

().

Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales.

Romina Herrera y María Inés Burcet.

Cita:

Romina Herrera y María Inés Burcet (2011). *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales.* : .

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/121>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkvb/U3z>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Musicalidad Humana

DEBATES ACTUALES EN EVOLUCIÓN, DESARROLLO,
COGNICIÓN E IMPLICANCIAS SOCIO-CULTURALES



Libro de Resúmenes

Editado por

Romina Herrera y María Inés Burcet

X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música

Buenos Aires - Julio de 2011

entre CIENCIAS COGNITIVAS y MÚSICA
SACOM
SOCIEDAD ARGENTINA

UAI
Universidad Abierta
Interamericana

X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música

MUSICALIDAD HUMANA debates actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición, e Implicancias Socio-culturales

Libro de Resúmenes

Editado por Romina Herrera y Ma. Inés Burcet

PARA LAS CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA
SAICOGEM
SOCIEDAD ARGENTINA

Buenos Aires, 20 al 23 de julio de 2011

Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Libro de resúmenes del X Encuentro de ciencias cognitivas de la música / Favio Shitres [et.al.]; edición literaria a cargo de Romina Herrera ; María Ines Burcet - 1a ed. - Buenos Aires : Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2011. 200 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-98750-9-4

1. Psicología de la Música. 2. Musicoterapia. I. Shitres, Favio.
II. Herrera, Romina, ed. lit. III. Burcet , María Ines, ed. lit.
CDD 615.837

Fecha de catalogación: 01/07/2011

Libro de resúmenes de los trabajos incluidos en el X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música.

Editores: Romina Herrera y María Inés Burcet

Foto de Tapa: Alejandra Marín

Diseño de Tapas: Tarcisio Pirotta - Alejandro Pereira Ghiena

Editorial: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM)

Buenos Aires – Argentina.

eMail: info@saccomm.org.ar

Web: <http://www.saccomm.org.ar>

ISBN: 978-987-98750-9-4

Fecha de Publicación: Julio de 2011

© para los autores de los artículos

© de la recopilación para los Editores y SACCoM

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música

Comité Organizador

RESPONSABLES:

Isabel C. Martínez

Silvia Español

Favio Shifres

MIEMBROS:

Juan Fernando Adrover

María Victoria Assinato

Mariana Bordoni

María Inés Burcet

Daniel Callejas

Rosario Camarasa

Soledad Carretero

Romina Herrera

María de la Paz Jacquier

Mauricio Martínez

Alejandro Ordás

Vivian Ospina

Alejandro Pereira Ghiena

Mónica Valles

Comité Científico

Fernando Adrover

Gustavo Basso

Florentino Blanco Trejo

Silvia Español

Rubén López Cano

Isabel Martínez

Ricardo Minervino

Diana I. Pérez

Favio Shifres

Gustavo Vargas

SACCoM – Comisión Directiva 2010-2011

PRESIDENTE

Isabel Cecilia Martínez (UNLP)

VICEPRESIDENTE

Silvia Español (CONICET; FLACSO)

SECRETARIA

Mónica Valles (UNLP)

TESORERA

María Ines Burcet (UNLP)

VOCALES TITULARES

María Eugenia De Chazal (UNT)

Guadalupe Segalerba (UNLP)

Gustavo Vargas (UNR)

VOCALES SUPLENTE

Alejandro Laguna (FCT-Universidad de Évora)

Susana Dutto (UNVM)

ÓRGANO DE FISCALIZACIÓN:

Fernando Anta (UNLP)

Romina Herrera (UNLP)

Alejandro Pereira Ghiena (UNLP)

Queridos amigos y colegas:

Es un placer escribir estas líneas a propósito de la organización del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música y a diez años de la creación de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

Como parte del grupo fundador de SACCoM quiero compartir con ustedes y con mis compañeros de ruta la alegría por la tarea realizada. Si hay algo que nos ha reunido y cohesionado como grupo durante este tiempo es la pasión por el estudio y la investigación y el deseo de constituirnos y crecer como una comunidad de profesionales, académicos, estudiantes, artistas y científicos que comparten la curiosidad, el interés y, en definitiva, el compromiso por el desarrollo de un campo tan rico, de motivaciones y entramados tan diversos como lo es el campo de las ciencias cognitivas de la música.

A lo largo de estos diez años jóvenes investigadores se han formado en este campo y desarrollado proyectos en temáticas tan diversas como intersubjetividad y desarrollo musical temprano, procesos de expectación musical, transmodalidad y comunicación en la ejecución musical, cognición musical corporeizada y pensamiento imaginativo y experiencia metafórica del tiempo musical, por nombrar sólo unas pocas. En un campo tan vasto hay también otras áreas que contribuyen al estudio de la experiencia musical y que en cada reunión anual de las nueve que llevamos realizadas realizan contribuciones en temas de psicoacústica, etnomusicología y modelización, entre otros. Todos ellos tienen el denominador común de situar el estudio de la música en el marco más amplio de la experiencia humana, sus bases onto y filogenéticas y los contextos culturales en los que la música como capacidad humana florece y se desarrolla.

Es por eso que aprovecho esta oportunidad para decirles que la sociedad está abierta a todos quienes estén interesados en acercar ideas y sumarse a nuestro trabajo en la sociedad con el objetivo de proponer y generar proyectos, encuentros o programas de investigación y promover intercambios que contribuyan al desarrollo de una cultura de investigación en música, psicología y cognición.

Quiero agradecer en mi nombre y en el de todos quienes integramos SACCoM a las instituciones y a las personas que en estos diez años nos han acompañado y continúan motivándonos en la tarea de desarrollar este campo multidisciplinar, que ha permitido entre otras cosas la realización de diez reuniones anuales y la difusión de la investigación en el ámbito nacional e internacional, en particular en latinoamérica.

No quiero despedirme sin agradecer el esfuerzo de los miembros del comité de organización del X Encuentro, que han trabajado denodadamente para que ustedes puedan disfrutar esta conferencia.

Reciban un fuerte abrazo



Dra Isabel Cecilia Martínez

Presidente actual

Primer presidente

Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música

ÍNDICE

CONFERENCIAS INVITADAS

Ellen Dissanayake: <i>Homo Musicus: Are Humans Predisposed To Be Musical?</i>	17
Ian Cross: Music and speech as complementary facets of the human communicative toolkit	18
Graham Welch: Understanding and Nurturing Musical Development	19

SIMPOSIOS

SIMPOSIO 1:

COGNICIÓN MUSICAL CORPOREIZADA: el complejo cuerpo-mente-entorno como unidad de análisis en el estudio de la experiencia musical	23
Mente Extendida y Representación Armónica	24
El Gesto en la Improvisación. Movimiento Corporal, Acción Epistémica y Significación Musical	25
Observaciones a Estudios de la Experiencia Musical que Implican la Teoría de la Metáfora.....	26
La Predicción como Componente Clave de las Representaciones Musicales.....	28

SIMPOSIO 2:

EL MOVIMIENTO EN EL DESARROLLO SOCIO-COGNITIVO	29
El Movimiento en el Juego Musical	29
Moviéndonos Juntos: El movimiento en el Juego Musical Interactivo.....	30
La Diversidad en los Modos de Reciprocidad en la Interacción.....	31
Percepción de las Relaciones entre Movimiento y Sonido en la Infancia Temprana	32

SIMPOSIO 3:

COGNIÇÃO E ENSINO COLETIVO: implicações para o desenvolvimento musical	34
Desenvolvimento Musical e Aprendizagem no Ensino Coletivo de Violão.....	35
A Avaliação do Desenvolvimento Individual no Canto Coral.....	36
Piano em grupo: estudo de fatores motivacionais na aprendizagem de adultos.	37

SIMPOSIO 4:

CULTURA MUSICAL EN LA DIVERSIDAD. Prácticas de reconocimiento e integración social	39
Encuentro por la Memoria de mi tierra, Saberes musicales en movimiento. Una propuesta pedagógica colectiva en proceso en la escuela pública	40
"Baila Baila" tinku y recital reterritorializados.....	40
Hacia la búsqueda de la particularidad del "modo de hacer" de la música y los músicos pampeanos.	41
La música wichi: vinculaciones entre lo sonoro y el contexto sociocultural	42

SESIONES TEMÁTICAS

EDUCACIÓN MUSICAL Y SOCIEDAD

Los Efectos de la Música en el Desarrollo Socio-Afectivo y Cognitivo Musical en Niños de 6 a 8 Años en un Contexto de Vulnerabilidad Social	45
Socialización de un Niño Sevillano en la Musicalidad Religioso-Popular de una de las Hermandades	46
El Efecto de un Programa Estructurado de Actividades Musicales en Casa en el Aprendizaje Musical de Niños de 3 y 4 Años	47
Apreciación Musical en Estudiantes de un Profesorado de Primaria en Argentina. Estudio 3.	48

PROCESOS TRANSMODALES EN LA EXPERIENCIA MUSICAL

Os Retirantes de Cândido Portinari e César Guerra-Peixe: Uma referência intermidial	50
El Proceso de Composición de la Banda Sonora Original de El Orfanato	51
Información Divergente en Secuencias Audiovisuales en Clases de Técnica de Danza	52
Similitud de Estilos de Ejecución Musical y Estilos de Danza en el Tango	53

ASPECTOS DE LA COGNICIÓN DE LA TONALIDAD

Reevaluando el efecto de la tonalidad sobre la percepción melódica	55
La Teoría del Espacio Tonal como Base para el Análisis de la Dificultad Melódica	56
Preferências e Literacia Musical. Um estudo sobre a teoria do "Espaço Tonal" em ouvintes sem instrução musical	57
Cognição e Compreensão da Música Pós-Tonal	58

COGNICIÓN MUSICAL CORPOREIZADA I

Cognición Musical Corporeizada: Notas sobre sus alcances y limitaciones	59
Emoção, Percepção y Cognição Musical como Fundamentos de uma Estética Naturalizada para as Paisagens	60
Embodiment of Music through Semi-Structured Improvisation: A creative approach to instrumental teaching	61
Movimento e Improvisação Vocal	62

PSICOACÚSTICA

Percepción de componentes superiores a los 20 KHz en muestras sonoras con frecuencia fundamental dentro del rango audible	63
Estudio Comparativo del Saxofón Multifónico a partir de Diferentes Herramientas de Análisis Perceptivo	64

MUSICOTERAPIA

Efficacy of Music therapy in dementia: a multi-centre, single blind, randomized and controlled study	65
Investigación sobre el uso de Musicoterapia para el Estrés de la Vida Diaria (estudio de caso)	66
Cuando la Disposición Social no Deviene Lenguaje: La musicalidad como experiencias socio-cognitiva.....	67

CREATIVIDAD EN LA FORMACIÓN MUSICAL PROFESIONAL

Articulações Pedagógicas e Criatividade Musical	69
La Formación del Músico Popular. Dos experiencias basadas en la enseñanza de la composición de música popular.....	70

PROBLEMAS TEÓRICOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

Rotas Alternativas de Aprendizagem: Uma ferramenta para o ensino instrumental	72
Nueva Agenda para la Didáctica de la Música: Espacio controversial de bordes y tensiones	73
Musicalidade, mitos e educação	74
O Desenvolvimento Estético Auditivo: Uma transposição metodológica.	75
Composição Musical e o Desenvolvimento Cognitivo do Adolescente	76
Las producciones musicales grupales ¿Cómo podemos garantizar la evaluación de resultados?	77

ABORDAJES COMPUTACIONALES DE LA COGNICIÓN MUSICAL

Poliedro On line: Un modelo colaborativo de composición musical para la Web 2.0	79
Análisis Musical Mediante Síntesis: Evidencia a favor de la validez cognitiva de un modelo computacional.....	80
Digital Interface Research: Towards an embodied and computational account of musical creativity	81
A Influência dos Modos Diatônicos na Percepção da Valência Afetiva	82

MOVIMIENTO, SINCRONIZACIÓN Y METRO MUSICAL

Indicios Viso-Espaciales para la Extracción del Pulso Subyacente en la Danza	84
Negotiating Chaos: A view on entrainment	85
Exploring Prosocial Effects of Entrainment in Passive and Active Listening.....	86
Hypotheses on the choreographic roots of the musical meter: a case study on Afro-Brazilian dance and music.....	88

COGNICIÓN MUSICAL CORPORIZADA II

Is it Possible to Share One's Imaginative and Largely Solitary Activity of Experiencing Music?	89
El Movimiento en la Música: Parámetros de Articulación Musical y Simulación Ideomotora	90

La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento.....	91
Pensamiento Imaginativo del docente durante la planeación de la Enseñanza musical: Modelos Cognitivos idealizados para su Análisis	93

COGNICIÓN EN LA EJECUCIÓN MUSICAL

A Linguagem Idiomática do Piano com a Mão Esquerda Solo: Uma outra abordagem do estudo e performance do piano	95
Eficiencia del Componente Ejecutivo de la Memoria Operativa e Interpretación Musical a Primera Vista en Niños de 10 a 12 Años.....	96
La Producción de Invariantes Motores y el Sonido del Violín	97
La Repetición como Elemento Intrínseco del Proceso de Conocer la Obra	98
Corporalidad y Estilo Musical en la Formación Instrumental	99

ANÁLISIS MUSICAL: MODELIZACIÓN Y CASUÍSTICA

Articulações entre as escritas pianísticas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy: Estudo analítico da Ciranda Nº15 "Que Lindos Olhos".....	101
Espectro Métrico: Hacia una redefinición del concepto de comprensión musical.....	102
Comparando Estructuras Rítmicas através de Sonogramas: um estudo da percepção métrica do motivo principal da Sinfonia no. 5, Op. 67 de Beethoven.....	103
La Música de los Sicuris II.....	104
Los Cantos de Cuna de la Cultura Qom: Análisis sobre el sincretismo en éstas prácticas musicales	105

ASPECTOS COGNITIVOS DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Expectativa melódica en la improvisación de música tonal	107
Improvisación. Concepción del momento único	108
Las Restricciones Involucradas en el Proceso Improvisatorio	109
Musical Creativity in Different Modes: Composition, performance and improvisation	110
Comprensión Corporeizada de los Elementos Rítmicos Básicos en el Jazz Tradicional	111

