

CUPRINS

<i>Prefață</i>	7
Capitolul I. Clasificarea sistemelor de educație muzicală	11
Cursul 1	
Educația muzicală – definiție, clasificarea sistemelor de învățământ pe criteriul finalității urmărite (scopuri – sarcini, obiective cadru – competențe generale)	11
Cursul 2	
Clasificarea educației muzicale pe criteriul vârstei (perioade/etape)	22
Cursul 3	
Clasificare pe criteriul apartenenței la tipul de educație muzicală: vocală și instrumentală	29
Cursul 4	
1. Repertoriul școlar în contextul modificărilor aduse de școala activă muzicală ...	37
1.1. Clasificarea repertoriului muzical școlar pe criteriul cantitativ și calitativ al sistemelor sonore și ritmice folosite în funcție de vârsta și nivelul aptitudinilor muzicale	37
1.2. Problemele corespondenței dintre ambitusul pieselor muzicale și diapazonul vocilor	44
Capitolul II. Resurse noi în educația muzicală	51
Cursul 5	
Jocul muzical dramatizat ca ideal ludic	51
Cursul 6	
1. Audiția muzicală activă	60
2. Teoriile ambientaliste și educația muzicală	60
2.1. Introducere în muzicoterapie	63
Cursul 7	
1. Audiția muzicală activă	67
2. Patru viziuni asupra modului de convertire a ambientului sonor și a muzicii propriu-zise în resurse ale educației muzicale: metodele Montessori, Martenot, Kabalevski, Suzuki	67
Capitolul III. Solfegierea în secolele XI-XVII	79
Cursul 8	
1. Solmizația relativă	79
1.1. Introducere	79
2. Solmizația în concepția lui Guido d'Arezzo	80
3. Musica vera-musica ficta	90
4. Tabulaturile	91
5. Extinderea solmizației: bocardizarea și denumirea sunetelor după Gibelius	92

Capitolul IV. Noi căi (metode) de accesibilizare a scris-cititului muzical în secolele XVIII-XIX	96
Introducere	96
Cursul 9	
Notarea și citirea prin cifre a partiturilor muzicale. Metode din Franța secolului XVIII-XIX: Jean Jacques Rousseau, Piere Galin, Émile Joseph Chevé	98
Cursul 10	
1. O inovație în solfegiarea partiturilor: metoda engleză Sarah Glover și John Curwen din secolul XIX	102
2. Alte procedee utilizate în inițierea muzicală până în secolul XIX: muzica poetica, mijloace didactice intuitive: dactiloritmia, mâna guidonică și neumele ca procedee fonomimice, „portativul mut”, ortofonul	109
Capitolul V. Metodele de citire și notație muzicală în „școala activă muzicală” a secolului XX	118
Introducere	118
Cursul 11	
1. Metode ale „școlii active muzicale” din Franța și Elveția	121
1.1. Metoda Chevais de pregătire a copilului pentru cântul coral	121
1.2. Metoda Martenot de inițiere psiho-fizică plenară a copilului pianist	126
1.3. Metoda Gédalge de solfegiere	130
1.4. Metoda Dalcroze – inițiere muzicală prin mișcare corporală și dans	135
1.5. Metoda Willems de citire în chei	137
Cursul 12	
Ritmul ca punct de plecare în educația muzicală din Orff-Schulwerk	142
Cursul 13	
Procedee etnosonice purtătoare de universalitate: metoda Kodaly	153
Cursul 14	
Metoda Edlund de solfegiere „atonală”	160
Capitolul VI. Câteva utilizări ale calculatorului în educația muzicală	168
Cursul 15	
1. Noțiuni introductive. Unități periferice. Utilizarea software-ului	168
2. Personal computer-ul în educația muzicală	171
În loc de postfață	175
Anexe	179
Bibliografie	191

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2008

Editură acreditată de *Ministerul Educației, Cercetării și Tineretului,*
prin Consiliul Național al Cercetării Științifice
din Învățământul Superior

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MUNTEANU, GABRIELA

Sisteme de educație muzicală/Gabriela Munteanu, București:

Editura Fundației *România de Mâine*, 2008

Bibliogr.

ISBN 978-973-163-192-9

78

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă
și prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă și se pedepsește conform legii.

*Răspunderea pentru conținutul și originalitatea textului
revine exclusiv autorului/autorilor.*

Redactor: Mihaela N. ȘTEFAN

Tehnoredactor: Magdalena ILIE

Coperta: Magdalena ILIE

Bun de tipar: 13.05.2008; Coli tipar: 12

Format: 16/61×86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timișoara, Nr. 58, București, Sector 6,
Tel./Fax.: 021 / 444.20.91; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

AUTOEVALUARE

Cursul 1

I. **Alcătuieți un referat cu tema:** Ora de educație muzicală între procedee active și procedee reproductive – cazuri concrete.

II. **Alegeți răspunsul/răspunsurile corect/corecte.**

1. Ca disciplină de învățământ arta sunetelor s-a numit:
 - a) întotdeauna Cânt;
 - b) întotdeauna Muzică;
 - c) Cânt, Muzică, Educație muzicală.
2. Educație Muzicală este denumirea unei discipline din planul de învățământ care:
 - d) are ca obiective modelarea cunoștințelor, deprinderilor vocal-instrumentale, a atitudinilor fiecărui elev pornind de la datele sale inițiale;
 - e) are ca obiectiv alfabetizarea muzicală a elevului și formarea unui repertoriu de piese vocale necesare vieții culturale.
3. Educația muzicală din cadrul școlii active își propune:
 - a) selecționarea conținutului, a metodelor în funcție de vârsta și capacitatea elevului;
 - b) inițierea muzicală să se realizeze vocal-instrumental;
 - c) forma de organizare a activității elevilor să fie de tip ludic/creativ.

III. **Alegeți dacă enunțul este fals (F) sau adevărat (A).**

1. Finalitatea urmărită de sistemul modern de educație muzicală se obiectivează în patru tipuri de obiective (clasele I-VIII) și 2 tipuri de competențe (clasele IX-XII).
2. Între termenul de *obiectiv* al procesului de învățământ și *competență* al aceluiași proces nu există diferențe semantice.
3. Termenii: scop, sarcini, obiectiv, competență sunt sinonimi și ca atare pot fi utilizați în orice sistem de referințe pedagogice, fie ele clasice sau moderne.

Cursul 2

I. **Teme pentru dezbatere.**

- Ce calități și limite au concepțiile de etapizare a educației muzicale Maurice Chevais, Carlo Orff, Shin-Ichi Suzuki?

II. **Alegeți răspunsul/răspunsurile corect/corecte.**

1. Etapizarea/periodizarea educației muzicale este o soluție:

- a) pentru pregătirea apercptivă ce se referă strict la pregătirea notației muzicale;
- b) pentru pregătirea apercptivă plenară a elevului: deprinderi/cunoștințe/atitudini muzicale.

2. Vârsta la care poate începe educația muzicală vocal-instrumentală, în concepția metodicienilor adepți ai „școlii active” este de:

- a) nu înainte de 7 ani;
- b) nu înainte de 10 ani;
- c) 3 ani.

3. Periodizarea educației muzicale în concepția modernă actuală se realizează:

- a) strict pe criteriul vârstei;
- b) pe criteriul vârstei, al capacității muzicale, al progresului real în însușirea obiectivelor din etapa anterioară.

4. În perioadele de interes senzorial, numite de Montessori „perioade senzoriale”, copilului trebuie să i se ofere activități:

- a) care să dezvolte simțul tactil și pe cel vizual;
- b) care să exerseze toate simțurile, inclusiv ce vizează calitățile sunetului muzical.

5. În educație muzicală preconizată de Suzuki, notația muzicală:

- a) se realizează concomitent cu inițierea instrumentală;
- b) este indicată a se introduce după o perioadă de 4 ani.

III. *Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F).*

1. Dintre compozitorii de renume mondial care s-au ocupat de educația muzicală a copiilor creând un sistem muzical și un repertoriu etapizat de piese muzicale îl amintim pe Carl Orff și Zoltan Kodaly.
2. Dintre creatorii de metode de educație muzicală care au considerat că educația muzicală trebuie să înceapă după ce elevul are o anumită maturitate și știe să scrie și să citească se află Gedalge și Cuclin.

Cursul 3

I. *Teme pentru dezbateri.*

1. Comentați prin metoda *Cubul*, metoda de educație muzicală Orff.

Procedee:

a) profesorul înscrie pe cele 6 laturi ale unui cub 6 probleme referitoare la instrumentarul Orff și prin aruncare cu zarul acestea sunt repartizate spre dezbateri fiecărui grup;

Propunem:

- posibilitățile de exprimare și utilizare prin intermediul instrumentelor naturale, limite;

- posibilitățile de exprimarea și utilizare prin intermediul instrumentelor de percuție, limite;
- utilizarea vocii copiilor în contextul unei activități ludice muzicale;
- posibilitățile de exprimarea și utilizare prin intermediul instrumentelor de suflat, limite;
- posibilitățile de exprimarea și utilizare prin intermediul instrumentelor producătoare de zgomote;
- pro și contra opiniei lui Kagel.

b) participanții la dezbateri se împart în 6 grupe egale numeric, cu un lider, care va susține pro sau contra, în numele grupului, problema înscrisă pe o latură a cubului.

2. Alcătuiți o *Fișă de observație comparativă* în timpul asistării la un ciclu de trei lecții: o lecție de instrument, comparând-o cu o lecție în care educația muzicală a fost preponderent vocală și cu una în care educația muzicală a fost vocal-instrumentală. Fișa trebuie să aibă ca indicatori: intonația elevilor, mijloacele și procedeele prin care își corectează intonația în cazul unor greșeli, accesibilitatea în deprinderea tehnicilor instrumentale propuse pentru o lecție, gradul de satisfacție dat de practicarea muzicii în clasă etc.

