



GRUPO

ZAYN

EDUCACIONAL

Metodologia do Ensino de Música

Equipe de Elaboração
Grupo ZAYN Educacional

Coordenação Geral
Ana Lúcia Moreira de Jesus

Gerência Administrativa
Marco Antônio Gonçalves

Professor-autor
Diana Pacheco Laia

Coordenação de Design Instrucional do Material Didático
Eliana Antônia de Marques

Diagramação e Projeto Gráfico
Cláudio Henrique Gonçalves

Revisão
Ana Lúcia Moreira de Jesus
Mateus Esteves de Oliveira



GRUPO ZAYN EDUCACIONAL

Rua Joaquim Pinto Lara, N° 872ºAndar Centro

Piracema –MG

CEP: 35.536-000

TEL: (19)3256-1300

ouvidoria@grupozayneducacional.com.br

pedagogico1@grupozayneducacional.com.br

Boas-vindas

Olá!

É com grande satisfação que o **Grupo ZAYN Educacional** agradece por escolhê-lo para realizar e/ou dar continuidade aos seus estudos. Nós do **ZAYN** estamos empenhados em oferecer todas as condições para que você alcance seus objetivos, rumo a uma formação sólida e completa, ao longo do processo de aprendizagem por meio de uma fecunda relação entre instituição e aluno.

Prezamos por um elenco de valores que colocam o aluno no centro de nossas atividades profissionais. Temos a convicção de que o educando é o principal agente de sua formação e que, devido a isso, merece um material didático atual e completo, que seja capaz de contribuir singularmente em sua formação profissional e cidadã. Some-se a isso também, o devido respeito e agilidade de nossa parte para atender à sua necessidade.

Cuidamos para que nosso aluno tenha condições de investir no processo de formação continuada de modo independente e eficaz, pautado pela assiduidade e compromisso discente.

Com isso, disponibilizamos uma plataforma moderna capaz de oferecer a você total assistência e agilidade da condução das tarefas acadêmicas e, em consonância, a interação com nossa equipe de trabalho. De acordo com a modalidade de cursos on-line, você terá autonomia para formular seu próprio horário de estudo, respeitando os prazos de entrega e observando as informações institucionais presentes no seu espaço de aprendizagem virtual.

Por fim, ao concluir um de nossos cursos de pós-graduação, segunda licenciatura, complementação pedagógica e capacitação profissional, esperamos que amplie seus horizontes de oportunidades e que tenha aprimorado seu conhecimento crítico a cerca de temas relevantes ao exercício no trabalho e na sociedade que atua. Ademais, agradecemos por seu ingresso ao **ZAYN** e desejamos que você possa colher bons frutos de todo o esforço empregado na atualização profissional, além de pleno sucesso na sua formação ao longo da vida.

EMENTA	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO
<p>Estudo das principais pedagogias direcionadas ao ensino musical e aplicação prática para ação em todos os âmbitos da escola básica. Análise crítica dos métodos ativos tradicionais mundiais e das tendências contemporâneas da educação musical, alinhadas às habilidades e competências exigidas na nova BNCC para o ensino de arte e música.</p>	<p>UNIDADE I</p> <ol style="list-style-type: none">1. Metodologias ativas de Educação Musical1.1 Educação Musical no Brasil <p>UNIDADE II</p> <ol style="list-style-type: none">2. Pedagogos Musicais da Primeira Geração <p>UNIDADE III</p> <ol style="list-style-type: none">3. Pedagogos Musicais da Segunda Geração

Organização do conteúdo:

Profª Ma. Géssica Fernanda Purcino da Silva

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
-----------------	---

UNIDADE 1

1.1. Métodos Ativos de Educação Musical.....	7
1.2. Educação Musical no Brasil.....	9

UNIDADE 2

2. Educadores Musicais da Primeira Geração.....	11
2.1. Émile Jaques-Dalcroze.....	11
2.2. Zoltán Kodály.....	12
2.3. Edgar Willems.....	13
2.4. Carl Orff.....	14
2.5. Shinichi Suzuki.....	14

UNIDADE 3

3. Educadores Musicais da Segunda Geração.....	16
3.1. Raymond Murray Schafer.....	16
3.2. John Paynter.....	17
3.3. Jos Wuytack.....	17
3.4. Hans-Joachim Koellreutter.....	18
3.5. Keith Swanwick.....	18

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	20
----------------------------------	----

Introdução

Prezado aluno, bem vindo ao estudo de *Metodologia do Ensino da Música*!

