

Proceedings of the III Symposium on the Paradigms of Teaching Musical Instruments in the 21st Century

*Department of Music - University of Evora (Portugal)
5-7 December 2013*



*Coordenador
Eduardo Lopes*

*III Symposium on the Paradigms of Teaching Musical Instruments in
the 21st Century*

Department of Music - University of Evora (Portugal)

5-7 December 2013

Ficha Técnica

Coordenador: Eduardo Lopes

Capa: Susana Oliveira – FLM

Nr. de exempl.: 100

ISBN: 978-989-8132-12-3

Ano: 2014

Table of Contents

1	PREFACE	5
2	GENERAL INFORMATION AND TIMETABLE	7
3	DAY 1 ABSTRACTS	11
4	DAY 2 ABSTRACTS	27
5	DAY 3 ABSTRACTS	47

1 Preface

To some extent education shapes personalities and aesthetic values. In arts education it is common to observe a mismatch between what is taught and contemporary production. A good example of this is generally found in music education, and in particular the teaching of musical instruments. Many techniques, methods and repertoire which are used today for teaching musical instruments are the same that were used over one hundred years ago. Aware that music education institutions - as any institution - tend to react slowly to the changes and progress of the overall music creation outside the academia, we need to constantly measure our educational tools, so that what we truly teach represents where we come from and prepares and envisions artistic possibilities for the future. In order to discuss and contextualize these issues, this symposium included lectures and talks related to the topic of instrument teaching covering three broad chronological periods: (1) an overview of the past, (2) the present, and (3) the future. Thus, for each of these chronological periods, scientific work was presented from different areas of research, such as: historical musicology, performance practice, composition/repertoire, pedagogy (e.g. methods and techniques; the teaching of 'old' or new instruments), 'new musicology' (e.g. gender studies and 'new' music styles), and music technology.

*Eduardo Lopes
Symposium Chair*

2 General Information and Timetable

Keynote Speakers:

Professor Lucy Green (Institute of Education, University of London, UK)

Professor Maravillas Díaz (Universidad del País Vasco, Spain)

Symposium Chair:

Eduardo Lopes (University of Evora)

Organization:

Research Line in Music Education (UnIMeM)

UnIMeM – Research Unit in Music and Musicology

University of Evora

Office Staff:

Maria Ana Duarte Silva

Maria de Fátima Monteiro

Symposium Staff:

Mónica Chambel, Carla Sabino, Livia Duque,

Flora Garcia, Cláudia Véstia, Ana Luísa Santos

Scientific Committee:

Benoît Gibson (University of Evora)

Christopher Bochmann (University of Evora)

Eduardo Lopes (University of Evora)

Paulo Gaspar (Lisbon Superior School of Music)

Paulo Vaz de Carvalho (University of Aveiro)

Roberto Pérez (Lisbon Superior School of Music)

Vasco Negreiros (University of Aveiro)

TIMETABLE

Thursday 5		
	<u>Auditorium</u>	<u>Room Espelhos</u>
9:00	Registration	
9:30	Welcome	
10:00	Keynote – Prof. Lucy Green -Aural learning in the classical instrumental lesson: a technique based on the informal practices of popular musicians	
11:30	<i>Coffee Break</i>	
12:00-13:00	-Masterclasses for all? 60 Years of Learning and Teaching at a Music Summer School, H. Keene -Rhythm Performance and Improvisation as a Means for Social Inclusion: A California case study, E. Lopes	-O Ensino do Instrumento Musical no Séc. XXI: Das problemáticas e dos desafios, A. Vasconcelos -Formação e interesses de los alumnos del master de formación del profesorado de la US en relación a la investigación musical, R. Cordero/M. Galera
Lunch		
15:00-16:30	-A Literatura Portuguesa para Piano dos Séculos XIX, XX e XXI destinada à Infância e o Ensino do Instrumento: contributos para (re)pensar alguns aspectos metodológicos, E. Lessa -Inter-relações históricas, composicionais e socioculturais da prática pedagógica do piano a quatro mãos no Brasil, G. Carneiro -Recursos para o Ensino da Música em Portugal no período final do Antigo Regime: estabilização de modelos cosmopolitas nos manuais em circulação, V. Sá	-The use of technology-mediated feedback in advanced piano learning and teaching: an exploratory pilot study, L. Hamond -The use of conducted improvisation to develop musicianship and ensemble listening skills, M. Zanter -Non-formal Learning of Rhythm by Popular Music Students Within the Context of a University Music Department, R. Goodman
16:30	<i>Coffee Break</i>	<i>Coffee Break</i>
17:00-18:30	-Rudolf Maria Breithaupt: gestural expressiveness and pianistic technique in the service of art, A. Bordin/D. Cicco -Optimizing the communication in one-to-one instrumental lessons: The teaching cues' approach, C Folleto/S. Carvalho/D. Coimbra -A good book is better than a bad teacher: Instructive editions and pedagogy, C. Bertoglio	-La improvisación, la composición y la interpretación como elementos imprescindibles y complementarios en la enseñanza musical integral, F. Napal -Música nº 46 – “As Meninas do Tolicare”, para piano solo, de Estêrcio Marquez Cunha: um estudo de caso, R. Rosa -Luis Megías García. Un compositor actual y una mirada al pasado, A. Conde
19:00-20:00	Concert	

Friday 6		
	Auditorium	Room Espelhos
9:00	Keynote – Prof. Maravillas Díaz -Enseñar música en el siglo XXI	
10:30-11:30	-Tecnologías de vídeo en la Web 2.0 para el apoyo a la enseñanza instrumental en el aula de música en Educación Secundaria, J. Herrera -A Iniciação à Guitarra em Videochamada, A. Ferreira	-Teaching Acoustic and Electric Bass in the XXI Century: the case study of John Patitucci, M. Cavalli -Gesture as an approach in the foundation of a transcendental thought to the teaching of improvisation on guitar, W. Nery
11:30	<i>Coffee Break</i>	<i>Coffee Break</i>
12:00-13:00	-Social Discipline Through Instrumental Music Education? A Critique of the El Sistema Pedagogical Model, G. Borchert -Singing Pedagogy in the 21 st Century: An overview of past, present and future pedagogical approaches, F. Lã	-O Canto no ensino genérico: Da manipulação do Estado Novo à expressividade na atualidade, A. Matias/E. Abeledo -Qué cantan los niños? Un estudio sobre las preferencias musicales de los escolares de España y Argentina, S. Malbran/N. Berbel/M. Riaño/A. Cabedo/C. Arriaga/M. Díaz
Lunch		
15:00-16:30	-Fernando Correia de Oliveira e a iniciação pianística, C. Nogueira/H. Santana -Do rubato – expressão e estrutura na interpretação e receção da Sonata Waldstein, A. Martingo -La interpretación pianística en el conservatorio a través de sus principios metodológicos: análisis de los métodos y estrategias didácticas de su enseñanza, I. Romero/M. Sanmamed/F. Napal	-As velhas Escolas de Canto versus os avanços científicos e as novas tecnologias como ferramentas de ensino, T. Valente -O Ensino do instrumento vocal à luz da história oral. Um estudo a partir do modelo de Ensino proposto pelo tenor Benito Maresca, W. Pontes -Voz e Performance na Contemporaneidade, W. Storolli
16:30	<i>Coffee Break</i>	<i>Coffee Break</i>
17:00-18:30	-O contexto da didáctica instrumental no Portugal quinhentista e seiscentista – o caso dos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de São Vicente de Fora de Lisboa, F. Mesquita -Curso Musical Miguel Ângelo: “um novo templo onde podem prestar reverente culto à arte dos Mozarts e dos Webers”, A. Liberal -Ação educativa músico-teatral de dois mestres no interior goiano durante os séculos XIX e XX, M. Roriz	-Album para Piano: Um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento, P. Peixoto -Técnica Vocal e a Criança Cantora, D. Felipe -Sons de Azul: A criatividade nas audições de música. T. Vila Verde
20:00	Conference Dinner	Conference Dinner

Saturday 7		
	Auditorium	Room Espelhos
9:00-10:00	-Proposta de repertório de Música Brasileira para o ensino do Piano, D. Zorzetti -Desenvolvendo a sonoridade do jovem pianista: a arte de bem ensinar a ciência do som, L. Pipa	-O repertório solista para <i>terz-guitare</i> no século XIX, M. Carreira -O Método para Guitarra de José Duarte Costa, A. Pinheiro
10:00	<i>Coffee Break</i>	<i>Coffee Break</i>
10:30-12:00	-Reflexões Sobre o Ensino da Música, R. Perez -Fronteras no Ensino de Contrabaixo na Atualidade, S. Ray -Memorização de uma Fuga do Cravo Bem Temperado de J.S.Bach- aplicação pedagógica de estratégias de memorização em alunos de piano do ensino vocacional, V. Fonte/L. Pipa	-Leo Brouwer – Uma nova pedagogia guitarrística, T. Marques -La Importancia de la Gestualidad del Músico en la Comunicación. El Músico como Actor, A. Nieto -Scordatura e Tablatura – Do velho se faz novo, P. Carvalho
12:00-12:30	Closing	

3 Day 1 Abstracts

December 5

Keynote

Aural Learning in the Classical Instrumental Lesson: A technique based on the informal practices of popular musicians

Lucy Green

This paper will present examples of approaches to learning and teaching within formal instrumental instruction contexts, based on some of the informal learning practices of popular musicians. Running through the presentation will be three main questions: firstly, how and why might formal music educators adopt and adapt the informal learning practices of popular, and other vernacular musicians, and bring them into our teaching? Secondly, with a particular focus on the instrumental sphere, what kinds of approaches do children display when such learning practices are introduced into their lessons? Thirdly, what can we learn about our own roles as teachers through such approaches, and what kinds of teaching strategies might be useful in such contexts? Informal music learning practices differ in a range of ways from the approaches we tend to adopt in instrumental tuition; whilst they are not put forward as alternative strategies, I will suggest that such practices can be a helpful and indeed liberating addition to existing practices. The presentation will be illustrated with audio recordings of field-work in classrooms and instrumental studios.

**Masterclasses for all? 60 Years of Learning and Teaching at a Music
Summer School**

Hermione Ruck Keene

This paper presents some findings of a qualitative case study of a music summer school taking place in the UK, which celebrated its sixtieth anniversary this year. Its original intention was to be a summer school for every type of musician, encompassing professional performing artists and tutors, conservatoire students, and amateurs. Sixty years on it still aspires to include this diverse range of musicians, despite being situated in a radically different pedagogical, social and musical environment. The summer school is attempting to reconcile this changed universe of the twenty-first century with its historical roots, a situation exacerbated by the continued attendance of individuals whose participation dates in some cases from the genesis of the summer school. A lineage of distinguished artists, tutors and artistic directors provides a historical standard with which the modern-day festival constantly finds itself compared. The masterclass is considered as a focus of these pedagogical challenges and as a representation of the master/apprentice relationship characterised by the traditional conservatoire model of music education. Through data from interviews and field notes, the changing participant and tutor experience of masterclasses at the summer school is used as a means of analysing the past, present and future of the institution. It questions whether the aesthetic values which informed its foundation are relevant to today's amateur musicians, many of whom prioritise active participation over passive audience membership, and aspiring professionals, whose career trajectories will be radically different to those of their predecessors at the summer school.