II. *Minieseuri*

Identificați problema didactică existentă în textul de mai jos, încadrați-o în contextul sistemului din care face parte și exprimați un punct de vedere personal în legătură cu problema abordată, în maximum o pagină.

„În toate manualele românești de după 1998, s-a propus activarea elevilor prin folosirea unor instrumente muzicale cu manualitate ușoară, precum: clavietele, xilofonul, blockflote, țitera, instrumente de percuție și pseudo-instrumentele (jucăriile sonore acordate temperat).”

III. *Chestionar*

Alegeți răspunsul/răspunsurile corect(e).

1. Metoda Orff folosește în educația muzicală:

- a) pianul;
- b) numai blockflote;
- c) vioara;
- d) instrumente de percuție, blockflote și vocea umană;
- e) exclusiv vocea umană.

2. Metoda Willems folosește în educația muzicală:

- a) vocea umană și pianul;
- b) blockflote;
- c) vioara;
- d) instrumente de percuție și de suflat;
- e) în exclusivitate vocea umană.

3. Metoda Kodaly folosește în educația muzicală cu precădere:

- a) pianul;
- b) blockflote;
- c) vioara;
- d) instrumente de percuție și de suflat;
- e) vocea cântată și scandată.

4. Metoda Suzuki folosește în educația muzicală:

- a) pianul;
- b) blockflote;
- c) vioara;
- d) instrumente de percuție și de suflat.

5. Dacă am realiza o sinteză, care ar fi categoriile de instrumente prin care se realizează educația muzicală contemporană?

- a) corpul uman ca instrument natural;
- b) instrumente din familia codofonă;
- c) instrumente din familia membranofonă;
- d) instrumente din familia aerofonelor;
- e) instrumente din categoria electrofonelor;
- f) instrumente populare fabricate artizanal;
- g) vocea umană cântată și vorbită (scandată).

6. Educația muzicală vocal-instrumentală, promovată în România prin noul curriculum de educație muzicală, își propune;

- a) să sporească interesul pentru practicarea muzicii în școli;
- b) să ridice gradul de satisfacție dat de practicarea muzicii;
- c) să învețe tainele muzicii numai prin intermediul instrumentului;
- d) să formeze instrumentiști profesioniști;
- e) să faciliteze problemele legate de descifrarea unei partituri, fără să eludeze (ocolească stângaci) solfegiul;
- d) să faciliteze și să încurajeze improvizația muzicală, ca prim element de creație muzicală.

Cursul 4

I. Teme

1. Identificați diapazonul vocii unui grup de elevi din clasa la care țineți lecția finală la practică pedagogică sau la care funcționați ca profesor, și adaptați un repertoriu de cântece, pentru ca să respectați unitatea dintre diapazon și ambitus.

2. Soluționați, prin procedee melodice alese de un grup de studenți sau de studenți-profesori, problema neconcordanței dintre ambitusul unor piese din repertoriul obligatoriu și diapazonul lotului de elevi.

II. *Minieseuri*

Identificați problema didactică existentă în textul de mai jos, încadrați-o în contextul sistemului din care face parte și exprimați un punct de vedere personal în legătură cu problema abordată, în maximum o pagină.

1. „Se afirmă că – pe scară filogenetică – ființele care se află în partea inferioară a scării de evoluție au un simț matern puternic și de durată. Acest simț este omolog cu tactul pedagogic, ca element ce indică talentul pedagogic. Intensitatea simțului matern ar scădea odată cu parcurgerea ascendentă a treptelor de evoluție filogenetică până la om. De aceea sunt puține talente pedagogice, pentru că a scăzut cu timpul intensitatea instinctuală maternă, ce formează rădăcinile ereditare ale talentului pedagogic. Putem spune, oare, că talentul pedagogic muzical este invers proporțional cu locul ascendent pe care omul îl ocupă pe scara filogenetică?”

2. „De roadele educației muzicale prin metoda Maurice Martenot beneficiază următoarele categorii de copii: copii dotați muzical, copii mai puțin dotați muzical, copii întârziți mental, copii cu putere mai mică de concentrare și copii cu debilitate mentală” (din M. Martenot, *Formation et développement musical*, 1928).

III. *Chestionar*

Alegeți răspunsul/rile corect/e.

1. Un cercetător a identificat puntea formată dintr-un grup de scări care ar permite ștergerea limitei dintre lumea tonală și cea modală a pieselor din repertoriul școlar. Acesta este:

- a) Maurice Chevais;
- b) Carl Orff;
- c) Shin-Ichi Suzuki;
- d) Constantin Brăiloiu.

2. Identificați în traseele expuse mai jos, pe acela ce aparține sistemului evolutiv tonal Chevais:

- a) Sol-Mi-La-Do1-Re-Fa-Do2-Si – în notație relativă.
- b) Do1-Sol 1, Do1-Mi-Sol, Do1-Re-Mi-Fa-Sol, Sol 1-Do2, Sol 1-La-Si-Do2.
- c) Do2-La, Do2-re-Do2-La-Fa-Sol-La-Si b-Do2

3. Identificați în traseele expuse mai jos, pe acela ce aparține sistemului evolutiv tonal-modal Orff:

- a) Sol-Mi-La-Do1-Re-Fa-Do2-Si – în notație relativă.
- b) Do1-Sol, Do1-Mi-Sol, Do1-Re-Mi-Fa-Sol, Sol-Do2, sol-La-Si-Do2.
- c) Do2-La, Do2-re-Do2-La-Fa-Sol-La-Si b-Do2

4. Identificați în traseele expuse mai jos, pe acela ce aparține sistemului evolutiv tonal-modal Kodaly:

- a) Sol-Mi-La-Do1-Re-Fa-Do2-Si – în notație relativă.
- b) Do1-Sol, Do1-Mi-Sol, Do1-Re-Mi-Fa-Sol, Sol-Do2, sol-La-Si-Do2.

c) Do2-La, Do2-re-Do2-La-Fa-Sol-La-Si b-Do2.

5. Testarea aptitudinilor muzicale a evidențiat faptul că există elevi:

- a) nedotați muzical dar educabili până la oarecare limită;
- b) dotați muzical și nedotați muzical aceștia din urmă needucabili.

6. Testarea aptitudinilor muzicale a evidențiat faptul că există elevi:

- a) dotați muzical cu muzicalitate;
- b) dotați muzical fără muzicalitate;
- c) nedotați muzicali, educabili dar cu muzicalitate.

7. Testarea auzului absolut a evidențiat faptul că există elevi:

- a) dotați muzical cu auz absolut, cu muzicalitate și fără muzicalitate;
- b) dotați muzical cu auz relativ, cu muzicalitate și fără muzicalitate.

8. Educația muzicală actuală este:

- a) un proces ce are ca obiective însușirea unui repertoriu vocal și învățarea scris-cititului muzical;
- b) un proces de modelare a deprinderilor, cunoștințelor, atitudinilor elevilor „prin și pentru muzică vocală și instrumentală.”

9. Educația muzicală în noul curriculum indică utilizarea:

- a) unui repertoriu muzical strict vocal;
- b) unui repertoriu muzical vocal-instrumental.

10. Sistemele intonaționale (scări, ritmuri) ce slujesc educația muzicală contemporană sunt:

- a) numai cele modale și tonale;
- b) toate sistemele: modale, tonale, atonale.

11. Resursele materiale cu specific muzical în educația muzicală contemporană indică:

- a) pentru toți elevii numai instrumente clasice: pian, vioară, flaut;
- b) pentru toți elevii: pseudoinstrumente și instrumente din toate familiile de instrumente cu condiția de a fi ușor manevrabile.

12. Sistemul de educație muzicală până la reforma actuală din învățământul românesc:

- a) împărțea acest proces în perioade, prima fiind cea a prenotației, apoi cea de notației muzicale;
- b) nu periodiza procesul de educație muzicală.

Cursul 5

I. *Teme*

1. Realizați trei proiecte pentru o lecție de tip clasic folosind la toate același subiect de lecție, dintr-un manual de educație muzicală. Modelele pentru proiectele de lecție cu momente/secvențe didactice trebuie să folosească cele trei lucrări de didactică (metodică) prezentate în Cursul 5: Motora-Ionescu, Șerfezi, Munteanu. (vezi și Munteanu Gabriela, *Didactica educației muzicale*, Editura Fundației România de Măine, 2005, p. 145-205).

2. Comentați și comparați cele trei modele de lecție, completate cu elemente concrete aflate într-un manual de educație muzicală, indiferent din ce clasă sau de la ce editură: exemple de cântece, audiții, ilustrație vizuală. Urmăriți: legătura dintre secvențe, dintre lecția precedentă și anterioară, dintre modul în care schița cu succesiuni de lecție realizează raportul între practica muzicală și cunoștințele teoretice.

3. Realizați proiectul unui joc didactic muzical, ce are același subiect ca și lecția clasică de mai sus (vezi modele de joc în Munteanu, G., *op. cit.*, p. 194-200).

II. *Minieseu*

Identificați problema didactică existentă în textul de mai jos, încadrați-o în contextul sistemului din care face parte și exprimați un punct de vedere personal în legătură cu problema abordată, în maximum o pagină.

„Dorința de a conduce o activitate școlară, fără a o proiecta și a o adapta în clasă la situația concretă a acesteia (vârstă, dotare muzicală, interesul copiilor pentru subiectul activității etc.) este la fel ca pretenția îngâmfată de a nu te socoti obligat să știi ce spui când vorbești, ce faci când lucrezi.”

III. *Chestionar*

Alegeți răspunsul(rile) corect(e).