Esse estudo trará informações iniciais sobre os métodos elaborados que fundamentaram a educação musical tal qual a conhecemos hoje. Este material apresentará as propostas, metodologias e correntes de pensamento dos principais educadores musicais, com o intuito de guiá-lo em suas reflexões e práticas. Para tanto, falaremos sobre os precursores na educação musical do século XX até a atualidade.

Antes, portanto, iremos falar sobre o aprendizado da música e compreender quais seriam algumas de suas formas segundo a chamada metodologia triangular de ensino das artes, que pode ser aplicada também à música, e foi difundida no Brasil pela professora Ana Mae Barbosa. Tal metodologia consiste, basicamente, em três pilares: apreciação, reflexão e produção, em outras palavras seria, fruição, contextualização e ação.

Apreciação/fruição refere-se à atividades de leitura, observação nos mais diversos sentidos. Desde a apreciar obras de Van Gogh a assistir concertos musicais. Já a reflexão/contextualização é a análise e estudo biográfico, histórico e contextualização com outras manifestações artísticas. E produção/ação diz respeito a colocar a mão na massa e praticar todo os assuntos que foram estudados e abordados.

A metodologia triangular é ponto de partida para a contextualização do ensino da música. Com base nesses assuntos apresentados, daremos início ao estudo mais aprofundado.

UNIDADE 1

1. Métodos Ativos de Educação Musical

Inicialmente, precisamos definir claramente o que são métodos ativos, para então, adentrar no quesito educação musical.

A educação, como um todo, tem tido uma crescente busca por métodos inovadores de ensino aprendizagem, a fim de contemplar as reais necessidades da sociedade moderna. Sociedade essa que se mantém bem distinta a de alguns anos atrás, entretanto, percebemos poucas mudanças na abordagem educacional, prevalecendo ainda muitos comportamentos, pedagogias e didáticas tradicionais. De acordo com Molina (2012, p. 15), "um dos principais desafios para o homem neste início de século XXI é o de repensar os modelos de educação vigentes, preparando os estudantes para um panorama que se apresenta, hoje, muito distinto daquele que vigorava há vinte anos". No método tradicional, o professor é o sujeito ativo no processo de ensino aprendizagem, repassando seu conhecimento aos alunos, normalmente por meio de aulas teóricas. Essa linha tradicional de ensino tem origem no século XVII, a partir do iluminismo, onde o professor era visto como detentor do conhecimento e sábio no palco. A partir do início do século XX, alguns questionamentos foram levantados por pedagogos, trazendo a ideia de que a escola deve propiciar ao aluno a oportunidade de se tornar o protagonista do seu aprendizado, permitindo assim que, o mesmo, participe do processo ativamente na construção do seu conhecimento, compreendendo a realidade e encontrando sentido em situações do cotidiano com os assuntos teóricos tratados em sala de aula, estimulando-o a buscar sentido no que se aprende.

Portanto, metodologia ativa trata de uma forma de ensino onde os alunos são estimulados a participar do processo de forma mais direta, tornando-se protagonistas do seu aprendizado, e não apenas receptores passivos das informações passadas pelo professores, mas sim, construtores ativos do saber coletivo e individual.

Os projetos educativos mediados pelos métodos ativos, estimulam os professores a reorientar suas práticas no sentido de tornar seus alunos críticos e reflexivos, viabilizando ao aluno a possibilidade de aplicar o que está sendo estudado em situações do cotidiano e dando sentido ao que é ensinado. Algumas ferramentas mais populares dos métodos ativos são:

- **Aprendizagem Baseada em Problemas (PBL):** PBL, sigla de Problem Based Learning, trata de um problema específico e sua estruturação do conhecimento em grupo para resolução das situações dadas. O aluno pesquisa e estuda a respeito do tema antes da aula, anota suas dúvidas e curiosidades e discute sobre o assunto frente à classe, dando o seu posicionamento e, conseqüentemente, gerando uma discussão a partir dos diferentes pontos de vista.