Rhythm Performance and Improvisation as a Means for Social Inclusion:

A California case study

Eduardo Lopes

It is a well-accepted fact that music is present in all cultures and serving many functions. According to Howard Gardner (1985) in his the concept of Multiple Intelligences, Humans are equipped with a set of eight capacities which define all our existence: Linguistic, Logical-Mathematical, Spatial, Bodily-Kinesthetic, Musical, Interpersonal, Intrapersonal, Naturalist. Later, and under the name of Human Universals, Pinker (2003) sub-categorises Gardner's Intelligences as realities and basic activities of Humans. In the case of the Musical Intelligence, Pinker also identifies among others: music/dance, musical repetition, and musical variation. It is then with no surprise that one may conclude that in fact music is part of the Human identity. Therefore, the study of music is nothing less than the study of the Human Race. This is one of the reasons supporting the importance of music education from the early beginnings of the overall educational process. Also, for many (whether musicians or non-musicians) musical rhythm is considered one of the most, if not the most, important parameter of music - deeply rooted in our physiology and cognitive system. Research studies have shown that from an early age children perceptually relate to rhythmic structures attempting to imitate them. Considering then the natural connection between rhythm and humans, it will be proposed a set of games that can easily be used in the classroom, which in a fun and musical way will foster the important educational concepts of individuality, group integration, and creativity. The awareness and performance of rhythmic and metrical synchrony among group members that come from different backgrounds is a factor that tends to lead to group integration. By reflecting at a deeper level issues of human interaction, rhythmic adjustments and responses are a fertile ground for deriving general lessons in group integration. By fostering and practicing rhythm improvisation, participants in the games are be able to find their own individuality and creativity without losing their awareness of group integration. Also, rhythm improvisation can be used as a factor for developing sensible leadership. The proposed rhythm games are a universal language tool

that can be used through many educational stages, which promote at the same time individuality and social integration. Concluding with the description of two instances where the games were put into practice, we will be able to perceive how participants in the games, dealt with issues such as integration, attention, control of individuality for the group, as well as group work for the development individuality.

O Ensino do Instrumento Musical no Século XXI: Das problemáticas e dos desafios

António Ângelo Vasconcelos

A educação e formação artística no domínio da aprendizagem de um instrumento musical, situam-se num território de fronteira entre diferentes tipos de culturas, procedimentos, modelos, estéticas e técnicas artísticas e musicais onde confluem a história de cada um dos instrumentos, modos de pensar e de fazer bem como reportórios particulares e a sua apropriação e recriação. Neste território de fronteira, e num contexto de multiactividade e de policentrismos vários em que actividade de músico instrumentista se exerce, na qual o músico não se pode definir simplesmente como *performer* mas sim como um profissional multi-situado e com múltiplas competências que permitam o desenvolvimento do trabalho e de uma carreira em mais do que um campo especializado, mais do que o trabalho para a conformidade, o que se afigura relevante é a confluência entre uma perspectiva histórica e outras mais inovadoras, em confronto e em complementaridade entre técnicas e reportórios, de modo a apropriar e a interagir com os códigos e convenções como elementos contextualizados que se reestruturam e reformulam através do acto criador. Ora, o ensino do instrumento musical vive num confronto paradoxal assente na predominância de paradigmas oriundos da tradição clássica-romântica e outros minoritários e emergentes em que, por um lado, se acentua o predomínio de determinadas técnicas, métodos, procedimentos e reportórios e, por outro, onde convivem processos formais e informais bem como múltiplas temporalidades, geografias, técnicas e estéticas. Neste contexto, e partindo da análise das diferentes teses e trabalhos académicos

relacionadas com o ensino do instrumento em Portugal, procura-se por um lado questionar a permanência de determinados modelos formativos e, por outro, identificar e problematizar os desafios que se colocam ao seu ensino, em particular a utilização e recriação do repertório da música contemporânea e a possibilidade de trabalhar com os criadores abrindo um conjunto diferenciado de possibilidades que vão da experimentação, da exploração técnica e do alargamento das potencialidade do instrumento assim como o incremento de repertórios e o retroalimentar o campo de possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas.

Formación e Intereses de los Alumnos del Master de Formación del Profesorado de la US en Relación a la Investigación Musical

Rosario Gutiérrez Cordero e Mar Galera

Se realiza un pequeño estudio cuyo objetivo es el de analizar la formación previa en métodos y técnicas de investigación de los alumnos del master de formación del profesorado de la Universidad de Sevilla, así como sus centros de interés en relación a futuras investigaciones. Para ello se administraron cuestionarios en los que se trataba de recoger información sobre ambos aspectos. Los resultados mostraron que los alumnos antes de comenzar el módulo específico, tenían nulos o muy escasos conocimientos en investigación. Los temas sobre los que versaban sus intereses de cara a una futura investigación estaban relacionados en la mayoría con la didáctica de la música (currículo, recursos, métodos), con aspectos psicológicos de la enseñanza de la música (motivación, relajación), así como aspectos sociológicos relacionados con el hecho musical (valoración de la música, acercamiento de la música al gran público).

A Literatura Portuguesa para Piano dos Séculos XIX, XX e XXI destinada à Infância e o Ensino do Instrumento: contributos para (re)pensar alguns aspectos metodológicos

Elisa Maria Lessa

As relações entre a Arte e a Pedagogia são particularmente visíveis na produção de objectos culturais particularmente destinados à Infância. Partindo de exemplos de literatura portuguesa para piano dos séculos XIX, XX e XXI, abordam-se questões relacionadas com discurso histórico e labor interpretativo na *performance musical* das crianças. As reflexões apresentadas decorrem da investigação sobre correntes estéticas dominantes assentes em três vectores essenciais: (1) o piano forte como paradigma comportamental da classe burguesa e a presença da indissociabilidade das artes (século XIX); (2) a música popular como base da linguagem para a Infância permitindo a abertura a um espaço tímbrico e acústico novo, separando os limites impostos pela linguagem tonal (1ª metade do século XX); (3) a adopção de um ecletismo musical (2ª metade do século XX e XXI). O estudo realizado tem como desiderato uma reflexão sobre a aplicação de mecanismos de análise textual e estratégias discursivas e de recursos técnico-expressivos adequados à aquisição de competências no domínio da interpretação musical das obras em referência.

Inter-relações históricas, Composicionais e Socioculturais da Prática Pedagógica do Piano a Quatro Mãos no Brasil.

Giovana de Castro Carneiro

O repertório brasileiro para piano a quatro mãos reflete as várias tendências estéticas identificáveis no processo do desenvolver da composição nacional, oferecendo rica diversidade de obras significativas para intérpretes e professores. Grande parte dos compositores do Brasil dedica ao menos uma obra para piano a quatro mãos, demonstrando relevante produção para este repertório no panorama da criação brasileira. Entende-se que a prática do piano a quatro mãos no Brasil seguiu o desenho circular que permeou toda a

música brasileira. Com base nesta discussão, a investigação ora apresentada discute o repertório para piano a quatro mãos em momentos diversos vividos pela música brasileira, sob um olhar de múltipla interatividade e circularidade, identificando-a em seu processo híbrido e investigando suas interações históricas, composicionais e socioculturais com foco na prática pedagógica através do repertório brasileiro para piano a quatro mãos. Percebe-se, na extensa bibliografia consultada, que o repertório brasileiro para piano a quatro mãos vem sendo utilizado como ferramenta pedagógica no Brasil, sofrendo forte influência da Corte Portuguesa. Tal repertório apresenta maior liberdade de criação apenas após 1950, momento em que os autores brasileiros não mais se veem presos a uma ou outra tendência composicional. A proposta ora apresentada discute a problemática do ensino do piano através do repertório para piano a quatro mãos abrangendo três grandes períodos cronológicos: o passado, a atualidade e as perspectivas do futuro. Pretende-se, com este artigo, discutir a chegada desse importante gênero musical ao Brasil a partir de suas ações e interações com a sociedade brasileira. O estudo proposto pretende realizar estudo verticalizado que possa entrecruzar aspectos históricos, composicionais e socioculturais da prática pedagógica do piano a quatro mãos no Brasil a partir da ida da Corte de Dom João VI.

**Recursos para o Ensino da Música em Portugal no período final do Antigo
Regime: estabilização de modelos cosmopolitas nos manuais em
circulação**

Vanda de Sá

Os novos modelos de sociabilidade emergentes na segunda metade do século XVIII, associados a novas práticas musicais provocaram alterações no universo do ensino da música. À margem das instituições de ensino tradicionais que formavam os músicos profissionais, e que estavam associadas à corte e à Igreja, como é o caso paradigmático do Seminário da Patriarcal, desenvolveu-se uma importante rede de ensino privado. O alargamento do consumo e consequente comercialização da música e do seu ensino, preparou a esfera pública para a relevante mudança institucional ocorrida com o estabelecimento

do Real Conservatório de Lisboa em 1835. Através da análise da diversidade dos manuais de ensino comercializados, nomeadamente, entre outras fontes, o que se conhece a partir do *Catálogo de “Methodos e Tratados de Composição, e Princípios para Todos os Instrumentos”* (de 1795) do armazém de João Baptista Waltmann e da sua estrutura, pretende estabelecer-se um quadro relativo a: (1) instrumentos privilegiados em Portugal; (2) Processos e rotas de importação de modelos cosmopolitas difundidos a partir de centros musicais influentes como Paris ou Londres; (3) confronto com produção local no que refere a manuais de ensino .

The Use of Technology-mediated Feedback in Advanced Piano Learning and Teaching: An exploratory pilot study

Luciana Hamond

There is evidence that the application of modern technology can be beneficial in instrumental and vocal learning in Higher Education. However, what is not yet clear is how technology can be used in and be integrated to a piano lesson in order to enhance student's learning, support teacher's teaching, and to improve advanced level performances in a piano studio. Consequently, an exploratory pilot study was undertaken in the UK in order to investigate more systematically the pedagogical use of technology in a piano studio. The participants were an advanced piano student, an expert piano teacher, and a researcher (the author) in an action research approach. Technology-mediated feedback was used in two piano lessons in order to foster improvement in the playing of Variations ABEGG by Schumann. Data collection also involved the video recorded observation of the piano lessons, followed by audio recorded interviews with participants (teacher and student) separately after each lesson. The technology involved in the lesson was a digital piano, connected to a laptop computer with software (Cockos' Reaper) using a MIDI interface. Real-time and post-hoc feedback regarding particular aspects of the performance, such as articulation,

dynamics, evenness, and pedal use, were provided to the participants using an additional computer screen. NVivo 10 was used for data analyses which involved the thematic analysis of the video and the interviews with participants, coding for different types of feedback (verbal and non-verbal). Musical elements mentioned in the piano lesson were also coded.