1. Forma de bază utilizată în învățământul clasic, în ceea ce privește procesul de învățământ este:

- a) lecția organizată în secvențe didactice;
- b) jocul didactic.

2. Forma de bază utilizată în învățământul clasic, în ceea ce privește organizarea colectivului de elevi este:

- a) organizarea pe clase de elevi pe criteriul vârstei;
- b) organizarea destinată activităților pe grupe, cu toată clasa (frontal) sau activități individuale.

3. Forma de bază utilizată în învățământul modern al „școlii muzicale active”, în ceea ce privește organizarea colectivului de elevi este:

- a) organizarea pe clase de elevi pe criteriul vârstei;

b) organizarea activităților pe grupe, cu toată clasa (frontal) sau activități individuale pe criteriul vârstei și al capacității muzicale.

4. Jocul didactic muzical exersează în contexte variate:

- a) numai plăcerea de a practica orice activitate ce suscită interesul elevilor;
- b) plăcerea de a practica o activitate ce are subiectul preluat din programa școlară.

5. Jocul muzical dramatizat preconizează:

- a) crearea unui spectacol liric, de tip sincretic, de către compozitori consacrați, spectacol destinat interpretării acestuia de către elevi;
- b) crearea unui spectacol liric, de tip sincretic serial, ce poate suferi modificări în intrigă, scenografie, muzică, sub forma variantelor, spectacol creat și interpretat de elevi.

6. Jocul didactic muzical se poate obiectiva în:

- a) mici scenarii cu texte ce tratează probleme din programa școlară, cu sau fără suport muzical, cu sau fără mișcare-dans, competiții muzicale;
- b) numai în ferii muzicale, repetarea unor cântece în context de spectacol.

7. Un joc didactic muzical poate să fie o activitate:

- a) ce privește predarea, învățarea, evaluarea unui subiect din programa de educație muzicală;
- b) ce privește învățarea, prin repetarea anecdotică, a oricărui subiect aparținând și altor discipline.

8. Jocul pe suport muzical poate fi utilizat:

- a) de orice disciplină școlară, pentru că este un text înveșmântat în melodie (la română, matematică, educație fizică, muzică etc.);
- b) numai în activitățile muzicale.

9. Jocurile muzicale, ca metodă/formă, pot fi:

- a) numai exerciții/divertisment pe suport muzical;
- b) orice temă de interes muzical pentru elevi, înveșmântată în cerințele speciale ale dramaturgiei ludice.

Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

1. Bugetul de timp alocat unei „ore” de activitate școlară, indică ca aceasta să dureze 50 de minute (45 în regim de iarnă), indiferent de ciclul școlar la care se aplică.

2. Herbart, autorul ce a indicat care sunt „treptele psihologice ale lecției”, explica în secolul XIX, că acestea sunt etape depistate de știința logicii și a psihologiei, prin care este indicată calea de acces spre înțelegerea unei noțiuni: de la etapa intuirii ei senzoriale, până la etapa sintetizării acesteia în cuvânt abstract și la aplicarea cuvântului abstract, adică a noțiunii în practică.

3. Treptele psihologice ale unei lecții sunt momente, secvențe logice care trebuie parcurse pentru a da în comunicarea și însușirea unei cunoștințe înțelegere deplină, precum: momentul apercetiv al lecției, apoi expunerea datelor concrete și compararea acestor date, urmate de generalizarea și aplicarea lor.

Cursul 6

I. *Minieseuri*

Comentați, analizați critic și exemplificați prin cazuri cunoscute următoarea opinie atribuită lui Severinus Boetius (475-526 e.n.):

„Sănătatea este atât de muzicală, încât boala nu este nimic altceva decât o disonanță și această disonanță se poate vindeca prin muzică”.

(*Viața medicală. Muzica în slujba medicinei*, vol. II, 1987)

II. *Chestionar*

Alegeți un singur răspuns corect.

1. Mediul sonor muzical ca experiență cognitivă anterioară:
 - a) constituie baza pe care se construiește educația muzicală a elevilor;
 - b) nu are importanță, deoarece educația muzicală se formează numai în și prin școală.

2. Educabilitatea muzicală ca proces de influențare a psihicului elevilor:
 - a) se realizează numai prin școală;
 - b) se realizează prin școală și mediul înconjurător.

3. Factorii dezvoltării umane, determinanți pentru eficiența demersului educației muzicale sunt:
 - a) datele genotipice ale elevului (predispozițiile muzicale moștenite), mediul ambiental și cel educațional;
 - b) numai datele genotipice ale elevului și mediul educațional al elevului.

4. Teoriile ambientaliste recomandă:
 - a) clădirea unei școli să fie un ansamblu de săli de clasă care să permită desfășurarea unui proces de învățământ de tip clasic, ce are în vedere scris-cititul muzical, formarea unui repertoriu vocal;
 - b) ansamblul arhitectonic necesar procesului de învățământ să fie un „campus școlar” o „mini-localitate” în care să se poată forma și dezvolta cunoștințele/deprinderile/atitudinile unui consumator de artă muzicală vocal-instrumentală.

5. Teoriile ambientaliste recomandă:
 - a) integrarea mediului sonor, ca material intuitiv, în educația muzicală a elevilor pe tot parcursul procesului de învățământ, alături de sonorități muzicale egal temperate și inegal temperate;

- b) integrarea în educația muzicală ca material sonor numai a sonorităților muzicii egal temperate din muzica Barocului, a Clasicismului și Romanticismului muzical și a unor genuri din muzica populară românească.

6. Muzicoterapia se poate obiectiva:

- a) numai în categoria numită muzicoterapie receptivă (de audiere a muzicii);
- b) în muzicoterapie receptivă și activă.

a. Muzicoterapia pentru cazuri de boală se poate realiza:

- a) numai prin piese muzicale dintr-un repertoriu plăcut pacientului;
- b) prin repertoriul cu funcții terapeutice și care nu ocolește interesul pacientului

8. Muzicoterapia activă presupune:

- a) antrenarea unei persoane în activități de creație, interpretare muzicală și de dans-terapie;
- b) antrenarea unei persoane numai în activitatea de audiere a unui repertoriu muzical;
- c) antrenarea unei persoane numai în activități de creație și de interpretare muzicală.

Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

1. Audiția muzicală în accepția actuală, ca resursă materială necesară atingerii obiectivelor/competențelor propuse de programele școlare, recomandă un repertoriu format din toate genurile, stilurile muzicale audiate direct, în sala de concert, sau indirect, prin intermediul mijloacelor electronice dar și sonoritățile mediului ambiental.

2. Audiția muzicală în accepția actuală, ca resursă materială necesară atingerii obiectivelor/competențelor propuse de programele școlare, recomandă un repertoriu format numai din genurile, stilurile specifice Barocului, Clasicismului și Romanticismului muzical, audiate direct în sala de concert, sau indirect, prin intermediul mijloacelor electronice, la care se adaugă audierea muzicii populare.

3. Efectul de *catharsis* al muzicii era cunoscut din epoci istorice foarte vechi, determinându-l pe Aristotel să dea această denumire, înrâuririi moral-afective pe care le au sunetele asupra omului.

4. Ergoterapia presupune vindecarea/ameliorarea unor boli fizice sau psihice prin muncă, motiv pentru care studiul instrumental, ce presupune și efort fizic, este recomandat ca procedeu complementar muzicoterapiei active.

5. Repertoriul de muzică specific secolului XX (de exemplu, Schonberg) trebuie exclus din repertoriul educației formale.

Cursul 7

I. Teme

Organizați o dezbatere pe ideile existente în textul de mai jos.

„Muzica nu este o iluzie, ea este o revelație. Puterea ei biruitoare constă în aceea că ea dezvăluie o frumusețe care nu este la îndemâna nici unei arte; ea ne împacă cu viața” – (Piotr Ilici Ceaikovski).

II. *Minieseuri*

Realizați un minieseu în care să exprimați un punct de vedere personal față de expresia „A treia ureche a omului”, în fapt titlul unei cărți apărute în Italia în 1997 (*Il terzo orecchio* de Delli Ponti și Luban Plozza) și care împrumută o idee de la Nietzsche: „al treilea ochi teatral”.

Chestionar

Alegeți răspunsul corect.

1. Montessori indică, referitor la audiția muzicală:
 - a) ascultarea și compararea sonorităților din mediul ambiental al copilului și a sonorităților produse de clopoțeii acordați în Do;
 - b) numai ascultarea și compararea sonorităților din mediul ambiental al copilului.

2. Montessori concepe audiția muzicală drept „o ascultare a sonorităților de care e înconjurat copilul”:
 - a) ca etapă pregătitoare pentru notația muzicală;
 - b) ca etapă de sine stătătoare, fără a trece la etapa clasică, de notație muzicală.

3. Kabalevski propune ca repertoriul de audiții muzicale să se realizeze:
 - a) exclusiv prin trei genuri, precizate a fi: cântecul, dansul și marșul;
 - b) prin cântece exclusiv vocale;
 - c) prin piese de dans popular și preclasic.

4. Kabalevski propune ca audiția muzicală să fie prezentată:
 - a) sub forma clasică de lecție cu probleme de gramatică muzicală, dar cu un repertoriu, prioritar, rusesc;
 - b) sub forma unei povești a cărei alegorie să indice trei genuri pe care să se sprijine, evolutiv, toate genurile de valoare din istoria muzicii universale.

5. Titlul alegoric al metodei Kabalevski de educație muzicală este:
 - a) „Povestea celor trei balene..”;
 - b) „Povestea celor trei zâne..”;
 - c) „Povestea celor trei instrumente fermecate...”.

