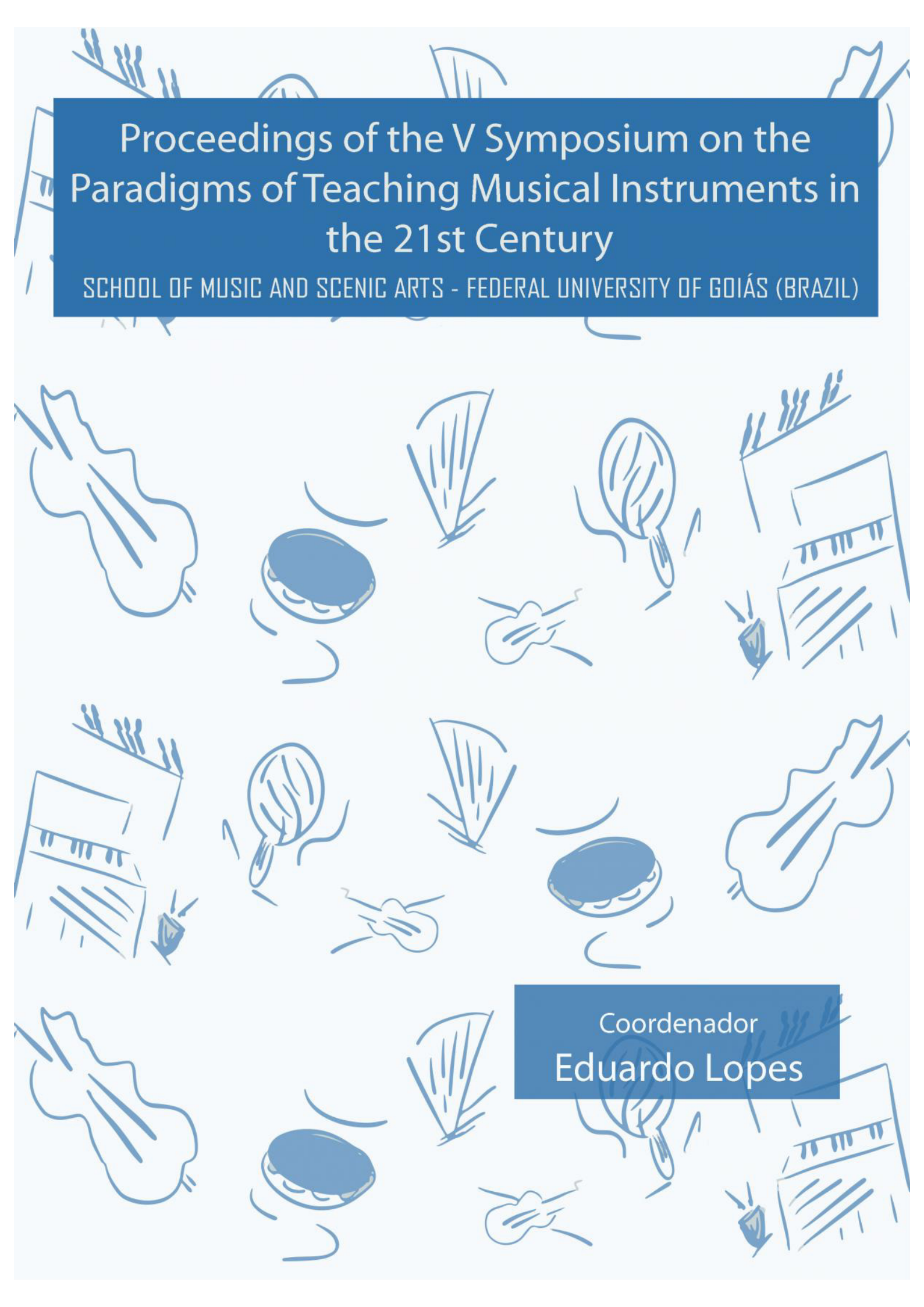


The background of the cover is a light blue-grey color, decorated with faint, hand-drawn sketches in a darker blue-grey. These sketches include various musical instruments: a guitar, a violin, a drum, and a piano. There are also sketches of a building with a flag on top, and some abstract shapes that could represent musical notes or sound waves. The overall style is artistic and modern.

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

SCHOOL OF MUSIC AND SCENIC ARTS - FEDERAL UNIVERSITY OF GOIÁS (BRAZIL)

Coordenador
Eduardo Lopes

V SYMPOSIUM ON THE PARADIGMS OF TEACHING MUSICAL INSTRUMENTS IN THE 21ST CENTURY

SCHOOL OF MUSIC AND SCENIC ARTS
FEDERAL UNIVERSITY OF GOIÁS (BRAZIL)

APRIL 2017

Título: Proceedings of the V Symposium on the Paradigms of Teaching Musical Instruments in the 21st Century

Coordenador: Eduardo Lopes

Número de exemplares: 100

ISBN: YYYYYYY

Ano: 2017

Capa: Tereza Raquel Alcântara-Silva

TABLE OF CONTENTS

PREFACE	5
GENERAL INFORMATION	7
TIMETABLE	9
ABSTRACTS	12
Day 1	12
Day 2	20
Day 3	33

PREFACE

Considered one of the few forums concerning research relating to the overall topic of teaching musical instruments in today's world in view of the future, the V STMI - Symposium on the Paradigms of Teaching Musical Instruments in the 21st Century reached a new level in its mission of disseminating international research on the area of the musical instrument. While its previous editions (2009, 2011, 2013, 2015) were held at the University of Évora in Portugal, the V STMI will take place at the Federal University of Goiás in Brazil, thus continuing to open its doors to the international community.

The STMI symposia series assumes the general principle of the influence of education in shaping personalities and aesthetic values. Thus, the relevance of these symposia lay exactly on the visible gap between the overall processes of teaching art and artistic production of today's society. An obvious example of this is music itself, and in particular instrument education. Today, in the teaching processes of many music instruments, we still use techniques, methods and repertoire of over a century ago. In line of this, it is 'forgotten' almost all music production of the 20th century, as well as not considering the present or envisage future instrument teaching. In order to contextualize these issues, and contribute to outline an instrument teaching panorama for the future, the V STMI aggregated research and discussed issues of music instrument teaching, covering three broad chronological periods: (1) an overview of the past; (2) the present; and (3) the future. Considering its international stance, V STMI had as keynote speaker Professor Jane Ginsborg of the Royal Northern College of Music in the UK, with a lecture entitled "Better Practice: Health promotion for music performance students".

During the three days of the symposium, more than thirty communications from delegates around the world were presented. These included relevant research in the overall area of music instrument in the context of several subjects of musicology, such as: history, performance practice, composition (and repertoire), pedagogy (methods and techniques; teaching 'new' instruments), the 'new musicology' (gender studies and new musical styles), as well as new technologies in music education, and music therapy.

*Eduardo Lopes, PhD
V STMI Chair*

GENERAL INFORMATION

KEYNOTE SPEAKER

Jane Ginsborg | Royal Northern College of Music, UK

SYMPOSIUM CHAIR

Eduardo Lopes | Federal University Goiás, Brazil / University of Évora, Portugal

ORGANIZATION

CESEM – Sociology and Musical Aesthetics Research Centre (Faculty of Humanities and Social Sciences – UNL, Portugal)

EMAC – School of Music and Scenic Arts (Federal University of Goiás, Brazil)

ORGANIZING COMMITTEE

Ana Guiomar Rêgo Souza | Federal University of Goiás, Brazil

Carlos Henrique Costa | Federal University of Goiás, Brazil

Eduardo Lopes | Federal University of Goiás, Brazil / University of Évora, Portugal

Werner Aguiar | Federal University of Goiás, Brazil

SCIENTIFIC COMMITTEE:

Ana Guiomar Rêgo Souza | Federal University of Goiás, Brazil

Anselmo Guerra | Federal University of Goiás, Brazil

António Vasconcelos | Setúbal Superior School of Education, Portugal

Benoît Gibson | University of Évora, Portugal

Eduardo Lopes | Federal University of Goiás, Brazil / University of Évora, Portugal

Francisco Monteiro | Porto Superior School of Education, Portugal

Glacy Antunes | Federal University of Goiás, Brazil

Helena Rodrigues | New University of Lisbon, Portugal

Maravillas Diaz | Basque Country University, Spain

Paulo Vaz de Carvalho | University of Aveiro, Portugal

Roberto Perez | Escola Superior de Música de Lisboa, Portugal

Tereza Raquel Alcântara-Silva | Federal University of Goiás, Brazil

Vanda de Sá | University of Évora, Portugal

Vasco Negreiros | University of Aveiro, Portugal

OFFICE STAFF

Ana Elisa Amorim | Federal University of Goiás, Brazil

TIMETABLE

DAY 1
Tuesday, April 18

09:00	Collection of the Symposium Materials
09:30	Welcome Note The Rector of the Federal University of Goiás The Vice Rector for Culture and Extension of the Federal University of Goiás The President of the Foundation for Research Support of the State of Goiás The Director of the School of Music and Scenic Arts of the UFG The General Coordinator of the V STMI
10:00	Keynote Jane Ginsborg – “Better Practice: Health promotion for music performance students”
11:30	Coffee Break
12:00	Luk Vaes – “PEYOTL – “Researching New Extended Piano Techniques Repertoire for Children” Anna Terzaroli – “Musical Software Tools” Luciana Fernandes Hamond – “The Application of Technology-Mediated Feedback in Advanced Level Piano Learning and Teaching: An Action-Case Study”
13:15	Pause
15:00	Meglena Apostolova – “Teaching the Newest Technical Performing Elements to the Piano-Artist of the 21 st Century” Guadalupe López-Iñiguez – “Easier said than done in the music classroom? Fairness within the relations between constructivist beliefs and practices of a Finnish cello teacher and her student” Rafael Ramirez, Sergio Giraldo, Fabio Ortega – “Technology Enhanced Expressive Music Performance Learning ”
16:30	Coffee Break
17:00	Nilceia Protásio – “As metodologias ativas em educação musical no início do século XX e suas relações com o ensino de instrumento na atualidade” Maria Beartiz Licursi Conceição, Elsa Maria Gabriel Morgado, Mário Aníbal Gonçalves Rego Cardoso, Levi Leonido Fernandes da Silva – “Corpo-Mente-Instrumento na Arte e Ensino Musical” Bernardo Vescovi Fabris – “O Papel do Instrumento na Formação de Licenciados em Música: perspectivas e possibilidades”
19:00	Concert <i>Program to be announced</i>