The Use of Conducted Improvisation to Develop Musicianship and Ensemble Listening Skills

Mark Zanter

In the mid-1980's when Lawrence D. "Butch" Morris began exploring Conduction® with ensembles, first in San Francisco, and later New York, USA he was aware of its potential as a crucible for the exploration and expansion of musicianship, musical expression, and interpretation. In this brief, I will outline the basic elements of Conduction®, how it works in performance, and how it empowers improvisers, challenging them to become members of a self-regulating ensemble where virtuosity is measured as the sum of the individual's actions, and their contribution to the whole of the emergent work. Further I will address how it may be used in educational settings affording student musicians the opportunity to informally explore sound production, technique, interpretation, improvisation, and listening in a creative context where traditional confines of ensemble practice are suspended and individual expression, empowerment, and critical assessment are praised.

**Non-formal Learning of Rhythm by Popular Music Students within the
Context of a University Music Department**

Ronnie Goodman

This paper will examine non-formal learning of rhythm in the context of an extra-curricular percussion group “Rhythm Wave” at Perth College, UHI, Scotland. Rhythm Wave has been in existence for nearly twenty years and has run alongside the formal instrumental pedagogy of the college’s popular music courses. The term “non-formal learning” is defined by the ‘EU Guidelines for Validating Non-formal and Informal Learning’ (2009) as: “Learning which is embedded in planned activities not always explicitly designated as learning (in terms of learning objectives, learning time or learning support), but which contain an important learning element. Non-formal learning is intentional from the learners point of view”. Rhythm Wave started with Brazilian Samba instrumentation and a tiny cell of learners but has modulated to encompass many other rhythm styles and textures and developed a considerable network of alumni mentors who honed their musical skills, as Lucy Green expresses it, through...“ peer-directed learning and group learning”... that ... “form central components of popular music informal learning practices” (Green 2001). This presentation purports a central question; whether the value of the experience and the fun of non-formal learning and performing of rhythm have enhanced the formal rhythmic learning of participants within an institutional context and whether a distinct fit with popular music learning exists. Eight years ago Rhythm Wave became affiliated to “Saturday Cool School”; a fledgling project situated in six centres across Perthshire, Scotland (under the auspices of Youth Music Initiative, Scotland). Alumni and current students from Rhythm Wave are employed to date by Perth & Kinross Council to instruct 10-11 year old children in non-formal learning of rhythm. This project continues as a tangible success and in 2010 featured Brazilian percussionist luminary Naná Vasconcelos working with the children and instrumental instructors, producing two distinct performances. Children who learned percussion instruments and rhythms in the initial “Cool School” project are now articulating onto popular music courses at Perth College this year, citing this early experience as motivation to formally study instruments.

Rudolf Maria Breithaupt: Gestural expressiveness and pianistic technique in the service of art

Annamaria Bordin and Dario De Cicco

Straddling the 19th and 20th centuries, (1873-1945) Rudolf Maria Breithaupt was a many-sided, in some ways epigonic, figure of musical culture (a pianist, musicologist and teacher). Through his didactic work - consecrated in some extremely valuable publications that resulted in a remarkable and swift dissemination of his ideas internationally - he gave a significant impulse to the establishment of a “natural pianistic technique” based on a balanced relationship between observation and consideration of the physiology of the upper arm. Above all, he made the most of “natural weight”, marking concrete progress with respect to previous treatises that referred to the *fortepiano* and the first *pianofortes* and which already acknowledged the concept of naturalness of position in order to transmit to the fingers the “different modifications of touch necessary to give each piece appropriate expression” (Dussek 1797). In 1909, in his work *Natural Piano-Technic*, Breithaupt reformulated the concept of naturalness and shifted attention from the position in relationship to the instrument, to the correct and natural use, from a physiological point of view, of the entire muscle/tendon system involved in the complex art of producing sound on the piano, with the aim of: “reproducing the artistic sense with the greatest and multiform variety of means of expression”. However, all the attention he devoted to anatomy, physics and observation did identify the germ of an authentic innovation in pianistic technique: “life is too short, art and the study of it too difficult, its domains too vast, to renounce even the smallest opportunity to penetrate its secrets, when the body and the mind are trained to such an extent that they allow our soul to grasp the meanings and beauty of art”. The profound link between technique, sound production and artistic meanings to be expressed began to be studied and developed, opening the road to new definitions in the pianistic technique of Mattay and Brugnoli: thus technique is understood as a set of means useful for expressing artistic meanings through sound, which must pre-exist in order to develop and manage it. Hence, thought first, then movement.

Optimizing the Communication in One-to-One Instrumental Lessons: The teaching cues' approach

Clarissa Foletto, Sara Carvalho and Daniela Coimbra

In the earlier stages of instrumental learning, one of the most teaching challenges is to approach complex contents, which normally involves a rather technical vocabulary with effective and clear communication. In the lessons a possible way to optimize such communication, and consequently to enhance the student's memorization and engagement, is to explore teaching cues (retrieval cues). In cognitive psychology, retrieval cues (RCs) are recognized as stimuli that assist recovery information in long-term memory. In educational context, this stimulus has been investigated as a teaching and learning tool to promote meaningful learning. However, the use of these teaching cues in instrumental context still needs to be further investigated. This empirical pilot study aimed to identify the use of teaching cues by the teachers, within one-to-one instrumental context. The data analysed comprised twelve video-recorded one-to-one violin lessons, with two different teachers and their violin students (two of each teacher). A set of teaching cues was identified from the instructions given by the teacher. Moreover, teaching cues were used with the function of advise, diagnose and emphasize specific content during the lesson. The results illustrated that teaching cues can be explored as a teaching tool in order to contribute for the instrumental teaching and learning experience.

“A Good Book is Better than a Bad Teacher”: Instructive editions and pedagogy

Chiara Bertoglio

Carl Czerny, the editor of one of the very first “instructive editions” (IEs) in music history (and of one which would eventually become extremely influential), maintained that self-teaching with the help of instructive editions could be more profitable for students than being taught by inadequate teachers. The birth of instructive editions, in the first decades of the 19th century, was partially determined and encouraged by the changing social behaviours, and by the

increasing demand for music lessons by bourgeois students. The traditional one-to-one teaching was no more sufficient for the plethora of amateurs and music students, and instructive editions filled in the void, by offering their users a model performance, a protection against criticism, and the illusion of a “ready-made” interpretation to be simply executed. Although most instructive editions had been conceived for amateurs, they were increasingly used in professional music education, at Conservatories and music schools throughout Europe and the USA, and in many case they were adopted as official texts by important institutions. Thus they contributed to the spread of performance styles and interpretive clichés, as well as to the establishment of a “canon” within the repertoire. The proposed paper analyses the historical grounds for the fortune of IEs, taking as a paradigmatic example the WTK by Johann Sebastian Bach; it discusses the pedagogical problems posed to both teachers and students by the use of instructive editions; it presents the results of a recent survey showing that instructive editions are still commonly used in professional music education and how their use is evaluated by teachers and students. Although the use of IEs in today’s teaching is highly problematic, the author does not intend to condemn or discourage their use; instead, she believes that it is fundamental to know and to be aware of their problematic aspects, in order to avoid the problems they pose and to make a knowledgeable use of the resources they potentially offer.

La Improvisación, la Composición y la Interpretación como Elementos Imprescindibles y Complementarios en la Enseñanza Musical Integral

Francisco César Rosa Napal

Todo parece indicar que la división de la actividad musical es fruto de la especialización a la que se sometió la música en el transcurso de su historia y que se vio agudizada a partir del virtuosismo romántico. Varias publicaciones nos informan que los músicos occidentales en las distintas épocas dominaban la improvisación, la composición y la interpretación, sin que esto quiera decir que cada una de las actividades que conforman la práctica musical tenga sus particularidades y funciones dependiendo del momento y lugar en que se manifiesten. Para comprender las funciones que presentan esos tres conceptos

buscaremos definiciones de ellos desde diferentes enfoques. Según Randel (2006), “la improvisación es la creación de música en el curso de la interpretación”, mientras la composición está considerada como “la actividad de crear una obra musical...El término suele utilizarse en contraposición a improvisación, lo que implica una actividad llevada a cabo antes de la interpretación”. La actividad interpretativa es definida como “...la plasmación concreta, por parte del intérprete, de las indicaciones del compositor tal y como aparecen fijadas en la notación musical”. Estas definiciones, nos conducen a relacionar las tres actividades con tres individuos diferentemente especializados, incluso distantes entre si, cuando tradicionalmente eran realizadas por una sola persona. Otros puntos de vista relacionan la improvisación con el proceso pre-compositivo, y sitúan la diferencia en el acabado final, por lo que la improvisación es relegada a una posición secundaria dentro del proceso creativo (Schonberg, 1993). Teniendo en cuenta la importante vinculación de los términos que dan título a nuestro trabajo queremos presentar una reflexión que forma parte del marco teórico de una investigación mediante la cual nos propusimos, por una parte, entender porqué la improvisación musical no tiene una mayor vigencia en la enseñanza específica de la música; y por otra, saber cómo se construye el conocimiento profesional docente del profesorado que emplea dicho recurso técnico y expresivo en la enseñanza musical. Nuestra investigación tuvo un enfoque metodológico cualitativo, empleando como estrategia el estudio de caso que tuvo, a su vez como instrumento de investigación la entrevista semiestructurada.

Música nº 46 – “As Meninas do Tolicare”, para piano solo, de Estércio

Marquez Cunha: um estudo de caso

Robervaldo Linhares Rosa

É flagrante a urgência de se procurar atenuar a defasagem que há entre a produção musical dos séculos XX e XXI e o que é efetivamente ensinado na ambiência cotidiana da aula de piano. Muito possivelmente, o piano, neste recorte temporal, tenha sido o instrumento que mais recebeu peças por parte dos compositores. Entretanto, a pujança deste repertório pianístico parece

estar em *continuum* silêncio, visto que, em geral, os pianistas ignoram as “novas-velhas” músicas feitas a um século atrás, por exemplo, e se esbaldam na tirania de obras fincadas em solo romântico. Ora, o que ocorre, com isso, é a incapacidade de compreensão e, conseqüentemente, de interpretação de músicas que fogem ao repertório considerado padrão. Proponho, como medida para ajudar a sanar a dicotomia novo repertório e formas ultrapassadas de aprendizagem, um estudo de caso a partir da *Música nº 46 – “As meninas do tolicare”*, para piano solo, escrita em 1976, do compositor brasileiro Estêrcio Marquez Cunha (1941). A peça é formada por onze pequenos quadros musicais estruturados a partir de uma série de 12 sons usada de forma heterodoxa, a quem o compositor nomeou cada um deles com o nome de uma moça, como por exemplo, Alice, Helô, Alda que, na verdade, eram suas alunas à época da composição desta obra na Universidade Federal de Goiás, Brasil. Ao intérprete é dada a feliz e desafiante incumbência de organizar de forma criativa esses microcosmos como lhe aprouver, desde a ordem em que elas devem ser tocadas, até a possibilidade de suprimir alguma de que não goste, conforme a bula poética que acompanha a partitura. Alguns procedimentos característicos da música do século XX, tais como, variedade nas fórmulas de compasso ou desaparecimento deles, timbre entendido como estruturante, jogo de registros, uso de ressonâncias, dentre outros, estão presentes nesta composição. Assim, de forma bastante didática, alunos de piano e pianistas podem se iniciar neste vasto território de músicas dos séculos XX e XXI e, conseqüentemente, lançar novos olhares às músicas de outras temporalidades.