DESARROLLO DEL OIDO MUSICAL

Las Prácticas de Audición en Asignaturas Teórico Musicales del proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Francisco José de Caldas	113
Transformaciones melódicas en las Representaciones Cantadas de Estudiantes Iniciales de Música	114
Unidades de Pensamiento en una Tarea de Transmisión Oral	115
Incidencia de Restricciones Corporales Pautadas en la Lectura Cantada a Primera Vista.....	116
Expresión y Movimiento en la Lectura Cantada a Primera Vista	117

REPRESENTACIONES MUSICALES Y METÁFORA

Metaphor as a teaching and learning tool in music composition.....	119
--	-----

La Construcción Espontánea de la Representación Temporal	120
La experiencia de la música como narración y los modelos teóricos de organización temporal.	121
Conceptual Relations: Musical representations do not need music theory	123

MÚSICA Y EVOLUCIÓN HUMANA

Reseña Crítica a "Los Nenadertales Cantaban Rap", de Steven Mithen	124
Evo-Desa para una Explicación sobre el Origen de la Cognición	124
Aspectos Culturales y Evolutivos de una Pragmática de la Musicalidad Humana.....	125

POSTERS

MÚSICA, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

Recorridos laborales de los músicos egresados: estrategias de inserción de los jóvenes en un contexto cambiante	129
O Piano Mestiço - Composições para Piano Popular a partir de matrizes do nordeste do Brasil.....	130
Entre el Análisis musical y la Interpretación Deconstructiva. Una Experiencia Interdisciplinaria para la Construcción Histórica Musical	130
Musicalização Infantil: Formação Docente Para Educação Ambiental	131
Procesos Utilizados para Crear la Música en la Estudiantina de la Ciudad de Posadas.....	133

EJECUCIÓN, COMPOSICIÓN Y AUDICIÓN EN LA FORMACIÓN MUSICAL

Vinculaciones entre el movimiento corporal y la voz en la interpretación dramático - narrativa de la música vocal	134
Projeto "Eu faço Música!": apresentações comentadas de grupos de música popular de alunos do Departamento de Música da UFPE	135
Gesto corporal adaptativo y dirección coral: Monitoreo e interacción del director	135
Caracterización de las prácticas de audición musical en asignaturas de formación instrumental en el Proyecto Curricular de Artes Musicales, UDFJC.....	137
A Performance Musical a partir da Ecologia Sonora.....	138
Aprender a cantar jazz: Estrategias empleadas en la formación autodidacta y dirigida	139
El camino para la transcripción musical	140
Sincronía y Asincronía melódico-armónica en ejecuciones de teclado de adolescentes argentinos.....	141
El desarrollo de la audición armónica: el patrón armónico como unidad perceptual.....	142

PRÁCTICAS MUSICALES EN SALUD Y EDUCACIÓN

A Prática Docente e o Processo Ensino Aprendizagem a partir da Metodologia Dalcroziana	144
Ambiente Musical, Pensamento Interdisciplinar e Educação.....	144

Composição Musical como Possibilidade de Desenvolvimento e Aprendizagem: Uma reflexão a partir da prática educative.....	145
Reflexões sobre o Ensino de Música e a Formação de Professores Generalistas.....	146
Alcançando Objetivos na Educação Musical através do Fazer Ludico.....	147
Oficina de Musicalização em EAD: Possibilidades e desafios.....	148
Música y Emoción en Pacientes con Enfermedad de Alzheimer. Una mirada Neurocientífica.....	150
Vibrações e Ressonâncias na Emissão de Sons Vocais: Treinamento para o canto e equilíbrio entre o corpo e o espírito.....	151
Musicoterapia e um Re Significar da Musicalidade Humana.....	152

**ENCRUCIJADAS DE LAS CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA:
PROBLEMAS TEÓRICOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO**

Conjunto de Técnicas para la Variación, el Gesto y el Conocimiento de la Estructura Formal para la Comprensión Musical.....	153
Improvisação Musical e Cognição.....	154
Processos Cognitivos na Aprendizagem em Música.....	155
Las Pasiones del Alma de Descartes como Recurso y Posibilidad para una Música Barroca.....	156
Música e Emoção: Uma revisão sobre os estudos em neurociência.....	157
Cross-Cultural Sex Differences in Aspects of Musicality: Adaptive hypotheses.....	158
Concepções de Musicalidade entre Estudantes de Música: Um estudo nas modalidades de educação presencial e a distância.....	159

Listado de Autores

Listado de Autores.....	161
-------------------------	-----

CONFERENCIAS INVITADAS

HOMO MUSICUS: ARE HUMANS PREDISPOSED TO BE MUSICAL?

ELLEN DISSANAYAKE
UNIVERSITY OF WASHINGTON

Abstract

Human mothers interacting with infants universally produce unusual vocal, visual, and kinesic signals that are sometimes dismissed as "just babytalk." It is interesting to note, however, that these signals are drawn from common and ordinary behaviors that express positive interest or affinity in adults (e.g., looking at, mutual gaze, smile, open mouth, raised eyebrows, head bob, head nods, touches, pats, soft undulant vocal contours) and that they have been "ritualized"—that is, they have been formalized, repeated, exaggerated, and elaborated. Ritualized features attract attention, sustain interest, and create and mold emotion. As evolved in the mother-infant engagement, they can be considered "proto-aesthetic" and perhaps even the phylogenetic origin of human musical capacities. Because infants are born prepared to engage in these encounters, indeed to prefer these signals to any others, one could claim that humans are innately prepared to engage in and respond to music.

MUSIC AND SPEECH AS COMPLEMENTARY FACETS OF THE HUMAN COMMUNICATIVE TOOLKIT

IAN CROSS

CENTRE FOR MUSIC AND SCIENCE, UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

Abstract

In most contemporary Western societies, music is understood to be an autonomous aural commodity that expresses or elicits emotion and that has hedonic—and perhaps aesthetic—value. This view of music has been shaped by historical and technological developments within Western societies, particularly over the last one hundred and fifty years, and I shall argue that it represents a Western folk-theoretic perspective on music that has little applicability outwith recent Western cultural contexts. From a broader cultural perspective, music appears humanly ubiquitous and embedded in other domains of human life; it appears participatory rather than presentational; and in many societies, music and language are not easily dissociable, particularly when music is manifested as a mode of interaction—as a participatory, communicative medium.

In this paper I shall propose that music and language, or more properly, speech, represent different facets of a single underlying human communicative capacity and are best understood in that light. While speech and music may be differentiated on the basis of some structural characteristics, their principal differences appears to be functional; interaction in speech allows the exchange of propositional information about states of affairs beyond the contexts of the interaction, while interaction in music seems directed to the communicative context itself, affording the formation (or re-affirmation) of mutually affiliative relationships. However, a distinction between music and speech is not absolute: interaction in speech is not only transactional but also relational, involving the continual and interactive negotiation of relationships between interactants; similarly, interaction in music, largely relational and comprised of ritualized sequences, is typically fused with other domains of human thought and behaviour, almost universally involving language in the form of song and gesture in the form of dance. Hence communicative interaction in both speech and music appears to draw on similar resources, but deploys these resources to somewhat different ends; while music as an interactive medium may mobilise shared intentionality, speech can mobilise shared intentionality towards joint action. This paper will present a framework that delineates the factors that enable music to function as an affiliative interactive medium, and will suggest that music, as a generic human capacity, can best be interpreted as a communicative medium that is optimal for the management of situations of social uncertainty. Some of the implications of this view for an understanding of the evolutionary context of human musicality will be discussed.

UNDERSTANDING AND NURTURING MUSICAL DEVELOPMENT

GRAHAM WELCH

INSTITUTE OF EDUCATION, UNIVERSITY OF LONDON

Abstract

The keynote presentation will review the latest musical development evidence from the 'Sounds of Intent' project. This project is part of a long-term research focus into the musical behaviour and development of children and young people with 'complex needs', i.e., with severe, or profound and multiple learning difficulties (SLD or PMLD). Previous research by the team had generated empirical evidence that (a) it was possible to observe musical behaviour and also development despite the presence of severe disability; and (b) that musical behaviour and development could be categorised as belonging to one of three main domains of activity: reactive, proactive and interactive. Data from a series of longitudinal case studies, set alongside hundreds of classroom observations in special schools, enabled the team to elaborate (currently) six developmental levels for each of the three domains. Subsequently, over the past two years, this evidence base has been used to inform the design of a new web-based framework package. This will be available later in 2011 for anyone in the world to use to map their pupils/children's musical attainment and progress. The website contains video, photographs and descriptions of children's musical engagement. The software is designed to become a user-owned, constantly evolving, 'wiki-based' resource, to which practitioners would also contribute their own resources, ideas and views. Implications will be drawn on how musical development can be supported in an appropriately nurturing environment.

SIMPOSIOS

COGNICIÓN MUSICAL CORPOREIZADA: el complejo cuerpo-mente-entorno como unidad de análisis en el estudio de la experiencia musical

JUAN FERNANDO ANTA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

DESCRIPCIÓN

Las investigaciones psicológicas recientes sugieren que el conocimiento del hombre no es una mera abstracción de su mente, sino el fruto de su interacción física con el entorno. Para atender a este hecho se han propuesto nociones como las de cognición corporeizada, cognición distribuida, mente extendida, y otras similares, cuya intención última es la de poner de manifiesto que para comprender la naturaleza de la experiencia humana la unidad de análisis es el complejo mente-cuerpo-entorno, y no uno u otro de estos elementos dispersos. En las contribuciones que se presentarán en este Simposio se asume que este es el caso, y se examina en diferentes contextos y desde diferentes perspectivas, las implicancias que resultan de considerar al complejo cuerpo-mente-entorno como la unidad de análisis en el estudio de la experiencia musical. En el Resumen 1, por ejemplo, se examina el significado y el valor comunicacional de los gestos corporales del intérprete. Una noción clave aquí es la de acción epistémica, que viene a jerarquizar el estatus cognitivo de la manifestación gestual. Se aplican asimismo las categorías que intentan clasificar el gesto musical, con miras a mejorar las técnicas para su análisis. Luego, en el Resumen 2 se examina el alcance de la teoría de la mente extendida para explicar la experiencia musical. Según dicha teoría, los procesos inteligentes del hombre se prolongan hacia el entorno, por lo que las acciones y objetos externos son considerados como recursos para el desempeño cognitivo. En el Resumen 2 se testea entonces en qué medida los oyentes se valen de acciones y herramientas externas para llevar a cabo una tarea de audición armónica. Los resúmenes 3 y 4 abordan la relación cuerpo-mente-entorno desde sus implicancias teóricas. En el Resumen 3, se analiza la teoría de la metáfora y su relación con la música. De acuerdo a esta teoría, comprendemos el mundo y las cosas que nos rodean en términos de metáforas físicas y de movimiento. No es claro, sin embargo, si la misma incurre en reduccionismos que dejan sin explicar partes constitutivas de la experiencia musical; tampoco lo es el rol que le asigna a la actividad corporal concreta. Estos y otros temas se revisan en el tercer resumen. En el cuarto resumen, finalmente, se aborda el análisis de la naturaleza de las representaciones. Se exponen los lineamientos clásicos en el tema, se avanza en el examen del rol que juega el cuerpo en la constitución de la representación y, finalmente, se analiza la idiosincrasia de las representaciones musicales. Al respecto, se argumenta que las representaciones pueden tener o no anclaje en un sustrato corporal, pero sí deben tener un contenido predictivo del entorno: en el caso de las representaciones musicales, predicciones de la música. En síntesis, en el Simposio propuesto se indaga el potencial que hay en tomar al complejo cuerpo-mente-entorno como unidad de análisis de la experiencia musical, al tiempo que se trata de superar las limitaciones actuales en el tema. Se espera que las contribuciones realizadas ayuden a que los asistentes puedan comprender mejor sus prácticas musicales.

PALABRAS CLAVE: Cognición Musical Corporeizada; Gestos y Significación; Mente Extendida; Metáforas; Representaciones Musicales

MENTE EXTENDIDA Y REPRESENTACIÓN ARMÓNICA

MATÍAS TANCO / AGUSTÍN AÚN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La teoría de la mente extendida sostiene que algunos procesos cognitivos no sólo ocurren en el cerebro, sino que involucran además al cuerpo y a su entorno (Clark y Chalmers 1998). El hombre como ser cultural ha desarrollado a lo largo de su evolución instrumentos o tecnologías que extienden la mente para su cognición del mundo; estas herramientas se vuelven así una prolongación del hombre y de sus intenciones. Las prácticas tradicionales de decodificación auditiva de la música usualmente no consideran al cuerpo y a los sistemas motores como variables. Una concepción de Mente Extendida Musical, por el contrario, entendería a la cognición musical como un conjunto de procesos en los que intervienen el feedback sensoriomotor, producto de las acciones que el sujeto realiza durante la tarea. Los instrumentos musicales y otros materiales de trabajo podrían considerarse como las herramientas susceptibles de ampliar los límites del procesamiento mental para realizar tareas musicales específicas.

OBJETIVOS El presente trabajo de índole observacional se propone: *Estudiar el uso de instrumentos musicales como herramientas que extienden los procesos mentales en una tarea de audición armónica; *Analizar los ciclos de retroalimentación perceptivos y motores en relación a los procesos cognitivos realizados por los sujetos durante la tarea; *Observar la actividad de *descarga* realizada por los sujetos en el entorno con el objeto de inferir los procesos de pensamiento con el instrumento.

MÉTODO SUJETOS: 9 músicos: 7 guitarristas, 2 pianistas, con experiencia musical en la decodificación armónica por audición. Participaron de manera voluntaria. **ESTÍMULO:** "My melancholia blues" (Freddie Mercury), interpretado por el grupo Queen en vivo en Houston (1977). **PROCEDIMIENTO:** Los sujetos realizaron una tarea en la que debían sacar el tema utilizando un instrumento (piano o guitarra). La actividad se registró en su totalidad con una cámara de video y un grabador de audio digitales. Al finalizar la tarea los participantes respondieron preguntas acerca de su aprendizaje, formación, experiencia musical y aspectos de la tarea realizada en una entrevista semiestructurada.