DAY 2

Wednesday, April 19

9:00 (a)	Cristina Tourinho – “Ensino Coletivo de Violão para estudantes não violonistas na graduação da Escola de Música da UFBA”
	Márcio Santos da Silva – “Oficina Brasil: um projeto de ensino coletivo de violão na comunidade de Pau da Lima”
	Denis Rilk Malaquias – “É Hora do Groove! Considerações Sobre o Ensino do Acompanhamento Rítmico no Violão”
10:30	Coffee Break
11:00	Luan Sodré de Souza – “Decolonialidade no ensino coletivo de violão na graduação em música: reflexões teórico-práticas e indagações epistemológicas a partir dos sambas de roda do Recôncavo Baiano”
	Aurélio Nogueira de Sousa – “O Ensino Coletivo nas Bandas Marciais em Escolas de Tempo Integral de Goiânia”
	Flavia Maria Cruvinel – “Ensino Coletivo de Instrumento Musical como Educação Popular: alguns apontamentos”
12:30	Pause
14:30	Denise de Almeida Felipe – “O Ensino do Canto para a Criança na Atualidade: uma abordagem analítica e reflexiva”
	Jaqueline dos Santos Martins – “Educação Musical em Brasília. O canto coletivo e o uso da voz como instrumento de iniciação musical”
	Liliana Margereta Bizineche – “Uma Visão Holística da Voz Cantada”
16:00	Coffee Break
16:30	Eric Hora Fontes Pereira – “Questões Sobre Articulações Metodológicas no Ensino de Guitarra Blues no Brasil”
	Kelly Nogueira Marques – “A Influência da Tecnologia na Música do Compositor Luciano Berio”
	Franklin Machado Silva, Helvis Costa – “Didática do Violão Contemporâneo: Aspectos Interpretativos e Pedagógicos de Três Estampas de Jaime Mirttenbaum Zenamon (1953)”
	Anselmo Guerra de Almeida – “O Computador como Instrumento: performance, interação e práticas criativas em sala de aula”
19:00	Concert <i>Program to be announced</i>

Live Video Conference Presentations

9:00 (b)	Francisco Cardoso – “Towards a New Model for Effective Musical Teaching”
	Vanda de Sá – “Recursos para o Ensino da Música em Portugal no final do Antigo Regime: modelos cosmopolitas, manuais para o ensino de instrumentos e contributos para o processo de constituição do Real Conservatório de Lisboa (1835)”
	Filipe Mesquita de Oliveira – “Três exemplos da evolução histórica da didáctica organística em Portugal – António Carreira, Frei Teotónio da Cruz e as monjas cistercienses de S. Bento de Cástris”

DAY 3

Thursday, April 20

9:00	Ricardo Jorge Gouveia Martins – “Ensino Ergonómico da Bateria – Cruzar ou não? Eis a questão” Ana Carolina Steinkopf, Tereza Raquel Alcântara-Silva, Mayara Kelly Alves Ribeiro – “Ansiedade na Performance Musical como Dificultador do Processo de Aprendizagem do Instrumento e a Musicoterapia na Minimização dos Sintomas” Mário Hebling Campos, Tereza Raquel Alcântara-Silva, Eduardo Lopes, Werner Aguiar, Aldo Antonio Seffrin Neto – “Importância , para o ensino e Prática, da Análise do Ângulo Lombar Sagital Durante a Execução do Violão e do Atabaque”
10:30	Coffee Break
11:00	Maria Lúcia Roriz – “Uma Artinha de Música em Pirenópolis” Marcos Botelho – “Questões estéticas no ensino de trombone nas universidades do Brasil” Rosa Barros Tossini – “Improvisação na aprendizagem da clarineta: a autonomia do estudante frente à sua própria aprendizagem” Alexandre Damasceno – “Adaptações Instrumentais para Bateria: uma reflexão sobre possibilidades de adaptação da percussão popular brasileira para a bateria”
13:00	Closing Note

ABSTRACTS

DAY 1

Tuesday, April 18

KEYNOTE

Better Practice: Health promotion for music performance students

JANE GINSBORG

Teaching musical instruments means, by definition, teaching *people*. We teach them how to play and sing, to learn, practise and memorise; we teach them about music and stylistic performance. Above all, we teach them to use their bodies and minds to make music creatively. It is a paradox that, while music, and particularly the making of music, provides innumerable benefits for the physical and psychological health of people who do not identify themselves primarily as musicians, music making can threaten the health of professional performers. It is therefore vital that – for everyone’s sake! – we also teach our students to look after themselves and to engage in healthy practice in both senses of the word: healthy habits for life, leading to the prevention and mitigation of psychological and physical stress, and healthy practising and performing. In this keynote lecture I will discuss a series of research projects in which I have been involved over the past decade: an exploration of music performance students’ attitudes to health promotion; an investigation of UK instrumental and vocal teachers’ views on their role as advocates for healthy music making; and a cross-cultural comparison of burnout in music performance students. I currently lead *Better Practice*, one of three strands of the large-scale research project “Musical Impact” (2013-2017), which aims to enhance the health of musicians, and involves colleagues and students at the majority of the nine UK conservatoires (www.musicalimpact.org). *Better Practice* addresses two research questions: What can be learned from existing approaches to promoting musicians’ health? How can such approaches be adapted, applied and evaluated across educational and professional contexts in the UK and internationally? In answer to the first question I will refer to the research – on music performance anxiety, performance-related musculoskeletal disorders and health curricula – that underlies the construction of a new module for students on musicians’ health, currently being piloted at RNCM. I will outline its structure and content, and report on the preliminary findings from an evaluation of the module. Finally, I will report on the development of the Healthy Conservatoires Network and discuss potential future directions for both research and practice.

Peyott - Researching New Extended Piano Techniques Repertoire for Children

LUK VAES

The quality of teacher instruction has been indicated in studies as one of the factors that distinguish expert teachers from their less-expert counterparts. One of the challenges for teachers while teaching an instrument is For almost as long as the piano has existed, composers have been interested in producing sounds for which the instrument was not conceived. While we may be at ease with a pianist's fingers gliding over the keyboard, we often feel more resistance towards someone who hits the keys with the flat of the hand, or is bent over the keyboard to play directly on the strings. Even if these techniques, unlike their common association with 'new music', have been in use since the 18th century. However, the existing repertoire for children is mostly made by and for grown-ups and their aesthetic preferences. Performance technically, the composers have not distinguished between the different pedagogical chronologies and algorithms of learning to play the keyboard and the inside of the piano, nor do they seem to have imagined whether a child always has ready access to the accessories that are sometimes required. In collaboration with composer Hans Cafmeyer, a project was set up at the Orpheus Institute to develop new music through artistic research, catering to children's aesthetic horizons, their technical abilities, pedagogical needs, and personal biotope, and the technological constraints of the instrument. Hans Cafmeyer has 30 years of experience in teaching children and writing music for them at their pedagogical level; Luk Vaes' research into the history and performance practices of extended techniques has been envisioned to complement the composer's inspiration and aspirations at the research level. Together they have created "peytoi", a collection of pieces allowing teachers to integrate extended techniques into the protocol of regular keyboard-specific pedagogy. A multimedial publication includes videos of children performing the music as well as introductory videos per piece. This lecture-recital will give an overview of the issues and the ways they have been resolved (e.g. composed pedagogy), with live performance of key pieces.

Musical Software Tools

ANNA TERZAROLI

Thanks to the application of technology in music a new kind of musical theory and practice have been possible. It was also possible and necessary to design and build new musical instruments that would reflect this new musical language. The music-technology binomial is taught in academies, conservatories and universities such as Electronic Music and / or Computer Music. This article focuses on a particular type of instruments that combine music and technology: the software tools, or tools made by programming languages, that can be used by software. What are the software tools? What is their use? Are they useful in the teaching of music, not only in teaching of computer music? The answer is yes. It depends on how they are designed and what purpose is intended when

they are designed. To be more clear, a software tool written by the author will be briefly presented. This software tool is called *Csgraph*. *Csgraph* is a useful tool that allows to make a path from audio to graphics. It aims to build a functional representation of sound for teaching purposes. *Csgraph* can be useful for the exercise of the inner ear. With this tool real tests, tangible like drawing of something ideal, imagined or heard with your inner ear, can be created. How does *Csgraph* work? *Csgraph* creates a '.pic' (Pic file) from a .csd (Csound file) or .sco (Csound score file) along with a .csg (Csgraph description file).

The Application of Technology-Mediated Feedback in Advanced Level Piano Learning and Teaching: an Action-Case Study

LUCIANA FERNANDES HAMOND

There is evidence that the application of modern technology can be beneficial in advanced level instrumental learning. Studies have suggested how the detail of expert piano behaviour becomes easier to scrutinise when it is made visual in some way. However, it is not yet clear how technology can be used as part of a piano lesson in order to enhance learning and performance in higher education. An action-case study, an hybrid approach, was therefore undertaken in Brazil in order to investigate the pedagogical use of additional feedback generated by technology, in higher education piano studios. The participants were three pairs of teachers and one of their respective students, working on a chosen piece from the students' current repertoire, and a researcher (the author). Three data sets were collected: video observations, audio recorded interviews with participants, and technology-generated data. The technology involved was a digital piano, connected to a laptop computer with digital audio workstation software using a musical instrument digital interface. Computer-assisted qualitative data analysis software was used for the thematic analyses of observations and interviews. Findings suggested that auditory and visual feedback generated by the technology was used by participants in real-time and post-hoc, alongside traditional verbal and non-verbal feedback. The additional feedback seemed to make the lesson foci clearer, this consequently reduced the differences in the perceptions of teachers and students concerning learning priorities in piano lessons. The teachers and students seemed to have individual preferences for the use of either auditory or visual additional feedback. These findings would suggest there is a use for technology-generated feedback alongside teacher feedback which can optimize more traditional pedagogical approaches in higher education piano learning and teaching.

Teaching the Newest Technical Performing Elements to the Piano-Artist of the 21st Century

MEGLENA APOSTOLOVA

Avant-garde piano music rediscovered the piano as a musical instrument. In addition to using traditional techniques of piano performance in new and different ways, piano compositions after that period (especially in the second half of the 20th century) create and need a totally different kind of technique that was unthinkable in the music of previous eras. This article is about completely different and unconventional ways of producing sounds on the piano like: direct play on the strings of the instrument by hands, batons, dusters and brushes as well as the use of the wooden body of the piano to produce sounds. Producing these sounds cannot be taught by using the common old methods of instruction. The main questions we try to answer are: what exactly those new piano performing techniques are like and what do we need to teach young pianists in order to prepare them for adequate and brilliant performance of the 21st century's music.