Luis Megías García: un compositor actual y una mirada al pasado

Ángel Conde

A lo largo de la historia ha sido una constante la convergencia entre el deseo de crear un sistema nuevo de composición, un lenguaje propio, original e innovador y la aplicación de la herencia del bagaje de conocimiento, procedimientos, experiencias y aportaciones de compositores preexistentes. El debate entre el polo continuista de la tradición y el rupturista, innovador, creador de lenguajes personales, de sistemas coherentes originales, ofrece

una dicotomía latente en los compositores. Unos continúan la tradición y otros la desarrollan. Algunos, simplemente, pretenden romperla. La relación entre el compositor, el intérprete y el público se ve distanciada con los lenguajes múltiples que van surgiendo vertiginosamente. En algunos casos aparecen brotes extemporáneos. En otros, casi a modo ornamental, se conjugan elementos del pasado integrados en estéticas contemporáneas. Luis Megías García contribuye con una obra extensa a una síntesis de estilos. Partiendo de una estética romántica del siglo XIX, la desarrolla al estilo neorromántico de la primera mitad del siglo XX, para adentrarse en un lenguaje más localista (alhambrista) en el que combina la tradición nacionalista y un lenguaje más personal. Lo desarrolla aún más en el siglo XXI, exponiendo un sentimiento localista en un lenguaje más avanzado, una profusa producción pianística descriptiva de paisajes locales y emociones, legado de sus diversas facetas: compositor, intérprete y pedagogo, así como receptor del magisterio de Ruiz-Aznar, alumno de Falla. Una línea transversal conectará toda su producción musical: la música ligera, compartiendo cafés conciertos y actuaciones radiofónicas en directo, en el marco de la enseñanza no reglada. Grafía clásica y sujeción al texto, frente a estéticas en las que la libertad interpretativa es más amplia. Su creatividad se basa en la espontaneidad, sobre el piano más que sobre el papel, evolucionando su lenguaje compositivo siempre pensando en la conexión con el público. Reúne las cualidades del pianista compositor, intérprete e improvisador de épocas pretéritas, conectando con la tradición romántica. Escribe fuera de las corrientes coetáneas, vanguardistas (Música Fractal, Espectralismo...) enmarcándose en estéticas preexistentes, sin manifestar una ruptura con el pasado aunque, a la vez innove, aportando una visión personal dentro del contexto de multiplicidad de lenguaje actual.

4 Day 2 Abstracts

December 6

Keynote

Enseñar Música en el Siglo XXI

Maravillas Díaz

En la rueda de prensa concedida a Howard Gardner en España a raíz del premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 2011, este eminente psicólogo señalaba que el que escribe sobre educación tiene que hacerlo a la luz de lo que sucede en el siglo XXI. De igual modo, pienso que el que trabaja en educación debe hacerlo teniendo presente lo que acontece en este siglo. Por ende, el que enseña música, debe ser consiente con los avances que en las últimas décadas han venido sucediéndose en relación al aprendizaje y enseñanza de la música. Los aportes de la neurociencia junto con las contribuciones que desde hace décadas nos viene de la mano de la psicología evolutiva, nos conduce a reflexionar sobre la importancia del aprendizaje musical y de los procesos en él implicados. Por otra parte, el alumnado de hoy no es igual al de décadas pasadas. Gracias al acceso que tiene a la información, la posibilidad de aprender y seleccionar la forma en cómo hacerlo es una realidad. Puede ver un video, utilizar un juego interactivo, componer una canción, crear una instrumentación, hacer un test auditivo, consultar un foro y, compartir todo lo dicho a través de redes sociales. Han cambiado los alumnos, los espacios y las funciones de la música. El músico también debe cambiar sintiéndose precursor del cambio. Es necesario una transformación en los escenarios educativos, los métodos tradicionales de educación musical se deben adaptar a un modelo educativo actual y utilizar los recursos que gracias a la revolución digital podemos disponer. En líneas generales, ofrecer a nuestros estudiantes una educación musical atractiva y comprensible. Este es el nuevo reto de los educadores musicales. Asimismo, siendo consciente de

que cada lenguaje artístico tiene sus propias peculiaridades, creo sugerente compartir espacios en colaboraciones puntuales con otras artes. Nos centramos en la importancia de uno solo lenguaje: aquel para el que hemos sido formado y damos cuenta de ello. Sin embargo, compartir espacios de arte nos enriquecería mutuamente, tenemos un importante nexo de unión: la capacidad de crear. En esta intervención pienso en un educador musical que, sea cual sea su especialidad, disfrute con la enseñanza que imparte desde la actual perspectiva que nos brinda el conocimiento y reflexione sobre el plus que supone para nuestra tarea docente la integración de otros lenguajes artísticos.

Tecnologías de Vídeo en la Web 2.0 para el Apoyo a la Enseñanza Instrumental en el Aula de Música en Educación Secundaria.

José Palazón Herrera

Uno de los mayores retos a los que nos enfrentamos a diario los profesores de Enseñanza Secundaria es involucrar a la nueva generación de estudiantes utilizando recursos tecnológicos innovadores y motivadores que enriquezcan su aprendizaje. En este sentido, el vídeo online proveniente de la Web 2.0 (como puede ser la utilización de YouTube, Skype o los *videopodcasts*, entre otras opciones), se está mostrando como una herramienta de gran utilidad para estos propósitos. En este artículo, haremos una descripción general de algunas de estas herramientas presentando, posteriormente, dos ejemplos de utilización del vídeo online como herramienta de apoyo a la interpretación instrumental en alumnos de música en la educación secundaria.

A Iniciação à Guitarra em Videochamada

António Gil Alves Ferreira

Conscientes do papel das novas tecnologias da comunicação na sociedade observamos a possibilidade de iniciar alguém, sem conhecimentos musicais, a tocar guitarra a partir de aulas em videochamada. Decorrente desta experiência integro, abordo e relaciono domínios diversos a tecnologia, o ensino, a arte, a sociedade e as “distâncias”. São natureza diversa as distâncias que dificultam o acesso à aprendizagem musical: afastamento das escolas ou professores de música por constrangimentos económicos, idade, incompatibilidade de horários ou falta de enquadramento legal para a frequência dos regimes previstos nos cursos de música do ensino artístico especializado. Sendo o *Ensino à Distância* já uma realidade formativa presente num largo universo de instituições de ensino, até que ponto se poderá explorar a tecnologia num domínio tão específico como as aulas de instrumento? As pessoas comunicam cada vez mais à distância designadamente através do correio eletrónico, das redes sociais, das mensagens instantâneas (IM), em videochamada, videoconferência, telepresença ou outros recursos de comunicação. Qual o papel do professor perante o paradigma emergente da profusão das tecnologias e dispositivos móveis de comunicação? Indissociável da possibilidade do recurso à videochamada no ensino à distância da guitarra estará a hipótese de disseminação em públicos “afastados” quer por barreiras geográficas quer sociais, culturais, etárias ou ainda pela dinâmica laboral e consequente flexibilização dos horários? O artigo refletirá acerca da eficácia e limites da tecnologia de videochamada, na transmissão das competências envolvidas na iniciação à guitarra clássica em alunos sem conhecimentos do instrumento.

O Repertório Solista para *Terz-guitare* no Século XIX

Mário Carreira

Na presente comunicação, cujo assunto já foi anteriormente abordado pelo autor no magazine online guitarra classica, é nosso objetivo primeiro, apresentar a *terz-guitare*, incidindo muito em particular sobre o seu repertório solista. Desacreditado por alguns e frequentemente omissos pela musicologia internacional, pretendemos, sob forma de conferência-recital e com o auxílio de algumas fontes incontornáveis do século XIX, colmatar estas lacunas através de breves trechos musicais, com obras de Antonio Nava, Francesco Bathioli e Marco Aurelio Zani de Ferranti entre outros. Mauro Giuliani (1781-1829), figura central do classicismo vienense e criador provável deste pequeno cordofone de mão, compôs um total de vinte e uma obras, duas das quais acreditamos serem para *terz-guitare* solo: os Ländler op. 75 e as variações op.70 (Heck, 1995: 204-205).

O Método para Guitarra de José Duarte Costa

Aires Pinheiro

José Duarte Costa foi um dos pioneiros do ensino da guitarra em Portugal. Das suas várias obras dedicadas à pedagogia da guitarra destaca-se o “Método de Guitarra composto em cinco partes” que compôs em 1942. Esta obra foi revista pelo autor ao longo de vários anos até se cristalizar sob a forma como hoje a conhecemos, no ano de 1973. Ao longo dos cinco volumes que compõe esta obra, José Duarte Costa fornece todas as indicações necessárias a uma aprendizagem básica da guitarra apontando uma direção pedagógica ainda válida para os dias de hoje. A preocupação com a integração, desde o primeiro momento, do jovem aprendiz de guitarra num ambiente musical rico é uma constante da sua obra pedagógica. A particularidade da inclusão de arranjos para segunda guitarra—destinadas ao acompanhamento do aluno pelo professor— nas obras mais simples, demonstra uma visão moderna e centrada no ato performativo do ensino do instrumento. O engenho artístico e pedagógico desta obra impressionou o guitarrista espanhol Narciso Yepes que

escreveu o seu prefácio. Além desta obra pedagógica, José Duarte Costa deixa-nos também um modelo de expansão do ensino da guitarra que é ainda hoje replicado por várias escolas portuguesas deste instrumento. As quatro escolas que fundou de Norte a Sul de Portugal são um paradigma de como o ensino da guitarra se pode refletir a uma escala nacional, sem apoios estatais e gerando proventos. A comunicação que proponho reflete sobre este método de ensino, tentando perceber como se desenvolveu ao longo dos anos e quais as competências de nível técnico e artístico que propõe para a prática da guitarra. Procura-se refletir sobre um modelo de ensino alternativo ao ensino da guitarra nos moldes em vigor nas escolas oficiais tendo em consideração a obra que constitui o seu suporte metodológico.

Social Discipline Through Instrumental Music Education? A critique of the “El Sistema Pedagogical Model”

Gustavo Borchert

In the mid-1970s a group of young Venezuelan musicians, led by the economist, politician and musician José Antonio Abreu, started a youth symphony orchestra that later became the social initiative broadly known nowadays as El Sistema. By offering free classical music education to deprived communities, the initiative has aimed at rescuing millions from poverty and social exclusion. The proposed paper discusses El Sistema's pedagogy from a cultural-political perspective by comparing the program's institutional discourse with subjective constructions particular to the post-Fordist social dynamic. Although primarily financed by the Venezuelan state, a partnership that has endured many government administrations from opposed political spectra, El Sistema's consolidation has also been helped by major world cultural, political and financial institutions. Already a bold organization in its home country and internationally praised as an effective tool for social inclusion, the initiative has swiftly spread to many other parts of the globe; over twenty-five countries, from 'emerging' economies to advanced ones, have adopted it. Organizers and supporters of El Sistema have repeatedly attributed the program's acclaimed

success to its 'ensemble-all-the-time' pedagogy. Its primary focus on orchestral performance, however, is justified by highly idealistic assertions about the symphonic ensemble seen as a microcosm of social harmony in which students acquire fundamental non-musical skills to overcome exclusion and poverty. Discipline, concentration, resilience and perseverance are among the skills frequently emphasized by the program's organizers. Praised as a social inclusive initiative, El Sistema's supporters have also often claimed it to be an alternative to the traditional conservatory way of teaching music; a pilot program to form El Sistema-modeled instructors has already been launched by an American university. In the past few years several countries in the European Union have implemented the Venezuelan idea in deprived regions. This paper questions El Sistema's pedagogical proposition as an effective strategy for social inclusion, viewing it as an instrumental use of music education to propagate ideals of social performance nurtured in contemporary Western dominant culture.