6. Obiective principale al practicării audiției muzicale în metoda Martenot se consideră acele procese care contribuie la:
 - a) formarea interesului pentru practicarea muzicii și totodată canalizarea energiilor sufletești ale elevului;
 - b) folosirea audiției muzicale, exclusiv pentru demonstrația problemelor de gramatică muzicală înscrise într-o partitură.

7. În metoda sa, Martenot indică prioritar ca audiția muzicală:
 - a) să-i trezească interesul copilului mic, apoi preșcolarului, pentru ascultarea cu discernământ a oricărei surse sonore și a oricărui gen și stil muzical;

b) să-i trezească interesul copilului mic, apoi preșcolarului, pentru ascultarea numai a muzici clasice și romantice.

8. Metode de educație muzicală cu scop de relaxare sau de educație a tăcerii, a meditației prin muzică a folosit:

- a) Orff;
- b) Montessori și Martenot.

9. Metoda Suzuki de audiție muzicală a urmărit:

- a) formarea repertoriului de audiții muzicale necesar culturii generale;
- b) formarea bazei apercetive pentru repertoriul destinat interpretării acestuia la vioară.

10. Repertoriul de audiții muzicale din metoda Suzuki prevede:

- a) piese din toate genurile, stilurile, pentru formații vocale, instrumentale și orchestrale;
- b) numai piese destinate vioarei și piese în care orchestra acompaniază vioara din repertoriul preclasic, clasic și romantic.

Alegeți dacă enunțul este adevărat (A) sau fals (F).

1. O audiție muzicală complexă în școli își propune: să contribuie la formarea interesului pentru practicarea muzicii, la stimularea atitudinilor estetice/muzicale, la relaxarea elevilor, să formeze baza apercetivă a unui repertoriu muzical, să poată fi material demonstrativ pentru probleme de teoria muzicii.

2. Audiția muzicală activă implică o receptarea a muzicii de pe poziții critice, de analizarea tehnicilor de creație și interpretare muzicală.

3. Metodele Montessori și Martenot propun ca termenul de *audiție muzicală* să indice audierea muzicii propriu-zise, vocale și instrumentale, iar termenul de *ascultare a sonorităților* să indice activități de aprecieri ale sonorităților ambientale.

4. Audiția muzicală în metodele Montessori, Martenot și Kabalevski este recomandată a se realiza prin receptarea ei în grup.

5. Metoda Suzuki indică receptarea individuală a pieselor muzicale înainte de a fi interpretate la vioară.

6. Audiția muzicală în metodele Montessori, Martenot și Kabalevski indică receptarea individuală a pieselor muzicale.

Cursul 8

I. Chestionar

Alegeți un singur răspuns corect.

1. Solfegierea absolută este o expresie care se referă la:

- a) intonarea sunetelor în raport de sunetul reper $La = 440$ Hz;
- b) intonarea nestandardizată a sunetelor, intonare ce are un reper mobil care respectă însă raportul cantitativ/calitativ al înălțimii sunetelor din melodie.

2. Prima împărțire a unei scări mai extinse numeric, care să țină cont de diapazonului vocilor se prezintă cu următoarele însemne grafice:

- a) *A* pentru octava mare, *a* pentru octave mică, *aa* pentru octava 1;
- b) *La 1* pentru octava mare, *La* pentru octave mică, *La¹* pentru octava 1.

3. Prin silabele Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La -Guido d'Arezzo numea:

- a) numai hexacordul natural;
- b) hexacordurile: naturale, molum și durum;
- c) numai hexacordul natural și durum.

4. Solmizația a fost în uzanța școlilor:

- a) numai în secolul XI, pe timpul lui Guido d'Arezzo;
- b) până în secolul XVIII.

5. Denumirea sunetelor cu silabele: Do, Re, Mi, Fa, So, La, Ti aparține lui:

- a) Guido d'Arezzo;
- b) Otto Gibelius.

6. Primele silabele pentru citirea pe 7 sunete au fost:

- a) *Bo-Ce-Di-Ga-Di-La-Ma-Ni*;
- b) *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La-*

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)

1. Înălțimea sunetelor se poate identifica grafic prin notarea lor cu note muzicale, litere, cifre sau prin număr de herzi.

2. Înălțimea sunetelor se poate identifica grafic numai prin notarea lor cu note muzicale.

3. Solmizația relativă a fost reconsiderată și preluată ca principiu de către Kodaly.

4. Solmizația relativă a fost un procedeu care a interesat numai învățământul muzical din secolul XI, ulterior niciun sistem muzical nu a fost interesat de utilizarea sau reconsiderarea lui.

5. Solmizația relativă, ca procedeu de citire și intonare a hexacordurilor prin același grup de silabe (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La), permitea depășirea ambitusului

unui hexacord prin aplicarea după silaba *Sol*, a grupului semitonal *Mi-Fa*, prin care se numeau și celelalte semitonuri existente în hexacorduri: semitonurile *La-Si b* sau *Si-Do*.

6. Solmizația relativă, ca procedeu de citire și intonare a hexacordurilor prin același grup de silabe (*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*), nu permitea depășirea ambitusului unui hexacord.

7. Musica ficta/falsa a introdus în hexacordurile guidonice semitonuri de factură cromatică, plasându-le și în alte locuri decât în centrul hexacordului, cum era obișnuita poziție a semitonului diatonic.

8. Tonarele secolului XVI aveau în repertoriul lor modal diatonic și exerciții de intonare a formulelor melodice/armoice cu semitonul dintre treptele VII-VIII.

9. Clausula melodică Landino a introdus sunetul și nota *Do#* în cadența concludivă a unui mod dorius pe *Re*.

10. Clausula de tip Landino era identică cu cea concepută de Machault.

11. Clausula Machault opera cu două sensibile (*Do#, Sol#*) în succesiunea de acorduri finale, ce anticipau relația armonică I-V-I într-un mod dorius pe *Re*.

12. Fonomimia muzicală are un anamodel (reprezentarea vizuală, prin gesturi anticipative a înălțimii sunetelor), un model (reprezentarea simbolului înălțimii sunetului printr-o formă unică a poziției mâinii) și un metamodel (semne după consumarea intonării corecte a modelului fonomimic).

13. Bokedizarea a contribuit la trecerea solmizatiei de la hexacord la heptacord.

14. Citirea silabică a sunetelor muzicale a trecut de la etapa hexacordului guidonic: *ut-re-mi-fa-sol* spre etapa heptacordică gibeliană: *do-re-mi-fa-so-la-ti* prin bokedizare.

Cursul 9

I. Teme

1. Compuneți și transcrieți în limbajul cifrelor lui Rousseau o melodie de opt măsuri în tonalitate majoră și o alta în tonalitate minoră.

2. Explicați unui elev tehnica notării cu cifre a unei partituri muzicale, notați cifrele pe pian și observați în cât timp este capabil să o descifreze, față de un elev care o citește în notație clasică (pe portativ cu note, cheie și alterații).

II. Chestionar

Alegeți răspunsul corect.

1. Metoda notării cu cifre a sunetelor muzicale i se atribuie ca paternitate lui:

- a) Guido d'Arezzo;
- b) Otto Gibelius;
- c) Jan Comenius;
- d) J.J. Rousseau.

2. În prima etapă Rousseau notează:

- a) prin cifre numai sunetele unei game majore;
- b) prin cifre numai sunetele unei game minore;
- c) prin cifre sunetele unei game etalon majore și minore.

3. Metoda de notare cu cifre a înălțimii sunetelor:

- a) a fost utilizată numai în secolul XVIII;
- b) a fost preluată și îmbunătățită în secolul XIX în Franța și în alte țări.

4. Prin succesiunea de cifre 1-2-3-4-5-6-7-8 se solfegia:

- a) numai în gama tonalității Do major;
- b) în orice tonalitate majoră cu diezi sau bemoli;
- c) în orice tonalitate majoră și minoră cu diezi sau bemoli.

5. Prin succesiunea de cifre 6-7-1-2-3-4-5-6 se solfegia:

- a) numai în gama tonalității Do major;
- b) în orice tonalitate majoră cu diezi sau bemoli;
- c) în orice tonalitate majoră și minoră cu diezi sau bemoli;
- d) numai în gama tonalității la minor;
- e) în orice tonalitate minoră cu diezi sau bemoli.

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)

1. În tonalitatea Re major succesiunea prin notare cu cifre 1-3-5-8-7-8 reprezintă: sunetele Re-Fa#-La-Re-Do#-Re.

2. Succesiunea de notare cu cifre în metoda Rousseau-Galin-Chevé-Paris a liniei melodice 6-7-1-2-3-4-5-6 reprezintă un fragment din gama tonalității Do major.

3. Succesiunea de notare cu cifre în metoda Rousseau-Galin-Chevé-Paris a liniei melodice 6-1-3-6 reprezintă arpegiul unei game minore indiferent de înălțimea absolută a tonicii.

Cursul 10

I. Teme

Alegeți un fragment dintr-o piesă muzicală dintr-un manual de educație muzicală, notați-l și apoi citiți-l cu elevii prin procedeele Glover-Curwen și Rousseau. Cereți elevilor părerea asupra celor două procedee de notare, numire și solfegiere a unei partituri.

II. Minieseu

Se poate afirma că mâna guidonică și neumele gregoriene sau cele bizantine au fost precursorile fonomimiei Curwen din secolului XIX?

III. Chestionar

Alegeți răspunsul corect.

1. Notarea înălțimii sunetelor în metoda Glover-Curwen se realizează prin:

- a) note pe portativ;
- b) fără portativ, numai prin cifre arabe;

c) fără portativ, numai prin litere (consoane).

2. Sunetele de la Do 1 la Do 2, în metoda Glover-Curwen erau notate și numite:

- a) C. D. E. F. G. A. H. C.
- b) D. R. M. F. S. L. T. D.