- **Aprendizagem entre Pares (TBL):** TBL, sigla de Team Based Learning, trata da formação de duplas na turma para que o aprendizado seja construído conjuntamente, ocorrendo compartilhamento de ideias entre as partes. O que leva ao desenvolvimento de vários fatores, como: valor, respeito, empatia, saber o momento de ouvir e o momento de falar.

- **Sala de Aula Invertida:** propõe que os estudantes pesquisem e estudem o conteúdo previamente em casa, tornando a sala de aula um local ativo de aprendizagem, onde há perguntas, discussões e atividades práticas. Momento de internalização maior do conhecimento.

- **Gamificação:** promove a experiência dos jogos no ensino, de forma a gerar mais engajamento e dar maior dinamicidade à realização das atividades, ou seja, promover uma “competição saudável” entre os alunos, de forma a estimular a motivação e o gosto pelo estudo. Não é somente colocar elementos de jogos, mas proporcionar um processo prazeroso de uma forma muito lúdica.

- **Aprendizagem Baseada em Projetos:** focada na construção de conhecimento por intermédio de um trabalho longo, em conjunto e contínuo de estudo, cujo propósito é atender a uma indagação, a um desafio ou a um problema. É um método que promove a interdisciplinaridade e competências transversais.

Observando o ensino tradicional de música, tanto em conservatórios como em escolas formais, percebemos a priorização do instrumento musical e estudo restrito ao estudo da técnica instrumental, onde o envolvimento musical se restringia ao desenvolvimento dessas habilidades específicas. Com o advento de novas correntes de pensamentos, a partir do século XX, a educação musical vivencia uma grande transformação na prática docente e, conseqüentemente, em relação à ação discente, propiciando à formação musical em detrimento do próprio ser humano, como indivíduo e pessoa integrada.

1.1. Educação Musical no Brasil

Os jesuítas influenciaram de maneira direta a educação formal no Brasil, transmitindo assim, no ensino musical, seus valores e práticas. Durante quase dois séculos, esses missionários utilizaram a música instrumental e o canto como uma poderosa ferramenta de catequização aos indígenas. Esse ensino metodológico tinha uma prática rigorosa e uma imposição do repertório de instrumentos e da cultura europeia.

“As primeiras informações musicais eruditas foram trazidas ao Brasil pelos portugueses, por intermédio dos jesuítas. Esses missionários, dispostos a conquistar novos servos para deus, encontraram na arte um meio de sensibilizar os indígenas. A música que os jesuítas trouxeram era simples e singela, as linhas puras do cantochão, cujos acentos comoveram os indígenas, que desde a primeira missa, deixaram-se enlevar por tais melodias” (AMATO, 2006, p. 146).

O ensino de música era estritamente vinculado à igreja e ao trabalho dos jesuítas, entretanto, a configuração desse ensino se modifica com a vinda da família real portuguesa em 1808. A música passa a ter maior presença na Capela Real, e se estende aos teatros onde são criadas orquestras e bandas. A promoção de concertos aumenta, intensificando o número de professores particulares de instrumentos. É nesse período que escolas especializadas em música são fundadas, como o Instituto Nacional de música e o Conservatório de música no Rio de Janeiro, bem como o Conservatório Dramático Musical em São Paulo. Contudo, o ensino de música nas escolas públicas é instituído somente em 1854, ocorrendo por meio de dois níveis: noções técnicas de música e exercícios de canto.

De forma geral, a educação musical no Brasil no final do século XIX operava no ensino de instrumentos musicais. O entendimento de ensino de música parecia estar atrelado ao ensino de instrumento como sinônimo. Num primeiro plano, as escolas especializadas mantinham o foco na profissionalização do instrumento, tendo como procedimento pedagógico o enfoque no desenvolvimento técnico dos alunos que demonstravam possuir vocação e dom natural para a música. Já nas escolas públicas, as práticas musicais seguiam a diretriz do conhecimento musical do século passado, norteando a aquisição do conhecimento musical pela compreensão intelectual através de repertórios da música erudita europeia e o uso de estratégias

de repetição e memorização desses repertórios.