**Singing Pedagogy in the 21st Century: an overview of the past, present,
and future pedagogical approaches**

Filipa M. B. Lă

Unlike any other musical instrument, the voice is a hidden instrument, especially sensitive to changes in both internal and external milieu, offering no possibility of being replaced in the case of damage. Naturally, singing pedagogy has faced enormous challenges through the past centuries, which led to new pedagogical approaches. The initial master-apprentice model of the 18th and 19th centuries, centred in the teacher's own experiences as a performer, seems not to fit completely the current needs in singing education. Nowadays, the career demands are much higher: exceptional vocal attributes are expected to respond to the acoustic challenges of larger orchestras, concert halls and audiences, and the demands of outstanding recordings, often used as references to performance quality, even for live performances. In addition, many schools all over the world produce a great number of singers who face the competition of a

rather small niche of performance opportunities. Thus, singing teachers are expected to have other qualities besides performance experience. A good ear link to a profound knowledge of function of the singing voice (including anatomy, physiology and acoustics), are paramount requisites for a 21st century voice teacher. Science, technology and pedagogy constitute the basis for the new interdisciplinary teaching-learning model, where tacit and explicit knowledge coexist in the singing studio. Naturally, the variety and number of teaching tools in the singing studio increased; the traditional model of teaching using imitation, verbal communication, a piano, a mirror, charts showing the constituting elements of the human voice and imagery have being progressively complemented by trans-disciplinary tools (e.g. elastic bands, Swiss balls and balancing boards, used to increase kinaesthetic awareness) and technology (e.g. spectrography). This work constitutes a brief overview of the evolution of models and tools of teaching singing, from the 19th century (revisiting the Garcia and the Lamperti schools), to the 21st century. Demonstrations of the current trans-disciplinary teaching-learning models and tools currently in used will be made, paying special attention to spectrography, resonant tube, straw and flow-ball phonation techniques. Future directions on possible tools used in the future singing studio will also be discussed.

O Canto no Ensino Genérico: Da manipulação do Estado Novo à expressividade na actualidade

Ana Maria Senos Matias e Eduardo José Fuentes Abeledo

Comprometida em potenciar o desenvolvimento artístico dos alunos, no ensino básico obrigatório, empenhamo-nos em repensar o significado e amplitude das finalidades da escola, promotora do crescimento holístico dos alunos. Procuramos, pois, dinamizar e repensar o processo pedagógico, tornando-o mais activo e dinâmico, articulando saberes de forma a otimizar as capacidades do aluno, tornando-o mais criativo, expressivo e autónomo. Observando as recomendações da UNESCO (2010) e da OCDE (2012), recuperamos a ideia de que o ensino deve comprometer-se de forma igual entre os conhecimentos científicos e os práticos. Os professores estão cada

vez mais implicados na melhoria do processo de ensino aprendizagem, no desenvolvimento da linguagem musical, apesar de encontramos lacunas na formação inicial. Pretendemos quebrar conceitos estabelecidos no Estado Novo que condicionaram o ensino da música, no ensino genérico, utilizando o Canto, para fins políticos e “higiénicos” mas a força da palavra, inspira liberdade, criatividade e expressividade que todos julgamos ser possível no ensino genérico. Cientes que a descoberta do “aprender a aprender” requer intervenção reflexiva, trabalho colaborativo do professor, procuraremos reflectir sobre a literatura, no sentido de discutirmos formas passíveis de inovação na educação artística (UNESCO, 2006).

¿Qué cantan los niños? Un estudio sobre las preferencias musicales de los escolares de España y Argentina

Silvia Malbrán, Noemy Berbel, María Elena Riaño, Alberto Cabedo, Cristina Arriaga, e Maravillas Díaz

Las canciones tradicionales infantiles constituyen un importante patrimonio históricamente vinculado a diversos contextos. En la sociedad actual, las músicas que escuchan los niños y niñas son cada vez más variadas, por lo que una de las cuestiones importantes es conocer en qué medida la canción tradicional es parte de nuestro patrimonio musical. Este trabajo forma parte de una investigación más amplia en el marco del Proyecto subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España: *“Música, danza y ritual en el encuentro iberoamericano. El patrimonio compartido y su transcendencia en la educación”* (HAR2011-30164-C03-03). Una de las fases de la investigación consiste en indagar acerca de las preferencias musicales del niño y conocer el modo de transmisión de dicha preferencia. El estudio analiza los gustos de los niños y niñas de cinco años, atendiendo a los espacios en los que se desenvuelven. Para ello, se ha entrevistado a 371 niños escolarizados en cuatro comunidades autónomas españolas: Cantabria, País Vasco, Comunidad Valenciana e Islas Baleares y a 156 niños de las provincias argentinas de Buenos Aires, Santiago del Estero, Entre Ríos y Salta. En la selección de la canción preferida se observa una gran variedad de respuestas tanto en España

como en Argentina. Las mismas fueron agrupadas atendiendo a los siguientes criterios: Canciones tradicionales; Canciones provenientes de los medios de comunicación (TV, vídeos, internet, videojuegos); Canciones populares de autor; Canciones religiosas, himnos, celebraciones, etc. En cuanto a la procedencia, se estableció la siguiente clasificación: familia, escuela, medios, amigos, otros. Los resultados muestran una fuerte influencia de los medios de comunicación; asimismo, se sitúa al contexto escolar como el más efectivo para la transmisión de las músicas de los niños, tanto para el repertorio tradicional como popular. Reconociendo la importancia de la música tradicional dentro del patrimonio cultural de las sociedades, y su valor educativo, el estudio detecta la necesidad de impulsar su presencia entre las músicas que escuchan. Por otro lado, se exhorta a los docentes de las etapas infantiles para que tomen conciencia sobre la importancia de trabajar el patrimonio musical en la escuela y de educar el buen gusto de sus jóvenes alumnos.

Fernando Correia de Oliveira e a Iniciação Pianística

Carla Nogueira e Helena Santana

Por vezes, a execução de música contemporânea torna-se um complexo mistério para o intérprete que se vê na falta de conhecimento para compreender e cumprir os desígnios estéticos propostos pelo compositor. Torna-se, portanto, deveras importante documentar e reunir informação que permita preencher o vazio da partitura. Neste sentido, tem-se como objetivo apresentar as inovações pedagógicas e composicionais desenvolvidas pelo compositor português Fernando Correia de Oliveira (1921-2004) numa tentativa de revisitar e relembrar um património votado ao esquecimento. Para F. C. Oliveira, importante pianista, pedagogo e compositor português, a música é uma necessidade interior do intelecto humano em que a ‘linguagem’ escolhida pelo compositor deve ter como primeiro objetivo o prazer e satisfação em fazer música. Aliás, como refere o próprio, a criança só conhece o presente e quer viver intensamente o dia de hoje. É moderna e ri-se do passado sem sequer querer compreendê-lo. Este estado de espírito é portanto favorável à assimilação de tudo o que representa para a criança a sua época. Desta forma,

o compositor procurou criar um sistema composicional que representasse as necessidades dos dias de hoje, tendo iniciado em 1948 a escrita do sistema *Simetria Sonora* (publicado em 1969 e reeditado em 1990 e 2001), primeiro sistema de composição nascido em Portugal. Fazendo uso da simetria do som, o compositor elaborou ainda um método de *Iniciação Musical e Pianística de Vanguarda*, no intuito de proporcionar uma primeira abordagem ao instrumento mais moderna e eficaz. Neste contexto, pretende-se apresentar o método de iniciação pianística supracitado à luz de uma resenha histórica que permitirá enquadrá-lo no panorama da educação musical de vanguarda, tanto nacional como internacional.

Do Rubato – Expressão e estrutura na interpretação e receção da Sonata Waldstein

Ângelo Martingo

Evidenciando a partir da análise da agógica na interpretação (23 pianistas) e receção (ouvintes musicalmente instruídos e não instruídos) da Sonata Waldstein de Beethoven, uma estreita relação entre os fatores expressivos e elementos estruturais do texto musical (redução hierárquica) que aponta para um entendimento da interpretação e receção musical como interiorização da estrutura musical, procura-se salientar a importância do conhecimento analítico implícito nas escolhas interpretativas, ao mesmo tempo que se coloca em perspetiva a aceção tradicional de *rubato*.

La Interpretación Pianística en el Conservatorio a través de sus Principios Metodológicos: análisis de los métodos y estrategias didácticas de su enseñanza

Isabel Romero Tabeayo, Mercedes González Sanmamed e Francisco César Rosa Napal

La enseñanza de la interpretación pianística nos plantea numerosos interrogantes sobre cómo abordar, en sus diferentes etapas, un complejo proceso formativo que requiere gran dominio instrumental, conocimiento estilístico profundo de la obra y, sobre todo, el desarrollo creativo de una personalidad musical autónoma sensible al hecho artístico. A través de este estudio de investigación, nos planteamos establecer y analizar los principales criterios metodológicos a los que alude un profesor de piano tanto de un modo consciente como inconsciente, así como, definir las estrategias didácticas empleadas en el aula. Procuramos identificar y relacionar unidades de aprendizaje que justifiquen una propuesta y diseño metodológico imbricado a su vez en un concepto de enseñanza desarrollado a lo largo de las diferentes fases de comunicación e interrelación alumno- profesor: actuación (motivar, explicar, corregir), ejercitación (planificación de actividades) y control. Titone (1986). Situamos nuestro trabajo de investigación en el marco de la perspectiva interpretativa y bajo una metodología cualitativa que nos permite detenernos en los hechos tal y cómo suceden en su entorno para su análisis y comprensión. A partir de los objetivos de investigación seleccionamos un caso de estudio único con el fin de concretar las relaciones, asuntos y escenarios que configuran nuestro estudio. Hemos realizado nuestra recogida de datos mediante una serie de observaciones y entrevistas con el fin de obtener la información necesaria y relevante para dicho estudio, a través de reiterados encuentros abordando los temas pertinentes para la investigación previamente clasificados y estructurados.