Easier said than done in the music classroom? Fairness within the relations between constructivist beliefs and practices of a Finnish cello teacher and her student

GUADALUPE LÓPEZ-IÑIGUEZ

Research has acknowledged that social constructivism benefits student's learning. However, the pedagogical practices of many music teachers holding constructivist teaching-learning beliefs do not always follow. Thus, there is a need to describe the characteristics behind real constructivist teaching practices for professional development. This presentation introduces the case study analysis of the teaching beliefs and practices of an expert constructivist cello teacher in relation to the learning beliefs and practices of her 7-year-old beginner student. This study is an in-depth examination of the most outstanding features of constructivist teaching practices in the music classroom, using the comprehensive System for Analyzing the Practice of Instrumental Lessons (Fleiss's Kappa inter-rater agreement >0.80). This article describes a constructivist teaching-learning approach based on the following: (a) the student's learning processes (those processes and activities that will enable the student to achieve different outcomes, ways in which musical learning is managed cognitively, emotionally, and meta-cognitively) (b) fostering conditions that enable learning (how the activities or practices are organized, that is, the type of teacher-student interaction and materials used in the lessons) (c) achieving long-lasting learning outcomes (what is learned or what learning is intended), which are student-driven and applicable to other situations. This is a descriptive, simple cross-sectional, illustrative case study. We used the software ATLAS.ti 7 for qualitative data analysis by deductive encoding of teacher and student verbal and musical-instrumental production during five lessons. In addition, this research uses the information gathered from a multiple-choice questionnaire completed by the teacher, practice and study

diaries, post-lesson interviews with the teacher, and interviews with the child. The data illustrate how the analysis relates to motivational and planning aspects of this teacher's lessons and to her student's teaching-learning conceptions, and how all elements included in the system of analysis are related. Results suggest that this teacher's constructivist beliefs resonate with her holistic teaching practices, in which teaching and learning are understood as dialogical processes in which both teacher and student share knowledge and ideas for the co-construction of the musical identity of the student, who is highly motivated intrinsically and self-regulated when learning at home autonomously.

Technology Enhanced Expressive Music Performance Learning

RAFAEL RAMIREZ | SERGIO GIRALDO | FABIO ORTEGA

Music education involves a long learning process of intensive practice. Currently, learning to play a music instrument is mostly based on the master-apprentice model in which the teacher mainly gives verbal feedback on the performance of the student. In such a learning model, modern technologies are rarely employed and almost never go beyond audio and video recording. In addition, the student's interaction and socialization is often restricted to short and punctual contact with the teacher followed by long periods of self-study, which often makes musical learning a lonely experience, resulting in high abandonment rates [1]. In this presentation we introduce TELMI (Technology Enhanced Learning of Music Instruments), an international effort to address these issues. TELMI is a H2020 European Union Funded Research and Innovation Project involving several academic institutions (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona; Royal College of Music, London; University of Genova, Genova), as well as two private companies (HIGHSKILLZ, London; and SAICO, Barcelona). The TELMI project aims to design and implement new multi-modal interaction paradigms and prototypes for music learning and training based on state-of-the-art audio processing and motion capture technologies, and to create a large-scale publicly available reference database of multimodal recordings with data analytics and social interaction capabilities. In the presentation we will describe the learning systems and prototypes implemented so far, as well as the future extensions we are currently working on. In particular, we will describe our work on expressive performance computational modeling [2] and its application to expression learning in instrument performance. We have applied machine learning techniques in order to automatically learn expressive models based on audio recordings of expert musicians (violinists). We apply the obtained models to generate performances of new pieces from music scores. In addition, we have implemented a prototype, which allows students to visualize the score, the expressive performance generated by the computational model, and their own performance. The prototype allows students to compare in real-time their performances with the target performance in terms of duration, onset and/or energy. Preliminary results of tests with music students have been very positive.

As Metodologias Ativas em Educação Musical no Início do Século XX e suas Relações com o Ensino de Instrumento na Atualidade

NILCEIA PROTÁSIO

As metodologias ativas em educação musical, ancoradas no pensamento pedagógico da primeira metade do século XX, proporcionaram uma nova compreensão dos modos de ensinar e aprender música, resultando em abordagens metodológicas baseadas na ação do aprendiz. No contexto da pedagogia musical europeia, Emile Jaques-Dalcroze e Edgar Willems, juntamente com outros educadores musicais, valorizaram a prática antes da teoria, e a importância da musicalização como preparação ao estudo do instrumento. O presente texto busca problematizar o paradigma das metodologias ativas implantado no século passado, reconfigurando sua importância na formação inicial do instrumentista. Apesar das transformações ocorridas no âmbito das tecnologias da informação e comunicação, compreendemos ser importante manter o foco no caráter expressivo inerente à música e no potencial criativo do sujeito. Conforme Dalcroze (2010), as sensações musicais devem ser vivenciadas corporalmente e a “instrução dos dedos” deve ser associada à educação auditiva. Para Dalcroze, comunicaríamos impressões muito mais intensas se despertássemos a consciência tátil-motriz, onde o corpo desempenha o papel intermediário entre os sons e o pensamento, tornando-se instrumento direto de nossos sentimentos. Por sua vez, Willems (1970) acredita que educação musical e educação instrumental devem caminhar concomitantemente, sendo que a primeira refere-se ao sentido rítmico, ouvido musical, sentido melódico, conhecimentos harmônicos, dentre outros. Segundo o educador, a técnica instrumental pode ser prazerosa e deve ser precedida por uma preparação musical. Já apontando para as práticas do século XXI, Murray Schafer (1991) reafirma a importância de despertar a curiosidade dos alunos, bem como levá-los à exploração sonora e atividades de criação. Tal pensamento é compartilhado por Zagonel (1996) e Campos (2000). Com base no exposto, algumas questões são oportunas: Como contextualizar o pensamento dos educadores musicais do início do século XX, considerando as necessidades e os interesses do aluno de instrumento em nossos dias? Como o professor pode proporcionar um ensino que valorize atividades de criação, improvisação, desenvolvimento do ouvido interno, conforme preconizadas por Dalcroze e Willems, articulando esses saberes à técnica e à execução instrumental? Tais questões são importantes para a compreensão dos paradigmas pedagógico-musicais da atualidade.

Referências:

- DALCROZE, Emile Jaques. Os estudos musicais e a educação do ouvido (1898). *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 1 (61), p. 219-224, jan./abr. 2010.
- CAMPOS, Moema C.. *A educação musical e o novo paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido pensante*. Tradução: Marisa Fonterrada, Magda Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.
- WILLEMS, Edgard. *As Bases Psicológicas da Educação Musical*. Bienne: Edição Pro Música, 1970.

ZAGONEL, Bernadete. Aspectos da Música do Século XX: novos conteúdos para a educação musical. In: Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 5., Londrina. *Anais...*Londrina: ABEM, 1996.

Corpo-Mente-Instrumento na Arte e Ensino Musical

MARIA BEARTIZ LICURSI CONCEIÇÃO | ELSA MARIA GABRIEL MORGADO |
MÁRIO ANÍBAL GONÇALVES REGO CARDOSO | LEVI LEONIDO FERNANDES
DA SILVA

O desempenho do *corpo* na representação musical é mais do que uma implementação física. O executante não procura na performance encontrar um senso de música, mas ter uma noção do que compreende em relação a essa música. *Fazer* música coloca o *corpo* num campo musical. Os seus movimentos e a forma como se orienta nesse campo é elemento fundamental para uma apreciação/avaliação completa de toda essa experiência. Partindo do contributo epistemológico de Sloboda (2008), Levitin (2011), Damásio (2011), Willems (1961) e Peretz (2006), a presente proposta de comunicação científica pretende avaliar o papel da linguagem corporal no processo de interpretação musical e verificar a importância dos aspectos cognitivos sobre a integração *corpomente-instrumento* para a formação de músicos concertistas e professores no Brasil. Considerando a especificidade e as características do objeto em estudo, as opções metodológicas procuraram situar-se numa orientação paradigmática, dialógica e integradora, de matriz quantitativa e qualitativa, integrando métodos mistos na recolha e análise dos seus dados. Assim, partindo da hipótese de que desde a formação inicial se encontra presente na consciência do músico a concepção de que a performance musical é otimizada pela integração *corpo-mente-instrumento*, valorizamos a apreciação da relevância dos aspetos cognitivos sobre a integração *corpomente-instrumento* na arte musical sob a ótica de professores (n=92) profissionais (n=147) e estudantes brasileiros (n=500), a fim de se obter distintas alumiações, considerações e novas formas de percepção sobre o objeto de estudo. Do cruzamento e análise dos diferentes dados emergiram indicadores que reforçam que os aspetos cognitivos desempenham papel fundamental para a integração *corpo-mente-instrumento* na arte e ensino musical.

O Papel do Instrumento na Formação de Licenciados em Música: perspectivas e possibilidades

BERNARDO VESCOVI FABRIS

A comunicação proposta visa apresentar perspectivas relacionadas aos processos de ensino e aprendizagem de instrumentos de palhetas simples (saxofone e clarinete) a partir de apontamentos realizados através das aulas de instrumento dentro do curso de licenciatura em música na Universidade Federal de Ouro Preto. Inicialmente, o texto expõe as distinções e

especificidades da formação do Licenciado frente ao Bacharel e do enfoque instrumental como um componente obrigatório dentro do curso mencionado, aspecto que o distingue da formação tradicional da modalidade. Considerando-se esta exigência e as tipicidades do perfil discente enfocado, o modelo de aulas de instrumento individuais e calcadas na herança *conservatorial* (Castro) – em grande medida adotado por cursos de bacharelado em música no Brasil – demonstra ser insuficiente e mesmo inadequado à formação do educador musical e do desenvolvimento de sua *profissionalidade emergente*, ou seja, da incorporação de competências que prenunciem uma prática profissional (Jorro *apud* Pires). Dadas estas inquietações, são lançadas propostas que procuram dialogar de maneira mais abrangente com a formação discente, formas distintas de lidar com os conteúdos das aulas de instrumento, trazendo para o espaço letivo vivências daquilo que se considera como próprias da *educação não formal* em música (Gohn *apud* Coelho) como daquelas realizadas em *Comunidades de Prática* (CoP) (Wenger *apud* Coelho). Bandas de música, grupos de igreja, bandas de baile, rodas de choro, estas são algumas das formações instrumentais das quais os discentes que se dedicam aos instrumentos de palheta simples tiveram suas iniciações musicais e é justamente esta prática coletiva e colaborativa que tem sido trazida como articuladora da disciplina em questão, e que, somados a procedimentos e repertórios derivados da prática em música popular, tais como a centralidade da escuta, o tocar de ouvido e o desenvolvimento de habilidades em grupo (Green), redimensionam o papel do instrumento dentro do curso, passando de centralizador para mediador entre os vários conteúdos previstos pelo currículo na perspectiva de apoiar-se na formação de um *professor tradutor* (Morgado *apud* Pires), ou seja, que relaciona as instâncias técnica, reflexiva e crítica.