De acordo com Paz (2000, p.10), “o início do século XX foi o grande marco do surgimento e da evolução das Doutrinas pedagógico-musicais”, a partir daí conseguimos vislumbrar mudanças e novas formas de pensar a educação. O pedagogo e filósofo John Dewey, do movimento escola nova, influenciou muito a educação musical, trazendo a ideia de que a arte deveria ser retirada do pedestal de onde se encontrava e ser colocada no centro da comunidade. A ideia de restringir o ensino musical apenas aos alunos com talento nato ou dom especial deveria cessar, abrindo oportunidades para que a música fosse acessível a todos, contribuindo para a formação integral do ser humano.

A partir desse novo formato de conceitos e valores, surge a primeira geração de educadores musicais, que, mesmo pensando metodologias e práticas musicais diferentes, partem do mesmo pressuposto: a música deve ser para todos.

Podemos, portanto, sintetizar os princípios desses pedagogos musicais em quatro pilares:

1. O aprendizado musical deve ser acessível a todos;
2. Ensino musical deve partir da atividade prática;
3. Valorização da percepção auditiva;
4. Utilização do corpo;

UNIDADE 2

2. EDUCADORES MUSICAIS DA PRIMEIRA GERAÇÃO

Nesta unidade, apresentaremos as propostas e métodos de cada educador da primeira geração do século XX, e que continuam sendo referência para a educação musical atual. É imprescindível ter em mente o contexto histórico-cultural de cada pedagogo para uma maior compreensão de suas ideias e propostas.

2.1. Émile Jaques-Dalcroze (Suíça, 1865-1950)

Música e movimento, palavras-chave que estruturam a pedagogia musical proposta e desenvolvida por Émile Jaques-Dalcroze. O mesmo nasceu em Viena, porém, mudou-se ainda criança para a Suíça. Desde a infância Dalcroze esteve envolvido com a música, iniciando seus estudos no piano aos 6 anos de idade. Foi professor de história da música, harmonia e solfejo no conservatório de Genebra, além de orientar estudantes jovens e adultos em aulas de piano.

É durante as aulas de piano que Dalcroze percebe uma “falha” no aprendizado dos estudantes. Mariani (2012, p.39) cita que o pedagogo percebe um “treinamento” técnico mas não de fato uma “educação” musical, ou seja, eram ensinados à leitura musical e entender figuras e suas relações matemáticas, contudo não havia uma relação com os sons, sentidos, emoções e a expressividade.

“A rítmica criada por Jaques-Dalcroze pretendia desvencilhar o aluno de uma prática mecânica no aprendizado da música, normalmente apoiado na análise, na leitura e na escrita sem a participação do corpo, que ele considera fundamental para a sensibilização da consciência rítmica. (...) Pretende um refinamento dos sentidos por meio da escuta atenta e da atuação do corpo como uma unidade, os quais, através da sensorialidade e da sensibilidade, conduzem a uma consciência auditiva. (...) ao mesmo tempo em que é estratégia para aperfeiçoar a consciência rítmica através da expressão” (MARIANI, 2012, p.31 e 32).

O método Dalcroze surge no mesmo período histórico que a escola nova e suas tendências, o de conceder ao aluno um papel mais ativo no processo de ensino aprendizagem. Relacionando esse contexto à educação musical, Dalcroze propõe uma série de exercícios em que o corpo representa os elementos da música, e o aluno vivencia isso de forma tátil e sensorial, aperfeiçoando a consciência rítmica através

da expressão. Seu método, portanto, consiste em três ferramentas básicas:

- Rítmica
- Solfejo
- Improvisação

A proposta, portanto, deve contemplar a experiência do movimento atrelado ao treinamento auditivo e vocal com elementos de improvisação.