As Velhas Escolas de Canto versus os Avanços Científicos e as Novas Tecnologias como Ferramentas de Ensino

Tânia Valente

Durante muitos séculos, o ensino da voz como instrumento foi feito através de sensações físicas e auditivas. O vocabulário utilizado era pouco científico e albergava conceitos, hoje considerados erróneos. Com a invenção do laringoscópio em 1854, Manuel Garcia, considerado o primeiro professor de canto cientista, iluminou a laringe e mostrou ao mundo a anatomia e fisiologia do processo fonatório. Mais de um século e meio depois a ciência da voz humana ainda encerra muitos mistérios. Por outro lado, os avanços tecnológicos no campo da informática levaram à criação de programas de processamento de voz que permitem hoje analisar som vocal, como se estivéssemos a observar a voz ao microscópio. Esta pode ser uma ferramenta útil nas aulas de canto do futuro, e ajudar os potenciais cantores a corresponder às exigências cada vez maiores que advém, entre outras coisas, de uma escrita musical com maiores tessituras ou de grandes massas orquestrais. Mas para tal é preciso saber interpretar o que nos dizem os dados destes programas. Nesta exposição, para além de falarmos da evolução dos métodos de ensino de canto, iremos demonstrar como as ferramentas do passado podem ser auxiliadas e combinadas com os conhecimentos científicos e as ferramentas tecnológicas do presente, numa aula de canto interdisciplinar, na qual o objectivo principal será sempre colocar a ciência e a tecnologia da voz ao serviço da música.

O Ensino do Instrumento Vocal à Luz da História Oral: um estudo a partir do modelo de ensino proposto pelo tenor Benito Maresca

Wilson Pontes Jr.

Partindo da complexa temática de se contextualizar um panorama educacional sobre o ensino de instrumentos, como proposto por este simpósio, escolhemos aquele que entendemos como um dos mais subjetivos e de parâmetros cambiantes: o ensino do instrumento vocal, voltado ao canto chamado

“erudito”. Tal escolha se dá justamente pela quantidade de variáveis envolvidas neste tipo de ensino, como questões de propriocepção fonética, respiração, fisiologia e outras modalidades pouco tangíveis aos termos metódicos tradicionais. Uma vez que a amplitude temática em questão perpassa o tempo passado e se coloca como questão educacional do tempo presente, entendemos ser a história oral, uma ferramenta teórica capaz de estabelecer um diagnóstico mais orgânico sobre métodos de ensino, em localidades específicas e a partir daí, dispor de argumentos e proposições dirigidas ao tempo futuro. Partindo do estudo de uma metodologia específica de ensino sobre técnica, no caso deste trabalho, o modelo proposto pelo tenor Benito Maresca na cidade de São Paulo, podemos traçar com o auxílio da história oral, um perfil da técnica de ensino do instrumento vocal em questão, a recepção de tal método, territorialidades dialógicas desta técnica e o principal: propor um parâmetro analítico, sobre este tipo de ensino, influências e desdobramentos. Tal modelo investigativo aqui proposto, auxilia na sistematização de recepções metodológicas onde haja poucas fontes, promove o debate interdisciplinar e instrumentaliza possíveis intervenções, a partir dos novos dados específicos à problemática em análise, apontando para novas resoluções. O presente trabalho se foca na coleta e análise de relatos sobre a técnica de ensino do instrumento vocal, proposta pelo Tenor Benito Maresca, em especial nos últimos dez anos de vida, por uma questão de maturidade profissional. Utilizamos ainda de todo o aparato documental, visual e sonoro disponíveis, na compreensão de tal método de ensino do canto, uma vez que não há fontes escritas sobre o objeto de nossa pesquisa.

Voz e Performance na Contemporaneidade

Wânia Mara Agostini Storolli

Voz e performance entrelaçam-se na produção artística contemporânea, moldando novas formas, novos gêneros. Marca indubitável da unicidade de cada ser, a voz, ao ser investigada, revela sua potencialidade criativa. A pesquisa sistemática dos recursos vocais está no centro de diversos processos criativos contemporâneos, podendo gerar linguagens artísticas singulares.

Demetrio Stratos, Meredith Monk, Diamanda Galás e Fátima Miranda entre outros, são exemplos de “artistas da voz” que povoam o nosso tempo, revelando a voz além da linguagem, a voz como som. Nas manifestações das vanguardas futuristas e dadaístas, no *Sprechgesang*, na poesia fonética, na poesia sonora, no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, e em novos gêneros como a *Vocal Performance Art*, vozes inauditas, povoadas de gritos, assobios, risos, sussurros, subvertem a ordem do belo. A reflexão sobre a voz implica no reconhecimento das múltiplas vozes nas quais esta se desdobra, originando performances, provocando transformações nas linguagens em que está presente, na música, no teatro, na poesia. Este estudo enfoca a transformação dos parâmetros vocais e o surgimento de novos gêneros artísticos a partir da pesquisa vocal, especificamente a *Vocal Performance Art*, que surge nas últimas décadas do século XX, trazendo como exemplo as criadoras e *performers* Meredith Monk e Fátima Miranda. Realizado com o apoio da *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, o estudo pretende oferecer mais subsídios para a análise dos processos criativos contemporâneos, que tem na voz seu elemento propulsor. Apresentando um enfoque específico que relaciona voz e performance, o estudo ressalta a importância da experimentação prática no âmbito da criação contemporânea. Conclui-se que a experimentação a partir das relações entre corpo e voz é fundamental por permitir a descoberta de possibilidades sonoras inéditas, podendo conduzir ao desenvolvimento de linguagens musicais singulares. Corpo e voz impulsionam assim a ação criativa e materializam o processo de criação através de sua performance.

**O Contexto da Didáctica Instrumental no Portugal Quinhentista e
Seiscentista – o caso dos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de São
Vicente de Fora de Lisboa**
Filipe Mesquita de Oliveira

A voz humana sempre foi, e ainda é em certa medida hoje em dia, o mais excelso dos instrumentos musicais. Conta-nos a mitologia grega que Orfeu apaziguava as fúrias dos infernos através do seu canto. Mas ao fazê-lo

acompanhava-se pela lira, que servia de suporte musical de fundo à sua voz. Desde tempos imemoriais na história o instrumento musical teve um lugar subalterno, «inferior à voz humana», cuja função era de acompanhá-la, ou tão só dobrá-la. Historicamente, tal situação começa a mudar de feição cerca de inícios do século XVI, com a afirmação gradual dos instrumentos musicais, que resultaria na sua autonomização progressiva relativamente à identidade vocal. Em Portugal, semelhante realidade histórica é objectivada pela actividade musical nos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, sobretudo de meados do século XVI em diante, e de S. Vicente de Fora de Lisboa. A presente comunicação tem por finalidade ilustrar o que foi o panorama instrumental nestas instituições eclesiásticas, sobretudo no que diz respeito à didáctica utilizada pelos crúzios, que em muito explica o advento da execução instrumental em Portugal e a sua colagem, em termos de processo de aprendizagem, ao estudo e prática do contraponto imitativo. Tiveram a este propósito um papel de relevo figuras como António Carreira (c. 1530-1594?) e Frei Teotónio da Cruz († 1653), entre muitos outros compositores. Através de uma série de testemunhos oriundos de alguns dos manuscritos musicais mais relevantes do espólio de Santa Cruz, que são hoje pertença da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, com particular destaque para os manuscritos 48, 52, 236, 242 e 243, pretendemos numa análise musicológica apresentar esses tão valiosos testemunhos históricos. A sua relevância nos dias que correm resulta na consciência que devemos ter relativamente aos processos de estudo teórico-musical e prática performativa de outrora e que aproveitamento deles hoje podemos fazer.

**Curso Musical Miguel Ângelo: “Um novo templo onde podem prestar
reverente culto à arte dos Mozarts e dos Webers”**

Ana Maria Liberal

Só na segunda década do séc. XX, mais concretamente no ano de 1917, é que o Porto vê concretizada a sua “velha” pretensão de criar um Conservatório de Música. A ausência de uma escola de música estatal obrigou a que, durante todo o séc. XIX, o ensino desta arte de Euterpe ficasse a cargo de iniciativas

pontuais apoiadas pela Câmara Municipal no Porto, das Ordens Religiosas, dos colégios privados e dos professores particulares. O Curso Musical Miguel Ângelo, criado em 1877 pelo pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira, insere-se nessa plêiade de iniciativas privadas no âmbito da instrução musical. Durante os seus cerca de 25 anos de existência, este estabelecimento de ensino formou alguns dos mais conceituados pianistas e pedagogos portugueses, como sejam Óscar da Silva, Ernesto Maia, Teresa Amaral, Artur Ferreira de Sousa, entre muitos outros. Esta comunicação propõe-se, portanto, caracterizar a actividade pedagógica desta escola de música, dando especial ênfase ao corpo docente, aos planos de estudo, bem como a uma série de metodologias de ensino que o Curso adoptou e que, para a época, eram absolutamente pioneiras.

Ação Educativa Músico-teatral de Dois Mestres no Interior Goiano

Durante os Séculos XIX E XX

Maria Lucia Roriz

Este trabalho apresenta a atuação profissional de dois educadores musicais naturais da cidade de Pirenópolis onde viveram respectivamente durante os séculos XIX e XX: Antônio da Costa Nascimento, também chamado Tonico do Padre (1837 – 1903) e Maria Armênia de Pina Siqueira (1897 – 1989). Aponta a importância do trabalho de cada um deles como educadores, artistas e intérpretes que foram, formando verdadeira escola de instrumentistas, cantores e atores incentivando e preservando o exercício da arte numa tradição músico teatral que a cidade conhece e ainda vive. Pirenópolis, antiga Meia Ponte, surgida em 1727 logo após o descobrimento de suas ricas minas de ouro, floresceu com ideais de arte viva, mormente no que se refere à música e ao teatro. Abriga importante acervo de documentos e partituras que comprovam intensa atividade cultural na região desde o século XVIII. No entanto ainda desconhece qualquer instituição formal dedicada ao ensino específico da arte. Toda vivência músico-teatral que abriga foi transmitida informal e improvisadamente, com vistas a alguma apresentação pública durante as festas da igreja, de santos padroeiros, chegada de representantes do governo

ou outras comemorações diversas. É nessa perspectiva que apresentamos a ação educativa de dois mestres filhos de uma terra distante, no interior do Brasil, mas que souberam guardar, ressemeiar e fazer florir a arte que viveram.

Álbum para Piano: um contributo para a divulgação de obras de compositores portugueses no âmbito do ensino do instrumento

Paula Peixoto

Este trabalho surgiu da preocupação em facilitar o acesso e alargar o conhecimento de obras de compositores portugueses para piano, apresentando novas propostas de repertório para estudantes de piano e expandindo o leque de opções de acordo com os diferentes graus de ensino. Foi levada a cabo a criação de um álbum que apresenta uma diversidade de obras, proporcionando a docentes e alunos uma escolha mais alargada de repertório. Estas obras foram escolhidas de modo a permitir a crianças e jovens o desenvolvimento, não só das competências técnicas e dos elementos que as compõe, mas também da criatividade, da imaginação e da expressão, estando acompanhadas por comentários e indicações de técnica e interpretação por parte da autora. A recolha de partituras para a elaboração do álbum revelou-se complexa, uma vez que muitas das obras referenciadas nos programas em vigor na maioria dos conservatórios e escolas de música portuguesas não estão disponíveis para aquisição, tendo a sua concretização apenas sido possível a partir de contactos com colegas, professores e amigos da autora, que prontamente aceitaram procurar nas suas bibliotecas pessoais obras de autores portugueses, muitas das quais se conseguiram apenas em fotocópia e num estado que lhes conferia pouca nitidez. Este aspecto aguçou a vontade de fazer uma edição das partituras selecionadas, de modo a ser mais fácil a sua leitura pelos mais novos e de as recuperar para um acesso mais alargado. Uma vez que muitas obras de compositores portugueses foram editadas há várias décadas e não voltaram a ser reeditadas, revelou-se de extrema importância proceder à recolha de todas as fontes disponíveis e realizar uma edição que contempla obras que de outro modo se iriam perder pelos tempos, privando do seu conhecimento as futuras gerações por falta de acesso às

partituras. Com este trabalho, a autora espera abrir uma pequena janela para que outros se interessem pela música dos compositores nacionais e possam vir a empreender tarefas de idêntica dimensão, constatando que as peças seleccionadas para o álbum são ricas tanto sob o ponto de vista da técnica pianística como da sua valia musical, equivalendo-se nos seus objectivos ao repertório internacional invariavelmente utilizado e por vezes sujeito a desnecessário desgaste e banalização.