DAY 2

Wednesday, April 19

Ensino Coletivo de Violão para estudantes não violonistas na graduação da Escola de Música da UFBA

CRISTINA TOURINHO

Ensinar violão de forma coletiva nos cursos de extensão é uma prática na Escola de Música desde 1989 (Tourinho, 1995). Mas apenas recentemente, com as mudanças curriculares introduzidas na graduação em 2011, as aulas dos cursos de Graduação passaram, oficialmente, a trabalhar com disciplinas em formato coletivo. Então, a disciplina MUS860-864, Violão Suplementar, passou a ser oferecida nessa modalidade e se destina a estudantes dos cursos de Licenciatura em Música, outros Bacharelados que não violão, graduandos do Curso de Música Popular e do Bacharelado Interinstitucional. Com este leque de abrangência fica praticamente impossível reunir em turmas níveis semelhantes de performance instrumental, uma vez que se matriculam estudantes com pouco ou nenhum conhecimento do instrumento, leitura deficitária, no mesmo grupo que outros que já possuem bom nível de habilidade. Com o objetivo de superar de forma eficiente este fato e realizar aulas que promovam o avanço técnico e musical, a compreensão do seu papel de futuro músico profissional, além da interação do grupo a cada semestre, buscou-se fundamentação em Bandura (2007) e no sentimento de autoeficácia, isto é, na capacidade de gerenciamento de aprendizagem e comportamento profissional. Para atingir estes objetivos está sendo realizada, desde 2013, uma pesquisa aplicada na disciplina, onde os estudantes são avaliados a cada quatro aulas através de gravações e respondem a um questionário de sondagem e de acompanhamento. Além disso, as gravações são distribuídas ao grupo via Whatsapp e se promovem discussões acerca dos pontos positivos e do que pode ser melhorado, segundo os exemplos de aprendizagem colaborativa propostos por Carles e Monereo (2006). As atividades em classe incluem peças solo (com leitura musical, em comum acordo professor-aluno) peça em conjunto (com e sem leitura musical), improvisação, técnica aplicada e leitura à primeira vista. Não existe a dicotomia clássico-popular, mas a aplicação de leitura na partitura e cifras, além de arranjos e mudanças de tonalidade. As avaliações são formativas e o progresso individual de cada estudante é compartilhado após cada gravação. Os resultados preliminares apontam para um compromisso maior com as atividades, baixo índice de desistência e melhoria no desenvolvimento técnico e musical.

Oficina Brasil: um projeto de ensino coletivo de violão na comunidade de Pau da Lima

MÁRCIO SANTOS DA SILVA

O Projeto social Oficina Brasil de ensino coletivo de violão foi idealizado a partir da necessidade de passar o conhecimento da música popular brasileira e preservar a cultura brasileira de se tocar violão. Com perspectiva de contribuir para mudança social e cultural da comunidade, o projeto ao longo de 04 anos vem iniciando pessoas de todas as idades na execução do instrumento. Ensinar violão (ou outros instrumentos) de forma coletiva é atualmente uma realidade para muitos professores que trabalham com estudantes iniciantes, que vão ter o primeiro contato com o instrumento escolhido (TOURINHO, 2012). O projeto Oficina Brasil faz parte desta realidade, pois tem como fundamentação metodológica o ensino coletivo. Esta forma de ensino também possibilita o acesso de mais pessoas, com menor custo, maior possibilidade de interação social e aquisição mais rápida de parâmetros musicais (TOURINHO, 2012). As aulas são divididas na aplicação de leitura rítmica, partitura, cifras, harmonia, arranjos e prática em grupo. Além das aulas de violão também são oferecidas atividades como oficinas de canto popular, flauta doce, percussão e iniciação ao teclado. As avaliações constam de apresentações realizadas a cada três meses onde se busca avaliar desde a execução a performance do aluno. Estas apresentações reúnem cerca de 50 a 200 pessoas entre amigos e familiares. O objetivo do projeto é dar ao aluno embasamento técnico-profissional, social e emocional, para que ele possa trilhar caminhos produtivos como artista e como cidadão. Atualmente o projeto atende cerca de 80 pessoas (crianças e adolescentes) da comunidade e fica alocado em uma entidade de utilidade pública, trabalhando em parceria com o Projeto Vida Plena, projeto de saúde e educação. Ao longo desses 04 anos somam-se mais de 500 pessoas atendidas pelo projeto. A partir de maio de 2017 passamos a integrar os estudos práticos da disciplina MUS-99 – Música Sociedade e Educação pela Escola de Musica da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Esta disciplina se enquadra como uma ACCS (atividade curricular em comunidade e sociedade) integrando o currículo acadêmico daquele semestre e será coordenada pela Professora Cristina Tourinho.

É Hora do Groove! Considerações Sobre o Ensino do Acompanhamento Rítmico no Violão

DENIS RILK MALAQUIAS

Este trabalho é resultado de experiências com ensino coletivo de violão, e baseado nessas experiências, sugere uma grafia com intuito de colaborar com o ensino e aprendizado do acompanhamento rítmico no violão, algo ainda pouco explorado pelos métodos de ensino de música popular. Faz ainda uma breve análise sobre alguns materiais e metodologias aplicadas no ensino de acompanhamento rítmico no violão. Discorre, além disso, sobre a questão da motivação dos alunos na fase inicial através da escolha do repertório.

Decolonialidade no Ensino Coletivo de Violão na Graduação em Música: reflexões teórico-práticas e indagações epistemológicas a partir dos sambas de roda do Recôncavo Baiano

LUAN SODRÉ DE SOUZA

O presente trabalho tem o objetivo de problematizar e apresentar algumas perspectivas para o ensino de violão no curso superior de música, principalmente quando voltado aos estudantes dos cursos de licenciatura em música. A partir de um olhar mais atento para as Epistemologias do Sul (SOUSA; MENESES, 2009), e da perspectiva do giro decolonial, embasado pelas ideias de Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano, centralizando a discussão no pensamento de fronteira, defendido por Grosfoguel (2009), pretendo discutir caminhos de visibilização de saberes e fazeres que são colocados em posição subalterna por conta de uma estrutura colonial que impera nas estruturas da nossa sociedade. Esta estrutura está presente em grande parte dos cursos de música oferecido nas universidades brasileiras. Estes cursos são, em sua maioria, referenciados na música ocidental europeia de concerto, que é apenas uma das nossas referências musicais, com pouco, superficial, ou nenhum diálogo com os saberes e fazeres ligados as outras múltiplas referências musicais que constituem a(s) música(s) brasileira(s), como a cultura afro-brasileira e indígena. Ao mesmo tempo, considero que para se engajar neste tipo de postura não é necessário a negação ou exclusão de qualquer outro tipo de referência, pois assim, estaríamos apenas reforçando a estrutura colonial de poder, mudando o papel dos atores. Ao contrário disso, a perspectiva do giro decolonial combate qualquer tipo de exclusão que tenha o objetivo hegemonizar algum tipo de saber. Partindo dessa reflexão, apresento meu projeto de pesquisa em fase inicial, que têm o objetivo de buscar caminhos de trânsito entre aulas coletivas de violão na graduação em música e os saberes e fazeres dos sambas do recôncavo baiano na perspectiva de contribuição e diálogo com outras epistemologias na formação dos profissionais. Como é um trabalho em andamento, não apresentarei resultados. No entanto, trarei algumas reflexões que já constituem o arcabouço do projeto de pesquisa e podem contribuir para a reflexão sobre o ensino de instrumentos musicais na atualidade. Além disso, pretendo apontar perspectivas para o ensino de instrumentos musicais em um futuro desejado, sem preconceitos, de respeito, igualitário e que represente o Brasil, considerando a sua dimensão e riqueza cultural.

O Ensino Coletivo nas Bandas Marciais em Escolas de Tempo Integral de Goiânia

AURÉLIO NOGUEIRA DE SOUSA

Em Goiânia, as bandas residentes em escola de tempo integral – seis no total – chegam a ter duzentos alunos por escola. Para atender essa demanda, essas bandas possuem um quadro de professores que varia entre quatro e sete docentes (SOUSA, 2016). Visando investigar a aplicabilidade de métodos de ensino coletivo para bandas marciais, em Goiânia, esta pesquisa analisa a

pertinência do material utilizado para o ensino coletivo de música, ao mesmo tempo em que busca identificar diferentes práticas educativas no âmbito do ensino coletivo de instrumentos musicais. Como procedimentos metodológicos serão adotadas as seguintes ações: em um primeiro momento realizar-se-á a revisão da literatura, buscando a atualização das pesquisas sobre o tema. Num segundo momento será feito o levantamento e análise de materiais didáticos – métodos de ensino coletivo de bandas – assim como análise do planejamento didático e avaliação. A pesquisa se encontra ainda na fase de revisão de literatura. Ao fim da investigação, espera-se que este trabalho possa contribuir com respostas a questionamentos feitos por instrutores, professores e maestros de bandas no que tange o ensino musical de forma coletiva. Espera-se também que esta pesquisa contribua no entendimento e fortalecimento do ensino coletivo em bandas marciais.

Ensino Coletivo de Instrumento Musical como Educação Popular: alguns apontamentos

FLAVIA MARIA CRUVINEL

O Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ECIM) vem sendo difundido no Brasil de forma sistematizada desde meados do século XX, onde destacam-se os nomes pioneiros de José Coelho de Almeida, Pedro Cameron, Alberto Jaffé, Daisy de Lucca e Maria Lourdes Junqueira Gonçalves. Com a proliferação de Ong's - Organizações Não Governamentais nos anos 90, a música passa a ocupar um importante espaço nos projetos de ação social como constata-se nos trabalhos de Oliveira (2003), Kater (2004), Müller (2004, 2005), Santos (2005), Simão Santos (2005), Kleber (2006, 2014). Neste contexto, o Ensino Coletivo passou a ser difundido em projetos como Axé e Pracatum (BA), Projeto Guri, Instituto Baccarelli e Meninos do Morumbi (SP), Projeto PIM, Villa-Lobinhos e Afroreggae (RJ), onde as diversas práticas pedagógicas vão se consolidando nas próximas décadas. Partindo do princípio de que o Ensino Coletivo de Instrumento Musical é uma metodologia eficiente no processo de ensino-aprendizagem musical e promove a democratização do acesso à educação musical, podendo transformar o ser humano-educando, e consequentemente, a sociedade (Cruvinel, 2003; 2005); busca-se por meio da presente discussão apresentar pontos comuns entre o Ensino Coletivo de Instrumento Musical e a Educação Popular. A partir de autores como Freire (1979, 1980, 1987, 1992, 2010), Brandão (2002), Freire e Nogueira (2001), Barreiro (2000), Torres (1981) levantou-se as concepções, os fundamentos e as finalidades em comum entre as duas vertentes educacionais, chegando-se as seguintes categorias para exposição e análise: formação humana, humanização, conscientização, diálogo, participação, partilha, democratização do acesso e transformação social. No momento atual onde imperam o sectarismo, a violência física e simbólica, a coisificação do ser humano e a banalização das relações humanas, defende-se a disseminação de práticas educativas com as concepções e os objetivos presentes no Ensino Coletivo Instrumento Musical como Educação Popular, no sentido de mudança e desenvolvimento da sociedade.

