

Percepção Musical 1 (CMU0512)

Quintas-feiras, das 8:00 às 9:45 horas

Calendário e Proposta de programa

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)	
	Neste semestre, iremos desenvolver as seguintes atividades laboratoriais, na sala de aula e em casa: - Benward, Unidades 1 a 4, havendo 3 trabalhos e 2 testes escritos; - Carr, Unidades 3 e 4, havendo 2 testes orais, com grupos de até 6 estudantes; - Gramani, Série 2-1 (p. 19, 20), Estruturas de pulsações (p. 58) e Fírilim (p. 138-139), havendo 1 teste oral, com grupos de até 6 estudantes. Onde está o material das aulas? 1. Moodle USP e-disciplinas > Acessar > Percepção Musical I. Link: https://edisciplinas.usp.br/course/view.php?id=109523 2. Google Drive > Drives compartilhados > Aulas e trabalhos Percepção 1 - 2023. Link: https://drive.google.com/drive/folders/0AGQN0BTb3_4fuk9PVA 3. Áudios Benward > Drives compartilhados > Percepção e Análise Musical > Áudios Benward com ênfase tonal e modal. Link: https://drive.google.com/drive/folders/1jCU5nH9i0lc5P1tHMEQAZKqGq52NlfZ Escuta atenta: Adquirir o hábito de ouvir atentamente uma obra musical por semana, em um estilo e instrumentação que seja contrastante em relação às semanas anteriores. Procure analisá-la mentalmente e ler algo sobre ela. Há ótimas gravações na pasta Drive Percepção e Análise Musical, Áudios Dúvidas? Frequentar os Plantões de Dúvidas s sextas-feiras à tarde, com o Prof. Roberto: bobs@usp.br. Os plantões são opcionais e correspondem à segunda aula da semana. Links: https://meet.jit.si/plantaoPAM#config.disableAP=true (com fone) https://meet.jit.si/plantaoPAM (sem fone).	Livro com exercícios escritos: BENWARD, Bruce; KOLOSICK, Timothy. <i>Percepção musical: prática auditiva para músicos</i>. Série didático-musical. Tradução de Adriana Lopes Moreira. 2. reimpr. SP: Edusp e Editora da Unicamp, 2017. Como estudar com o livro Benward? 1. Se você não possuir o livro físico, acesse o Moodle USP e-disciplinas ou a pasta zero do Google Drive e baixe o arquivo dpf com a Unidade que você está trabalhando. 2. Ouça as gravações MP3 disponíveis no Moodle USP e-disciplinas e na pasta do Google Drive e efetue os exercícios individualmente, anotando as respostas na página impressa ou em um caderno de música. 3. Fotografe ou digitalize as páginas e forme um único arquivo pdf. 4. Coloque o seu nome como título do arquivo pdf e insira-o na pasta do Google Drive até a data especificada em nosso calendário (coluna azul na lateral esquerda desta tabela). Livro com exercícios rítmicos: GRAMANI, José Eduardo. <i>Rítmica</i>. SP: Perspectiva, 2004. Como estudar com o livro Gramani? 1. Se você não possuir o livro físico, acesse a pasta do Google Drive e baixe o arquivo pdf com o livro. 2. Com base na experiência adquirida junto às aulas, crie maneiras diversas para a execução dos exercícios. 3. Apresente os resultados com o seu grupo de 6 pessoas, na data especificada em nosso calendário (coluna azul na lateral esquerda desta tabela). Ditados desafiadores? Há propostas de transcrições disponíveis no Moodle USP e-disciplinas. Desafie-se!	Livro com exercícios cantados e rítmicos: CARR, Maureen; BENWARD, Bruce. <i>Percepção musical: leitura cantada à primeira vista</i>. Série didático-musical. Tradução de Adriana Lopes Moreira. 1. reimpr. SP: Edusp e Editora da Unicamp, 2017. Como estudar com o livro Carr? 1. Se você não possuir o livro físico, acesse o Moodle USP e-disciplinas ou a pasta do Google Drive e baixe o arquivo com os exercícios da Unidade que você está trabalhando. 2. Ouça as gravações disponíveis na pasta Drive Percepção e Análise Musical (Áudios Benward), e cante os exercícios de acordo com as orientações listadas abaixo, as quais serão detalhadas durante as aulas. Mantenha uma rotina diária e individual de estudos. 3. Apresente os resultados com o seu grupo de 6 pessoas, até a data especificada em nosso calendário (coluna azul na lateral esquerda desta tabela). Ouvir atentamente as peças que constam no Moodle USP e-disciplinas e nos Áudios Benward com ênfase tonal e modal (pasta Percepção e Análise Musical). Sugestões iniciais: - African folk song, <i>Dubula</i> (Messiah College Concert Choir). - Clara Schumann, <i>Er ist gekommen</i>, op. 12 #2 (Werner Güra Christoph Berner). - Willy C Oliveira, <i>Cristal</i>. - Hildegard von Bingen, <i>O Ignee Spiritus</i>. - Berg, <i>Violin Concerto "To the Memory of an Angel"</i>, I. - Schubert, Piano Sonata D 784, A Minor, II. Andante (Radu Lupu). - Duke Ellington, <i>In A Sentimental Mood</i> (Sarah Vaughan, 1961). - Gismonti, <i>Palhaço</i>. - Varèse, <i>Ionisation</i>. - Josquin Desprez, <i>Tu pauperum refugium</i> (Voices of Ascension Chorus, Dennis Keene). - Mozart, <i>Piano Sonata</i> n. 4, K. 282 (Maria João Pires).
16/03	Semana de Recepção aos Calouros		
23/03 Adriana	- Apresentação da disciplina; - Benward , U1, U2 e U3; Gramani , 19 e 58.	Benward U1 e U2, resolver em casa e entregar em 13/04: M1A, exercícios de números 16-30. H1A, 11-20, anotar apenas os graus e as inversões - p.ex., i iv i $\frac{6}{4}$ V. H1B, 5-8, anotar apenas as letras - p.ex., (5) F, (6) G etc. H1F, 13-24, anotar apenas os números - p.ex., (1) 2, 5 (2) 3, 4 etc. M2A, 8-14. No livro do aluno falta a primeira nota, que é F#2; e observar o acidente ocorrente na escala menor harmônica. M2B, 11-20. M2D, 11-30, escrever as notas e os nomes dos intervalos. H2A, 11-20, apenas graus. H2B, 5-8, apenas letras. H2F, 11-20, apenas números.	
30/03 Adriana	- Apresentação da disciplina; - Benward , U1, U2 e U3; Gramani , 19 e 58.		
06/04	Feriado Semana Santa		
13/04 Adriana	Avaliação escrita continuada quantitativa: exercícios Benward U1 e U2 na pasta Drive. - Benward , U1, U2 e U3; Gramani , 138-139; - Atividades complementares.		
20/04 Roberto	- Carr , U3; - Atividades complementares.		
27/04 Adriana	Avaliação escrita continuada quantitativa: exercícios Benward U3 na pasta Drive. - Benward , U3 e U4; Gramani , todos; - Atividades complementares.	Benward U3, resolver em casa e entregar em 27/04: Carr U3, anotar no livro os andamentos e transposições abaixo e apresentar em 18/05: Seção A1: pulso = 120 (seja qual for a unidade de tempo), com marcações de regência. Seção A2: 1-8 (semínima = 120), 9-10 (semínima = 120, executar com md/me). Com marcações de regência. Seção C: 1 (4J desc Mi M), 2 (2M desc Réb M), 3 (2M asc Sol M), 4 (4J desc Lá M), 5 (3m desc Sol M), 6 (3M desc Réb M), 7 (3m asc Solb M), 8 (3M desc Lá M), 9 (2M asc Fá M), 10 (3M desc Lá M), 11 (3m desc Ré M), 12 (4J desc Ré M). Seção D1: não transpor. Seção D2: 1a (2M desc Sib m), 1b (3m desc Lá m), 1c (3M desc Lá m), 2 (4J asc Lá m esc nat), 3 (2m asc Dó m esc nat), 4 (4J asc Sol m esc nat), 5 (2M desc Dó m esc mel) Seção D3: 1 (4J asc Dó m esc mel), 2 (4J desc Si m esc harm), 3 (4J desc Ré m esc harm), 4 (4J desc Fá# m esc mel), 5 (4J asc Sol m esc harm ou nat), 6 (4J desc Sol m esc mel), 7 (4J desc Dó# m esc mel), 8 (4J desc Dó m	