Técnica Vocal e a Criança Cantora

Denise de Almeida Felipe

A procura por profissionais que trabalhem a voz cantada infanto juvenil sofreu um exacerbamento, cujo início se deu já no final do século passado, ocasionado principalmente com a veiculação pela mídia televisiva de programas promotores de concursos de canto referentes a esta faixa etária. Concursos dessa natureza e a mídia acabaram por determinar um padrão estético do canto onde as exigências fisiológicas e funcionais da emissão da voz dificilmente poderão ser atingidas de forma saudável e segura sem um suporte e direcionamento técnico racional e efetivo. Surgem então as seguintes questões: Estão os professores de canto em universidades conscientes da necessidade de possibilitar que seus alunos futuramente possam se inserir no mercado, atendendo efetivamente suas demandas no campo da voz infantil cantada? Estariam estes “pequenos cantores”, já atuantes no mercado, sendo ignorados da preocupação do profissional qualificado? Até onde o material didático vigente consegue ser um suporte adequado? Se não há material para o trabalho técnico com essas vozes, não seria o momento de criá-lo, tornando menor essa lacuna? Como lidar com estas questões? Que aptidões necessitam ser desenvolvidas nas crianças cantoras? Através desta pesquisa, ainda em andamento, constatou-se já uma demanda crescente de aulas de canto para crianças, estando elas ou não inseridas no mercado de trabalho. Constatou-se outros sim que a maioria dos professores não se sente embasada nem encontra material direcionador no trabalho técnico com essas vozes. Nas escolas superiores de música há ausência de disciplinas

preparatórias do aluno para atuar nesse mercado. A pesquisa realizada nas duas cidades escolhidas – Goiânia, no Brasil, e Grande Lisboa, em Portugal – indica que os problemas detectados no trabalho direcionado ao desenvolvimento da voz infantil cantada são na verdade semelhantes, mesmo em realidades sócio-culturais e continentes diversos. Conclui-se que esta realidade se apresenta contundente, sendo de reflexão e questionamentos profundos que depende a atuação efetiva do profissional competente desta área.

Sons de Azul: A criatividade nas audições de música

Teresa Vila Verde

Nas escolas vocacionais de música é comum culminar cada período letivo com uma ou mais apresentações públicas - as chamadas audições musicais - onde os alunos têm oportunidade de mostrar o seu trabalho musical em público, desenvolvendo desta forma importantes competências ao nível performativo, intrapessoal e interpessoal. Normalmente estas audições seguem os mesmos moldes em todas as escolas, em que os melhores alunos tocam a solo (sempre os mesmos) e os restantes integram agrupamentos musicais de diversos géneros. Ora, neste contexto específico, alguns dos meus desafios como professora de piano têm sido, por um lado, evitar que sejam sempre os mesmos alunos a tocar nas audições e, por outro lado, atrever-me a experimentar novos formatos de apresentação em que todos os alunos, se possível, possam desenvolver e expor a sua personalidade e o seu potencial criativo único, indo além do estritamente musical. Neste sentido, tenho utilizado as apresentações públicas como momentos de excelência para explorar a música de forma inusitada, transformando-a sem pudor num outro objeto artístico. Nesta conferência proponho apresentar um projeto específico, designado de *Sons de Azul*, como exemplo de como podemos explorar conteúdos musicais mais ou menos ortodoxos num contexto escolar de uma forma criativa e multidisciplinar. *Sons de Azul* foi criado para a apresentação da minha classe de piano, constituída por 15 alunos maioritariamente do 2º ciclo, na audição final de ano do Conservatório de Felgueiras e foi apresentado na

Casa das Artes de Felgueiras em Junho de 2013. Este projeto cruza a música com o vídeo e a performance e desenvolveu-se a partir do trabalho e das ideias de John Cage, em particular da sua *Theatre Piece*, peça que na altura tinha experimentado num laboratório de criação organizado e coordenado pela coreógrafa Clara Andermatt. O que proponho neste simpósio situa-se, então, mais ao nível criativo-performativo da música, do que dos métodos de ensino ou dos repertórios utilizados no ensino da mesma.

5 Day 3 Abstracts

December 7

Proposta de Repertório de Música Brasileira para o Ensino do Piano

Denise Maria Zorzetti

A preocupação em fornecer diretrizes para o professor e orientações para a execução do instrumento existem praticamente desde a época do surgimento do piano. Primeiramente visto como um herdeiro dos instrumentos de teclado mais antigos, à medida que suas características particulares foram percebidas, novos estudos foram necessários a fim de evidenciar e explorar as possibilidades do novo instrumento. Em relação à atuação do professor, ao lado de toda a preparação inerente à sua formação, referente aos procedimentos pedagógicos, acreditamos na necessidade de um conhecimento aprofundado acerca do material a ser utilizado em sua prática profissional. Este estudo apresenta uma proposta de repertório de música brasileira para o ensino do piano, que possa ser adotado desde os primeiros anos de estudo. Tal proposta tem o objetivo de oferecer ao professor opções de peças brasileiras que apresentam a possibilidade de trabalhar vários aspectos da execução pianística e com alunos diferentes, ou seja, atendendo a diferentes interesses e capacidades. Essa preocupação é resultado de nosso trabalho junto a alunos de Licenciatura em Música - Habilitação em Ensino do Instrumento Musical / Piano, da Universidade Federal de Goiás e, portanto, futuros professores. Após a realização do levantamento de obras brasileiras, pudemos constatar a amplitude de possibilidades que o professor de piano tem à sua disposição. Estilos, épocas e compositores diversos. Encontramos opções de repertório entre vários nomes representativos da música brasileira, pertencentes e adeptos das mais variadas correntes e tendências composicionais. Os termos *romantismo*, *nacionalismo* e *modernismo* podem nos dar uma ideia da diversidade de estilos de composição, além da possibilidade de ter contato com diferentes formas e gêneros musicais. É grande, também, a contribuição de compositores que adotaram técnicas

composicionais contemporâneas e, se a produção individual é pequena, não podemos dizer o mesmo do conjunto de obras escritas a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI. Acreditamos que, ao adotar esse repertório, o professor irá, além de trabalhar aspectos específicos da execução pianística, dar oportunidade para que seu aluno vivencie elementos de sua cultura, explorados por compositores pertencentes às mais variadas correntes e tendências da música brasileira.

Desenvolvendo a Sonoridade do Jovem Pianista: a arte de bem ensinar a ciência do som

Luís Pipa

Uma das componentes principais na formação de um jovem pianista é o desenvolvimento da sua sonoridade. Para o transmitir, o professor usualmente usa termos como: *ataque*, *peso*, *profundidade*, apelando simultaneamente à utilização do braço, pulso, etc. Apesar de frequentemente ser também feito um apelo à imaginação do aluno, recorrendo designadamente a conotações extramusicais, o uso de uma terminologia vaga e insuficientemente objectiva poderá, no entanto, tornar pouco claro o que efetivamente constitui a capacidade de influenciar a qualidade do som num instrumento em que não é exercida uma ação direta sobre o objeto de produção sonora, ao invés do que acontece com a maioria dos restantes instrumentos. Partindo dos conceitos de relação entre timbre e ataque de John Petrie Dunn (1933) e analisando retrospectivamente os conselhos de pedagogos como Carl Czerny (1939) sobre equilíbrio sonoro, esta apresentação propõe-se analisar ações objetivas que se poderão constituir como veículos privilegiados de comunicação eficaz entre mestre e discípulo neste campo.

**Teaching Acoustic and Electric Jazz Bass in XXI Century: The case study
of John Patitucci**

Massimo Cavalli

The purpose of this paper is to shed some new light on the teaching of electric and acoustic bass, studying the case of John Patitucci as point of departure. He is a world acclaimed innovator on both instruments, and an analysis of his technique will point out some of the strategies he uses when playing; these might be helpful to others. Patitucci has mastered a large vocabulary that recalls bebop, post bop and modern jazz, mixing all of them with his own improvisation techniques. He is the bridge between tradition and modernity. After a brief introduction to the history of jazz bass, covering its origin and some general characteristics about both instruments and their use in the jazz tradition, I will describe ways to develop a method of study through Patitucci's transcriptions, phrase articulations, fingering and ornamentations. The case study of John Patitucci, as well of others players who have mastered both instruments could be a helpful method for students who want to approach advanced improvisation techniques dealing with electric and acoustic. The electric and acoustic bass share the same tuning but not the same fingering. While electric bassists use a four finger technique for the left hand, the acoustic players normally deal with the Simandl technique; that is a three finger technique, especially in the lowest positions. One of this paper's ideas is to use and write fingerings that are relatively unusual in acoustic and electric bass teaching, for example the four finger technique on acoustic could be useful when playing some difficult passages in Patitucci's solos. The transcribed examples are fingered for both instruments as ground to develop exercises for players who are interested in learning both the electric and acoustic. The suggested fingerings aren't necessarily the same that Patitucci uses, but author's purpose is to keep the phrasing flow and articulation as one of the goals of this study. Some examples are recorded on videos to compare fingering and phrasing between both instruments.

Gesture as an Approach in the Foundation of a Transcendental Thought to the Teaching of Improvisation on Guitar

Walter Nery Filho

This work aims to present the concept of gesture as an alternative teaching perspective over the already well established approaches related to improvisation studies on the electric guitar, unifying contemporary compositional and improvisational elements to a common universe. At the end we will conclude that this idea can play an important role in achieving musical consistency. During my first post-graduation course that yielded a final paper named “The improvisation style of Kurt Rosenwinkel: an analytical investigation”, I came across with questions that had to do with my own way of teaching and studying improvisation. One of the most prominent contemporary guitarists, Rosenwinkel launched an innovative sight over the art of improvising and composing. The analytical prospection on his improvisation style in association with my recent master degree’s studies that has to do with the compositional processes of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos allowed to set up a less conventional approach about teaching improvisation on the guitar. The idea of musical gesture appears as a conceptual amalgam between both composition and improvisation realms. Musical gesture currently leads to definitions that relate from physical performatic movements to musical gestures related to musical material itself. Many important theorists as Robert Hatten, Kofi Agawu and Fernando Iazzeta have been studying and trying to describe and to define this concept during the last years. One of the current accepted definition is that “gesture is not only movement, but a movement which is able to mean something, a movement which carries a special signification” (IAZZETA, 1997). For this paper we will deal with conventional improvisation, that is, the one that unfolds over a specific melodic and harmonic context many times portrayed by a lead sheet. Therefore our thesis is that the more the improvisation is gesturally connected to a lead sheet the more it becomes significant. Under this perspective we think plausible to categorize gesture as follows on simple topics like: a) Motivic/thematic gestures; b) Harmonic gestures; c) Pacing gestures (related directly to the length of each phrase).