O Ensino do Canto para a Criança na Atualidade: uma abordagem analítica e reflexiva

DENISE DE ALMEIDA FELIPE

Em pleno Séc. XXI o ensino do canto para a criança ainda é, para muitos profissionais da voz cantada, um caminho desconhecido, sem mapas e de difícil acesso; razão pela qual procuram evitá-lo. Os pedagogos que o adentram reclamam da falta de material e repertório específico. Faltam aos cursos de Licenciatura em Música nas universidades, disciplinas voltadas à pedagogia da voz cantada da criança. Fato preocupante, já que a procura por profissionais que abordam essa faixa etária tem sofrido um exacerbamento causado pela performance de pequenos cantores com uma atuação cada vez mais expressiva no mercado de trabalho; e concursos e programas direcionados à voz cantada infanto-juvenil. Tudo isso amplamente divulgado pelas mídias. Através de pesquisa por mim realizada em Goiânia, no Brasil, e na grande Lisboa, em Portugal, constatei uma demanda crescente de aulas de canto para crianças, estando elas ou não inseridas no mercado de trabalho. Outrossim, constatei que a maioria dos professores não se sente embasada nem encontra material direcionador no trabalho com essas vozes. Frente a esse contexto algumas questões se abrem: a) estariam os professores de canto conscientes desta necessidade, ou seja, possibilitar que seus alunos, futuramente, possam atender efetivamente as demandas do campo da voz infantil cantada? b) estariam estes “pequenos cantores”, já atuantes no mercado, sendo ignorados da preocupação do profissional qualificado? c) Até onde o material didático vigente consegue ser um suporte adequado? d) Que aptidões necessitam ser desenvolvidas nas crianças cantoras? Sendo assim o objetivo desta comunicação é aprofundar o conhecimento do campo de performance da voz cantada da criança e indicar possíveis caminhos metodológicos para essa atuação pedagógica. Conclui-se que esta realidade se apresenta contundente, sendo de reflexão e questionamentos profundos que depende a atuação efetiva do profissional competente desta área.

Educação Musical em Brasília. O canto coletivo e o uso da voz como instrumento de iniciação musical

JAQUELINE DOS SANTOS MARTINS

Brasília, capital do Brasil, foi inaugurada no dia 21 de abril de 1960 e já nasceu com uma grande vocação para a música e para a educação musical, podendo ser citados como centros de referência para a educação musical no país o Departamento de Música da Universidade de Brasília, a Escola de Música de Brasília e a Escola Brasileira de Choro Rafael Rabello. A atividade musical em Brasília é intensa e a capital já revelou ao mundo talentos musicais de diferentes estilos. Investir na educação musical foi uma das primeiras preocupações de alguns músicos pioneiros que chegaram à cidade na década de 1960. Muitos deles, como Orlando Leite e Levino de Alcantara, eram maestros formados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e haviam sido alunos de Villa-Lobos, responsável pela implantação do primeiro projeto

que tornou o ensino de música obrigatório nas escolas brasileiras. O projeto tornou o canto orfeônico uma disciplina obrigatória nos currículos das escolas, culminando na criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, um centro de formação de professores de música. Mesmo com o fim do projeto orfeônico, o canto coletivo continuou sendo usado como ferramenta de educação musical em Brasília e seu valor educativo permitiu a formação de diversos coros, o que foi fundamental para a formação e o desenvolvimento da identidade musical da cidade. Em um novo contexto social, cultural, político e econômico, uma nova lei publicada em 2008 traz a educação musical de volta às escolas, gerando expectativas e novas propostas para o ensino de música em Brasília. Nesse sentido, podemos destacar o ensino realizado nas chamadas Escola Parque, escolas públicas de natureza especial que contemplam a diversidade social e cultural e são dedicadas ao ensino de educação física, artes visuais, artes cênicas e música. Considerando a obrigatoriedade do ensino de música, a adequação à realidade dos alunos e o canto como ferramenta pedagógica, se pretende estudar a influência do canto coletivo na formação dos professores de música e o canto coral como prática pedagógica na educação musical de crianças, pensando no uso da voz como instrumento de iniciação musical.

Uma Visão Holística da Voz Cantada

LILIANA MARGERETA BIZINECHE

A voz humana é um instrumento de comunicação de uma infinita riqueza. Ela possui os mesmos mistérios que a nossa existência. É através do som que são transmitidas as vibrações subtis da nossa essência e sabemos que o estudo técnico da voz consegue transformá-la numa “bola de cristal” que reflete de fato o mundo interior do cantor. O que determina o fluxo do som é o sopro vital. O ar a entrar e sair nos permita viver, falar, cantar e muito mais ainda: SER. Para sentir e observar o corpo, a mente, os sentimentos, as emoções, o fluxo do ar é preciso estar presente em plena consciência. O termo *mindfulness* é cada vez mais utilizado nos livros de psicologia, nos artigos e nas palestras dedicadas à saúde para elucidar o estado da consciência no momento presente. Chegar a este nível de observação e de estudo requer paciência e perseverança, paixão e dedicação. O papel do professor de canto hoje é mais complexo do que há cem anos atrás, não só devido ao intenso ritmo da vida, à rapidez dos acontecimentos e ao permanente fluxo das informações mas, porque tudo isso se reflete no ser humano. O aluno/cantor devia ser acolhido de maneira única de modo individual, avaliando-se a sua personalidade e as suas aspirações. É simplesmente uma descoberta em permanente evolução para edificar o instrumento que serve um propósito ideal. A metodologia consiste numa abordagem a partir das práticas corporais como o yoga, técnica Alexander, técnicas de respiração, alongamentos, relaxamentos e meditação. Os exercícios de visualização criativa utilizam-se para fortalecer o corpo e a mente. Uma boa energia física e mental está na base da preparação da voz que se modifica com a abordagem de cada estilo musical. A grandeza espiritual do cantor em formação edifica-se pelo próprio engrandecimento cultural através da música, da literatura, das belas artes, da contemplação da natureza.

No século XXI os vários repertórios de ópera, musicais, jazz, operetas entre outros são extremamente chamativos. Os jovens que cantam sem estar vocal, cénica e emocionalmente preparados para a profissão correm perigos que podem danificar a voz. A fragilidade do aparelho vocal é real porém quando conhecida e respeitada pode evitar situações graves. Os professores de canto trabalham cada vez mais em conjunto com os fono-audiólogos para remediar e melhorar o estado de saúde vocal. Considera-se muito importante esta prática profissional sobretudo em Portugal onde ela está numa fase iniciante.

Referências:

- Theodosy F.: L'art du chant divin, Édition Telesma, 1990
 Hesse H.: Música, Difel 82 Difusão Editorial S.A. 2003
 Bellec D: Chantez! Les secrets pour découvrir savoix, Édition Ellébore 1996 Paris
 Jefferson A.: Elisabeth Schwarzkopf, Northeastern University Press, Boston, 1996
 Hines J.: Great singers on great singing, Limelight Editions, New York, 2003
 Damásio A.: Ao encontro de Espinosa, Publicações Europa-America, 2003
 Sacks O.: Musicophilia - Tale of Music and the Brain, Relógio D'Água Editores, 2007

Questões Sobre Articulações Metodológicas no Ensino de Guitarra Blues no Brasil

ERIC HORA FONTES PEREIRA

O presente trabalho consiste em propor reflexões metodológicas no ensino da guitarra blues no Brasil, a partir de uma perspectiva parcial de discurso e pensando os aspectos da cultura e das identidades culturais no fazer musical como elementos importantes a se considerar no ensino de instrumento. O trabalho é fruto de uma pesquisa de Doutorado em estágio inicial, que pretende pensar possíveis articulações entre a prática instrumental e estes tópicos transversais, a partir de uma revisão de materiais de ensino de guitarra blues produzidos no Brasil, entendendo a prática musical como um construto resultante de articulações com várias áreas do conhecimento. Como uma importante expressão artística da música negra no século XX, o blues, surgido no sul dos Estados Unidos, se tornou uma tradição musical secular ativa em todo o planeta e, ao longo de sua trajetória, passou a ter na guitarra elétrica um importante instrumento solista, de amplo destaque em seu repertório. Os primeiros artistas assumidamente de blues emergem no Brasil ao longo dos anos 80, dando início a uma trajetória em que surgiram diversos artistas, festivais e gravações, desencadeando um interesse crescente por esse gênero e, consequentemente, pela guitarra elétrica no blues. Tal fato se reflete também na existência de uma literatura de métodos e abordagens para o estudo da guitarra blues no Brasil, a exemplo das publicações de Ottaviano (2011), Belintani (2012) e Galifi (1998), além de materiais disponíveis online. Busco, nestes materiais existentes, problematizar as metodologias apresentadas e as ausências de discussões que se proponham a enxergar as

subjetividades envolvidas na prática instrumental. Penso ser útil tratar sobre o ensino da guitarra blues levando em consideração a multiplicidade de sotaques dentro deste gênero secular, questões ligadas às identidades culturais, além da perspectiva étnica/racial, social de quem toca. É fundamental compreender o contexto de uma obra estudada e, também, a reelaboração do discurso sonoro feita por quem a interpreta. Aponto para uma proposta de ensino que aborde fundamentos como técnica, timbre, harmonia, improvisação e composição articulados com leituras e reflexões que situem discursivamente a prática do instrumentista, estimulando uma compreensão mais global sobre a prática musical.

A Influência da Tecnologia na Música do Compositor Luciano Berio

KELLY NOGUEIRA MARQUES

Este trabalho baseia-se na minha Tese de Mestrado que desenvolvi acerca da influência da tecnologia nas obras do compositor Luciano Berio. Assim este artigo tem o objetivo de analisar como a invenção de tecnologias no âmbito da música impulsionou a transformação da linguagem musical. De facto, toda invenção tecnológica no campo da música reflete-se em mudanças na concepção musical. A integração das novas realidades na música não se limitou à reflexão de influências através dos processos tradicionais, mas aproveitou de modo extraordinário os desenvolvimentos tecnológicos e as descobertas científicas, tanto a nível acústico, psico-acústico, como dos novos instrumentos e possibilidades da técnica.