		M3A, 9-14. M3B, 4-8, anotar apenas os números - p.ex., (1) 2, 5 etc. M3D, 11-30, com notas e denominações dos intervalos. H3A, 11-20, apenas graus e inversões. H3B, 5-8, apenas letras - p.ex., (5) F. H3D, 6-8, com graus, notas nas 4 vozes e nomes das notas auxiliares. H3E, 11-20, com notas, acidentes e nomes das tríades: M, m, d, A. R3A, 11-16. R3B (7-12, anotar apenas os números - p.ex., (1) 2, 5 etc.	esc nat), 9 (4J asc Lá m esc harm), 10 (4J desc Ré m esc mel). Seção D4: transpor todos os exercícios pensando na clave de dó para contralto (terceira linha): 1 (2M asc, eólio em mi), 2 (2M asc, jônio em sol), 3 (2M asc, eólio em mi), 4 (2M asc, eólio em mi), 5 (2M desc, Dó m esc harm), 6 (5J asc, Lá m esc harm ou nat). Seção E1: 1-3 (em casa, tocar uma voz e cantar a outra). Seção E2: 1 (Lasso).
04/05 Roberto	- Carr, U3; - Atividades complementares.		
11/05 Adriana	Na aula: Avaliação escrita continuada qualitativa: teste 1 , Benward U3.		
18/05 Adriana Roberto	Avaliação de leitura qualitativa: teste oral, com grupos de até 6 estudantes, Carr U3.		
25/05 Adriana	- Benward, U3 e U4; Gramani, todos; - Atividades complementares.		
01/06 Roberto	Avaliação escrita continuada quantitativa: entregar os exercícios Benward U4. - Carr, U4; - Atividades complementares.	Benward U4 , resolver em casa e entregar em 01/06 : M4A, 9-18 (há fermata na última nota de cada exercício). M4B, 13-25. M4D, 11-30. H4A, 11-20, apenas graus e inversões. H4B, 5-8, apenas letras. H4C, 16-20. H4D, 1-5, com graus, notas nas 4 vozes e nomes das notas auxiliares. H4E, 11-20. R4A, 4-6.	Carr U4 , anotar no livro os andamentos e transposições abaixo e apresentar em 22/06 : Seção A1: pulso = 120 (seja qual for a unidade de tempo), com marcações de regência. Seção A2: 1-5 (semínima = 90), 6-8 (semínima = 40, executar com md/me). Com marcações de regência. Seção C: 1 (2M asc Lá M, semínima = 80), 2 (2m desc Ré M), 3 (2M asc Sol M), 4 (2m asc Mib m, semínima = 110), 5 (2M asc Ré m, semínima = 110), 6 (2m asc Fá m, mínima pontuada = 70), 2M asc Si m, mínima = 70), 2M asc Fá# m, semínima = 100), 9 (2M asc Sol m, semínima = 80), 10 (2M asc Mi m, semínima = 80), 11 (3m desc Sol# m), 12 (3m asc Fá m). Seção D1: semínima = 80 em todos os exercícios: 1 (2M desc Fá m), 2 (4J asc Mib M), 3 (5J asc Dó M), 4 (2M desc Ré m esc nat), 5 (2M desc Mib m), 6 (4J asc Ré M), 7 (4J desc Mi m), 8 (2M asc Fá# M), 9 (4J asc Ré M). Seção D2: não fazer. Seção E1: 1-9 (em casa, tocar uma voz e cantar a outra). Seção E2: Substituir por modal: Anônimo, <i>Alle psallite cum luya</i> . Conductus a tre voci, Manuscrito de Montpellier, Codice 196, séc. XII.
08/06	Feriado Corpus Christi		
15/06 Adriana	- Benward, U3 e U4; Gramani, todos; - Atividades complementares.		
22/06 Roberto Adriana	Avaliação de leitura qualitativa: teste oral, com grupos de até 6 estudantes, Carr U4, e Gramani, conforme combinado em aula.		
29/06 Adriana	- Na aula: Avaliação escrita continuada qualitativa: teste 2 , Benward U4. - Avaliação da disciplina pelos estudantes. - À tarde, reposição de provas.		
06/07 Roberto	Palestra (a ser determinada).		
13/07	Não haverá atendimento aos alunos. Correção de provas e cálculo de notas pelos professores.		