Reflexões Sobre o Ensino da Música

Roberto Pérez

O Instrumento Musical, como o nome indica, é um instrumento, não um fim mas sim um meio para chegar ao objetivo final que é a Música. As aulas de instrumento nas escolas de música regulares dividem-se basicamente em duas partes, uma, onde o professor/a fornece as ferramentas (técnica) para que o aluno consiga vencer a barreira do objeto físico; outra, onde o professor/a tenta transcender o objeto físico para alimentar a compreensão do texto musical. No tempo de relógio de uma hora semanal os professores de instrumento estão obrigados ou convidados a converter-se em artífices, mas muitas vezes o tempo mal chega para quase nada... Se o discípulo entrasse na aula com o Texto Musical decodificado e fazendo parte das suas convicções intrínsecas, o trabalho do Professor de Instrumento estaria vocacionado para o ensino de como a Ferramenta está ao serviço da Mensagem. Há muitas maneiras, fórmulas e métodos eficazes que ajudam... esta comunicação volta mais uma vez às origens, onde a fantasia e certo humor (senso comum) estão presentes.

Fronteiras no Ensino de Contrabaixo na Atualidade

Sonia Ray

O ensino do contrabaixo na atualidade encontra várias fronteiras por vezes difíceis de serem ultrapassadas no cotidiano de estudantes e professores. Por um lado encontra-se a rigidez da tradição inserida em grande parte do material pedagógico mais utilizado no Brasil e, por outro, demandas contemporâneas multidisciplinares que exigem o uso de material mais flexível e moldável às necessidades de alunos e professores em realidades distintas e coexistentes nos dias de hoje. A complexidade da situação se agrava quando associada a posturas rígidas tanto de docentes quanto de autoridades responsáveis pela regulamentação de programas de ensino de instrumento, particularmente no tocante a iniciação de crianças e jovens. O objetivo deste texto é discutir a problemática gerada pela associação de matérias e posturas distintas sobre o ensino do contrabaixo, considerando a formação dos docentes no Brasil bem

como o material disponível para uso pedagógico. Espera-se que uma reflexão sobre a literatura disponível nos aponte possíveis caminhos para a pedagogia do instrumento mais coerente com a atualidade, particularmente no Brasil. O contrabaixista e pesquisador Alexandre Negreiros (2003) constatou em sua pesquisa de mestrado que 70% dos professores de contrabaixo no Brasil usavam os livros de Billè (1922), Smandl (1964) e Zimmermann (1966), três dos métodos mais tradicionais disponíveis no mercado. Alguns destes professores associavam a estes métodos livros de estudo e exercícios. Um estudo compreensivo de métodos usados para estudo de contrabaixo foi realizado por Ray e Rosa (2012) onde ficou constatado a quase nenhuma atenção dada por estes métodos tradicionais a questões culturais ou com o uso do corpo no aprendizado do instrumento. Entretanto, as demandas de alunos e professores nos dias de hoje são cada vez mais compatíveis com propostas de ensino-aprendizagem multidisciplinares, que usam (ou pelo menos admitem o uso) de material complementar que faz do processo de aquisição de conhecimento musical uma experiência que dá suporte ao músico e também constrói um ser humano melhor estruturado (Fonterrada, 2001; Swanwick, 2003). Materiais como os propostos por Gannet (1997), Bradetich (2009), Borém (2011) e Rosa (2012) são exemplos claros destas propostas. O Brasil ainda enfrenta a inflexibilidade de alguns educadores que não buscam atualização nem novos materiais para otimizar seu processo de ensino. Contudo, os alunos estão cada vez mais expostos a modelos alternativos de aprendizado via redes de relacionamento, aulas e modelos variados de execução de repertório diversos disponibilizados na internet, bem como material de apoio para o estudo da performance musical (Williamon, 2008). Um possível caminho para unir a tradição e a inovação seria a adaptação do material tradicional com a inclusão de alternativas para dedilhados, sequência de exercícios e repertório diferenciado de forma a ampliar as opções dos métodos mais tradicionais. As propostas mais recentes e menos estruturadas também poderiam se beneficiar com o uso simultâneo de partes de métodos tradicionais que contam com sequências bem estruturadas de exercícios com complexidade gradual de divisão rítmica e condução harmônica, por exemplo. Todo material deve ser aproveitado num país como o Brasil que tem um

número muito grande de estudantes de música em potencial com poucos recursos para aquisição constante de novos materiais.

**Memorização de uma Fuga do *Cravo Bem Temperado* de J.S.Bach:
aplicação pedagógica de estratégias de memorização em alunos de piano
do ensino vocacional**

Vera Fonte e Luís Pipa

O processo de memorização musical tem sido, nas últimas décadas, objeto de estudo em diversas investigações. Todavia, poucos trabalhos se têm dedicado ao desenvolvimento de estratégias pedagógicas para o ensino da memorização. Desta forma, verifica-se uma lacuna na investigação relativamente ao impacto do trabalho de memorização em sala de aula, à forma como os estudantes encaram o processo de memorização e como esta afeta a sua segurança em palco. A presente comunicação tem por base um estudo de caso realizado num conservatório de música, com alunos do ensino complementar, que teve como principal objetivo desenvolver e aplicar pedagogicamente um conjunto de estratégias para a memorização de uma Fuga do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach, cuja performance de memória é frequentemente requerida pelos programas dos conservatórios e em concursos de piano. As estratégias selecionadas basearam-se na aplicação consciente de diferentes tipos de memória (motora, auditiva, visual, estrutural, emocional, linguística), contrariamente à tendência frequente dos estudantes de recorrer apenas a um tipo de memória (geralmente motora). Além disso, foram focados processos como a seleção de dedilhação, análise musical, entoação, direção musical, entre outros. Numa primeira fase, os alunos receberam, em aulas de conjunto, as bases teóricas sobre o processo de memorização. Posteriormente foram aplicadas, em aulas individuais e de grupo, diferentes estratégias baseadas na literatura, para a memorização da obra (Fuga em Fá M, 1º caderno, BWV 856). Os resultados revelaram-se animadores, na medida em

que se verificou grande eficácia e rapidez de memorização por parte de todos os alunos, bem como uma evolução significativa noutras capacidades performativas.

Leo Brouwer – Uma nova pedagogia guitarrística

Tiago Emanuel Cassola Marques

O present artigo debruçar-se-á sobre a observação do músico cubano Leo Brouwer (Havana, 1939), figura incontornável do panorama guitarrístico no Séc. XX. A sua vasta experiência como performer, compositor e professor em inúmeras master-classes, aliados à sua cultura e poder de reflexão teórica sobre temas musicais e guitarrísticos em concreto, contribuem de forma significativa para uma posição relevante e única até à data no campo da pedagogia guitarrística. Partindo da observação do exemplo Leo Brouwer como performer, compositor e professor e da sua estreita inter-relação, nesta comunicação pretendo sublinhar o grande poder pedagógico de Leo Brouwer, que fazem dele testemunho de escola, e fazem da sua obra uma presença assídua nos planos curriculares dos nossos conservatórios e academias. Em concreto, através da apresentação e análise dos seus materiais didáticos mais relevantes (*Estudios Sencillos* e *Nuevos Estudios Sencillos*), bem como traçando o seu perfil teórico e de docência através da observação dos seus textos de cunho pedagógico e verificados igualmente em contexto de aula (master-classe), procuro contribuir para uma investigação fundamentada sobre Leo Brouwer e o seu modelo pedagógico, bem como os seus contributos para uma nova pedagogia guitarrística, na qual alia a praxis interpretativa e a experiência como performer à criação composicional de repertório didático.

La Importancia de la Gestualidad del Músico en la Comunicación. El Músico como Actor

Albert Nieto

El músico, por el simple hecho de estar en un escenario, se convierte en un actor más. C.P.E. Bach y Dimitri Bashkirov, entre muchos otros, nos hablan de ello. El espectador avezado se verá más involucrado en el disfrute musical si además de escuchar los sonidos puede ver los movimientos que realiza el intérprete que van en sintonía con el carácter de la música que nos transmite. En cambio, la ausencia de expresión gestual puede restar la fuerza de comunicación que conlleva la actuación en vivo y, por tanto, se acerca mucho a una escucha fonográfica. Por otro lado, un gesto inadecuado puede producir una percepción falseada del carácter de la obra que se interpreta, tal como afirma Alfred Brendel. En definitiva, la gestualidad es un factor primordial para conseguir que el público pueda quedar subyugado por la prestación del músico en un recital. Quien haya tenido ocasión de ver-escuchar a músicos como Van Cliburn, Uchida, Gavrilov, Zimerman, Anderszewski, Lang Lang, Say, Rattle, Vengerov y Kopatchinskaja, o a la Orquesta BandArt, sabrá a lo que me estoy refiriendo. Se produce un handicap gestual en aquellos alumnos que tienen la vista “clavada” en la partitura y están preocupados por ciertas dificultades técnicas, lo que merma sobremanera la capacidad para poder sentir y expresar emociones y, por consiguiente, también la libertad de exteriorizarlas a través del gesto corporal. Tampoco es interesante que el pianista focalice su mirada en el teclado, ni que los instrumentistas de cuerda y guitarristas lo hagan en el bastidor y en los trastes. Otro aspecto importante es la conveniencia de cuidar mucho la puesta en escena y evitar aquellos detalles que puedan distraer la atención del público y apartarle de la visión completa del instrumentista, como el cabello largo suelto que oculta el rostro. Es evidente que los cantantes y los directores de orquesta, son los intérpretes que tienen mayores posibilidades gestuales que los demás. Pero todos tienen que saber aprovechar sus particulares ventajas gestuales. El pianista que sienta la necesidad durante un recital de dirigir la música con el brazo que momentáneamente ha quedado libre y que presagie la explosión de una nota estática que lleva un *crescendo* implícito que estremezca su cuerpo ante una tensión armónica; y el intérprete

que se sobresalte ante la abrupta irrupción de un gran contraste dinámico, que sienta un pequeño escalofrío al presentarse una hermosa cadencia rota, que se sienta invitado al baile con la llegada de una irresistible danza, que se sobrecoja ante el vacío de un dramático silencio, que aprecie que el mundo cambia de color en una enarmonía, que se extenúe en una serie de síncopas suplicantes, que consiga cuestionar su propia existencia en un calderón interrogante, y que pueda exteriorizar todo ello sensiblemente con su cuerpo, tendrá toda la credibilidad del mundo ante un espectador de escucha y visión atenta. En definitiva, si el intérprete es sincero y vive la música de manera que sus gestos vayan en sintonía con el carácter que él ha concebido, no hay duda de que el espectador podrá captar diversos estados de ánimo, pues se habrá potenciado el canal de comunicación, el flujo de emociones y sensaciones que se establece entre el intérprete y el público. Este proceso mágico, que no puede grabarse ni repetirse, es “el espíritu del directo”.