2.2. Zoltán Kodály, (Hungria, 1882-1967)

Nascido na Hungria, Kodály teve a oportunidade de viajar para o interior do país com o compositor Béla Bartók, realizando coletas e análises de canções húngaras tradicionais. O educador percebe uma lacuna musical do povo húngaro, quase beirando a um analfabetismo musical, visto que as canções folclóricas se situavam mais na tradição oral sem nenhum registro dessas canções. Na visão do pedagogo, “ser musicalmente alfabetizado inclui o apropria-se da música com capacidade de pensar, ouvir, expressar, ler e escrever utilizando a linguagem musical tradicional. O cidadão, a partir da vivência musical, deve ser capaz de escrever o que canta e cantar o que lê” (SILVA, 2012, p.57). Inserido num contexto bem nacionalista, Kodály entende que a música folclórica faz parte de todos os povos e, portanto, pode ser aprendida em seu idioma materno, ou seja, o aprendizado musical inicia muito antes da criança frequentar uma escola. Segundo Silva (2012, p.58) “a utilização de canções folclóricas e populares apropriadas às crianças coopera na formação de valores musicais e no estabelecimento de sua identidade cultural. (...) Kodály buscou revigorar o nacionalismo húngaro e a identidade de sua nação por meio da música”.

Sendo a canção folclórica, de acordo com Kodály, um meio de determinar a identidade cultural do povo, logo, o canto se faz a via principal de acesso à música, e portanto, o mecanismo de desenvolvimento para ler e compor música. Os materiais de ensino compõe-se, basicamente, de solfejos melódicos e rítmicos, sendo divididos em três ferramentas:

- **Sistema de símbolos de duração rítmica:** também conhecido como “Tateti”, constitui-se no uso de sílabas para a realização do solfejo rítmico, podendo ser utilizada diferentes figuras e padrões como instrumentos didáticos.

- **Solfejo Relativo:** também conhecido como “Dó móvel”; sistema de solfejo adaptado de Guido d’Arezzo, que consiste em nomear as notas com os mesmos nomes, independentemente da escala utilizada, mantendo relação entre os intervalos.
- **Manossolfa:** sistema adaptado do educador John Curwen (1816-1880) que compreende realizar o solfejo com as mãos, onde cada nota musical é representada por um gesto das mãos.

2.3. Edgar Willems (Bélgica, 1890-1978)

A educação auditiva era um fator central para Edgar Willems. Para ele, a educação musical se estruturava nesse elemento como uma base preparatória e seu interesse pelo sistema auditivo vai além do simples fato da escuta, percorrendo e buscando a compreensão da anatomia e fisiologia do mesmo. Com intensos estudos chegou a conclusão de que há um entrelaçamento entre as características fisiológicas, afetivas e psicológicas, formando nossa percepção musical. Vemos, portanto, em sua metodologia:

- **Sensorialidade auditiva:** base material sobre a qual se assenta a música, ou seja, a percepção de vibrações sonoras, e diz respeito ao instinto humano e ao ritmo na música (FONTEERRADA, 2008).
- **Sensibilidade afetiva auditiva:** é a escuta de sons organizados em forma de música (reconhecendo-a como arte da expressão emotiva) (FONTEERRADA, 2008).
- **Inteligência auditiva:** é a consciência da simultaneidade dos sons em oposição à percepção do ouvido, que registra os sons isolados (FONTEERRADA, 2008).

A partir desses itens identificamos sua pedagogia musical em alguns elementos: as propriedades do som (altura, intensidade, duração e timbre) ligada à sensorialidade auditiva; elementos melódicos (intervalo, escala etc.) relacionado à sensibilidade afetiva auditiva e análises das formas musicais, comparações e associações relativo à inteligência auditiva. “Assim, ouvir designa a função sensorial do órgão auditivo, escutar, a reação emotiva que se segue ao impacto sonoro exterior e entender se refere à tomada de consciência dos sons que tocaram o ouvido, de

forma ativa e reflexiva (compreensão) (PAREJO, 2012, p.99)”.

2.4. Carl Orff (Alemanha, 1895-1982)

Compositor e educador musical, Carl Orff dedicou sua vida às produções musicais no teatro e ao ensino musical. Uma de suas obras mais conhecidas no campo cênico é a cantata *Carmina Burana*.

A proposta pedagógica de Carl Orff articula movimento e linguagem como elementos norteadores. O pedagogo parte do pressuposto de que é necessário ter o aluno como protagonista do seu aprendizado, ou seja, que a prática, o fazer musical, seja parte constante no ensino aprendizado, independentemente da faixa etária. Para ele, o ensino se destina a todas as crianças, incentivando a experiência musical coletiva em um ambiente não competitivo.