3. Metoda Glover folosește ca material didactic intuitiv:

- a) planșa cu portativul cu 5 linii;
- b) planșa cu tabelul melodiilor și armoniul de sticlă (glass harmonium).

4. În tratatul *Musica Poetica, usus et sortisatio* indicau:

- a) un grup de exerciții muzicale, module melodice;
- b) tehnici de compunere a muzicii eliberate de orice regulă;
- c) exersarea modulelor melodice, însușirea tehnicilor de improvizație pentru a rezulta o compoziție muzicală.

5. Dactiloritmia se referă la:

- a) reprezentarea unor valori de durată elementare a sunetului prin poziția degetelor mâinii;
- b) notarea la mașina de scris a ritmului muzical.

6. Consoanele folosite pentru indicarea înălțimii absolute a sunetelor muzicale în metoda Eitz erau următoarele:

- a) D.R.M.F.S.L.T.D;
- b) C.D.E.F.G.A.H.C;
- c) B. R. T. M. G. S. P. L. D. F. K. N.

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. Metoda Tonic-Sol-Fa se numește așa pentru că folosește grupul de arpegii de pe tonica Do urmat de arpeggiile de pe sunetul Sol și Fa, transpuse apoi pe orice sunet din gama cromatică Do.

2. Metoda Tonic-Sol-Fa se numește așa pentru că se alege spre solfegiere numai piese ce au tonica pe sunetele Sol și Fa.

3. Ritmul în metoda Curwen se notează diferit față de modul în care a fost notat de Glover.

4. Principiul de bază din tratatul *Musica Poetica* (secolul XVI) impunea aplicarea procedeei *usus et sortisatio*, procedee ce se regăsesc în metoda Carl Orff din secolul XX.

5. *Portativul mut* este un material didactic intuitiv cu ajutorul căruia profesorul indică pe o planșă cu portativ, cu ajutorul unei baghete, diverse note spre intonare.

6. Notarea sunetelor în metoda Glover-Curwen indica, obligatoriu, intonarea lor la înălțime absolută.

7. Sunetele în metoda de solfegiere Eitz indică intonarea lor la înălțime absolută.

8. Metoda Eitz indică numirea sunetelor din gama cromatică pe sunetul Do, prin combinarea a 12 consoane și 4 vocale.

9. Fonomimia Curwen ajută elevul să-și reprezinte înălțimea sunetelor prin poziționarea mâinii pe diverse trepte ale unei scări muzicale imaginare.

Cursul 11

I. Teme

1. Alegeți o scurtă piesă muzicală vocală și încercați să o solfegiați clasic, apoi prin cifrele romane Gédalge. Comentați și comparați rezultatele.

2. Creați o melodie de 16 măsuri, într-o tonalitate aleasă de dumneavoastră, dar cu o polimetrie pe orizontală. Realizați o repetată audiere a piesei (eventual armonizată și acompaniată la un instrument), apoi în practica pedagogică invitați elevii să o exprime spontan prin mișcări corporale. Comentați cu elevii acest tip de exprimare a fiecărui participant (expansiv, depresiv, introvertit, extravertit, expresiv, inexpressiv, ritmic, neritmic etc.).

II. Minișeu

Identificați problemele didactice ridicate de autorii citatelor din Cursul 5, încadrați-le în contextul sistemului din care fac parte și exprimați un punct de vedere personal în legătură cu problemele abordate în maxim o pagină.

III. Chestionar

Alegeți răspunsul corect.

1. Metoda Maurice Chevais utilizează:

- a) portativul cu 5 linii, note și cheia Sol;
- b) portativul cu 5 linii, note, fără precizarea cheii.

2. Metoda Gédalge utilizează:

- a) portativul cu 5 linii, note și cheia Sol;
- b) portativul cu 5 linii, note, fără precizarea cheii.

3. În metoda sa, Chevais numește sunetele muzicale:

- a) Ut, Re, Mi, fa, Sol, La;
- b) Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do;
- c) un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit.

4. În metoda sa, Martenot numește sunetele muzicale:

- a) Ut, Re, Mi, fa, Sol, La;
- b) Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do;
- c) un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit.

5. În metoda, Gédalge numește sunetele muzicale:

- a) Ut, Re, Mi, fa, Sol, La;
- b) Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do;
- c) un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit.

6. În metoda sa, Chevais:

- a) folosește fonomimia lui Curwen;
- b) folosește o fonomimie de tip francez, dar particularizată;
- c) nu folosește fonomimia.

7. În metoda sa, Martenot:

- a) folosește fonomimia lui Curwen;
- b) folosește o fonomimie de tip francez, dar particularizată;
- c) nu folosește fonomimia.

8. În metoda sa, Gédalge:

- a) folosește fonomimia lui Curwen;
- b) folosește o fonomimie de tip francez, dar particularizată;
- c) nu folosește fonomimia.

9. În metoda sa, Chevais:

- a) folosește dactiloritmia;
- b) nu folosește dactiloritmia.

10. Metoda Martenot se bazează:

- a) pe jocuri de didactică muzicală;
- b) nu folosește metoda și forma de joc.

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. Exersarea ritmului prin mișcări corporale constituie ideea centrală a metodei Dalcroze, pentru a asigura prin aceasta baza formării complexe a personalității unui copil fie el dotat, sau nedotat muzical.

2. Exersarea ritmului în metoda Dalcroze are scopul de a forma și dezvolta capacitatea ritmică numai din domeniul muzical.

3. Procedul citirii simultane în două chei (Sol și Fa) preconizată de Willems este cunoscută sub numele de metoda sau procedul „furca” cu 3-5 dinți.

4. Metoda Willems prin procedul numit „furca” folosește un portativ de 11 linii.

Cursul 12

I. Minieseuri

Comentați și comparați următoarele opinii ale lui Carl Orff:

1. „Ne îngrijorează faptul că există școli «mute», școli în care nu se cântă sau școli unde educația muzicală este deficitară.”

2. „Dintre toate experiențele atât de diferite cu *muzica elementară* timp de o jumătate de secol, nimic nu s-a demonstrat că aceasta ar fi depășită. *Elementarul* nu este dependent de perioade sau epoci. El înseamnă oricând un început, un punct de pornire. Acest caracter etern a dus la acceptarea sa în întreaga lume.”

II. *Chestionar*

Alegeți răspunsul corect.

1. Orff-Schulwerk înseamnă:

- a) școala Orff;
- b) școala-atelier Orff.

2. În Orff-Schulwerk inițierea muzicală pornește de la:

- a) ritmul vorbirii și al mișcărilor corporale;
- b) melodie.

3. Instrumentarul Orff indică cu prioritate:

- a) obiecte sonore, percuție și blockflote;
- b) pianul și vioara;
- c) instrumente cu corzi frecate.

4. Sunetele și notele în metoda Orff evoluează astfel:

- a) bitonia de terță mică, pentatonie anhemitonică, gama majoră diatonică heptacordică;
- b) de la sunetul Do₁, treptat până la Do₂.

5. Schulwerk promovează creativitatea pentru că:

- a) elevul combină dintr-un depozit (usus), după un plan dat sau unul liber, formule ritmice, asociindu-le cu mișcări, timbruri, melodii legate în forme muzicale necesare unei teme alese;
- b) elevul improvizează liber, fără nicio pregătire prealabilă, melodii instrumentale pure.

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. *Muzica elementară* înseamnă pentru Orff sonoritatea primară formată din ritmul cuvintelor, al interjecțiilor asociate cu mișcările naturale ale corpului, cu expresii muzicale oligocordice sau pentatonice, cu sonorități timbrale produse de corpurile sonore sau de palme și picioare.

2. *Muzica elementară* înseamnă pentru Orff un repertoriu format din cântece heptacordice majore și minore în măsuri simple de 2 și 3 timpi cu formule obținute din divizarea doimii în 2, 4 părți egale.

3. Metoda Orff permite, datorită construcției xilofonului din Camerun, o însușire cantitativă a sunetelor și notelor muzicale.

4. Repertoriul de piese muzicale din metoda Orff folosește toate gamele majore și minore cu bemoli și diezi din cadranul tonalităților.

5. Pentru cele trei pentatonii anhemitonice: C-D-E-G-A, F-G-A-C-D, G-A-H-D-E, ce vor deveni C dur, F dur, G dur, Orff poate folosi trei xilofone acordate cu aceste sunete sau unul care să fie dotat cu toate sunetele necesare celor trei game tonale.

Cursul 13

I. *Teme*

Notați și solfegiați o partitură la 1 și 2 voci cu grafica recomandată de metoda Kodaly. Experimentați procedeul și cu elevii în timpul practicii pedagogice, folosind un repertoriu potrivit cu nivelul fiecărei clase.

II. *Minieseuri*

Comentați și comparați ideile de mai jos promovate de metoda Kodaly cu cele a lui Chevais, Martenot și Orff:

„Cântarea pe mai multe voci deschide drumul spre marile opere ale literaturii muzicale universale și pentru cei ce nu cântă la un instrument.”

„Cel ce citește prin solmizație relativă, mai întâi își formează ideea despre sensul sunetelor, apoi face cunoștință cu semnul, care acum îi spune mai mult. Să nu se atingă nici un copil de instrument, până ce nu a deprins cântarea curentă după semnele muzicale exprimate prin silabe melodice și ritmice!”

(24 de canoane mici)

III. *Chestionar*

Alegeți răspunsul corect.

1. Metoda Kodaly a fost concepută:

- a) în exclusivitate de Kodaly;
- b) de un grup de profesori și muzicieni conduși de Kodaly.

2. Baza teoretică a metodei Kodaly:

- a) a fost concepută în exclusivitate de Kodaly;
- b) are împrumuturi din: d'Arezzo, Curwen, Weber, Rousseau.