RESULTADOS Se evidencia en los resultados que hubo extensión de la mente hacia el entorno en el análisis de: (i) descargas de tareas cognitivas en el entorno, (ii) ciclos de retroalimentación sensoriomotrices y, por último (iii) indicios de pensamiento en un sistema integrado entre el ordenador, el sujeto y el instrumento. Las descargas realizadas por los sujetos hicieron "visibles" algunos de los procesos del sistema cognitivo durante la tarea.

CONCLUSIONES Los resultados del estudio abren el camino a la integración de las acciones sobre el instrumento como parte de un proceso activo de pensamiento durante los ciclos de retroalimentación sensoriomotrices y afirman una concepción de percepción en-activa por parte de los sujetos. En una concepción de mente extendida musical los instrumentos musicales dejan de ser herramientas de producción de sonido para ser instrumentos de pensamiento musical y participan activamente en los procesos cognitivos que realiza el sujeto.

PALABRAS CLAVE: Mente Extendida, Audición Armónica, Cognición Musical.

EL GESTO EN LA IMPROVISACIÓN.

Movimiento corporal, acción epistémica y significación musical

MARÍA VICTORIA ASSINATO / JOAQUÍN BLAS PÉREZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Los numerosos trabajos que analizan los movimientos de los intérpretes durante la performance musical evidencian el valor asignado al cuerpo como parte de la significación musical. El concepto de gesto ha sido estudiado básicamente en dos direcciones: una, que prioriza su rol comunicacional y otra, que destaca su función como acción epistémica, una acción que se observa en el mundo externo y que permite mejorar el mundo interno del sujeto. En el campo musical el gesto ha sido analizado como el conjunto de acciones del intérprete que tienen lugar en la ejecución, lo que ha dado como resultado varias categorizaciones del gesto. Las unidades de análisis aquí se han determinado a partir de la definición de unidad gestual, entendida como el período de tiempo desde que una extremidad comienza a moverse hasta que vuelve a la posición de descanso, involucrando diferentes fases denominadas preparación, ataque, retracción (McNeill 1992), inicio de la forma, pico y sostén (Mauléon 2010). Las categorías de análisis que se consideraron aquí incluyen además los aportes hechos por R. Laban (1970) y Berteneieff (1980) sobre el movimiento corporal en la danza y por López Cano (2009) en el ámbito de la cognición corporeizada de la música. Este trabajo considerará la pertinencia de algunas de estas taxonomías para el análisis del movimiento corporal con el objeto de ser aplicadas al estudio de la improvisación, y en particular a su función como acción epistémica de la ejecución improvisada.

OBJETIVOS Estudiar el gesto en la performance musical improvisada e indagar el rol del gesto como acción epistémica.

MÉTODO *Registro de las improvisaciones en formato de video. *Observación de las improvisaciones y descripción general de los gestos utilizando las categorías y herramientas de análisis revisadas. *Selección de 9 unidades de análisis en las que se observan gestos no efectores significativos que conforman unidades de correspondencia semántica gesto-sonido de corta duración (entre 3 y 8 segundos). *Micro análisis de las unidades seleccionadas de acuerdo al siguiente procedimiento: (i) Observación del video sin audio y descripción del movimiento utilizando las categorías Laban (1970); (ii) Segmentación de los gestos en sus diferentes fases (McNeill 1992; Mauléon 2010b); (iii) Análisis de la relación gesto-sonido de los fragmentos y caracterización de los movimientos en relación al concepto de acción epistémica/no epistémica.

RESULTADOS Como resultado del análisis se obtuvo información relativa a los movimientos y gestos tanto globales como puntuales que ocurren en la improvisación, los que se reportaron en forma descriptiva divididos en grupos según el instrumento en las categorías de: (i) movimiento en la kinesfera, (ii) efector/pragmático y (iii) no efector/epistémico. A partir del microanálisis, se encontró que el cuerpo – a través del gesto – funcionó como representación icónica del sonido estableciendo analogías entre una multiplicidad de movimientos mínimos y una variedad de aspectos del material sonoro relacionados con el ritmo, la altura, la forma, la estructura métrica, el carácter, etc. A juzgar por inmediatez o los retardos de milisegundos entre los gestos y sonidos análogos se observó una relación de concordancia semántica entre gesto y sonido en los fragmentos de improvisaciones analizados.

CONCLUSIONES En este trabajo se discute el alcance de las categorías empleadas para el estudio del gesto. Aunque los modelos de análisis permiten diferenciar los gestos según las distintas fases en las que se constituyen, no todos los gestos estarían constituidos por todas las fases que plantean los autores (McNeill 1992, Mauléon 2010b).

Algunas fases estarían solapadas, otras se observarían con mayor o menor nitidez, algunas podrían no estar presentes y otras ser incluidas en unidades mayores en una relación de tipo jerárquica. Más allá de la problemática de la segmentación del gesto, es posible pensar que todos estos gestos cumplen una función epistémica que le permite al sujeto exteriorizar los problemas cognitivos disminuyendo la cantidad de pasos mentales, la memoria y otorgando mayor fiabilidad a la tarea realizada. Esto podría deberse a la relación icónica que presentan los gestos analizados con el material sonoro tocado por el músico. Cuerpo y gesto corporal constituirían un soporte no mental que podría servir para pensar la música que el músico está improvisando. Se plantea una hipótesis a favor de la unidad mente-cuerpo-entorno en la experiencia musical del improvisador, que toca no sólo con su instrumento sino que lo hace también con su cuerpo, y por eso este último no podría separarse de lo que está haciendo, en este caso, improvisar. El cuerpo también 'piensa' la improvisación y es de esta forma que el gesto podría constituirse como una acción epistémica.

PALABRAS CLAVE: Gesto/Movimiento, Performance, Improvisación, Acción Epistémica, Significado.

OBSERVACIONES A ESTUDIOS DE LA EXPERIENCIA MUSICAL QUE IMPLICAN LA TEORÍA DE LA METÁFORA

DANIEL CALLEJAS / MARÍA DE LA PAZ JACQUIER
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson (1980) se enmarca dentro de las teorías de la mente corporeizada. De acuerdo a ella, parte de nuestro pensamiento o nuestra forma de entender el mundo son metafóricos en el sentido que se correlacionan con patrones o formas de experiencia de un dominio cognitivo conocido a otro menos conocido con el objetivo de organizarlo. Este mapeo transdominio (la proyección metafórica) es un proceso de naturaleza imaginativa y tiene por finalidad la elaboración de significado. Allí se ponen en marcha esquemas básicos (esquemas-imagen) que derivan de la propia experiencia inmediata de nuestros cuerpos en el entorno, y constituyen estructuras de conocimiento interrelacionadas y dinámicas. Tanto en el ámbito musical como en otras disciplinas, se han realizado observaciones y revisiones de trabajos teóricos y empíricos que se basan en el concepto de esquema-imagen, puntualizándose las siguientes problemáticas: el reduccionismo ontológico (utilización de un esquema imagen para explicar un modo de experiencia de la música, sin considerar otros posibles modos de experiencia), la asimetría epistemológica (uso de conceptos sin un marco meta-teórico previo como herramienta operativa del análisis musical), la pertinencia sistemática (derivación de correspondencias surgidas de diferentes procesos cognitivos vinculados a la música: comprensión, comunicación, percepción, composición, ejecución, etc.), y la proximidad con el cognitivismo clásico (exclusión de la acción corporal en la realización de estudios musicales; contrariamente, y en línea con una perspectiva enactivista, el esquema-imagen podría constituir una guía para la acción). Ciertas teorizaciones musicológicas introdujeron las representaciones imagen-esquemáticas como herramientas de análisis musical. Esto ha resultado controversial porque queda sujeto a las connotaciones lingüísticas de la denominación del esquema-imagen y su representación gráfica, y porque se explica la representación imagen-esquemática desde un paradigma clásico de cognición.

OBJETIVOS El objetivo de este trabajo es discutir sobre las derivaciones e implicancias de la teoría de la metáfora en los estudios de la música, haciendo hincapié en un para-

digma corporeizado de la cognición. Se busca debatir acerca de las características de los esquemas-imagen y su conformación como base para la comprensión metafórica de la experiencia musical.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Las investigaciones en música que implican a la teoría de la metáfora se focalizan en diferentes aspectos o partes integrales de la teoría de la metáfora (el proceso cognitivo como una metáfora conceptual, la aplicación de esquemas-imagen, el contenido metafórico de las descripciones verbales, etc.). Organizaremos la discusión de dichos trabajos en cuatro niveles explicativos partiendo de una idea de capas cognitivas que se originan en la experiencia de nuestros propios cuerpos en el entorno y que se van embebiendo sucesivamente: (i) La formación de los esquemas-imagen como una capa profunda de origen sensorio-motor. La característica dinámica del esquema-imagen es clave para pensar la idea del cómo se constituye y no sólo qué constituye. Esta capa profunda de la psiquis es de origen sensorio-motor y se da con unos afectos de la vitalidad que son propios de la especie humana. Es una primera herramienta que tiene el organismo para vincularse con el entorno. Se desvincula así de una representación rígida en sentido clásico. (ii) La metáfora conceptual como un proceso que depende de esa experiencia corporal. Además, la experiencia musical está atravesada por una multiplicidad de factores, cuya explicación se basa en determinados esquemas-imagen, pero no se limita experiencialmente a ellos, sino que es mucho más compleja y rica. Escuchar e imaginar la música metafóricamente nos remite a un caleidoscopio de metáforas. (iii) La metáfora lingüística como descripción verbal de una experiencia musical corporeizada. Es importante diferenciar la metáfora conceptual -proceso cognitivo- de la metáfora lingüística –manifestación verbal posterior-. Discusión sobre el significado en la música: no es verbal/referencial, sino corporeizado y sentido. (iv) Las representaciones gráficas de los esquemas-imagen. Esta simbolización se aleja de la experiencia corporal directa, de esa experiencia subjetiva que dio lugar a la formación del esquema-imagen.

IMPLICANCIAS Estimamos que esta discusión que considera diferentes capas, como estratos de conocimiento que se integran sucesivamente, colaborará con la comprensión del espacio en dónde podría ubicarse la metáfora conceptual dentro de las ciencias cognitivas corporeizadas. La capa más profunda o básica, que corresponde con la formación de los esquemas-imagen, surge de la experiencia de nuestros cuerpos en el entorno y es el sustento de todas las demás capas. En este sentido, se propone considerar el proceso cognitivo en relación al concepto de enacción: el esquema-imagen se enactiva, en lugar de activarse. Porque se trata de un proceso creativo, que depende de la historia del sujeto, que es dinámico, que cuenta con una dimensión temporal, etc. Así, la enacción de un esquema-imagen no es una manera predefinida de audición de la música, sino un modo de guiar nuestra experiencia musical. Tener presente el paradigma en el que nos situamos para explicar la experiencia de la música de acuerdo a la teoría de la metáfora nos permitirá definir mejor nuestros trabajos y fundamentar nuestras hipótesis. Se espera contribuir con una concepción de la teoría de la metáfora como teoría corporeizada de la mente, diferenciada de la mente computacional, que nos acerque a la explicación de la experiencia de la música y no a la música como un objeto preexistente en el mundo cuyos rasgos predefinidos deban ser captados en un modo único.

PALABRAS CLAVE: Teoría de la Metáfora, Esquema-Imagen, Experiencia Musical, Capas Cognitivas.

LA PREDICCIÓN COMO COMPONENTE CLAVE DE LAS REPRESENTACIONES MUSICALES

JUAN FERNANDO ANTA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN En el ámbito de la psicología cognitiva existe una extensa tradición que considera a las representaciones como productos 'simbólicos', que codifican la realidad en un lenguaje 'mental o psicológico'; luego, las representaciones servirían para 'pensar' acerca de la realidad. Una limitación de esta tradición es que no reconoce el rol que el cuerpo puede tener en la cognición, de modo tal que concibe a las representaciones como productos estrictamente mentales (y, entonces, potencialmente abstractos). Estudios más recientes han intentado superar este problema mediante la idea de que las representaciones son productos más bien 'icónicos' que codifican la realidad en un 'lenguaje psicobiológico' dictado por el sistema cuerpo-mente; luego, las representaciones estarían orientadas a la acción y/o servirían para actuar en el entorno. Asumiéndose esta perspectiva se rescata el rol que el cuerpo puede ejercer en la cognición, pues se asume que toda representación queda anclada ('grounded') en la funcionalidad corporal. No queda claro, sin embargo, hasta qué punto las representaciones derivadas de la percepción estética están orientadas a la acción; esta es una problemática especialmente importante cuando se trata de artes no-figurativas, como puede ser la música.

OBJETIVOS Examinar la naturaleza de las representaciones mentales. Examinar el rol de las representaciones mentales en la experiencia musical.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL En este artículo se asume también que las representaciones se fundan en el sistema cuerpo-mente. Sin embargo, se argumenta que su rasgo definitorio, en términos experienciales, no es el hecho de que estén 'orientadas a la acción', sino de que estén 'orientadas al futuro'. Esto puede considerarse necesario dado que, de no ser ese el caso, por ejemplo, la acción realizada sería 'no-inteligente' (es decir, carecería de un objetivo o meta); además, cualquier tipo de representación, aún cuando no tenga por objeto actuar en el entorno, requeriría de la prescripción de su comportamiento, dado que tales predicciones garantizarían la supervivencia del organismo. Desde esta perspectiva, entonces, las representaciones no necesariamente tendrían por objeto 'actuar' en el entorno, pero sí predecir 'qué sucederá' en y/o con los objetos que nos rodean. Dado que la evidencia disponible sugiere consistentemente que los mecanismos anticipatorios juegan un rol central en la cognición musical, esta idea podría ser particularmente útil para describir a las representaciones musicales: aunque puede no ser claro por qué las representaciones musicales habrían de estar orientadas a actuar con la música, sí podría asumirse que necesariamente están orientadas a predecirla. Predecir la música permitiría comprenderla.