Sua metodologia tem como ponto chave o ritmo, que é ponto de partida integrador da linguagem, música e movimento. Por isso seus materiais pedagógicos reúnem elementos que trabalham o fenômeno rítmico, através de poemas, provérbios, ostinatos e rimas.

Foi Carl Orff quem estimulou a criação de pequenas orquestras dentro da sala de aula, para proporcionar não somente a vivência, mas, também, promover a criação ativa e improvisado dos alunos. A partir disso, surgiram os chamados *Instrumental Orff*, como os xilofones, metalofones e jogos de sinos, assim como os instrumentos pequenos de percussão, como pandeiro, clava, triângulo, chocalhos etc.

O registro de seus métodos foram registrados em cinco volumes de sua obra *Orff-Schulwerk*, porém, as orientações de sua metodologia foram realizadas anos mais tarde por seu discípulo Jos Wuytack.

2.5. Shinichi Suzuki (Japão, 1898-1998)

O nome Suzuki automaticamente já nos remete à imagens de violinos e violas. E não sem razão, pois foi Suzuki quem introduziu a metodologia **Educação do talento**, uma proposta desenvolvida inicialmente para o ensino aprendizagem do violino para crianças japonesas e com adaptação dos instrumentos à anatomia infantil. Sua ideologia pedagógica visava a formação integral do ser humano, distanciando-se da visão predominante do modelo tradicional da educação musical que era orientada

para a formação de instrumentistas “virtuosos” e com talento inato. Possuindo suas próprias observações e vivências, e influenciado por alguns ideais do budismo, Suzuki considerava a educação musical como proveniente do amor, portanto, todas as crianças são aptas para o aprendizado de música.

Seguindo a lógica do aprendizado da língua materna, onde as crianças aprendem a falar sem qualquer instrução técnica formal, ele desenvolve o conceito de que todos possuem talentos que são aperfeiçoados pela educação. Suzuki considerou o papel do ambiente familiar e como são cruciais para o desenvolvimento humano. Levando em consideração este ponto, introduziu a ideia da participação das mães durante as aulas práticas, observando e praticando em casa para que os filhos possam reproduzir pela repetição e imitação, tal qual o aprendizado da linguagem falada. Portanto, as ferramentas pedagógicas lançadas por Suzuki são:

- Abordagem da língua materna: onde há a participação e apoio das mães, havendo uma relação triangular entre pais, professores e alunos.
- Audição e notação: o aprendizado por imitação segue a ordem de “ouvir, olhar e tocar”. Primeiramente as crianças tocam “de ouvido” para posteriormente introduzir a notação musical.
- Repetição, tonalização e memória: ideias provindas do Zen-Budismo, onde a prática repetitiva é julgada de extremo valor.
- Sociabilização: o papel da coletividade é imprescindível para o desenvolvimento das habilidades e motivação do aluno. Aulas em grupo são primordiais para o compartilhamento, empatia e trocas.

UNIDADE 3

3. EDUCADORES MUSICAIS DA SEGUNDA GERAÇÃO

Nesta unidade, apresentaremos as propostas e métodos dos pedagogos musicais da segunda geração do século XX, que estavam inseridos num contexto de constantes rupturas nas estruturas musicais tradicionais como ritmo, forma, melodia e harmonia. Com tais mudanças, eles consideraram fundamental que os estudantes tivessem a oportunidade de atuar como produtores musicais, de forma criativa.

3.1. RAYMOND MURRAY SCHAFFER (Canadá, 1933 - 2021)

Segundo Fonterrada (2012), a ideologia de Schafer se caracteriza em três eixos: som/ambiente, a confluência das artes e a relação da arte com o sagrado. Esse primeiro eixo pressupõe uma relação próxima entre o homem e o meio ambiente, introduzindo o conceito de “paisagem sonora”. As mudanças sonoras provindas das grandes inovações tecnológicas do século 20, colocaram novos sons no ambiente. Essa mudança de sons trouxe a Schafer uma preocupação sobre a falta de consciência da poluição sonora existente. Com isso em mente, ele propõe uma “limpeza de ouvidos”, na finalidade de propiciar uma escuta consciente no qual o aluno consiga escolher e analisar as propriedades do som e sua funcionalidade no ambiente, refletindo, inclusive, acerca dos benefícios e malefícios causados pelos sons. Ouvir, como escuta passiva não haver esforço para compreender determinada peça musical, já o escutar pressupõe atenção e criatividade, conduzindo o ouvinte a um significado mais profundo da música, exigindo imaginação através do qual o mundo sonoro do compositor é reconstruído pelo ouvinte. Logo, o princípio fundamental desse eixo é aprender a ouvir.