3. Scara reprezentativă spre care converg treptat sunetele în metoda Kodaly este:

- a) heptatonia tonală majoră;
- b) heptatonia tonală minoră;
- c) pentatonia anhemitonică.

4. Fondul etnosonic al repertoriului muzical Kodaly este format din:

- a) folclorul copiilor și folclorul multinațional al maturilor;
- b) repertoriul de muzică de stil clasic.

5. Solmizația în metoda Kodaly:

- a) permite citirea pieselor cu moduri populare heptacordice și pentacordice;
- b) nu permite citirea pieselor cu moduri populare heptacordice și pentacordice.

6. Forma de bază de activitate în metoda Kodaly este:

- a) lecția herbartiană;
- b) jocul didactic.

7. Ritmul în metoda Kodaly:

- a) se citește și se scrie cu silabele ritmice Curwen;
- b) nu are un cod special de scriere și citire.

8. Notarea partiturilor în metoda Kodaly se realizează în prima etapă:

- a) fără portativ, numai prin consoanele silabelor muzicale;
- b) direct cu note pe portativ și cheie sol.

9. Portativul în metoda Kodaly poate fi:

- a) numai cu 5 linii (pentagramă);
- b) de 2, 3, 4, și 5 linii.

10. Silabele prin care se citesc formulele ritmice în metoda Kodaly sunt:

- a) *ta-a, ta, ti-ti, ta-fa-te-fe*;
- b) numai cu silaba *ta* sau *la*.

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. Teza de bază a metodei Kodaly este: „inițierea muzicală trebuie să se bazeze pe limba și cântecul matern”.

2. Kodaly recomandă în educația muzicală un repertoriu exclusiv maghiar (popular și cult).

3. Instrumentul principal al educației muzicale kodaly-ene este vocea umană.

4. Kodaly recomandă un repertoriu muzical în exclusivitate monodic.

5. Procedeele prin care Kodaly consideră că elevul poate să învețe să cânte „curat” (redarea precisă a înălțimii și a ritmului) este cântarea polifonică și armonică.

6. Genurile polifonice recomandate de Kodaly a fi eficiente în formarea capacității de redare corectă a sunetelor sunt: biciniile, triciniile, canoanele.

7. Ordinea de învățarea a sunetelor și notelor recomandată de Kodaly este cea de formă evolutivă pornind de la *So-Mi*, spre completarea pentatoniei anhemitonice: *Do-Re-Mi-So-La* și apoi prin *Fa* și *Ti* devine heptatonie.

8. Pentatonie anhemitonice octaviană *Do-Re-Mi-So-La-Do*, Kodaly o consideră ca purtătoarea majorului și minorului, de aceea o recomandă ca bază a formării deprinderii de solfegiere.

9. Orice gamă majoră în metoda Kodaly se citește prin relativizarea înălțimii sunetelor: *Do-Re-Mi-Fa-So-La-Ti-Do*.

10. Orice gamă minoră în metoda Kodaly ce citește prin relativizarea înălțimii sunetelor: *La-Ti-Do-Re-Mi-Fa-So-La*.

Cursul 14

I. *Teme*

Realizați linii melodice destinate solfegierii în care să utilizați succesiunile sunetelor indicate în capitolele III-VIII din *Modus novus*.

II. *Minieseu*

Puneți în discuție și comparați categoriile capacității muzicale din clasificările lui Chevais (Cursul 11), Martenot (Cursul 11) și Edlund (Cursul 14).

III. *Chestionar*

Alegeți răspunsul corect.

1. Metoda norvegianului Lars Edlund propune soluții pentru:

- a) solfegierea melodilor modale și tonale;
- b) solfegierea liniilor melodice atonale.

2. Grupul de sunete recomandat de Edlund, ca nucleu pentru o programă concentrică, este format din:

- a) 2M, 2m, 4p;
- b) 3m, 3M;
- c) 5p, 3M, 3m.

3) În *Modus novus* soluția de a intona intervalele disonante este:

- a) intonarea în succesiune a două sau mai multe intervale consonante;
- b) intonarea treptată a sunetelor ce compun intervalul disonant, de la cel din extrema joasă la cel din extrema înaltă.

4. Repertoriul demonstrativ folosit în *Modus novus* este:

- a) format din exerciții melodice și armonice atonale;
- b) format din exerciții melodice și armonice atonale și fragmente din muzica reprezentativă atonală a secolului XX;
- c) numai din fragmente din muzica reprezentativă atonală a secolului XX.

5. Expresia „persoanele fără auz muzical” după opinia lui Edlund sunt:

- a) persoanele care au defecte auditive (surzii);
- b) persoanele care nu reproduc frecvența justă a sunetelor muzicale.

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. Capacitatea unei persoane de a reproduce corect înălțimea sunetelor muzicale, Edlund o numește capacitatea de a avea „auz muzical”.

2. După Edlund există patru categorii de persoane care posedă nivele diferite de redare corectă a frecvenței sunetelor muzicale: cu auz muzical activ, cu auz muzical pasiv, cu auz muzical relativ și persoane „fără auz muzical”.

Cursul 15

Chestionar

Alegeți dacă enunțurile sunt adevărate (A) sau false (F)?

1. În secvența de lecție destinată „predării” se poate utiliza calculatorul ca mijloc de expunere cu demonstrații în „pași” mici a subiectului de lecție.
2. În secvența de lecție destinată „învățării/consolidării”, materialele prezentate pe monitorul calculatorului pot fi diferențiate în ceea ce privește conținutul și timpul alocat atingerii acestor obiective și în funcție de nivelul de pregătire individuală a elevului.
3. Evaluarea computerizată a cunoștințelor teoretice poate fi realizată prin mai multe tipuri de cerințe docimologice din tehnica M.C.Q.
4. Sintetizatorul Junio 6-Roland poate fi utilizat în crearea sonorităților monodice și polifonice (compoziție-ilustrație muzicală).
5. Platforma de eLearning AEL oferă suport pentru predarea/învățarea/evaluarea unor discipline și domenii ale educației muzicale.
6. Tehnica de evaluare M.C.Q. aplicată pe un P.C. poate opera numai cu proba de alegere a unui răspuns corect din oferta de întrebări multiple și cu proba de alegere: Adevărat/Fals.

REZUMAT

Cursul 1

Învățământul european dar și cel de pe alte continente a parcurs, dacă luăm în considerație finalitatea urmărită, două etape principale care poartă următoarele denumiri:

- *Învățământ de tip clasic-tradiționalist*. Clasic, în sensul că a elaborat un sistem ce poate servi ca model, și tradiționalist, în sensul că a păstrat intactă tradiția modelului timp de 1000 de ani. Sistemul, deși își propusese un scop mai complex informativ și formativ, nu a reușit decât să alfabetizeze masa de copii. Un astfel de sistem își exprimă finalitatea prin scopuri și mai multe sarcini, fără ca termenii să diferențieze, să acopere clar semantica unei finalități complexe.
- *Învățământ modern sau „Școală activă”*. Își propune activarea creatoare a profesorului și elevului, apelând la metode de tip ludic.

Finalitatea *școlii active* se exprimă prin categorii de termeni precum: obiective (cadru, de referință, operaționale) sau competențe (generale, speciale).

Disciplină numită în sistemul tradiționalist „Cânt” sau „Muzică”, în sistemul de învățământ modern al școlilor de tip activ se numește „Educație muzicală” cu țeluri complexe informativ-formative, alăturând noi metode specifice vârstei și capacității elevilor.

Cursul 2

Orice proces de învățământ organizat într-un sistem modern își dovedește coerența și prin faptul că el este conceput ca un proces continuu și etapizat, etapizarea realizându-se pe criterii diferite. Folosindu-se de concluziile cercetărilor din psihologia școlară și de doctrinele noilor pedagogii ale secolului XX, sistemul de învățământ, pe de o parte, a coborât vârsta de inițiere de la vârsta clasică a școlarității mici (7 ani) la vârsta de 6 ani, și chiar mai jos, adică la perioada școlarității mici și chiar la cea a preșcolarității (3-6 ani), iar pe de altă parte, a dat posibilitatea și celor de vârsta a treia, fie să se inițieze, fie să-și perfecționeze educația prin loisir sau chiar instituționalizat, în învățământul preuniversitar și universitar. Educația muzicală s-a compartimentat în etape cu finalități distincte, numite: perioada prenotației, perioada notație sau etapa I, etapa II, fie că s-a numit educație preșcolară, școlară, universitară, postuniversitară. Ideea periodizării educației muzicale a fost adaptată de toate țările lumii. Printre muzicienii care au optat pentru un sistem de educație muzicală în perioade sunt amintiți mereu Froebel, Montessori, Chevais, Dalcroze, Martenot, Willems, Kodaly, Orff, Suzuki. În România: Manya Botez, Ana Motora, Magdalenas Ursu, Aurel Ivășcanu, Pavel Delion, Ligia Toma-Zoicaș, Georgeta Aldea, Gabriela Munteanu. Există deci o nouă clasificare a educației muzicale, care formează o unitate cu obiective, conținut, metode, mijloace specifice, adaptat sistemului de educație dedicat preșcolarilor, un

altul destinat școlarilor (învățământ universitar) și un sistem de educație muzicală în/pentru școli superioare/universități.