Bibliografia: adquirir os 3 livros

BENWARD, Bruce; KOLOSICK, Timothy. *Percepção musical: prática auditiva para músicos*. Série didático-musical. Tradução de Adriana Lopes da Cunha Moreira. 2. reimpr. SP: Edusp e Editora da Unicamp, 2017.

CARR, Maureen; BENWARD, Bruce. *Percepção musical: leitura cantada à primeira vista*. Série didático-musical. Tradução de Adriana Lopes da Cunha Moreira. 1. reimpr. SP: Edusp e Editora da Unicamp, 2017.

GRAMANI, José Eduardo. *Ritmica*. SP: Perspectiva, 2004.

Complementos à bibliografia:

O caracol: Práticas fundamentais em teoria aplicada.

Solfejo do objeto sonoro, de Pierre Schaeffer: Áudios com narração em português e exemplos sonoros originais de Schaeffer.

PAM - Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical

Exemplos musicais: <http://musictheoryexamples.com> e <https://www.musicbywomen.org>.

Exercícios de apoio para alunos com dificuldade: Escolha um site como estes e repita cada exercício até obter 10 "all rights" de 10:

Pitch Improver (<http://pitchimprover.com/>), Teoria.com (<http://www.teoria.com/>), Ear Trainer (<http://www.good-ear.com/>),

Ear Beater (<http://www.earbeater.com/online-ear-training>).