IMPLICANCIAS El análisis aquí realizado sugiere que las representaciones mentales pueden estar conformadas por diferentes partes o niveles. Uno de tales niveles estaría destinado a la codificación de lo representado; sería lo que más arriba se refería como el 'lenguaje' de la mente o del cuerpo y que, según la perspectiva adoptada, se considera como de naturaleza simbólica, imagen-esquemática, etc.. Otro de sus niveles estaría destinado a definir el objetivo de la representación, y sería el componente que está orientado hacia el futuro. Luego, podría ser que la naturaleza del primer nivel sea variable, o incluso específica de dominio; pues, de hecho, no hay razones para asumir sin más que las representaciones musicales han de ser como cualquier otra representación. Y además, podría ser el caso de que el segundo nivel sea constante, es decir, que sea siempre una predicción, pues predecir los fenómenos externos parece ser necesario o, cuanto menos, satisfactorio. De ser este el caso, debería reevaluarse en qué medida el sistema-mente-cuerpo alimenta a uno u otro nivel las representaciones. Se espera que el análisis teórico aquí realizado contribuya a clarificar la naturaleza de las representaciones mentales, de manera tal de ayudar a comprender qué rol juegan en la experiencia musical.

PALABRAS CLAVE: Experiencia Musical, Representaciones Musicales, Codificación, Predicción.

EL MOVIMIENTO EN EL DESARROLLO SOCIO-COGNITIVO

SILVIA ESPAÑOL
CONICET-FLACSO

DESCRIPCIÓN

En el ámbito de las ciencias cognitivas, a partir del enfoque de la cognición corporeizada, el estudio del movimiento se ha incentivado. En particular, en el ámbito de la psicología del desarrollo se presta atención a la organización y cualidad del movimiento y se elaboran sugerentes hipótesis acerca de su función en la adquisición y desarrollo de diversos conocimientos y habilidades. En este simposio se presentan cuatro trabajos que se ocupan del movimiento desde diferentes contextos. Los cuatro trabajos se ocupan de la infancia temprana (0 a 3 años). Los tres primeros son microanálisis realizados con categorías de análisis del movimiento en danza, el cuarto es un estudio experimental. En el primero, Vivian Ospina analiza la diversidad en los modos de reciprocidad en las interacciones tempranas a través de un microanálisis de los movimientos de una díada bebé-adulto de la comunidad de Guapi, Colombia; en el segundo, Silvia Español, Mariana Bordoni, Mauricio Martínez, Rosario Caramasa y Soledad Carretero analizan los movimientos de una adulta y una niña de 24 meses en una escena de juego musical; en el tercero, Mariana Bordoni y Silvia Español observan el movimiento en las secuencias de imitación mutua de un juego musical entre una niña de 28 meses y una adulta. En el cuarto trabajo, Mauricio Martínez, Isabel Martínez y Silvia Español indagan, mediante la técnica de preferencia intersensorial, la sensibilidad y preferencia de los bebés a la organización multimodal del esquema-imagen arriba-abajo.

PALABRAS CLAVE: Movimiento, Interacciones Tempranas, Juego Musical, Esquema-Imagen, Imitación Mutua, Laban, Preferencia Intersensorial.

EL MOVIMIENTO EN EL JUEGO MUSICAL

SILVIA ESPAÑOL* / MARIANA BORDONI* / MAURICIO MARTÍNEZ /
ROSARIO CAMARASA*****

*CONICET-FLACSO / **ANPCYT- FLACSO/ ***UNSA

FUNDAMENTACIÓN El estudio del juego musical surgió recientemente en el campo de la psicología cognitiva de la música. Inicialmente se lo vinculó con la capacidad de sujeción a un pulso subyacente que surge hacia el final del primer año de vida (Merker, 2002). Posteriormente, se extendió el concepto de juego musical a aquellas actividades en las que (i) se crean contornos kinéticos y/o melódicos, patrones rítmicos y/o formas y dinámicas de movimientos recurrentes (ii) que se elaboran de acuerdo a la estructura repetición-variación y/o se ajustan a un pulso musical subyacente y (iii) que se constituyen en foco de atención, en detrimento de cualquier contenido figurativo (Español y otros, 2010). El juego musical, cuando es interactivo, es un caso paradigmático de musicalidad comunicativa. En los estudios de musicalidad comunicativa -nuestra habilidad esencial para congeniar con el contorno de los gestos motores y sonoros de los otros (Malloch y Trevarthen, 2009)- se ha privilegiado el estudio del sonido; sin embargo, muchas investigaciones claman por el estudio en primer plano del movimiento (Dissanayake, 2000; Stern, 2010). En el juego musical se conservan todos los rasgos presentes en las interacciones tempranas adulto-bebé; pero también se especifican y amplían. Es frecuente, por ejemplo, encontrar ciclos de imitación mutua donde se comparte no sólo la pauta temporal, sino también la jerarquía métrica (Bordoni y Martínez, 2009).

OBJETIVOS Objetivo general: iniciar el análisis de la organización del movimiento en el juego musical. Objetivo específico: observar si los movimientos en el juego musical adquieren rasgos directamente vinculados a la danza.

MÉTODO DISEÑO: Se realizó un microanálisis de una escena de interacción espontánea entre un adulto y una niña de 24 meses. **PROCEDIMIENTO:** *Se seleccionó una escena de juego musical entre un adulto y una niña de 24 meses. *Se realizó un microanálisis de la escena. *Se realizó un microanálisis de los movimientos de la niña y del adulto utilizando un código de observación que sigue el sistema de análisis de movimiento en danza de Laban-Bartenieff. El código contempló las siguientes categorías: dimensión, effort, forma, flujo y cuerpo. *El código se incorporó al programa de video anotación Anvil 5.0 (Kipp, 2004). *Se comparó la organización del movimiento del adulto y de la niña en términos de sincronía, duración y complementariedad en forma, effort y flujo. *Se analizaron los vínculos del movimiento y la vocalizaciones de la diada en términos de sincronía, duración y coherencia.

RESULTADOS En este momento se está procediendo al análisis de los datos. Los análisis preliminares muestran que la escena de movimiento es una co-construcción entre la niña y el adulto que se logra mediante diversos recursos, entre otros, acción conjunta, imitación mutua y orquestación sonido-movimiento. La escena se construye elaborando un motivo de movimiento/acción mediante la forma repetición-variación. El claro diseño del movimiento puede describirse con una coreografía con inicio, desarrollo y cierre.

CONCLUSIONES En el juego musical se conservan todos los rasgos presentes en las interacciones tempranas adulto-bebé; pero además, de acuerdo con investigaciones previas, los rasgos del sonido se especifican y amplían. En función de los análisis realizados hasta ahora, parece que el movimiento también se transforma y adquiere rasgos propios de la danza. Estos datos pueden ayudar a especificar el vínculo del juego musical con las interacciones temprana, la musicalidad comunicativa y con la danza.

PALABRAS CLAVE: Juego Musical, Movimiento, Infancia, Danza, Laban

MOVIÉNDONOS JUNTOS:

El movimiento en el juego musical imitativo

MARIANA BORDONI / SILVIA ESPAÑOL

CONICET-FLACSO

FUNDAMENTACIÓN El juego musical es una manifestación evidente de la musicalidad comunicativa –capacidad humana para congeniar con el ritmo y la forma del gesto sonoro y corporal de los otros. Es un modo particular de juego en el que (i) se crean contornos kinéticos y/o melódicos, patrones rítmicos y/o formas y dinámicas de movimientos recurrentes (ii) que se elaboran de acuerdo a la estructura repetición-variación y/o se ajustan a un pulso musical subyacente y (iii) que se constituyen en foco de atención, en detrimento de cualquier contenido figurativo (Español y otros en este simposio). Los estudios sobre la imitación mutua en el juego musical son recientes y frecuentemente estuvieron centrados en la imitación vocálica. En investigaciones previas, hemos encontrado que ésta favorece el establecimiento de la organización temporal de las alocuciones de las participantes y que la imitación vocal no es una copia mecánica de la conducta del otro, puesto que puede contemplar evidentes variaciones en el perfil de intensidad, en la articulación y/o en el contorno melódico de los intercambios vocales (Bordoni y Martínez 2010). En este trabajo se propone ampliar el estudio del juego musical imitativo a través del análisis del movimiento de las participantes. Estudios previos han mostrado la perti-

nencia de las categorías de análisis del movimiento en danza para el estudio de las interacciones tempranas y del juego musical (Español y otros, en este simposio).

OBJETIVOS Nuestro objetivo general es ahondar en el estudio del juego musical a través del análisis de las secuencias de imitación mutua. Nos proponemos analizar, con categorías propias de la danza, el movimiento de los participantes en una escena de juego musical imitativo.

MÉTODO *Se seleccionó una escena de juego musical entre un adulto y una niña de 28 meses. La escena pertenece al registro de sesiones observacionales de un estudio longitudinal cuyo período observacional es el comprendido entre los 28 meses y los 36 meses de la niña. *Se realizó un microanálisis de los movimientos de la niña y del adulto utilizando un código de observación que sigue el sistema de análisis de movimiento en danza de Laban-Bartenieff. *El código se incorporó al programa Anvil 5.0 (Kipp, 2008). *Se realizaron comparaciones puntuales entre el movimiento de la niña y el movimiento del adulto, en términos de (a) duración; (b) dirección; (c) uso del cuerpo; (d) Effort; y (e) flujo.

RESULTADOS La escena que se construye consta de frases de movimiento que se elaboran a partir de diversas variaciones sobre la acción de dibujar rayas en una hoja. Los análisis preliminares muestran (i) que la escena de movimiento es una co-construcción entre la niña y el adulto que se logra mediante diversos recursos: alternancia de turnos, imitación mutua, entonamientos afectivos; (ii) que las imitaciones se realizan con variaciones en el effort, forma, dimensión y/o flujo del movimiento que se imita.

CONCLUSIONES Una vez más, nos encontramos con que la imitación (ahora del movimiento) no es un reflejo especular de la conducta del otro. A la luz de estos resultados, discutimos la hipótesis de que la imitación mutua permite el establecimiento de un espacio común que deja lugar para la singularidad expresiva de cada uno de los participantes.

PALABRAS CLAVE: Juego Musical, Imitación Mutua, Movimiento, Infancia, Laban.

LA DIVERSIDAD EN LOS MODOS DE RECIPROCIDAD EN LA INTERACCIÓN TEMPRANA

VIVIAN OSPINA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FUNDAMENTACIÓN En las últimas década, Dissanayake (2000; Miall y Dissanayake, 2003) Español (2007a, 2007b, 2008) y Shifres (2007, 2008), entre otros, han abierto una senda investigativa para el estudio de las ejecuciones parentales con los bebés a partir de la implementación de herramientas propias al estudio de las artes. Español ha iniciado un camino de exploración del movimiento de las madres en las estimulaciones que dirigen a los bebés, evidenciando la viabilidad y potencialidad de utilizar el sistema Laban-Bartenieff para estas investigaciones. Asimismo, se ha destacado insistentemente el papel que desempeñan las proto-conversaciones, el fenómeno de Habla Dirigida al Bebé (HDB) y los performances dirigidos al bebé en el establecimiento de la reciprocidad entre madre y bebé. El foco de atención en estos últimos ha estado puesto sobre la caracterización de la estimulación materna y las vocalizaciones de ambos otorgando un lugar privilegiado a los encuentros cara a cara (Malloch y Trevarthen, 1999; Jaffe, J; Beebe, B et al, 2001). En estos trabajos, si bien se presta atención a la participación del bebé no se concede especial atención a la organización corporal del bebé, al menos con la profundidad con la que podría abordársela. Por otro lado, los estudios clásicos sobre el

movimiento del bebé, como los de Piaget o Thelen (1979) se ha puesto énfasis en la organización del movimiento del bebé en soledad.

OBJETIVOS Se pretende seguir profundizando aquellos elementos que fomentan el establecimiento de la reciprocidad dando un lugar preeminente al impacto que pueden tener las cualidades del movimiento de la madre sobre el despliegue de los movimientos del bebé. Se propone caracterizar la participación corporal de una bebé en una situación de encuentro con su madre, con el fin de analizar diversos rasgos que contribuyen al establecimiento de la reciprocidad entre ambas.

MÉTODO DISEÑO: Se propone un método microgenético para el análisis detallado del movimiento, postura, dirección de la mirada de la bebé. Si bien el foco de los microanálisis fue la participación de la bebé, fue importante tener en cuenta el tipo y cualidad de los movimientos vinculados a la estimulación materna. **PARTICIPANTES:** diáda adulto-bebé precedente de un municipio afrodescendiente de Colombia –Guapi. Beba: 0;7 (13) meses.

RESULTADOS La estimulación materna consistía básicamente en movimientos con un pulso subyacente, en algunas secuencias acompañados de vocalizaciones y de una mirada hacia la bebé. Sus movimientos tendían a ser movimientos percutidos, fuertes, con efecto de rebote en todo el cuerpo de la bebé. La bebé podía realizar diversas co-creaciones a partir de las estimulaciones de la madre. Estas llegaban a sincronizar temporalmente con los movimientos de la madre y en estas se manifestaban algunas de las cualidades de la estimulación materna. No siempre el que la madre ofreciera una estimulación implicaba que la bebé se involucrara con ésta.

CONCLUSIONES La participación de la bebé no puede pensarse simplemente desde sus posibilidades biológicas, ni como construcciones que hubiese podido realizar a solas. La amplitud de sus movimientos, los esfuerzos implicados y la complejidad de las dimensiones involucradas se veían posibilitados por el encuentro con los movimientos de la madre. Este dato resulta relevante en cuanto permite ampliar el corpus de datos existentes en torno al tipo de movimientos estudiados por diversos autores y que contribuyen al desarrollo psicológico del bebé; también permite profundizar en la comprensión de las formas corporales a partir de las cuales se establece la reciprocidad.

PALABRAS CLAVE: Reciprocidad, Movimiento, Interacciones Tempranas.

PERCEPCIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE MOVIMIENTO Y SONIDO EN LA INFANCIA TEMPRANA

MAURICIO MARTÍNEZ * / ISABEL CECILIA MARTÍNEZ** / SILVIA ESPAÑOL***

*ANPCYT - FLACSO/ **UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA / ***CONICET -FLACSO

FUNDAMENTACIÓN En nuestra cultura, al menos, los adultos comprenden de una forma particular la relación entre el ascenso y descenso del movimiento y el movimiento de la altura del sonido. Entienden por tanto que grave es abajo y agudo es arriba. Al momento no existen datos de la existencia de tal correspondencia en la temprana infancia. Según Johnson (2007), generalmente, todos los aspectos de nuestra experiencia espacial están definidos por patrones y estructuras recurrentes (tales como arriba-abajo, adelante-atrás, cerca-lejos, adentro-afuera, sobre-debajo) que constituyen los contornos básicos de nuestro mundo vivido. Por ende, no debería sorprendernos que hayamos evolucionado de modo de prestar atención a estas formas, relaciones y patrones recurrentes, y que estos patrones existan como rasgos topológicos en nuestros mapas neurales. Aunque no existe evidencia sobre cómo comprenden los bebés estas relaciones, existe

evidencia de que los adultos cuando interactuamos con los bebés lo hacemos ofreciendo información multisensorial organizada de acuerdo al patrón recurrente que equipara la dirección del sonido con la del movimiento (Martínez y Español, 2009). Posiblemente, estas interacciones tempranas ayuden a la construcción de alguno de los patrones recurrentes implicados en el modo de comprender la relación entre el ascenso y el descenso del movimiento y el movimiento de la altura del sonido. Estas correspondencias podrían ser, en nuestra cultura al menos, perceptualmente preferidos desde momentos muy tempranos.

OBJETIVOS Indagar si los bebés establecen relaciones entre el movimiento en el espacio y la variación continua de la frecuencia sonora, a la que habitualmente se denomina "movimiento" de la altura del sonido.

MÉTODO SUJETOS: 12 bebés de 6 meses y 12 bebés de 9 meses. Reclutados bajo consentimiento informado. **ESTÍMULOS:** Consisten en dos películas que muestran a una mujer de frente realizando movimientos con su brazo derecho mientras sostiene un juguete al tiempo que emite un sonido. La duración de cada película es de 00:01:03. Los movimientos del brazo se realizan en el plano vertical. Se presentan dos trayectorias de movimiento a saber (i) de abajo-hacia-arriba o (ii) de arriba-hacia-abajo. En simultáneo al movimiento del brazo se realiza la emisión cantada en glissando del sonido vocálico "a", que recorre un ámbito de 12va desde Bb4 a F5 en dos trayectorias de movimiento continuo de altura, a saber: ascendente (desde lo grave hacia lo agudo) y descendente (desde lo agudo hacia lo grave). **DISEÑO:** Es un diseño ex post facto donde se presentan a cada bebé cuatro secuencias de Movimiento-Sonido, combinando Sonido Grave/Agudo y Agudo/Grave con 2 movimientos Abajo/Arriba y Arriba/Abajo. **PROCEDIMIENTO:** Se utiliza la técnica de Preferencia Intersensorial (Spelke 1976). Los bebés se sientan sobre la falda de su madre frente a dos monitores. A una distancia de 60 centímetros. Entre ambos monitores se ubica un parlante que emite el sonido correspondiente a sólo una película y una cámara de video para registrar la orientación visual de cada participante. Las secuencias son presentadas en forma contrabalaceada.

RESULTADOS Se analiza el tiempo de fijación de la mirada de cada bebé y se realiza una prueba de análisis de varianza de medidas repetidas. Al momento de la presentación de este resumen se está implementando el protocolo de investigación. Los resultados serán presentados en la conferencia.

CONCLUSIONES Se discutirán los resultados sobre la preferencia estimular por las formas y patrones recurrentes de sonido y movimiento a partir de las hipótesis de enculturación musical en contextos de interacción diádica temprana entre los bebés y sus figuras de crianza.

PALABRAS CLAVE: Movimiento, Altura, Desarrollo Temprano, Preferencia Estimular.

COGNIÇÃO E ENSINO COLETIVO: Implicações para o desenvolvimento musical

**TAIS DANTAS DA SILVA / SIMONE BRAGA / CRISTINA TOURINHO /
LUIZ CESAR MARQUES MAGALHÃES / MARCOS MOREIRA**
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DESCRIÇÃO

Muitas são as discussões sobre o desenvolvimento musical (SLOBODA, 2008; OLIVEIRA, 2008; GREEN, 2010). Segundo Sloboda (2008), as habilidades musicais são desenvolvidas através da enculturação e do treino. Enquanto que Green (2010) defende que o processo da enculturação pode ocorrer por meio da interação entre pares. Neste sentido, o ensino coletivo constitui-se numa importante possibilidade metodológica para o desenvolvimento musical. A importância para o desenvolvimento humano através de atividades realizadas coletivamente é defendida em vários campos de conhecimento. Destacam-se as teorias desenvolvidas por Vygotsky (1984). Este defende que as capacidades cognitivas são construídas em interação com as oportunidades e a orientação proporcionada pelo ambiente. No ensino musical, Caiado (2009), Silva (2009) e Tourinho (2005) comprovam sua eficácia na motivação musical, na construção de conhecimentos por meio da interação entre pares e no desenvolvimento de habilidades musicais. Com o objetivo de investigar a ação mediadora docente em aspectos presentes no ensino coletivo como o desenvolvimento musical, a relação professor-aluno, a avaliação e a motivação, o presente trabalho propõe a apresentação e debate de quatro trabalhos integrados em um único simpósio temático, dialogando com a possibilidade de: 1) Desenvolvimento musical e aprendizagem no ensino coletivo de violão; 2) Ensino coletivo em bandas filarmônicas: relação aluno-professor, gênero e afetividade; 3) A avaliação do desenvolvimento individual no canto coral; 4) Piano em grupo: estudo de fatores motivacionais na aprendizagem de adultos. Estes aspectos são resultantes de pesquisas realizadas como estudos de Pós-Graduação em Música (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal da Bahia. A primeira buscou entender como se desenvolve musicalmente um estudante iniciante em aulas coletivas de violão. Os estudos prosseguiram junto ao Grupo de Pesquisa liderado por Tourinho (2006 – CNPq) sendo agregadas as concepções de Swanwick (2003) e em Bandura (2007); a segunda abordou a aprendizagem musical em grupos filarmônicos nordestinos, investigando relações interpessoais (em especial a relação professor-aluno), gênero e afetividade, fundamentada em Bloom (1972), Wallon (1995), Vigotsky (1988), Elliot (1995) e Swanwick (1988); a terceira buscou investigar e elaborar estratégias para avaliar o desempenho individual no contexto coletivo do canto coral na escola, utilizando como fundamento as propostas de Swanwick (2003), Luckesi (2005), Coll (1994), Monereo e Gisbert (2005); e a última buscou observar características da motivação para aprender o instrumento nas aulas coletivas de piano para adultos, fundamentada em Bastien (1988), Moraes (1997), Oliveira (2008), O'Neill e Mcpherson et al (2002). Pretende-se, ao abordar as questões centradas no ensino coletivo, destacar a importância da ação docente consciente das possibilidades da metodologia e a aplicação de estratégias construídas especificamente para este tipo de aula, destacando as relações interpessoais no contexto das situações de ensino e aprendizagem e suas contribuições no processo motivacional no estudo musical.

PALAVRAS CHAVE: Ensino Coletivo, Desenvolvimento Musical, Relação Professor-Aluno, Avaliação, Motivação.

DESENVOLVIMENTO MUSICAL E APRENDIZAGEM NO ENSINO COLETIVO DE VIOLÃO

CRISTINA TOURINHO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FUNDAMENTAÇÃO Aprender violão de forma coletiva é uma realidade atual em muitos espaços, sejam escolas, igrejas, projetos sociais ou lugares antes pouco explorados para se ensinar música. Diferente de um ensaio, música de câmara, orquestra de sopros ou cordas, as informações são semelhantes e simultâneas para todas as pessoas que irão tocar a mesma peça. Em nossa opinião este fato diferencia o ensino coletivo de violão de outros instrumentos, visto que pode ser ensinada ao mesmo tempo, para todos os presentes uma melodia ou um acompanhamento para uma melodia (cantada ou tocada), com ou sem leitura musical, com ou sem cifras. Outra característica do ensino coletivo de violão, aplicado geralmente para os iniciantes, é que rapidamente podem ser aprendidos acompanhamentos simples, onde o executante tenha condições de estudar em casa uma peça de forma completa, porque não estará fazendo vozes intermediárias ou contracantos. Neste trabalho, o fundamento teórico para entender como se desenvolve musicalmente um estudante iniciante em aulas coletivas de violão está baseado em Swanwick (2003) e em Bandura (2007). Swanwick explica o desenvolvimento musical através de três princípios da educação musical a serem observados nas aulas de música: o cuidado com a música como discurso, o cuidado com o discurso musical do aluno e a fluência enquanto princípio e finalidade (Swanwick, 2003). Já Bandura usa o sentimento da eficácia pessoal como dimensão tanto individual como coletiva, pois em um conjunto de indivíduos reunidos no mesmo espaço há de se estimular a percepção de si e dos pares além do modelo proveniente do professor. Através de suas pesquisas Bandura demonstra que várias práticas humanas, a exemplo do ensino e do esporte podem nos dizer como as ações coletivas determinam em parte os resultados que se alcançam.

OBJECTIVOS Entender como se desenvolve musicalmente um estudante iniciante em aulas coletivas de violão

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Esta forma de trabalho, através de aulas coletivas, permite aos professores alternativas de interação pouco exploradas na aula tutorial, onde apenas um estudante é atendido por vez.

IMPLICAÇÕES Se torna necessário um planejamento prévio rigoroso por parte do professor para que as eventualidades decorrentes durante as classes possam acontecer enquanto possibilidades de um caminho central com seus necessários desvios. Uma delicada combinação de escolha de atividades, repertório e condução de classe, inclusive a disposição física dos estudantes podem ser considerados como fatores essenciais para que se possa promover um desenvolvimento cognitivo musical.

PALAVRAS CHAVE: Desenvolvimento Musical, Processo de Aprendizagem, Ensino Coletivo de Violão.

A AVALIAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO INDIVIDUAL NO CANTO CORAL

SIMONE BRAGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FUNDAMENTAÇÃO Como avaliar o desenvolvimento musical? A avaliação musical é uma ação complexa, pois está impregnada de aspectos subjetivos como o processo cognitivo, a criatividade, a sensibilidade, a criação e a expressão. A oportunidade de lecionar a disciplina Canto Coral, inserida no currículo de escola profissionalizante de música, na formação de jovens e adultos instrumentistas, além de considerar tais aspectos, abordou outra questão: como avaliar o desempenho individual no contexto coletivo do canto coral na escola?. Green (2001) argumenta ser importante a valorização do desenvolvimento de habilidades e conhecimentos prévios de cada indivíduo. Em concordância Penna (2005), destaca a necessidade da consideração da realidade cultural-social, ao propor a realização de uma avaliação que privilegie o desenvolvimento do aluno em consonância com a sua realidade e as propostas, objetivos do curso e do contexto escolar. Nesta perspectiva, Luckesi (2005), defende que deve estar articulada com o Projeto Político Pedagógico da Instituição, através de um planejamento de conteúdos, habilidades e atividades a serem desenvolvidos. Os Parâmetros Curriculares Nacionais(1998) afirmam a responsabilidade da escola com a formação ampla do aluno e com uma intervenção consciente. Nessa direção, Swanwick (1979) desenvolveu um modelo, a qual defende o desenvolvimento cognitivo musical de forma acumulativa e não fragmentada, através da realização de atividades de funções musicais variadas ao compor, improvisar, executar e apreciar, complementadas pela técnica e literatura sobre música que podem servir de referência para a seleção de conteúdos, habilidades e critérios musicais. Neste sentido, objetivando a coleta e interpretação de dados do desenvolvimento individualizado dos alunos na disciplina Canto coral, foi aplicada uma seqüência de atividades musicais, ao envolver conhecimentos sobre a voz (execução, manipulação, técnica, percepção, entre outros), fundamentadas no modelo C.(L).A.(S).P.

OBJECTIVOS Elaborar atividades para avaliar o desenvolvimento individual; verificar os processos cognitivos; estar coerente com a proposta de ensino-aprendizagem da educação profissional; adotar uma avaliação processual; valorizar as diferenças e particularidades de cada aluno; desenvolver ou potencializar competências e habilidades exigidas pelo mercado de música popular atual; definir conteúdos a serem desenvolvidos e contribuir para a construção de conhecimentos teóricos e práticos acerca da voz.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Através das atividades musicais aplicadas, a verificação das individualidades dos alunos foi confirmada. A diversidade destas atividades facilitou o acompanhamento do desenvolvimento individualizado e pode-se verificar que os resultados alcançados trouxeram conquistas significativas tanto para a área de educação musical, como para a escola, que serviu de campo empírico. Para a área de educação musical, as contribuições dizem respeito às possibilidades e procedimentos avaliativos adotados, através das atividades aplicadas, em caráter sistemático e planejado. As abordagens metodológicas planejadas e intencionais promoveram alto grau de conhecimento quanto ao processo de aprendizagem do aluno, identificando dificuldades, habilidades musicais a serem desenvolvidas, uso da voz, dentre outros. A consideração das expectativas dos alunos tornou-se uma ferramenta eficaz para a motivação e participação ativa dos mesmos no processo de ensino-aprendizagem. Esta ação encontra reforço nas argumentações de Boyle (1986) que aponta como passos iniciais para a promoção da avaliação a identificação do contexto institucional, do planejamento e das necessidades educacionais de alunos e educadores. A outra contribuição é a apresentação de uma seleção de conteúdos para a disciplina Canto Coral, ao atender a uma concepção

educativa integral que abrange capacidades cognitivas, motoras, afetivas, de relação interpessoal e de inserção social, responsáveis por uma formação profissional integral. Estes conteúdos, além do repertório a ser desenvolvido, abordaram desde conhecimentos acerca da voz, noções para a sua utilização, respeito a princípios fisiológicos e técnicos, a atividades que promoveram a análise, reflexão e discussão. A definição e organização deste conteúdo programático garantiram à atividade coral uma abordagem sistemática responsável por objetividade e clareza em sua realização.