Cursul 3

Școala modernă activă muzicală a secolului XX, cât și cea din perspectiva secolului XXI, nu concepe educația muzicală decât îngemănând cele două sisteme de educație muzicală, care multe secole au fost separate: sistemul muzicii vocale și cel al muzicii instrumentale. Școala tradiționalistă nu și-a pus problema educației instrumentale realizate în școli, din varii motive, principala ei sarcină fiind formarea unui repertoriu de cântece pentru trebuințe de ordin religios și alfabetizarea copiilor, tot pentru același scop. Școala activă muzicală a optat pentru diferite instrumente, de la clasicul pian, instrument care putea satisface atât cerințe melodice cât și pe cele armonice ale muzicii, la grupuri mari de instrumente, din care amintim „arsenalul Orff”, format inițial numai din instrumente de percuție și puține de suflat, ceea ce a plăcut foarte mult copiilor dar mai puțin pedagogilor, reclamând caracterul prea milităresc al sonorităților în detrimentul educației vocale, specific umane, ca procedee cu efecte antimuzicale pe timp mediu și lung. Alte soluții au fost cele ce recomandă: vioara-Suzuki în educația muzicală sau numai blockflote (Tits, Waldorf), instrumente populare confecționate artizanal, instrumente electrofonice (orga electronică, sintetizatorul). La polul opus, militând pentru o educație muzicală pur vocală, se află Chevais și Kodaly.

Cursul 4

Soluțiile noi pe care le-a adus educației muzicale de tip activ prin reformarea continuă a învățământului din secolul XX, pot fi sintetizate în felul următor: 1) schimbarea finalității (mult mai complexă, dar nu enciclopedică ci cu elemente pragmatice, formative), 2) periodizarea educației muzicale în funcție de vârsta elevului și de stadiul capacității sale muzicale, a adus de la sine, modificări în ceea ce privește: 3) selecționarea repertoriului de cântece vocale și instrumentale, care, datorită modului de compartimentare a elementelor componente a relaționării dintre ele formează subsisteme cunoscute sub numele de „metode”: metoda Orff, metoda Cheve, metoda Kodaly.

Repercusiunile indică următoarele: 1) obligativitatea periodizării educației muzicale conform ciclurilor de viață: educație muzicală pentru preșcolari, școlarii mici, școlari adolescenți cu posibilitatea continuării educației cu caracter permanent de amatori la vârsta maturității și chiar pentru vârsta a treia, ca loisir; 2) selecționarea repertoriului adaptat acum la posibilitățile de reproducere a modulelor melodico-ritmice de către elevii de diverse vârste și capacități; este preferată o selecționare pe principiul evolutiv al scărilor tonale sau modale, sau tono-modale; 3) alegerea repertoriului conform cu o programă adaptată unui calendar cultural-religios; 4) respectarea diapazonului vocii elevilor; 5) sprijinirea intonației vocal-instrumentale cu manualitate ușoară, acordată temperat; 6) socializarea și dezinhibarea elevilor prin antrenarea lor în micro formații vocal-instrumentale.

Cursul 5

O activitate instituționalizată, cum este cea școlară, a necesitat dintr-un început o organizare, în ceea ce privește colectivul de elevi în „clase de elevi pe vârste”, cu un program săptămânal pe discipline școlare, program înscris în „orarul școlii/al clasei”. Organizarea vizează totodată și o bună structurare a orei de clasă, care are 50 de minute, timp în care profesorul și elevii trebuie să parcurgă traiectoria predare-învățare-evaluare. O asemenea formă de organizare a fost propusă de Herbart, modificată pe parcursul a 200 de ani de la apariție. Este cunoscută sub numele de lecție, care ulterior s-a adaptat unor cerințe de consolidare sau recapitulare, numite tipuri de lecție. Oricât s-ar fi schimbat ca tip, lecția clasică servește unilateral obiectivului de reproducere a cunoștințelor/deprinderilor predate. A fost nevoie de schimbarea finalității sistemului de învățământ pentru ca lecția să fie înlocuită, acolo unde condițiile permit, cu jocul. Acesta simulează și repetă într-un context de mic spectacol, de alegorie, o activitate, un act al maturilor, inventând contexte noi care îi dezvoltă elevului fantezia, spontaneitatea, personalitatea. Jocurile pot fi de mai multe categorii. Cel care ne interesează și poate fi practicat în școli este jocul didactic muzical, iar idealul ludic îl poate constitui jocul muzical dramatizat, o creație cu desfășurare serială, concepută în exclusivitate de elevi. Această nouă formă se preconizează să fie finisată și modificată permanent ca finalitate de scenariu, muzică, regie etc., obținându-se variante ale modelului original.

Cursul 6

Activitatea de audiere a pieselor muzicale este una din cele mai uzuale întâlniri ale omului contemporan cu muzica. În domeniul învățământului, activitatea are o denumire standardizată și se numește activitate de audiție muzicală. În școala contemporană aceasta a devenit o componentă a procesului de educație muzicală, dar cu sublinierea că aceasta trebuie să fie activă, adică cu participarea critică a elevului, cu implicarea acestuia la trăirea emoțional-afectivă a muzicii. Există în ceea ce privește aprecierea factorilor de dezvoltare umană, teoria că dintre toți factorii de influențare, ambientul sonor contează și este extrem de important în educația muzicală. Ca rezultat, receptarea muzicii, prin selecționarea unui repertoriu valoros ca potență formativă, a emancipat audiția muzicală de la funcția ei de divertisment la cea de factor educativ și terapeutic (muzicoterapie activă: ameliorarea stării de sănătate prin: comentarea muzicii audiate, asocierea muzicii audiate cu desenul, mișcarea, crearea de literatură).

Cursul 7

În secolul XX cercetările din domeniul psihologiei, al sociopedagogiei, al medicinei și al muzicii s-au conjugat fericit și au ajuns la concluzia că sonoritățile mediului ambiant și audierea muzicii pot fi convertite în mijloace nonverbale, naturale de mare eficiență în domeniile amintite. În domeniul procesului de educație muzicală,

audierea muzicii și a sonorităților ambientale se constituie în mijloace didactice, devenite activități obligatorii în cadrul orei de muzică din școli. Compozitori și medici psihiatri, pediatri reușesc să contureze grupe de procedee eficiente care le poartă numele. Maria Montessori a propus ca procedeu de inițiere muzicală formarea sensibilității senzoriale a sunetelor muzicale date de instrumente muzicale din familia clopoștelor (înălțime, durată, timbru) și a zgomotelor (timbru, durată), activitate care să faciliteze etapa de notație muzicală. Maurice Martenot optează pentru o audiție muzicală de relaxare, iar Dimitri Kabalevski pentru o educație muzicală ce are ca resursă un grup de trei genuri muzicale: cântecul, dansul și marșul, motivate și încadrate de o poveste din folclorul rus (Povestea celor trei balene). Shin-Ichi Suzuki folosește audiția muzicală ca metodă de facilitare a memorării unui repertoriu de piese destinate interpretării la vioară. După cum se poate observa, audiția muzicală este o nouă resursă materială a educației muzicale utilizată conform variatelor obiective urmărite de „școala activă muzicală” a secolelor XX-XXI.

Cursul 8

Una din cele mai valoroase contribuții la conturarea unei metode coerente de citire și notare a partiturii muzicale a fost cea dată în secolul XI de Guido d'Arezzo. Metoda lui este complexă și privește folosirea unui material didactic intuitiv: mâna guidonică (compartimentată în trei octave notate cu litere, pornind de la A, a, aa), utilizarea portativului cu 4 linii, indicarea ca reper intonațional a literelor F, C, G (viitoarele chei muzicale), elaborarea tehnicii de solmizație relativă prin intermediul celor 3 tipuri de hexacorduri citite cu aceleași silabe muzicale (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) și ancorarea strict diatonică a melodiilor din tonarele destinate școlilor de cântăreți. Guido folosea și fonomimia pentru a preciza înălțimea relativă a sunetelor, tehnică ce va fi practică chiar după 1000 de ani de unii profesorii din întreaga lume.

Începând cu secolul XIII, în muzica europeană a apărut fenomenul „musica ficta/falsa”, muzică ce prin formulele sale concluzive (clausule melodice sau armonice) a permis infiltrări cromatice în moduri care nu aveau semitonuri între treptele VII și VIII, fenomen ce a facilitat apariția sistemului tonal-funcțional de esență armonică. Solfegierea prin 7 silabe muzicale s-a produs în secolul XVI, prin bocedizare, sunetele numindu-se: *bo-ce-di-ga-lo-ma-ni* ulterior *bi*. O contribuție în ceea ce privește denumirea silabică a sunetelor muzicale, denumire ce favoriza cântatul pe vocale, a fost adusă de Otto Gibelius în secolul XVII. El a denumit cele 7 sunete: *Do, Re, Mi, Fa, So, La, Ti, Do*. În felul acesta s-a trecut la solfegiul pe spațiul intervalului de octavă.

Cursul 9

În tendința generală a învățământului european din secolele XVIII-XIX, învățământul devenit „școală pentru toți”, se înscrie și soluția de solfegiere (citat-scris muzical) cu procedee neguidoniene. Franța, în unele regiuni, a adoptat metoda notației prin cifre a sunetelor muzicale. Metoda constă în utilizarea succesiunii de cifre de la 1 la 8 (1-2-3-4-5-6-7-8) pentru a indica o scară majoră cu tonica pe orice sunet și a succesiunii 6-7-1-2-3-4-5-6 pentru o scară cu structură minoră. Notarea

sunetelor cu alterații se opera cu semne oblice (dreapta pentru ascendent, oblic stânga pentru un sunet descendent). Notarea valorilor de durate se realizează în prima etapă prin notație clasică, apoi printr-un sistem de puncte. Metoda a fost o inovație ce aparține lui Rousseau și îmbunătățită de conaționalii săi P. Galin, E.J.M. Chevé, A. Paris și constituie și astăzi o practică în unele școli din Franța și din lume. Se aplică ușor și ca metodă instrumentală sau mixtă (cifre + portativ).