Sistema de avaliação

- **Avaliações:** Teremos dois grupos de avaliações: as **avaliações escritas continuadas** (referentes à prática auditiva, ligadas ao livro Benward) e as **avaliações orais** (relativos ao desenvolvimento da leitura à primeira vista cantada e do movimento rítmico, ligados aos livros Carr e Gramani). Nas **avaliações escritas continuadas**, os conhecimentos serão avaliados **qualitativamente** (através de testes realizados na sala de aula) e **quantitativamente** (através de trabalhos cujos exercícios são resolvidos em casa). Observamos que não serão aceitos trabalhos entregues com atraso ou por e-mail, constituindo única exceção os trabalhos que venham acompanhados por atestado médico e que sejam entregues na semana seguinte. O local de entrega dos trabalhos é o [Google Drive](#). Se, porventura, as aulas forem suspensas (devido a greve ou outro motivo), serão consideradas para nota as atividades entregues, portanto, é muito importante que os alunos efetuem as primeiras atividades de cada semestre. O conceito final corresponderá à **média das pontuações**

conquistadas pelo estudante. Ao final do semestre, poderá haver a reposição de uma avaliação oral e de um teste escrito qualitativo. Os trabalhos quantitativos não poderão ser repostos.

- **Frequência:** Os alunos devem estar presentes nas aulas síncronas; contudo, se o acesso assíncrono às aulas gravadas for eventualmente necessário, as entregas dos trabalhos serão consideradas indicativas da presença do aluno. A chamada será feita 15 minutos após o início da aula síncrona 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", o que corresponde a cerca de 4 faltas, sobretudo por enfermidade.
- **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.

Foco resumido do conteúdo

Nosso curso tem como foco um concomitante desenvolvimento de: **(1)** prática auditiva, formação da imagética auditiva e grafia de células rítmicas, intervalos entre alturas, frases, seções, progressões harmônicas e encadeamentos com até quatro vozes; **(2)** leitura à primeira vista cantada (solfejo) de passagens rítmicas e rítmico-melódicas com até quatro vozes; **(3)** movimento rítmico (Gramani).

É formado por atividades laboratoriais e aulas expositivas, desenvolvidas junto às disciplinas: *Percepção Musical I a IV*, obrigatórias, com foco em questões tonais, modais e pós-tonais; *Percepção Musical V* (e *VI*), repertório variado; *Ritmica*, optativa, com foco na proposta de José Eduardo Gramani; *Percepção de obras acusmáticas*, optativa sob a designação *Estudos Especiais*.

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 uma das denominações dadas à experiência imaginativa auditiva que inclui a capacidade de formação 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) e a formação de imagens antecipatórias (previsões ou expectativas sonoras). As representações musicais internas são organizadas na forma de agrupamentos (padrões reconhecidos ou segmentos musicais não padronizados), resgatados a partir de nossa memória de longo prazo e dependentes do significado e da contextualização musical que atribuímos a eles – portanto, dependentes da **experiência musical acumulada**. Nesse estudo mental há "a criação ou recriação de uma experiência na mente, gerada por informações da memória, com características sensoriais, de percepção e afetivas, que está sob o controle da vontade do praticante, que ocorre na ausência de estímulos normalmente associados com a experiência real e que é utilizada para o estudo ou aperfeiçoamento de aspectos relativos à performance" (AMORIM, 2021, p. 13).

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, calcadas 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 téttrade 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.** Mesmo não sendo cantor, procure externar a experiência musical adquirida junto ao estudo de instrumentos, audição de concertos, participação em aulas e *master classes* etc. Ou seja, privilegie o fraseado, o timbre etc.
4. **Ouça 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.
6. **Finalize:** execute exercícios semelhantes aos do aquecimento.

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).

“[...] A **análise auditiva** permeia, em sua essência, todos os campos do solfejo. Por exemplo, um ditado não é apenas o registro de notas, mas um trabalho analítico consciente sobre um texto sonoro; é, possivelmente, uma dissecação preliminar conjunta de eventos separados, construções rítmicas e métricas e assim por diante; é também a reprodução subsequente, de memória, do ditado registrado, por meio da entoação, de um instrumento etc. A abordagem analítica é indispensável igualmente para a entoação, a qual pressupõe não somente uma afinação exata, uma execução rítmica precisa, um conjunto harmonioso (quando em mais de uma voz), mas também um claro entendimento do texto musical do ponto de vista da sua estrutura, especificidades texturais e estilísticas, e caráter do idioma musical do compositor” (BLYUM, 1991).

“[...] É como percebeu Aristóxeno tão claramente, a compreensão da música se dá pela síntese da percepção auditiva (*audio*) com o intelecto (*ratio*). Aí reside a compreensão musical” (WHITE, 1995, p. xiv).

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. "[...] A única conclusão razoável que se pode tirar é que todo bom músico encontra seu próprio tipo de bom ouvido" (FRIEDMANN, 1999, p. xxii).

Ao longo do curso, uma questão sempre emerge. 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 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.