IMPLICAÇÕES As implicações dos resultados para o ensino coletivo dizem respeito ao desenvolvimento de uma avaliação sistematizada. O que no início era um problema, referente ao processo avaliativo, tornou-se uma motivação para o planejamento, a análise e a consideração de todos os elementos inseridos neste processo. A adoção de uma atitude de pesquisa no exercício docente favoreceu uma melhor atuação pedagógica voltada para uma atividade coletiva. Por outro lado, esta atuação viabilizou a realização da pesquisa, ao oferecer informações necessárias para os avanços conquistados e permitir concluir que pesquisar e ensinar são ações que poderão ser efetuadas conjuntamente, diminuindo a separação entre a prática e a teoria. A prática docente fornece subsídios para a prática científica que retribui com maior sistematização no exercício docente. Desta forma, investigar, elaborar e aplicar os procedimentos adotados nesta pesquisa, oportunizaram análises, reflexões e tomadas de ação acerca da atividade coral e as suas possibilidades de desenvolvimento no contexto escolar profissionalizante, bem como na verificação do desempenho dos alunos. A diversidade das atividades facilitou o acompanhamento do desenvolvimento individualizado nas aulas coletivas. Como resultado, verificou-se as habilidades e as competências a serem desenvolvidas ou potencializadas, além de identificar a eficácia de aspectos como o método de ensino, material didático, conteúdos e postura adotada pelo professor ao influenciar diretamente na avaliação do aluno e no processo de ensino e aprendizagem. Estes dados permitem concluir que uma avaliação planejada e diversificada favorece o desenvolvimento cognitivo musical.

PALAVRAS CHAVE: Avaliação Musical, Canto Coral, Desenvolvimento Individual.

PIANO EM GRUPO:

Estudo de fatores motivacionais na aprendizagem de adultos

MARIA LUIZA BARBOSA / TAIS DANTAS DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FUNDAMENTAÇÃO Segundo O'Neill e Mcpherson et al (2002, 31) "as teorias atuais vêem a motivação como uma parte integrante da aprendizagem que auxilia os alunos na aquisição da gama de comportamentos adaptativos que irá proporcionar-lhes a melhor chance de alcançar seus próprios objetivos pessoais." Dar os primeiros passos na música a partir do ensino coletivo de instrumentos é extremamente motivante. Oliveira (2008, 01) acredita que o aprendizado musical é mais agradável quando feito em grupo, e as razões para isto encontram-se no fato de que o aluno compartilha suas dificuldades com os colegas, o aluno se sente parte de um conjunto musical, e a qualidade musical é maior quando comparado ao estudo individual. Moraes (1997, 71) afirma que "a motivação e a interação social são os elementos apontados como os grandes responsáveis pelo incremento do aprendizado musical". Segundo Bastien, "Com o aumento do tempo livre, mais e mais pessoas procuram uma atividade que estimule a criatividade. Neste sentido, as atividades musicais oferecem uma importante saída para os adultos que procuram por mais formas de realização estética". (Bastien, 1988, p. 13). Outro dado bastante relevante, citado por Bastien, é que os adultos iniciantes estudam música porque estão

interessados, ao passo que as crianças, geralmente, estudam música por indicação dos pais.

OBJECTIVOS O trabalho aqui apresentado teve como objetivo principal observar características da motivação para aprender o instrumento nas aulas coletivas de piano realizado por adultos, por meio de uma pesquisa realizada no âmbito das atividades de extensão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL A motivação tem sido alvo de diversos enfoques na área da psicologia e, sobretudo, no campo da educação. Em relação à Educação Musical, estas pesquisas têm acrescentado contribuições relevantes no processo de ensino e aprendizagem, e conseqüentemente à aprendizagem coletiva de instrumentos musicais. A proposta de trabalhar o ensino de piano em grupo com uma turma de adultos surgiu a partir da necessidade de experimentar essa metodologia com uma nova faixa etária, uma vez que já se trabalha piano em grupo com crianças. O ensino coletivo, como uma das possibilidades didáticas para o ensino do instrumento, aliado à característica do piano como um instrumento que permite a execução de vários estilos musicais e possui um vasto repertório na literatura escrita, permitiu que este projeto fosse desenvolvido.

IMPLICAÇÕES A conclusão desta pesquisa proporcionou o entendimento de determinados aspectos presentes no ensino coletivo que contribuem para a motivação dos alunos no processo de aprendizagem, como: o reforço positivo dos colegas no estímulo para um maior empenho na resolução de tarefas; o planejamento e o olhar do professor sobre os diversos níveis de desempenho existentes na turma; e principalmente a importância do convívio social como facilitador do processo motivacional no estudo do instrumento.

PALAVRAS CHAVE: Piano em Grupo, Motivação, Aprendizagem de Adultos.

CULTURA MUSICAL EN LA DIVERSIDAD. Prácticas de reconocimiento e integración social

MERCEDES LISKA* / ANA ROMANIUK / MARTA ANDREOLI*** / NÉLIDA WYATT*** /
SOLEDAD VENEGAS*****

*CONICET / ** UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES; UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA /
***CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA *MANUEL DE FALLA*

DESCRIPCIÓN

La propuesta del Simposio "Cultura musical en la diversidad. Prácticas de reconocimiento e integración social" tiene continuidad con los simposios presentados en las reuniones de SACCoM en los años 2009 y 2010. En principio, dicha continuidad está dada por la articulación de etnomusicólogos, docentes y alumnos en formación que desde la pluralidad de sus objetos de estudio y perspectivas de análisis desarrollan una lectura interdisciplinaria de las prácticas musicales. En esta reunión académica pondremos en discusión diferentes abordajes sobre la re-localización de las prácticas musicales tradicionales en nuevos escenarios culturales. La dinámica cultural "nómada" de las sociedades contemporáneas ha ido gestando una intensificación de la circulación de la música. Mediante distintos soportes tecnológicos o a través del desplazamiento físico de individuos hacia otros contextos socioculturales, el nomadismo musical da como resultado una inusitada diversificación de experiencias asociadas a prácticas y a objetos sonoros tradicionales. No obstante, estas vivencias están atravesadas por situaciones conflictivas que hacen de la re-territorialización sonora nuevos escenarios de divergencias y tensiones que reponen el espesor de lo cultural. En este sentido, vamos a referirnos a algunas experiencias de reconocimiento e integración social a partir de la música, en tanto que dichas manifestaciones tienen un rol destacado dentro de la dimensión colectiva del sujeto, más aún, en los nuevos contextos de sociabilidad. Con el trabajo del Colectivo Docente Encuentro, veremos que un enfoque procesual de la actividad pedagógico-musical permite desentrañar algunos conflictos que surgen en la dinámica de enseñanza-aprendizaje en poblaciones de una densidad cultural compleja. Asimismo, con la propuesta de Marta Andreoli señalaremos que la puesta en escena de nuevos proyectos artísticos que abordan las músicas tradicionales colabora en el reconocimiento de minorías cotidianamente discriminadas. Por otro lado, la necesidad de integración social a partir de lo musical abarca también la dimensión del reconocimiento de la diferencia en un contexto global que vuelve cada vez más lábil los márgenes de los imaginarios colectivos. Por eso es que Ana Romaniuk analiza de qué modo se establecen intentos de construcción identitaria como estrategias de distinción y preservación de las diferencias culturales. Por último, Soledad Venegas, Ana Laura Soler y Mercedes Liska focalizan dicha perspectiva de análisis en los cantos pertenecientes a los wichí para observar de qué manera se resitúa la estética musical tradicional dentro de las prácticas de canto actuales.

PALABRAS CLAVE: Música e Integración Social, Globalización, Relocalización de Prácticas Musicales Tradicionales.

ENCUENTRO POR LA MEMORIA DE MI TIERRA.

Saberes musicales en movimiento. Una propuesta pedagógica colectiva en proceso en la escuela pública

NÉLIDA WYATT / FEDERICO MERCADO/ KARINA GURFINKEL / CLAUDIA BERNAL /
MARINA CORES

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

FUNDAMENTACIÓN Esta presentación se fundamenta en la experiencia del "Encuentro" que realizamos anualmente un grupo de docentes de educación musical de escuelas públicas primarias junto con los alumnos desde el año 2005. Las mismas pertenecen a los distritos escolares 8, 11 y 13 correspondientes a los barrios de Flores Sur, Parque Chacabuco, Caballito y Mataderos de la CABA. Partimos de distintas miradas del contexto de las escuelas en que trabajamos, donde en la convivencia de diversas matrices culturales la diferencia es vivida como un factor de discriminación y desvalorización hacia los saberes y culturas que representan.

OBJETIVOS Nos proponemos indagar en el proceso de enseñanza –aprendizaje a través de estas prácticas e interacciones con los alumnos y sus familias, las metodologías llevadas a cabo por cada docente y las repercusiones que tuvieron en los alumnos. Consideraremos las actividades y participaciones que el encuentro abrió como el trabajo con otros docentes de otras áreas, el contacto con músicos, La feria de Mataderos y el Taller de percusión.

MÉTODO Análisis de las concepciones y conflictos surgidos alrededor del proceso de planificación, organización y desarrollo de la actividad.

RESULTADOS Como resultado encontramos la potencialidad del encuentro como proceso que se identifica con aquellas alternativas y propuestas que apuntan a la construcción de una cultura solidaria.

CONCLUSIONES La enseñanza de la música se destaca como un espacio de acción que puede aportar nuevas perspectivas en un proceso intercultural de integración en la diversidad.

PALABRAS CLAVE: Educación Musical; Diversidad Cultural; Integración Social.

"BAILA BAILA" TINKU Y RECITAL RETERRITORIALIZADOS

MARTA ANDREOLI

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA *MANUEL DE FALLA*

FUNDAMENTACIÓN "Cualquiera que sea la magnitud de una ciudad, la imagen de lo múltiple en lo unitario se hace presente" (Galindo Cáceres, 1992:2). Lo unitario brinda la posibilidad de la búsqueda, de la comprensión del todo en lo uno. Comprensión que remite a los conceptos de Giddens sobre que la misma "está dada en la realidad del lenguaje" (Giddens, 1997:164). Los sujetos se manifiestan culturalmente a través de la combinación de múltiples lenguajes. Con cada combinación de lenguajes se resignifican los territorios culturales. Territorios que se superponen, extralimitan y desvinculan a partir de los sujetos que los habitan.

OBJETIVOS El objetivo de nuestro trabajo es analizar desde la disciplina Etnomusicología asistidos por el binomio disciplinar Comunicación Educación, las maneras de reterritorialización del Tinku a través de la lectura de la relación Música, corporalidad y

corporeidad dentro del territorio recital. Los objetos que permiten la comparación de las características son videos ilustrativos de los tinku ritual y de proyección. El objeto de análisis para lograr nuestro objetivo fundamental es el video oficial de la canción Baila Baila, producido por Arbolito como corte de difusión de su último disco "Despertándonos".

MÉTODO A través del análisis del video oficial producido por el grupo, realizaremos comparaciones entre las características del tinku ritual, el tinku de proyección folklórica y la producción específica de Arbolito: Baila Baila. Las comparaciones tendrán el anclaje conceptual de la relación Música, corporeidad y corporalidad. Esta tríada conceptual impregna la modalidad de interpelación de Arbolito y se vuelve significativamente verificable en sus producciones multimedia.

RESULTADOS En este trabajo consideramos que un género musical es un territorio cultural que puede ser habitado y deshabitado una y otra vez de acuerdo a los actores sociales que interpelan en la reterritorialización del género a otros actores sociales. También consideramos territorio al espacio de los recitales donde se produce la interpelación. Tal territorio es también reterritorializado en cada performance.

CONCLUSIONES Con cada combinación de lenguajes se resignifican los territorios culturales. Territorios que se superponen, extralimitan y desvinculan a partir de los sujetos que los habitan.

PALABRAS CLAVE: Reterritorialización Sonora, Resignificación Musical, Tinku

HACIA LA BÚSQUEDA DE LA PARTICULARIDAD DEL "MODO DE HACER" DE LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS PAMPEANOS.

ANA ROMANIUK

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES; UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

FUNDAMENTACIÓN Milongas, huellas, triunfos y estilos son los géneros musicales considerados representativos de la provincia de La Pampa. Los límites políticos y culturales no son tan claros como cuando se los expresa en el plano discursivo, y estos géneros que con tanto cuidado se incluyen dentro de la categoría "música, folklore o cancionero pampeano" son cultivados también en la vecina provincia de Buenos Aires.

OBJETIVOS El objetivo de este trabajo es comenzar a caracterizar un modo particular de hacer música (el pampeano) que dé cuenta de las diferencias entre éstos géneros al ser ejecutados por pampeanos o por músicos bonaerenses.

MÉTODO A modo de ejercicio exploratorio nos propusimos observar algunos aspectos visuales de la performance, en cuanto a su dimensión gestual y física, en la búsqueda de información musical al interior del mismo evento musical. Siguiendo la propuesta de Philip Auslander, la expectativa estuvo puesta en que la información ofrecida aportara elementos formales (relativos a la percepción de características como disonancias, fraseo e intervalos) y afectivos (relacionadas con las intenciones interpretativas del performer y las intenciones que él o ella desean expresar a través de la música). Bajo esta mirada se analizaron cuatro videos en diferente situación de ejecución musical. La elección del material estuvo determinada por los materiales disponibles y por lo que a priori consideramos que podía proveer algún dato para empezar a responder alguno de los interrogantes planteados: el recorte pasó por cantantes solistas acompañados con la guitarra; y entre ellos a aquellos artistas que ya se encuentran legitimados dentro del campo como músicos pampeanos. Dos de los registros fueron tomados en el contexto de entrevistas de investigación, y el tercero en el del "Fiesta Provincial de la Ganadería". En el último ejemplo se

incorporó a un músico de la provincia de Buenos Aires para establecer una primera instancia de comparación.