Didática do Violão Contemporâneo: Aspectos Interpretativos e Pedagógicos de Três Estampas de Jaime Mirttenbaum Zenamon (1953)

FRANKILIN MACHADO SILVA | HELVIS COSTA

Em geral, ao escolher o repertório que promoverá a iniciação violonística de um aluno, o docente objetiva traçar uma sequência lógica de peças que irão gradativamente sedimentar naquele uma estrutura técnica, que venha, por sua vez, a permitir uma ascensão musical organizada. Assim, o professor geralmente recorre aos estudos técnicos, especialmente os compostos entre a segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX, por sua ampla função pedagógica: além de permitir um estudo pormenorizado dos diversos aspectos que envolvem a técnica violonística, os estudos auxiliam no desenvolvimento perceptivo dos materiais rítmicos, melódicos, estruturas frasais, texturais e do direcionamento harmônico, que são facilmente perceptíveis, menos complexos e mais familiares ao aluno em tais peças. Desta forma, o estudo técnico clássico-romântico demonstra-se um elemento essencial na formação técnica e musical do violonista iniciante, e, portanto, predominante. Porém, o contato exclusivo com este repertório incide numa profunda lacuna quanto à variedade estilística; em especial, observa-se o distanciamento do aluno aos elementos estéticos e estilísticos das obras do século XX e XXI, onde recursos como *scordaturas*, percussões, ruídos, amplas

variações de dinâmica e timbrísticas, a diversificação de fórmulas de compasso, fraseados não tradicionais e outras ideias musicais que destoam da gramática tonal tornaram-se cada vez mais a base de novas formas de expressão. Assim, são poucas as obras violonísticas do século XX destinadas à apresentação dos aspectos supracitados ao violonista em formação, e muitas delas, mesmo com este intuito, possuem tal grau de dificuldade técnica e/ou musical que são mais pertinentes a estágios mais avançados do desenvolvimento musical do estudante. Destacamos aqui o compositor boliviano Jaime Mirtenbaum Zenamon (1953), que possui parte de sua vasta obra dedicada à apresentação acessível de tais recursos ao iniciante. Para exemplificação de como estas obras oferecem ao estudante uma conscientização mais profunda das possibilidades idiomáticas do instrumento, selecionamos aqui três de suas *Estampas*: *Danza de las sulfrides* e *Sarabande*, que utilizam *scordaturas* para trabalhar timbres e paralelismos horizontais, e *Mi amigo el fantasma*, que explora interessantes coloridos harmônicos, grandes variações de dinâmica e efeitos sonoros inusitados (percussões e ruídos produzidos pelo raspar da unha nas cordas).

O computador como instrumento: performance, interação e práticas criativas em sala de aula

ANSELMO GUERRA DE ALMEIDA

Este artigo focaliza a experiência com o ensino de Música Computacional na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. As práticas criativas e a performance com o apoio computacional se fazem presentes tanto no ensino de graduação, como na pós-graduação e em práticas de extensão. Para tornar esse objetivo possível, a grade curricular vem se aprimorando ao longo dos últimos 18 anos. Enquanto disciplina de graduação, a Música Computacional entrou então como matéria obrigatória ao aluno de Composição Musical ou optativa aos demais cursos da Música. Em anos recentes, a disciplina foi aberta também como Núcleo Livre, modalidade que oferece uma parte das vagas para estudantes de outras unidades da UFG, assim, abrindo espaço a alunos das Engenharias, da Informática, das Artes Visuais ou mesmo de áreas mais distantes. Resumidamente, Música Computacional para nós é uma disciplina para aprendizado e domínio das ferramentas computacionais que formam os ambientes mediados de análise, composição e performance musical. Ao nível de pós-graduação foi criada a linha de pesquisa Criação e Expressão, que possibilita a verticalização dos estudos em Música Computacional onde os alunos provenientes da graduação que se dedicaram à temática através das disciplinas, trabalhos de conclusão de curso (TCC) ou Iniciação Científica possam aprimorar seus conhecimentos e tornarem-se pesquisadores da área. Para tanto, as disciplinas de graduação relacionadas à tecnologia musical foram estruturadas em grau crescente de complexidade, permitindo o trânsito do aluno nos campos do ensino graduado e pós-graduado, pesquisa e extensão. O ponto de convergência desses campos é o Laboratório de Pesquisas Sonoras (LPqS). O LPqS oferece a estrutura que dá suporte às disciplinas práticas e a pesquisa que envolve experimentos em síntese, análise espectral e performance musical interativa, explorando as

possibilidades da interface homem-computador. As disciplinas oferecidas são: Acústica e Tecnologia Musical, Psicoacústica, Teoria e prática de gravação, Música Computacional e Laboratório de música eletroacústica. Em nosso histórico abrigamos pesquisas que atendem as áreas de performance, composição, educação musical e musicoterapia.

Live Video Conference Presentations

Towards a New Model for Effective Musical Teaching

FRANCISCO CARDOSO

Effective teaching is an unavoidable subject in the Western tradition for musical teaching. The discussion about effective teaching in specialist Music Education that started back in the 19th century has become stronger in recent years for reasons like: (1) the growing body of research on music education and instrumental teaching suggesting that existing teaching and learning models are limited in terms of the contribution they make to improving pupils' learning outcomes (Beheshti, 2009; Muijs, 2006; Westerlund, 2008; Zhukov, 1999), (2) the fact that only a small percentage of the total number of students attending instrumental lessons in specialist Music Schools and Conservatoires, become expert performers (Costa-Giomi, Flowers, & Sasaki, 2005; Gaunt, 2010; Kingsbury, 1988; Mills, 2007; Sloboda, 1991), and (3) that the traditional model of instrumental teaching, one- to-one tuition, is seen as "very expensive" (Bolliger & Reed, 2008, p. 1). Current efficacy models fail to give the known models lacked to provide practical guidance for instrumental teachers in two main issues: (1) in helping teachers identifying themselves an effective teaching lesson or an effective teaching day promptly and without disrupting their teaching activity (Cheng, 2005; Cheng & Durrant, 2007; Mills & Smith, 2003; Moè, Pazzaglia, & Ronconi, 2010; Muijs, Campbell, Kyriakides, & Robinson, 2005), and (2) in helping teachers managing and improve their level of teaching efficacy themselves by being able to identify, to make the necessary changes to their teaching, and to measure the impact in terms of effectiveness of those changes, during their daily practice (B. Madsen & Clifford, 2003; C. K. Madsen, 2003). A new model was designed having in mind giving instrumental teachers tools to reach those two goals. This model was put to test with 45 different instrumental teachers who gave and analyzed, in total, 180 different instrumental lessons. In this study participated also 130 different instrumental students with different levels of musical development. Results show that this model increases instrumental teachers pedagogical and didactical self-awareness, produced an impact in teachers efficacy levels, and gave them the opportunity to continue learning and improving themselves through a critical self-evaluation process.

References:

Beheshti, S. (2009). Improving studio music teaching through understanding learning styles. *International Journal of Music Education*, 27(2), 107–115.
<http://doi.org/10.1177/0255761409102319>

- Bolliger, T., & Reed, G. (2008). Context : One-to-one tuition Draft document for the INVITE Conference, (March), 1–7.
- Cheng, E. K.-W. (2005). *Towards an Understanding of Effective Instrumental Teaching and Learning* (Thesis). Institute of Education. University of London, London.
- Cheng, E. K.-W., & Durrant, C. (2007). An investigation into effective string teaching in a variety of learning contexts: a single case study, 191–205. <http://doi.org/10.1017/S0265051707007413>
- Costa-Giomi, E., Flowers, P. J., & Sasaki, W. (2005). Piano Lessons of Beginning Students Who Persist or Drop out: Teacher Behavior, Student Behavior, and Lesson Progress. *Journal of Research in Music Education*, 53(3), 234–247. Journal Article.
- Gaunt, H. (2010). One-to-one tuition in a conservatoire: the perceptions of instrumental and vocal students. *Psychology of Music*, 38(2), 178–208. <http://doi.org/10.1177/0305735609339467>
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Book, Philadelphia: Temple University Press.
- Madsen, B., & Clifford, K. (2003). The magic of motivation : practical implications from research ; Pedagogy Saturday VII, 1–8.
- Madsen, C. K. (2003). The magic of motivation: practical implications from research. *American Music Teacher*, 7. Journal Article.
- Mills, J. (2007). *Instrumental Teaching*. Book, Oxford: Oxford University Press.
- Mills, J., & Smith, J. (2003). Teachers' beliefs about effective instrumental teaching in schools and higher education. *British Journal of Music Education*, 20(1), 5–27. Journal Article.
- Moè, A., Pazzaglia, F., & Ronconi, L. (2010). When being able is not enough. The combined value of positive affect and self-efficacy for job satisfaction in teaching. *Teaching and Teacher Education*, 26, 1145–1153. Journal Article.
- Muijs, D. (2006). Measuring teacher effectiveness: Some methodological reflections. *Educational Research and Evaluation*, 12(1), 53–74. Journal Article.
- Muijs, D., Campbell, J., Kyriakides, L., & Robinson, W. (2005). Making the Case for Differentiated Teacher Effectiveness: An Overview of Research in Four Key Areas. *School Effectiveness and School Improvement*, 16(1), 51–70. Journal Article.
- Sloboda, J. A. (1991). Musical Expertise. In K. A. Ericsson & J. Smith (Eds.), *Toward a General Theory of Expertise: Prospects and Limits*. Book Section, New York: Cambridge University Press.
- Westerlund, H. (2008). Justifying Music Education: A View From Here-and-Now Value Experience. *Philosophy of Music Education Review*, 16(1), 79–95. Journal Article.
- Zhukov, K. (1999). Problems of Research into Instrumental Music Teaching. (N. Jeanneret & K. Marsh, Eds.) *Opening the Umbrella; an Encompassing View of Music Education*. Conference Paper, University of Sydney, NSW, Australia: Australian Society for Music Education.

**Recursos para o Ensino da Música em Portugal no final do Antigo
Regime: modelos cosmopolitas, manuais para o ensino de instrumentos e
contributos para o processo de constituição do Real Conservatório de
Lisboa (1835)**

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. Embora com objetivos diversos a aprendizagem da música para a prática amadora em circuitos privados estimulou o alargamento da esfera de ensino, de comercialização da música e dos instrumentos de música, bem como estimulou a produção de reportórios e manuais específicos. Em grande medida 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, após o encerramento do Seminário da Patriarcal em (1834) por via da implementação do Liberalismo. Através do levantamento e da análise da diversidade dos manuais de ensino de instrumentos musicais comercializados em Portugal em finais do século XVIII, pretende-se (1) analisar a influência francesa que irradiava a partir do *Conservatoire* fundado em 1795; (2) avaliar a existência de especificidades locais, como por exemplo no ensino das cordas dedilhadas; (3) analisar o esforço de produção local no que se refere a manuais para instrumentos e sua adoção efetiva em Portugal.