O segundo eixo busca eliminar a possível fragmentação entre as artes, obtendo formas saudáveis de união e integração, obtendo assim sabedoria e superando qualquer tipo de excesso característico da sociedade ocidental.

E o terceiro e último eixo fala sobre como a arte pode e deve promover mudanças nas condições existenciais do homem. Através da arte é possível uma experiência de transformação. De acordo com Fonterrada (2012, p. 282, 283) “os três aspectos presentes na obra de Schafer (...) são manifestações da mesma atitude de questionamento e crítica em relação aos rumos que vem sendo tomados pela

civilização ocidental a partir da Revolução Industrial, e que nos tem levado a excessos”. Sua ideologia aponta para uma problemática vista na atitude do homem a respeito do desenvolvimento e progresso a qualquer custo.

Para Schafer a criança deve ter a oportunidade de ouvir, de maneira que possa apreciar todo tipo de música e produções que percorram vários estilos e épocas.

3.2. John Paynter (Inglaterra, 1931 - 2010)

Educador musical inglês, Paynter questiona a forma tradicional do ensino de música, e em como esse ensino se voltava à música do passado, ignorando as possibilidades e recursos da música contemporânea. Defende a possibilidade de um fazer musical mais criativo nas aulas de música, proporcionando o desenvolvimento individual e libertador das amarras dominantes da música do passado, inserindo novas técnicas, valores artísticos e estéticos, como a tecnologia eletrônica. As aulas de música tornam-se oficina de experimentação e trabalho coletivo de composição, execução e apreciação.

Influenciado pelas propostas educacionais de Rousseau, sua pedagogia reflete as doutrinas da “educação nova”, tendo por características a educação prática, autônoma e ativa, onde a vivência deve atuar primeiro, antes de chegar aos conceitos. Sua metodologia consiste basicamente na criatividade, e para tal, é necessário primeiramente exercer a escuta ativa, onde o “escutar é uma forma especial da mente que pressupõe a atenção, a audição e a compreensão estética como parte da experiência entre o objeto musical e o ato de ouvir” (MATEIRO, 2012, p. 265).

O objetivo de Paynter era o proporcionar contato com a música através de experiências criativas e variadas, envolvendo o processo da sensibilidade e descoberta.

3.3. Jos Wuytack (Alemanha, 1915 - 2005)

Discípulo de Carl Orff, no sentido de seguir e suas ideias e abordagens, Wuytack dá sequência a essa metodologia com o diferencial de definir séries e princípios metodológicos para o ensino musical. Parte da premissa de que toda criança é deve ser incluído no processo ativo de aprendizagem, independentemente do seu nível de desenvolvimento. Para ele a música deve

ser acessível para todas as crianças.

Sua pedagogia musical pode ser resumida no pensamento chinês: “*Diz-me, eu esqueço; mostra-me, eu recordo; envolva-me, eu compreendo*”. O aluno irá observar e ouvir primeiramente, e logo depois executar. É preciso que haja envolvimento prático e ativo dos alunos, desenvolvendo assim a consciência da atividade, concentração e conseqüentemente uma aprendizagem mais significativa.

Wuytack segue as mesmas ferramentas pedagógicas que Orff propôs, exceto pela área da audição musical, que nomeou como “Audição musical ativa”. Metodologia baseada na assimilação prévia da obra musical, tanto pela audição como pela visualização de um esquema da música que o educador designou como *Musicograma*.