RESULTADOS En esta primera aproximación vimos que estas músicas que operan como elemento delimitador de identidades provinciales, la importancia otorgada al texto cantado en el momento de la interpretación y el diálogo que establece el músico con su instrumento, son los elementos que se destacan como marcas particulares del hacer musical pampeano.

CONCLUSIONES Teniendo en cuenta que la producción de identidades musicales ocurre dentro marcos sociales que proveen músicos y audiencias, la música pampeana como género musical macro constituye un marco social que lleva su propio sistema particular de convenciones.

PALABRAS CLAVE: Música Pampeana, Performance, Identidades.

LA MÚSICA WICHÍ: Vinculaciones entre lo sonoro y el contexto sociocultural

SOLEDAD VENEGAS* / ANA LAURA SOLER* / MERCEDES LISKA**

*CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA *MANUEL DE FALLA* / ** CONICET

FUNDAMENTACIÓN La presente investigación surge de un trabajo de análisis de la música wichí realizado en equipo durante el año 2010. Se trabajó con una selección de ejemplos musicales provenientes de diversas fuentes que corresponden a momentos históricos y espacios geográficos diferentes. Los ejemplos más antiguos se remontan a la década del '60 y los más recientes fueron realizados en el año 2009.

OBJETIVOS Desde un enfoque etnomusicológico, este trabajo tiene por objetivo establecer vinculaciones entre lo sonoro y el contexto sociocultural que posibilitan problematizar la relación entre música y corporeidad. Además, otro de los propósitos es caracterizar aspectos de determinadas prácticas musicales de esta comunidad aborígena argentina, desde un punto de vista actual.

MÉTODO El punto de partida de este trabajo consistió en la búsqueda y selección de registros sonoros preexistentes. En segundo lugar, se optó por utilizar la transcripción musical como un recurso descriptivo que permitió indagar y reflexionar sobre ciertas problemáticas que atañen a la cultura wichí. Para ello, fue indispensable realizar una tarea de análisis comparativo de los ejemplos seleccionados, a partir de algunos parámetros musicales, que posibilitó arribar a determinadas conclusiones.

RESULTADOS En primera instancia, en relación a la vinculación música-corporeidad, pudo notarse un proceso de "descorporeización" de las prácticas musicales que mostró diferentes grados de implicancia en lo sonoro a través de los años. Por otro lado, se identificaron algunas características predominantes en los ejemplos analizados como la presencia de una diversidad tímbrica vocal e instrumental, la tendencia a una direccionalidad melódica descendente y la ausencia de un instrumento antiguamente característico de la cultura wichí: la guimbarda.

CONCLUSIONES Por último, cabe aclarar que este trabajo intenta, además de generar un conocimiento académico sobre los aspectos mencionados anteriormente, contribuir con la difusión y el estudio de la música wichí. En definitiva, se busca poner en evidencia que las prácticas musicales de esta comunidad permanecen vigentes a través de diferentes procesos de cambio, lo que contribuye a la resignificación de una identidad wichí.

PALABRAS CLAVE: Música Wichí, Transcripción Musical.

SESIONES TEMÁTICAS

LOS EFECTOS DE LA MÚSICA EN EL DESARROLLO SOCIO AFECTIVO Y COGNITIVO MUSICAL EN NIÑOS DE 6 A 8 AÑOS EN UN CONTEXTO DE VULNERABILIDAD SOCIAL

GLORIA PATRICIA ZAPATA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN N. CORPAS

FUNDAMENTACIÓN La situación de violencia y desplazamiento en Colombia ha propiciado la conformación de numerosos barrios marginales en las ciudades principales. La mayoría de sus habitantes son familias con dificultades socioeconómicas. La población infantil ha sido especialmente afectada al estar en un contexto frecuente de violencia intrafamiliar y maltrato infantil. Internacionalmente, algunas investigaciones han evidenciado la importancia de la música en el desarrollo infantil (Hargreaves, 1986, Deliege y Sloboda, 1996, Osborne 2009). Por lo anterior surge la pregunta por la incidencia de las actividades musicales en el desarrollo psicológico de los niños como herramienta para encarar situaciones de vulnerabilidad y problemas socio-afectivos de una manera más proactiva en la búsqueda de alternativas para sus vidas. La presente ponencia pretende presentar los resultados de un proyecto de investigación realizado en la ciudad de Bogotá, cuyo objetivo es identificar los efectos de las actividades musicales (montaje de canciones e improvisación vocal) en el desarrollo socio afectivo y cognitivo musical de niños de comunidades vulnerables a través de un enfoque metodológico mixto que incluye un estudio experimental, un estudio de entrevistas con los niños, sus padres y profesores y un estudio de análisis psico-musicológico de las interacciones y las improvisaciones musicales de los niños.

OBJETIVOS Identificar la relación entre la música y el desarrollo socio afectivo en niños de seis a ocho años de edad bajo condiciones de marginalidad socioeconómica mediante la evaluación del efecto de un programa de actividades musicales (vocales). -Desarrollar un programa de actividades vocales con niños entre los seis y los ocho años de edad pertenecientes a comunidades vulnerables para determinar la influencia de la música en su desarrollo socio afectivo (autoestima) y en su desarrollo cognitivo-musical (improvisación musical).

MÉTODO Se basa en un enfoque metodológico mixto con tres estudios (experimental, cualitativo y musical). Combinando datos cuantitativos y cualitativos (Creswell, 1994). El estudio experimental se realizó con 104 niños de 6 a 8 años organizados aleatoriamente en dos grupos control y dos grupos experimentales. Los grupos control participaron de un taller musical basado en actividades musicales durante ocho meses. A estos niños se les aplicó dos pruebas antes y después del programa, el test de autoestima (Harter's scale for children) y test de auto-concepto en música (Hargreaves et al, 2002) para evaluarlos en términos de autoestima y auto-concepto en música. En el estudio cualitativo se realizó entrevistas a 8 niños (escogidos entre 52 niños del grupo experimental de acuerdo a sus puntajes), a sus padres y maestros para evidenciar las actitudes de ellos hacia las actividades musicales, sus condiciones familiares y escolares que permitan dar cuenta del contexto socio-afectivo. En el estudio musical se grabaron las interacciones e improvisaciones musicales y se analizaron utilizando la zygonic theory (Ockelford, 2007).

RESULTADOS El análisis de resultados aún se encuentra en proceso, se espera que para la fecha del seminario de SACCOM se puedan presentar los resultados de los 3 estudios mencionados

CONCLUSIONES Las conclusiones del proyecto aún están en proceso.

PALABRAS CLAVE: Desarrollo Musical, Desarrollo Socio Afectivo, Contextos De Vulnerabilidad, Improvisación Vocal

SOCIALIZACION DE UN NIÑO SEVILLANO EN LA MUSICALIDAD RELIGIOSO-POPULAR DE UNA DE LAS HERMANDADES

JUAN JOSE YOSEFF BERNAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FUNDAMENTACIÓN Se consideran las muchas aristas del desarrollo implicadas: el desarrollo de la identidad de género en la socialización familiar y como aspecto de la cultura religioso-popular de las cofradías andaluzas. La comunicación corporal y su intermodalidad que permite apreciar la relación entre cante y danza (Malloch, 1999, Yoseff, 2007), así como la importancia de la música para el moldeamiento del cuerpo, su movimiento; la gracia, el trance (Becker, 1994) y coordinación con la devoción; temas que han sido de actualidad en el estudio de la musicalidad infantil, su desarrollo y su lugar en la relación con el desarrollo del lenguaje (Trevarthen, 2007), del yo (DeNora, 2000); todo lo cual es parte de la forma particular en la cual los niños varones sevillanos aprenden a insertarse en una práctica social valiosa que forma parte del proceso de reproducción-creación social de lo que internacionalmente ha sido el turismo religioso de los últimos años en Sevilla (Moreno, 2006). En síntesis, el trabajo establece los comienzos de la "creación de la persona histórica en procesos históricos" (Lave, Duguid, Fernández y Axel, 1992); ya que está en juego una forma de ser persona, la identidad religioso-popular muy propia de la región Andaluza (DeNora, 2000; Moreno, 2006).

OBJETIVOS Este trabajo da cuenta del uso del cante, la danza flamenca y la música de banda que hace una familia sevillana para que su niño de 10 meses al inicio del estudio, termine por implicarse en las actividades socioculturales de un costalero, tal como era el deseo y lugar del padre en una de las hermandades que procesionan el Lunes Santo en Sevilla. Una festividad que es mezcla de catolicismo y de renacimiento de la naturaleza y la vida (Moreno, 2006).

MÉTODO Se filmaron 13 visitas familiares a lo largo de más de dos años de una hora aproximada cada una. Se retoman particularmente dos de ellas para el análisis dialógico de los simulacros de la procesión de un paso. Se usa la categoría vigostkiana de un complejo conceptual para analizar las interacciones entre el niño y los que están con él.

RESULTADOS el trabajo establece los comienzos de la "creación de la persona histórica en procesos históricos" (Lave, Duguid, Fernández y Axel, 1992); ya que está en juego una forma de ser persona, la identidad religioso-popular muy propia de la región Andaluza (DeNora, 2000; Moreno, 2006) que se co-construye en el ámbito del hogar y que se concatena con las participaciones en otros contextos, como son la cofradía de pertenencia del padre, y la festividad cumbre en la que pueblo y extranjeros hacen de esta fiesta el sentido de las acciones microgenéticamente generadas entre los miembros de la familia y el niño, objeto de este estudio.

CONCLUSIONES La comunicación corporal así como la implicación en las actividades socioculturales de las prácticas socioreligiosas de una hermandad permiten apreciar el desarrollo cognitivo, emocional y comunicativo del niño, quien va construyendo su persona y su identidad como 'costalero', herencia paterna.

PALABRAS CLAVE: Socialización, Musicalidad Comunicativa, Complejo Conceptual, Microgenésis

EL EFECTO DE UN PROGRAMA ESTRUCTURADO DE ACTIVIDADES MUSICALES EN CASA EN EL APRENDIZAJE MUSICAL EN NIÑOS DE 3 Y 4 AÑOS

DENIA DÍAZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FUNDAMENTACIÓN El logro musical no parece ser un resultado estricto de las habilidades innatas, sino que depende en gran medida del estímulo del entorno (Gardner, 1994; Flohr et al., 2000; Parncutt et al., 2006; Fox, 2000; Gembris & Davidson, 2002); esto sugiere que es deseable proveer al niño de múltiples experiencias que favorezcan el desarrollo de habilidades auditivas, vocales y rítmicas, además de fomentar sus capacidades expresivas y artísticas. (Scott-Kassner, 1999; Levinowitz, 1999; Akoschky, 2002). El estímulo temprano por parte de los padres puede tener una influencia de largo alcance en el aprendizaje y desarrollo de diversas habilidades en el niño (Howe, Davidson, Moore & Sloboda, 1995; Sloboda, 2005; Mc Pherson, 2009; Kemp & Mills, 2002). En particular, en el aprendizaje musical del niño, la participación de los padres juega un papel muy importante porque aporta elementos de motivación, estructura, reconocimiento y empatía, entre otras cosas. (Zdzinski, 1991, 1993; Parncutt et al., 2006; Brand, 1986; Mc Pherson, 2009; Howe & Sloboda, 1991; Gembris, & Davidson, 2002).

OBJETIVOS El objetivo de este estudio fue investigar el efecto de un Programa Estructurado de Actividades Musicales en casa, con la participación de los padres (diseñado por la autora) en el aprendizaje musical en niños de 3 y 4 años. El estudio consistió en evaluar las diferencias de desempeño musical, en tareas de reconocimiento auditivo y reproducción de motivos rítmicos y melódicos, en 3 grupos de niños de 3 y 4 años, bajo distintas condiciones de entrenamiento musical. Esta presentación abordará la cognición musical en niños de edad maternal: el entorno familiar y las características de la interacción musical con la madre; y la discriminación auditiva: el reconocimiento y reproducción de motivos rítmicos, contornos melódicos e intervalos.

MÉTODO Se comparó el desempeño musical en 3 grupos de niños de 3 y 4 años de edad (de ambos sexos y de 3 escuelas distintas de semejante nivel socio-económico) que trabajaron durante 8 semanas bajo distintas condiciones de actividad musical. El grupo Experimental 1 siguió un programa estructurado de actividades musicales en casa (con la participación de los padres), el grupo Experimental 2 recibió una clase de música extracurricular (sin la participación de los padres) y el grupo Control sólo recibió clase de música en la escuela como parte del currículo. El papel de los padres del grupo Experimental 1 consistía en invitar al niño a escuchar el CD y seguir las actividades musicales utilizando objetos caseros y un block para actividades gráficas. Se les pidió que al final de cada sesión contestaran un Cuestionario sobre las reacciones del niño hacia la invitación de hacer música y hacia las actividades propuestas. Después de 8 semanas se evaluaron las respuestas rítmicas (reconocimiento auditivo, lectura y reproducción de motivos rítmicos), y melódicas de los niños (reconocimiento auditivo y reproducción de contornos melódicos e intervalos). Esto se hizo a través de una Prueba de Logro Musical (diseñada por la autora) y de Primary Measures of Music Audiation / K-3 (E.E. Gordon). También se analizaron los Cuestionarios y se registró en video la opinión de las madres participantes.

RESULTADOS (promedio de cada grupo) **PRUEBA DE LOGRO MUSICAL** E1= 52.4; E2= 51.0; C= 43.6; **PMMA** E1= 8.5; E2= 6.8; C= 7.5; **CUESTIONARIOS Y ENTREVISTAS** La relación musical del niño fue sustancialmente con la madre, más que con el padre, ya que las sesiones de juego se llevaban a cabo en las tardes. Esta interacción musical se vio favorecida al proveerlos de un espacio especial y tiempo enfocados para el juego musical,

con un material que resultó de interés y motivación para ambos, según el reporte de las madres. Las madres reportaron valorar el progreso musical de sus hijos (en tanto cantar afinadamente fragmentos de canciones, reproducir motivos rítmicos o expresarlos gráficamente) y observar mejoría en su concentración y socialización. Relatan que los niños mostraron, la mayoría de las veces, gran entusiasmo por la actividad musical en casa y en numerosas ocasiones "trasladaron" los juegos musicales del Programa a otros espacios (el jardín, el supermercado, el coche, etc.). También manifestaron gusto por tener la oportunidad de dedicarle un tiempo especial a su hijo para cantar y jugar. Varios niños participantes en este estudio, pudieron discriminar y entonar contornos melódicos ascendentes (dentro del pentacordio mayor) e intervalos (tercera menor y quinta justa descendentes) fuera del contexto de una canción, así como discriminar auditiva y visualmente (leer) motivos rítmicos simples.