**Três exemplos da evolução histórica da didáctica organística em Portugal
– António Carreira, Frei Teotónio da Cruz e as monjas cistercienses de S.
Bento de Cástris**

FILIPE MESQUITA DE OLIVEIRA

O repertório instrumental que nos foi legado pela história em registo escrito apresenta uma série de particularidades que irão constituir o cerne da presente comunicação. O Códice CLI/1-4 n.º 8 da Biblioteca Pública de Évora, bem como alguns dos manuscritos musicais do espólio do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que são hoje pertença da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nomeadamente os manuscritos 48, 52, 236, 242 e 243, constituem-se como paradigmas de relevo a esse título. A presente comunicação tem por finalidade ilustrar em termos comparativos o que foi o panorama instrumental nalgumas instituições eclesiásticas portuguesas, sobretudo no que diz respeito à didáctica utilizada pelos músicos, que em muito explica a consolidação e o desenvolvimento da execução instrumental em Portugal. Centrado no órgão como veículo privilegiado do repertório instrumental, este estudo irá abordar duas épocas históricas distintas, por um lado, o tardo Renascimento e primeiro Barroco seiscentista e, por outro, a realidade oitocentista no contexto do

universo clausttral monástico. Na abordagem inicial, respeitando a lógica da cronologia, focar-se-á o advento da execução organística em Portugal e a sua colagem, em termos de processo de aprendizagem, ao estudo e prática do contraponto imitativo, com destaque para dois organistas de grande relevo, nomeadamente, António Carreira (c. 1530-1594?), apontado como o primeiro nome associado a este instrumento em Portugal, e Frei Teotónio da Cruz († 1653). Os processos de estudo teórico-musical e prática performativa, exemplificados pela actividade musical no âmbito dos mosteiros de S. Cruz em Coimbra e de S. Vicente de Fora em Lisboa, de que estes dois compositores são um paradigma, podem e devem constituir um legado didáctico, cujo aproveitamento que dele hoje podemos fazer ajudará decerto a reequacionar os princípios técnicos, estilísticos e conceptuais da execução deste instrumento. No segundo momento da cronologia deste estudo, o século XIX exemplificado pelo Códice CLI/1-4 nº 8 da Biblioteca Pública de Évora, serão apontados os elementos mais relevantes do manuscrito no contexto da execução de órgão. Na verdade, constitui-se como um conjunto de cadernos destinados à execução prática, sendo um produto directo do quotidiano das monjas tangedoras do Mosteiro S. Bento de Cástris, localizado às portas de Évora. Ilustrando uma realidade muito particular, o manuscrito traz a lume uma série de novos dados que nos ajudam a conhecer as práticas musicais neste mosteiro cisterciense e com isso a repensar a problemática particular da música sacra portuguesa em inícios de oitocentos.

DAY 3

Thursday, April 20

Ensino Ergonómico da Bateria – Cruzar ou não? Eis a questão

RICARDO JORGE GOUVEIA MARTINS

Este artigo aborda o ensino técnico e ergonómico da bateria. Visto o facto de este ser um tema bastante abrangente e amplo, e para não menosprezar tema de tamanha importância sintetizando-o em apenas um artigo, vou aqui focar-me apenas na técnica de abordagem ao prato de choque. Esta técnica é tradicionalmente caracterizada pela imagem do baterista a cruzar as mãos, de modo a alcançar o prato de choque com a mão dominante e a caixa com a mão não dominante. Tal prática sucedeu quando “In 1927, the Walberg and Auge Company made modifications to the low boy so that both the feet and the hands could play the component” (Pinksterboer, p.20, 1992), visto que, os bateristas tocavam na altura utilizando a pega tradicional (ver anexo 1), seria pouco natural tocar com a mão não dominante no prato de choque, logo, cruzaram as os braços e ficou o braço dominante com a responsabilidade de conduzir nos pratos, contudo, “Drummers move body to front and left and use right arm to reach the hi-hat. This causes awkward posture of back, neck and extended arm reaches which may contribute to the low back, neck and shoulder problems” (Şirin, Öztürk, Ekşioğlu, 2014). À medida que, os anos passaram os bateristas começaram a abandonar a pega tradicional e a adquirir o “matched grip” (ver anexo 2), com esta pega, já não haviam problemas em tocar o prato de choque com a mão não dominante, foi então que apareceram bateristas como Billy Cobham e Claus Hessler que começaram a descruzar os braços, tal prática foi um choque para a comunidade baterística, pois estes estavam a “tocar mal, ao contrário”. O meu objetivo neste artigo é provar que tocar desta forma não é “tocar mal”, faço-o demonstrando os problemas de tocar cruzado, os benefícios de tocar “open handed” e propondo um método de ensino da bateria ambidextro e equilibrado.

Referências:

- Pinksterboer, Hugo, 1992. *The Cymbal Book*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishing.
- Şirin, Öztürk, Ekşioğlu, 2014. Save the Musicians! The Ergonomics of the Drumming. In Ahram, Jang (Ed.), *Advances in Physical Ergonomics and Human Factors: Part II* (pp. 269-278). United States of America. AHFE Conference © 2014
- Workman, Darin, 2006. *The Percussionists' guide to injury treatment and prevention: "The Answer Guide for Drummers in Pain"*. New York. Routledge

Ansiedade na Performance Musical como Dificultador do Processo de Aprendizagem do Instrumento e a Musicoterapia na Minimização dos Sintomas

ANA CAROLINA STEINKOPF | TEREZA RAQUEL ALCÂNTARA-SILVA |
MAYARA KELLY ALVES RIBEIRO

Introdução: A ansiedade é uma condição propulsora do desempenho humano. O Transtorno de Ansiedade ocorre quando ela passa a comprometer suas atividades diárias. A ansiedade na performance musical (APM) é aquela que acompanha o músico desde o processo de preparação até o momento de uma apresentação pública e, muitas vezes, pode prejudicar ou até mesmo encerrar uma carreira profissional promissora. O objetivo deste estudo foi, na primeira etapa, identificar a ansiedade de performance de músicos e suas implicações e, na segunda etapa, investigar se a musicoterapia poderia auxiliar na minimização dos sintomas dessa doença. **Materiais e Métodos:** Na primeira etapa foram aplicadas as escalas K-MPAI (avalia a APM) e o Questionário Sócio Demográfico (QSD) em estudantes dos cursos de Música, Bacharelado, Licenciatura e Educação Musical da EMAC/UFG. Na segunda etapa foi aplicada a intervenção musicoterapêutica. **Resultados:** Foram incluídos no estudo 48 sujeitos (34 Homens e 14 Mulheres) com idade entre 18 e 35 anos. Desses, 47,92% apresentavam APM de acordo com a K-MPAI (desse grupo, 73,91% eram do sexo masculino). Foi encontrada relação significativa ($p < 0,05$) entre AP e gênero, idade, estado civil e idade de início do estudo do instrumento musical. Na segunda etapa, apenas um músico aceitou participar das sessões de musicoterapia e mostrou resultado satisfatório. **Conclusão:** Foi possível observar que a APM é influenciada por vários fatores e que ela traz prejuízos na vida pessoal e profissional do músico. Durante o ensino do instrumento musical, é importante que o professor tenha conhecimento da APM para que possa identificar e orientar seu aluno a buscar ajuda, visando evitar prejuízos futuros. Além disso, concluímos que a Musicoterapia - como abordagem terapêutica - pode minimizar os sintomas dessa doença, consideravelmente prejudicial aos performers.

Importância, para o ensino e Prática, da Análise do Ângulo Lombar Sagital Durante a Execução do Violão e do Atabaque

MÁRIO HEBLING CAMPOS | TEREZA RAQUEL ALCÂNTARA-SILVA | EDUARDO
LOPES | WERNER AGUIAR | ALDO ANTONIO SEFFRIN NETO

Introdução: O ensino e a prática de instrumentos bastante populares como violão e atabaque requerem permanência prolongada em posturas estáticas que podem sobrecarregar a coluna vertebral. O objetivo deste estudo foi quantificar o ângulo lombar sagital durante a execução do violão e atabaque, nas posições sentada e em pé. **Materiais e Métodos:** A posição de marcadores retrorrefletivos posicionados no dorso de dez estudantes (4mulheres) de Cursos de Graduação em Educação Musical e Musicoterapia (22,2±6,8 anos; 1,72±0,94 m; 66,2±13,1 kg; [média ± desvio padrão]), foi mensurada na postura em pé (postura neutra) e durante dez ciclos de

movimento de violão e atabaque, tanto na postura sentada, quanto na postura em pé (violão com correia), por meio do sistema *Dynamic Posture*. O ângulo sagital lombar foi definido entre dois segmentos de reta (S2-L4 e L4-T12) projetados no plano sagital do tronco. Valores negativos representaram lordose (extensão) e os positivos cifose (flexão). Os dados foram analisados com ANOVA *one way* ($p < 0,05$), LSD e Cohen d. **Resultados:** A curvatura lombar apresentada durante a execução do violão ($-21,8 \pm 5,6^\circ$) e do atabaque ($-20,8 \pm 6,1^\circ$) tocados em pé foi similar à postura neutra ($-22,0 \pm 7,2^\circ$). Contudo houve uma flexão significativa ($F = 26,5139$; $p < 0,001$) e de grande magnitude da coluna lombar dos estudantes ao tocarem tanto violão ($3,7 \pm 7,5^\circ$; $d = 3,58$) quanto atabaque ($-2,7 \pm 8,5^\circ$; $d = 2,68$) sentados. **Discussão:** A intensa flexão da região lombar na postura sentada pode levar a uma distribuição assimétrica de cargas no disco intervertebral, aumentando o risco de herniação posterior. Para o atabaque (base de apoio no chão), pode-se especular que há menor risco de lesão lombar quando tocado em pé. Para o violão, os dados precisam ser avaliados com cautela, pois as condições de apoio do instrumento também mudam entre as posturas, sendo que o apoio do violão na coxa é um fator que pode diminuir a carga lombar. **Conclusão:** Durante a prática do violão e do atabaque, na posição sentada, é importante o aprendizado da postura correta para diminuir o risco de lesões na região lombar.