3.4. Hans-Joachim Koellreutter (Alemanha, 1915 - 2005)

Educador alemão radicado no Brasil, Koellreutter foi responsável pela formação musical de muitos educadores musicais. Em 1938 se tornou professor do Conservatório Brasileiro de Música, e no ano seguinte organizou ao lado de jovens compositores, intérpretes e musicólogos o movimento “Música Viva”, que tinha o intuito de cultivar a música contemporânea revendo conceitos doutrinários e lutando pela liberdade de expressão dos novos formatos na música brasileira. O educador luta por um ambiente que propicie discussões, debates e troca de ideias a fim de incentivar o senso crítico e pensante dos alunos, ensinando-os a ampliar seu repertório de escuta, improviso e criação.

Seu método propõe valorizar todo e qualquer tipo de cultura musical do mundo, a equivalência das artes com a ciência e tecnologia e, por fim, valorizar o futuro tanto quanto o passado.

3.5. Keith Swanwick (Inglaterra, 1937 -)

Swanwick é um músico inglês, toca trombone, órgão e que trabalhou em escolas regulares antes mesmo de se tornar professor na universidade de Londres, ou seja, ele vivenciou a música em diversas esferas. Sua contribuição na construção na educação musical tem grande valia na atualidade. Os conceitos elaborados por ele

foram apresentados em seu livro *A basis for music education* (“Uma base para a educação musical”, tradução livre) em 1979.

O fio que percorre seu trabalho compreende a música como forma de conhecimento simbólico, onde não apenas apreendemos o mundo tal qual ele é, mas criamos novas perspectivas e realidades, novos significados e relações através dos sons, permitindo uma liberdade de expressão e interação, expandindo o pensamento e conexões. Logo, sua teoria busca compreender a forma como as pessoas vivenciam a música e como reagem a ela.

Os níveis de desenvolvimento musical são elaborados por Swanwick através da sua teoria Espiral, que de acordo com França (2002, p. 25) “descreve o desenrolar da consciência em relação aos elementos do discurso musical, materiais sonoros, caracterização expressiva, forma e valor”. Portanto, Espiral é uma teoria de desenvolvimento musical, uma teoria psicológica, não um método.

Criação, apreciação e performance, elementos norteadores na sua metodologia, englobando o fazer musical necessário para o desenvolvimento do indivíduo. Swanwick propõe aspectos para serem considerados no ensino de música nas escolas através do modelo C(L)A(S)P (sigla inglesa), que segundo Hentschke (2003, p. 19 - 46) seria:

- C (Composição): Formular uma ideia musical, improvisar;
- L (Literatura): seria “não somente o estudo contemporâneo ou histórico da literatura da música em si por meio de partituras e execuções, mas também por meio de criticismo musical, histórico e musicológico”.
- A (Audição): “envolve uma empatia com os executantes, um senso de estilo musical relevante à ocasião, uma disposição a “ir com a música” e (...) uma habilidade.
- S (Técnica): “controle técnico, execução em grupo (...) habilidades de leitura à primeira vista e fluência com notação.
- P (Performance): comunicação e presença com o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMATO, R. C. F. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. *Revista Opus*, v. 12, n. 12, p. 144-166, 2006. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/12/showToc>>. Acesso em: 6 maio 2022.
- FRANÇA, C.; SWANWICK, K. Composição e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, v. 13, n. 21, 2002.
- FONTEERRADA, M. T. O. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2008.
- HENTSCHKE, L. Contribuições das orquestras para o ensino de música na Educação Básica: Relato de experiência. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana (Orgs.). *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.
- MARIANI, S. Émile Jaques-Dalcroze: a música e o movimento. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (orgs.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: IBPEX, 2012. p. 26-54.
- MOLINA, S. Vozes e ouvidos para a música na escola. In: JORDÃO, G. et al. (Orgs.). *A música na escola*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012. Disponível em: <www.amusicaaescola.com.br>. Acesso em: 6 maio 2022.
- PAREJO, E. Edgar Willem: um pioneiro da educação musical. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Orgs.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: IBPEX, 2012. p.91-123.
- PAZ, E. *Pedagogia Musical Brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: MusidMed, 2000.
- SILVA, W. M. Zoltán Kodály: alfabetização e habilidades musicais. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (orgs.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: IBPEX, 2012. p. 56-87.
- SWANWICK, K. *Ensinando Música Musicalmente*. Trad. Alda de Oliveira e Cristiane Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