Cursul 10

Cursul de față prezintă câteva probleme ale învățământului muzical ce s-au remarcat până în secolul al XIX-lea și care vor avea o importanță în modernizarea învățământului din secolul XX.

1. Metoda engleză de solfegiere și notare a unei partituri simple inițiată de Sarah Glover și modificată apoi de John Curwen. Metoda constă în citirea fără portativ a sunetelor muzicale, notate numai prin consoanele (D-R-M-F-S-L-T-D) ce provin din silabele muzicale Gibelius, necesare pentru citirea unei partituri religioase simple. Curwen aduce o simplificare a notării ritmului muzical prin segmente mici de dreaptă verticală, procedeu pe care îl vor prelua în secolul XX Kodaly și Orff, devenind astăzi un procedeu universal, doar că puțină lume știe că aparține parte Sarahei Glover și parte lui Curwen.

2. Alte procedee în uzul școlilor până la începutul secolului XX precum: a) *Musica Poetica* – metodă de inițiere muzicală care viza atât învățarea unor tipuri de exerciții melodico-ritmice de bază (usus) care trebuia să conducă prin combinare la *sortisatio* (improvizație, invenție muzicală), având drept scop crearea unei piese muzicale, obiectiv de o extremă modernitate și pentru secolul XXI, nu numai pentru secolele XVI-XVIII când a fost în vogă. b) Procedee de reprezentare intuitivă a scării muzicale: *dactiliritmia*, „portativul mut”, *ortofonul*, „indicatorul vocal” – prezente și utile și astăzi în școli. c) Metodele de solfegiere pe portativ și chei dar prin reducerea oricărei tonalități majore la Do major = Metoda Tonică pe Do. d) Metoda de citire a sunetelor muzicale din scara tonală cromatică printr-un grup fonetic de 12 consoane (B, R, T, M, G, S, P, L, D, F, K, N) la care se adaugă vocalele în ordinea: i, o, u, a, e.

Cursul 11

Metodele de educație muzicală din Franța și Elveția, respectă în parte principiile școlii active. Din această perspectivă trebuie analizată metoda Chevais care a etapizat educația muzicală de esență vocal-corală (prenotație, notație-solfegiu, explicație) și a repartizat repertoriul muzical pe criteriul evenimentelor calendaristice, nu pe cel clasic al evoluției problemelor de gramatică, apelând în solfegiere la portativ, cheie Sol, fonomimie, *dactiliritmie*. Conaționalul său Martenot creează și îmbracă întreaga instruire muzicală în jocuri, folosindu-se de Loto muzical și de Domino-ul muzical, de teme ce realizează asocieri pe înțelesul copiilor, folosind interesul copiilor pentru pian (instrumentul la modă în Europa începutului de secolul XX). Tot el conferă audiției muzicale din școli un rol important, acela de muzicoterapie (relaxare). Citirea notelor se realizează pe

portativ dar fără indicarea cheii. Metoda Géralge nu se înscrie în corul profesorilor care cereau o educație pe principiile școlii active, ci consideră că în muzică nu poți pătrunde decât după vârsta de 10 ani prin solfegierea prin cifre notate romanice.

Metoda lui este extrem de utilă pentru că rezolvă citirea în cele trei tipuri de chei (Do, Sol, Fa), folosind o eșalonare inedită a intervalelor: întâi octava, secunde, apoi cvinta perfectă, semitonurile cromatice și diatonice învățate în formule cadențiale, procedee inedite de modulație diatonică și de transpoziție utilizând toate cheile în uz. Din Elveția, cursul a explicat esența a două metode: cea a lui Dalcroze, bazată pe ritm și mișcare corporală, și cea a lui Willems. Ambele pregătesc elevul pentru cântatul la pian, dar pe căi într-un fel diferite, chiar divergente. Ritmica dalcrozeană urmărește obiective care contribuie și la dezvoltarea psihică, fizică, intelectuală a copiilor folosind mișcarea naturală a corpului și dansul. Willems insistă pe formarea auzului muzical și folosește manifestări naturale ale copilului, pe care le transformă în muzică și exerciții ludice pentru pian.

Cursul 12

Metoda Orff de educație muzicală este numită Schulwerk, adică model de școală-atelier. În acest atelier elevii învață să se bucure de ritmul vorbirii, să-l exteriorizeze prin mișcare corporală liberă sau pași de dans, să învețe scris-cititul muzical prin instrument, să creeze muzică din modulele învățate (usus) și din acestea să creeze pentru teme oferite din dramaturgii primare, noi elemente muzicale: ritmuri, melodii, forme, armonii prin tehnica improvizației (sortisatio). Pentru acest motiv metoda este o aplicație în domeniul învățământului a tehnicii de compoziție numită în Evul Mediu, Musica Poetica. Orff folosește numai sunetele pentatoniei anhemitonice, pornind de la celula, considerată de neomodaliști ca fiind ideomul muzicii (Sol-Mi sau C-A), care se extinde până la heptatonia diatonică. Prin transpunere aceasta poate satisface piese în Do (C dur), Fa (F dur) și Sol (G dur). Instrumentele Orff sunt de trei categorii: obiecte sonore, percuție ritmică și melodică, blockflote. Metoda este destinată tuturor copiilor, începând cu vârsta de 4 ani. Modernitatea ei constă și în faptul că ea poate fi aplicată și copiilor cu handicap, creându-se pentru aceștia un instrumentar adaptat la categoria de handicap fizic individual.

Cursul 13

Metoda Kodaly propune o educație muzicală care să se adreseze deopotrivă copiilor preșcolari sau începătorilor de orice vârstă ar fi ei. Materialul didactic recomandat este format din scândări în limba maternă și din cântece destinate vocii. Repertoriul de cântece se bazează pe piese modale dintr-un folclor în principal maghiar, la care se adaugă cântece din folclorul multinațional de pe diverse continente și piese din repertoriul muzicii culte din secolele XII-XX. Singura condiție în selecționarea repertoriului etnosonic sau clasic este aceea ca piesele să folosească scări care să evolueze în pentatonie anhemitonică sau să folosească moduri gregoriene, medievale sau populare diatonice. Se recomandă cântarea pe 2-3 voci prin: bicinii, canoane sau tricinii. Metoda nu a fost un produs

exclusiv creat de Kodaly, ci a unui grup al cărui mentor a fost Kodaly. S-a creat o tehnică accesibilă de citire și scriere a unei partituri: prin consoanele silabelor gibeliene, predate într-o succesiune modală: s-m-l-d-r-f-d-t. Pentru ritm notația este împrumutată de la Curwen. Instrumentele pot fi un ajutor în procesul de alfabetizare, dar nu un scop al educației muzicale care are ca obiectiv formarea capacității de redare corectă a sunetelor, de solfegiere prin metoda solmizației relative.

Cursul 14

Metoda Edlund de solfegiere atonală se adresează acelor persoane care au un „auz muzical relativ” (dacă este să folosim terminologia existentă în cartea sa *Modus novus*). În consecință, tehnica exersării intervalelor va constitui procedeul de bază din care vor deriva celelalte procedee, care formează unitar metoda Edlund. Cel mai important lucru este faptul că din prima lecție se exersează un grup de intervale format din: 2M, 2m, 4p, grup care constituie nucleul predării concentrice a intervalelor. Un alt procedeu novator este acela de a obține intervale disonante (scopul solfegierii atonale) din succesiuni de intervale consonante și din enormizări: 3M 3M = 5+, 5p5p = 9M etc. Consolidarea și extinderea, Edlund o realizează prin: exerciții de reacție rapidă dintre vizual-mental și intonație, memorare, dicteu, recunoașterea erorilor, solfegierea unor fragmente din creația reprezentativă atonală a secolului XX. În *Modus novus* autorul face și o clasificare a categoriilor de persoane în raport cu capacitatea acestora de a reda corect înălțimea sunetelor muzicale (4 categorii de auz muzical: absolut activ, absolut pasiv, relativ și „fără auz muzical”).

Cursul 15

Calculatorul (computerul personal, P.C.) este un mijloc didactic flexibil, cu o largă aplicabilitate în domeniul muzical, inclusiv în cel al educației muzicale. Unitățile periferice specializate asigură interfața om-calculator pentru aplicațiile muzicale. MIDI traduce notele cântate la un instrument sau controller MIDI în date pe care calculatorul le poate ulterior prelucra și reda ca muzică sau ca partitură scrisă. Interfața de sunet transformă sunetele în date (eșantioane) și invers. Datele pot fi procesate în multiple feluri, controlându-se în permanență rezultatul sonor obținut. Calculatorul poate genera sunete artificiale (sinteză de sunet) sau poate comanda diverse alte unități periferice: module de sunet, sintetizatoare, sample, procesoare de sunet, generatoare de percuție, ritmuri etc. Aplicațiile care vizează educația muzicală sunt interactive: editoare de partituri, editoare de sunet, editoare audio, sequencer-e, sau închise: multimedia de tip ghid practic, jocuri, enciclopedii etc. Calculatorul este o unealtă, nu un scop în sine, iar profesorul trebuie să îndrume elevul în dialogul său cu calculatorul. În didactică, computerul poate fi utilizat în jocuri didactice sau diverse secvențe ale lecției, în diverse tipuri și variante de lecții (comunicare de cunoștințe, consolidarea cunoștințelor, sistematizare/recapitulare și evaluare cunoștințelor, prin demers inductiv, deductiv, analogie/comparație). Tehnica cea mai cunoscută și utilizată de evaluarea computerizată a cunoștințelor este tehnica M.C.Q.: probe cu unul sau mai multe răspunsuri corecte-possibile, corespondență de coloane, ordonarea logică a itemilor și alegerea Adevărat/Fals.