Uma Artinha de Música em Pirenópolis

MARIA LÚCIA RORIZ

Este artigo apresenta um documento manuscrito, nomeado Primeiros Rudimentos da Música, datado no ano de 1940, na cidade de Pirenópolis – Goiás e assinado por Joaquim Propício de Pina. Foi-nos entregue em mãos durante o V Simpósio de Musicologia e o VII Encontro de Musicologia Histórica realizados em Pirenópolis no ano de 2015, pelo sr Dr Wilno Luís Pompeu de Pina (Pirenópolis 1933 – 2016), de seu acervo particular. Analisando o documento pôde-se notar que se tratava de uma artinha de música, instrumento didático muito usado para o ensino da música quando ou onde geralmente não se dispunha de livros especializados no assunto. Este trabalho pretende identificar e contextualizar o documento manuscrito numa perspectiva histórica e social da cidade em que foi elaborado, descrevendo a importância de seu autor, o Mestre Propício, como era conhecido Joaquim Propício de Pina (Pirenópolis 1867 – 1943), como professor, maestro e criador de uma escola de música na cidade, como também da instituição musical Banda de Música Phênix em 1893, ainda hoje em pleno exercício de suas atividades cívicas e religiosas.

Questões estéticas no ensino de trombone nas universidades do Brasil

MARCOS BOTELHO

A presente comunicação é um desdobramento de nossa atual pesquisa de doutoramento com foco no ensino de trombone nas universidades brasileiras.

Aqui iremos apresentar resultados obtidos em relação às questões estéticas. A pesquisa foi dividida em duas partes, na primeira enviamos um questionário para todos os professores de trombone das universidades (atualmente são 23 professores, obtivemos 20 respostas) e na segunda parte foram visitadas 4 universidades para observações. Através da análise das respostas dos questionários podemos compreender como os professores concebem a pedagogia do trombone. Os dados demonstraram que a grande maioria dos professores privilegia a técnica em detrimento à estética. As questões técnicas surgem como as que os professores mais valorizam em suas aulas. As observações *in loco*, demonstraram que este predomínio da técnica existia porém questões relacionadas à estética (fraseado, musicalidade, gênero/estilo etc) também eram tratados nas salas. Os professores escolhidos para serem observados possuíam concepções bastante distintas. Estas concepções iam desde o professor A em que considerava que técnica e estética deveriam ser tratadas de forma separadas, pois são questões de âmbitos distintos, até o professor C em que não havia distinção entre técnica e estética. Apesar das concepções antagônicas dos professores, podemos notar que existia certa uniformidade na maneira em que todos os professores observados buscavam transmitir, adequar ou corrigir questões estéticas como o fraseado. Duas estratégias foram comuns para todos os professores: conduzir o aluno por gesto e cantar demonstrando como o aluno deveria tocar. Durante a execução dos alunos os professores se posicionavam, ou ao seu lado ou a sua frente, e faziam gestos semelhantes a um regente dando todas as indicações dos contornos de frases, intensidade, intencionalidade, etc. Do mesmo modo, faziam cantando dando as mesmas informações anteriores, entretanto na maioria das vezes ainda destacando as articulações. Em vários momentos utilizavam ambas as estratégias concomitante. Devemos ressaltar que estas estratégias não foram localizadas em nenhuma literatura específica consultada.

Improvisação na aprendizagem da clarineta: a autonomia do estudante frente à sua própria aprendizagem

ROSA BARROS TOSSINI

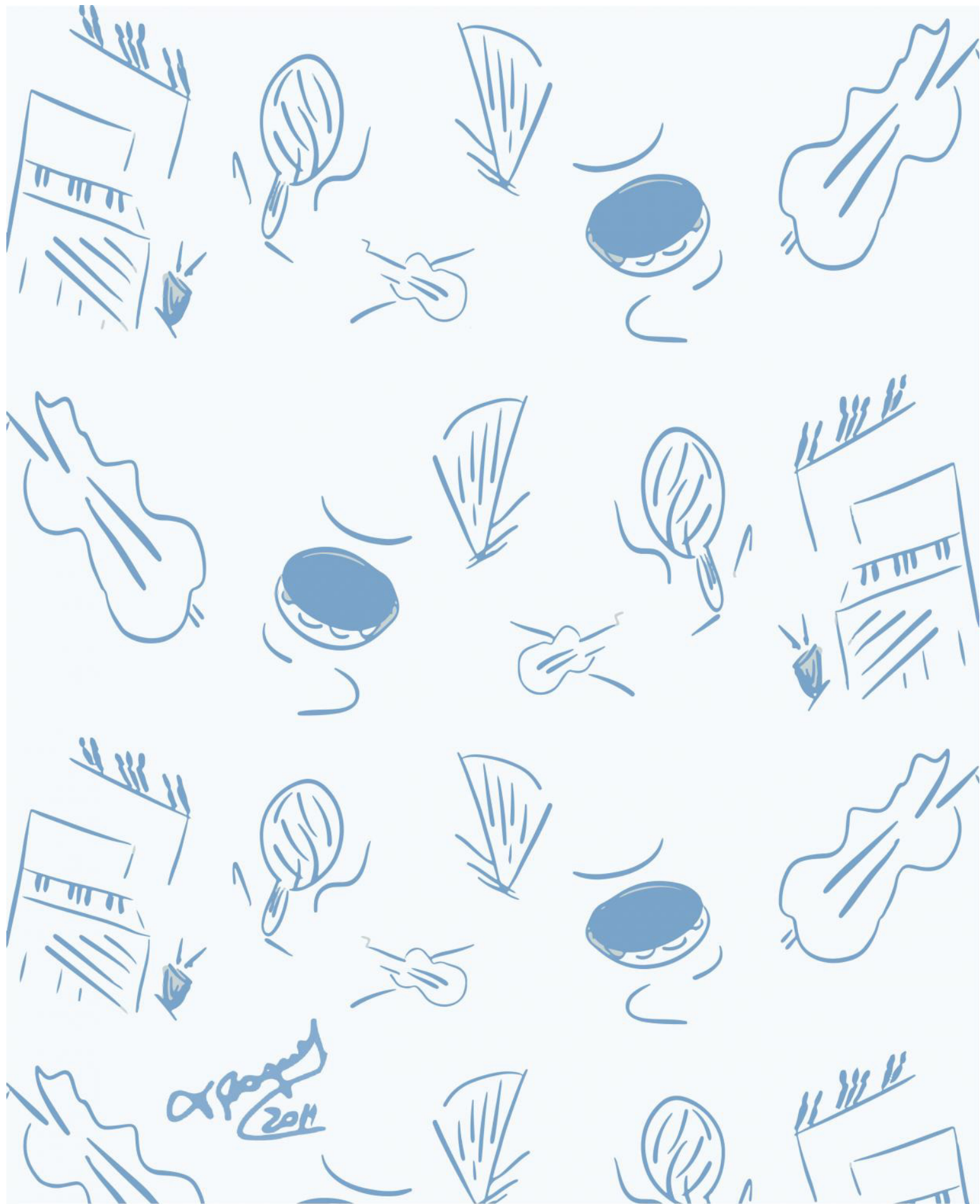
O presente trabalho propôs a retomada de uma agenda de investigação, iniciada com pesquisa de mestrado realizada no ano de 2013, que buscou analisar o papel e a influência da improvisação no processo de aprendizagem da clarineta em crianças com idade entre 6 e 11 anos. Nesta pesquisa, intitulada “Aprender improvisando: o papel da improvisação na aprendizagem da clarineta”, foi estudada a maneira como os estudantes de clarineta observam e avaliam o seu próprio processo de aprendizagem, tendo a improvisação como atividade norteadora desse processo. Na ocasião, a pesquisa teve como principal achado o fato de que a partir das atitudes dos estudantes em relação ao seu potencial criativo e as inter-relações entre o conceito de *audiação* com a técnica da clarineta, tornaram-se um ato de aprendizagem consciente, possibilitando ao aluno se apropriar de sua aprendizagem. A partir desse resultado, o trabalho proposto teve como objetivo delinear, por meio de revisão sistematizada da literatura científica produzida

sobre o tema, parâmetros teóricos e marcos conceituais que permitiram a interpretação dessa relação entre a autonomia do estudante perante sua aprendizagem na clarineta - mediante o estudo da improvisação - e o desenvolvimento de sua identidade como artista. Para tal, o presente projeto previu quatro etapas para a sua realização: 1) a identificação dos sub-temas relacionado ao tema, bem como das fontes primárias que comporão o *corpus* da pesquisa proposta, e as variáveis teóricas que serão levadas em consideração para a análise da literatura sobre o tema; 2) organização dos critérios de seleção) inclusão e exclusão de publicações na amostra (de estudos na literatura; definição das bases de dados a serem pesquisadas (no caso de artigos em periódicos ou anais de congressos), 3) Sistematização das publicações levantadas e identificação dos principais marcos conceituais relativos ao tema; e 4) discussão e interpretação dos resultados. Como resultado, a partir do percurso metodológico acima descrito, que se assentou em quatro fases distintas e sucessivas, como resultado, um panorama da produção intelectual e científica recente sobre a relação entre processos criativos, improvisação e aprendizado musical.

Adaptações Instrumentais para Bateria: uma reflexão sobre possibilidades de adaptação da percussão popular brasileira para a bateria

ALEXANDRE DAMASCENO

O termo “bateria brasileira”, que também tem como intuito definir um possível *modus operandi* para a execução deste instrumento, vem ultimamente sendo discutido de forma mais clara e objetiva, e métodos como *O Batuque é Um Privilégio* (BOLÃO, 2003) e *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2005) são exemplos de uma bibliografia que vem surgindo devido a necessidade de sistematizar alguns mecanismos para a execução de ritmos brasileiros na bateria, principalmente quando nos vemos diante da necessidade em organizar e ordenar o ensino de ritmos como Samba, Baião, Maracatu, por exemplo, que, como recorrentemente observado na música brasileira, derivam diretamente dos instrumentos de percussão utilizados nestes, e não da própria bateria. O artigo tem como objetivo principal, exemplificar e refletir brevemente, sobre uma organização, que ao diferir em três procedimentos, abrange de forma satisfatória, as possibilidades de adaptação destas linhas de percussão para a bateria. São elas: a) Adaptações Literais; b) Adaptações Timbrísticas; c) Adaptações Rítmicas. A organização destas possibilidades baseia-se também no empirismo do próprio autor, porém possui como estrutura primordial, a análise e transcrição de exemplos musicais de diferentes bateristas brasileiros, que têm como características principais, a proximidade com o repertório popular citado anteriormente. Este conjunto de ferramentas é empregado, de forma mais abrangente, na análise de algumas gravações do baterista Luciano Perrone, que como sabido, foi um dos principais representantes do chamado Samba Batucado, e que ao dialogar com este vocabulário, oferece um rico manancial aos exemplos musicais selecionados e apresentados neste artigo.



UFGP ROEC
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA



UNIVERSIDADE
DE ÉVORA

CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL

CIESEM

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



FAPEG
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado de Goiás