] à instrumentação, [...] à textura [...]. O ouvinte atento busca a audição de obras de difícil compreensão, que agucem sua curiosidade [...], procura ler sobre análise musical [...], é capaz de reconstruir a obra a partir de seus componentes auditivos. [...] A escuta atenta requer **concentração** [...], **repetição** da obra [...], **compreensão técnica** e [...] **perspectiva histórica** [...]” (O'BRIEN, 1995, p. 16-17, grifos do autor e tradução nossa).

“Uma importante diretriz para o desenvolvimento das habilidades musicais é a capacidade de se **pensar em música** [pensar sonoramente]. Best (1992, p. 4) distingue o pensar *em* música de outras atividades musicais, particularmente pensar *sobre* música. “[...] Pensar em música deve preceder e dirigir qualquer outra coisa que eu faça musicalmente”. Serafine (1988, p. 69, 70) vai além ao definir música como ‘a atividade de se pensar em ou com som’ e exclui reflexões que ‘podem ser *sobre*, mas não *em* música’ [...]” (KARPINSKI, 2000, p. 4, grifo e tradução nossos).

“A **audição inteligente** constitui uma **atitude** determinante para a excelência de um músico. Independente do nível de destreza e precisão atingido em um instrumento ou voz, seu sucesso é inevitavelmente vinculado à habilidade auditiva, no que se refere a discriminar e conduzir a performance musical. [...]” (BENWARD; KOLOSICK, 2008, p. 11, grifos nossos).

Durante nosso curso, procuraremos estimular a dedicação dos alunos a essas práticas diárias.

Um tema que sempre emerge durante as aulas de percepção musical é **ouvido absoluto**. Na Introdução do livro *Modus Novus*, que trata da leitura à primeira vista cantada de obras não tonais, Lars Edlund posicionou-se:

“O **ouvido absoluto** é basicamente uma forma de memória e geralmente os objetos lembrados constituem alturas absolutas e a **tonalidade**. [...] Raramente os alunos que possuem esta forma de escuta refletem a respeito dos intervalos, da função tonal desses intervalos ou da função desses intervalos no contexto musical. [...]” (EDLUND, 1963, p. 15).

Após refletirmos a respeito da ampla gama de fatores que envolvem a prática musical, consideramos não ser necessário possuir ouvido absoluto para que seja desenvolvida uma compreensão musical pela audição.

Por que, nessas aulas, inicialmente **alturas e ritmo são privilegiados** em detrimento de parâmetros como forma, timbre, textura, densidade e articulação? Porque a construção da percepção de alturas e ritmo requer mais tempo e, em nossa Graduação, a percepção dos demais parâmetros é adquirida junto às disciplinas de Análise Musical.

Outro tema recorrente refere-se à necessidade da dedicação de *performers* às disciplinas teóricas. Em 1996, um grupo de pesquisadores liderado por John Sloboda encontrou indícios de que **a somatória da prática musical deliberada com a prática musical informal** (ZORZAL, 2015) **e a prática teórica resulta na expertise musical**. Mais especificamente, a relação entre: (1) o estudo ao instrumento altamente estruturado, com metas claras e cotidianamente praticado por períodos temporais estendidos, somado (2) à apreciação de concertos e ao envolvimento em debates sobre música, realizados de maneira prazerosa e (3) às leituras sobre música e à participação ativa em aulas teóricas de música, por um período que se entenda entre 10 e 20 anos, tende a formar um músico *expert*. Em 2004, Chaffin e Lemieux (apud ZORZAL, 2015) chamaram a atenção para cinco aspectos envolvidos na *expertise* musical: concentração, foco em problemas individuais e exequíveis, autoavaliação frequente, estabelecimento de estratégias que possam ser flexivelmente empregadas, desenvolvimento da capacidade de contextualizar o conhecimento adquirido. No mesmo ano de 2004, McPherson e Schubert (2004 apud ZORZAL, 2015) elencaram 4 aspectos comumente usados para a avaliação de *performances*: fisiológico, interpretativo (que inclui a externalização de conhecimentos teóricos), expressivo e comunicativo.

Assim, acreditamos que *performers*, compositores e educadores musicais que semanalmente dividem sua atenção entre a prática ao instrumento, a prática teórica e a prática musical informal tendem a ser músicos mais bem preparados.