CONCLUSIONES La actividad musical en casa en forma estructurada, en un contexto de juego, parece ser una opción viable y efectiva para el desarrollo de habilidades musicales en los niños de 3 y 4 años. El hogar parece haber sido un espacio adecuado y seguro para la expresión y la experimentación libre con la música por parte del niño y de la madre. En este contexto, se vio facilitada la participación de otros miembros de la familia, como hermanos (mayores o menores), abuelos y el padre. El componente afectivo que proviene sustancialmente de la madre, con quien el niño desarrolló sus primeras interacciones musicales afiliativas, parece seguir siendo de importancia en los procesos de aprendizaje musical en los años preescolares.

PALABRAS CLAVE: Desarrollo Auditivo, Edad Temprana, Vínculo Afectivo.

APRECIACIÓN MUSICAL EN ESTUDIANTES DE UN PROFESORADO DE PRIMARIA EN ARGENTINA.

Estudio 3

STELLA ARAMAYO

UNIVERSIDAD CAECE- U.N.T.

FUNDAMENTACIÓN La enseñanza de la apreciación musical es un aporte de la educación artística en tiempos en que medios comunicacionales masivos, empobrecidos de códigos, condicionan al público en su posibilidad de lecturas alternativas. El estudio científico de los procesos de apreciación musical se realiza en el campo de la estética empírica. Daniel Berlyne (1974) adoptó una nueva estética experimental planteando dos rasgos para la respuesta estética: énfasis en la estimulación y consideración de propiedades colativas del estímulo. En esta investigación exploratoria, indagué aspectos de apreciación musical en futuros maestros, buscando cómo se puede favorecer el uso de música académica en la escuela argentina, para enriquecer el ámbito cultural escolar. Los alumnos del Profesorado de Primaria en Argentina, mejorarían su formación profesional adquiriendo nociones de apreciación musical para desarrollar capacidades cognitivas y afectivas, y poder realizar diferentes lecturas de la realidad.

OBJETIVOS En esta tercera parte de un diseño longitudinal de cuatro estudios anuales, los objetivos han sido: *Investigar la apreciación musical de tres obras académicas argentinas en 3º, 2º y 1º año de un Profesorado de Primaria de la Provincia de Buenos Aires. *Analizar resultados de la aplicación de un test sobre el tipo de música apreciada, su duración, velocidad, carácter y forma musical global en cada grupo investigado. *Buscar criterios de enseñanza de apreciación de música académica argentina

MÉTODO Apliqué el mismo test a tres cursos del Profesorado de nivel primario. He adecuado la encuesta a las características de las tres obras musicales usadas: *Viento norte*, 4ª canción de Indianas nº1 para coro y piano de Carlos Guastavino en 3º año, *Malambo* de la Suite Estancia para orquesta de Alberto Ginastera en 2º año y *Bailecito* para piano solo de C. Guastavino en 1º año. Después de cada presentación, primero en audio y luego en audio y video, los alumnos respondieron una Encuesta que analicé cualitativamente. La muestra total en 2010 fue n10=88, en 2009 fue n9 = 76 y en 2008 n8=56. En tres años sucesivos analicé resultados de 220 encuestas.

RESULTADOS Los alumnos de 3º año escucharon una obra vocal-instrumental tanto al escuchar como al leer el texto de la canción mientras escuchaban. La mitad de los estudiantes reconoció la música académica con elementos folklóricos argentinos y la otra mitad dijo que era música académica sin elementos folklóricos argentinos al escuchar. Pero al leer el texto de la canción mientras la escuchaban percibieron música popular folklórica argentina. En duración y velocidad la mayoría al escuchar respondió que era una obra ni corta ni larga, ni rápida ni lenta. Al leer el texto mientras escuchaban percibieron correctamente una obra rápida de carácter expresivo. En la forma musical la mitad de los alumnos percibió dos partes complementarias A y B con algunos silencios expresivos en las dos aplicaciones del test. Los resultados parciales de los test aplicados a estudiantes de 2º año y 1º año evidenciaron confusiones de significados y de percepción de: *música académica y música popular, *presencia o ausencia de elementos musicales folklóricos argentinos

CONCLUSIONES En este estudio 3 que es continuación de mis estudio 1 y estudio 2 sobre apreciación musical y antecedente de otro estudio posterior, he presentado resultados parciales. Presentaré resultados finales al terminar mi 4º estudio anual sobre apreciación musical.

PALABRAS CLAVE: Percepción, Audición, Lectura, Interpretación, Significados

OS RETIRANTES DE CÂNDIDO PORTINARI E CÉSAR GUERRA-PEIXE: UMA REFERÊNCIA INTERMIDIAL

FREDERICO SILVA SANTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS; UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

FUNDAMENTAÇÃO Desde os primórdios, as relações entre as artes, música, artes visuais e literatura pululam o imaginário dos artistas, dos diletantes e apreciadores, que buscam incessantemente um motivo para iniciar as analogias entre elas, que pode variar de pequenos e ínfimos incisos a temas homônimos. Entretanto, foi no século XIX que a relação abordada anteriormente tomou proporções significativas, estendendo-se pelas primeiras décadas do século XX e solidificando-se décadas depois através de estudos científicos, com a criação de um grupo de estudiosos alemães, que futuramente desenvolveria a Intermidialidade como método de apreciação e análise das relações entre as mídias. Embasados na teoria Intermidiática de Rajewsky (2005) e Clüver (2008), esse texto propõe uma análise entre a tela *Retirantes* (1944), do pintor brasileiro Cândido Portinari e a primeira obra do *Episódio Sinfônico, Família de Retirantes do Tributo a Portinari* do compositor César Guerra-Peixe. Após a contextualização dessas obras e seus elementos, tanto picturais, como musicais, apresenta-se uma análise dos elementos estruturais da obra musical, no nível da partitura, e uma análise dos elementos intermidiáticos, englobando as relações analógicas entre as obras em questão. Concluiu-se que a possibilidade do compositor César Guerra-Peixe utilizar referências intermidiáticas para a elaboração da sua obra esteve implícita em todo o contexto composicional, partindo do princípio de que o compositor não procurou imitar nenhuma elemento pictural e sim, evocar situações ou sugestões quase poéticas para parafrasear Cândido Portinari.

OBJECTIVOS Quando estabelecemos uma relação de comparação, mesmo que as fórmulas pareçam extravagantes e os fenômenos pertençam a universos separados ou a linguagens diversas, a validade das relações comparativas perdura, de acordo com sua finalidade. Depois de comparado um fenômeno a outro, surgem as respectivas diferenças, identidades, simetrias e dissimetrias, juntamente com um potencial analítico de mútuas transformações, capazes de esclarecer e de explicar a natureza desses fenômenos. Desta forma, objetiva-se, a partir da análise entre a obra referida, evidenciar o diálogo entre os fenômenos identificados em ambas as mídias, assim como estabelecer as relações do processo analítico utilizado.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL A principal contribuição desse trabalho é salientar a importância do conhecimento das relações entre as diversas mídias, pois essas possibilitam uma leitura/apreciação mais ampla das obras através de seus elementos integralizadores, seja através da reprodução de elementos extramusicais, seja apenas pela evocação dos mesmos. Salienta-se, através deste exemplo, não apenas a importância dos episódios, ilustrações ou poemas sinfônicos no âmbito da apreciação musical, mas todo o estudo envolvendo outras mídias, literatura, fotografia, ópera, ballet, cinema, teatro, arte digital e outros.

IMPLICAÇÕES Diante da variedade de obras que apresentam incisos, motivos e temas para o desenvolvimento de uma análise intermidiática, optou-se por uma obra do compositor Cesar Guerra-Peixe. A escolha não foi aleatória, pois o compositor brasileiro possui em seu catálogo diversas composições que foram elaboradas tendo por referência um texto literário, uma pintura, ou simplesmente uma paisagem. Ao analisar a tela *Retirantes* (1944), de Cândido Portinari, presumiu-se que o compositor utilizou-se da narração de fatos contidos na tela e também de fatos subentendidos para a elaboração de sua obra, e em consequência, o episódio sinfônico conseguiu significações afetivas, imagéticas e mesmo imitativas. Verificou-se ainda que os elementos da expressão musical são amplamente utilizados pelo compositor, proporcionando matizes sutis de cor, o que corrobora com o objetivo proposto.

PALAVRAS CHAVE: Intermidialidade, Referência Intermidiática, Guerra-Peixe, Portinari.

EL PROCESO DE COMPOSICIÓN DE LA BANDA SONORA ORIGINAL DE EL ORFANATO

RAMÓN SÁNCHEZ VIEDMA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FUNDAMENTACIÓN Parece que la música acompañaba a los actores del primer cine mudo durante los rodajes, con el fin de crear el clima adecuado para la acción (Xalabarder, 2006); luego acompañó a las imágenes durante la proyección de la mano del pianista en la sala, con el fin, (1) de acallar el ruido del proyector y, (2) de intentar crear la "atmósfera" adecuada para la visualización (Burch, 1999). En tercer lugar, la llegada del cine sonoro pone en marcha todo el despliegue tecnológico y estético que, en muy pocos años, hará posible lo que actualmente entendemos por la banda sonora de una película (ver, por ejemplo, Martin, 1956 o Labrada, 2009). De acuerdo con lo que hemos dicho en otro lugar (Sánchez y Blanco, 2010), los modos de aparición se agruparían en torno a dos ejes: el formado por el modo de presentación de la música (diegética vs. extradiegética), en combinación con el formado por el tipo de función que puede cumplir (representacional vs. poética). En cualquiera de estos tres casos el proceso de composición de la música está sometido a la lógica del mercado (ver, por ejemplo, Hennion, 2002) que, en este caso no es otro que el de la industria cinematográfica. Por ejemplo, Xalabarder (op. cit.) habla, entre otras cosas, de los criterios comerciales que pudieran entrar en conflicto con los grados de libertad y creatividad del compositor, a la vez que el propio compositor pudiera querer someterse a dichos criterios comerciales para poder sacar adelante su producto.

OBJETIVOS Nuestro interés es estudiar el proceso general de composición de bandas sonoras cinematográficas. Para articular este objetivo general hemos decidido desarrollar dos ámbitos de trabajo más concretos. Por un lado, queremos estudiar la relación que guarda el proceso de composición de la banda sonora de una película con el proceso de organización retórica del discurso oral (Blanco y Cohen, 2010, Hontoria y Blanco, 2011), y, por otro, estamos intentando aproximarnos al proceso de composición de una banda sonora a través de lo que hemos denominado un simulacro del proceso creativo, con el fin de estudiar las posibles formas de relación entre los agentes implicados en el proceso, por ejemplo, guionista y compositor, director y guionista, etc.

MÉTODO Para alcanzar este objetivo general, estamos trabajando en dos frentes. Por un lado, al hilo del primero de los objetivos concretos, estamos realizando entrevistas a compositores de bandas sonoras con el fin de averiguar, como hemos señalado, en qué medida el proceso general de composición de la partitura se relaciona con la organización retórica del discurso. Por otro, y en relación con la simulación del proceso creativo, pretendemos ilustrar un proceso de composición de una banda sonora. A partir de un texto que está funcionando como argumento cinematográfico, un dibujante trabaja en un story-board y un músico propone una posible banda sonora; cada uno de ellos trabaja, sin saber qué está haciendo el otro, de tal manera que cuando pongamos en relación ambos trabajos tendremos oportunidad de analizar cómo encajan, como se influyen, etc. No obstante, para ajustarnos a los límites de espacio de este trabajo, hemos decidido centrarnos en el análisis de una entrevista en profundidad a un compositor. Tenemos la suerte de contar con la colaboración de Fernando Velázquez, compositor de la banda sonora de la película *El Orfanato* (El Orfanato, 2007).

RESULTADOS En general, se asume que la música cinematográfica tiene la función primordial de acompañar al relato y hacerlo, en algún sentido, más eficaz y más persuasivo. Veremos, como hemos adelantado, qué relación guarda esta banda sonora con la retórica clásica del discurso (Blanco y Cohen, op. cit.; Hontoria y Blanco, op. cit.). A la vez, intentaremos dar cuenta de cuál ha sido el itinerario de esta partitura, a través del

conjunto de dimensiones que Xalabarder (op. cit.) sugiere que puede atravesar todo proceso de composición musical en cine. Ya hemos indicado algunas de ellas; otras, por ejemplo, podrían ser el sentido y la justificación de la existencia de la música en la película, si el director tiene o no conocimientos musicales, o, por último, si la película ya está acabada cuando él se enfrenta al proceso de composición.

CONCLUSIONES En general, se asume que la música cinematográfica tiene la función primordial de acompañar al relato y hacerlo, en algún sentido, más eficaz y más persuasivo. Veremos, como hemos adelantado, qué relación guarda esta banda sonora con la retórica clásica del discurso (Blanco y Cohen, op. cit.; Hontoria y Blanco, op. cit.). A la vez, intentaremos dar cuenta de cuál ha sido el itinerario de esta partitura, a través del conjunto de dimensiones que Xalabarder (op. cit.) sugiere que puede atravesar todo proceso de composición musical en cine. Ya hemos indicado algunas de ellas; otras, por ejemplo, podrían ser el sentido y la justificación de la existencia de la música en la película, si el director tiene o no conocimientos musicales, o, por último, si la película ya está acabada cuando él se enfrenta al proceso de composición.

PALABRAS CLAVE: Cine, Banda Sonora, Retórica Musical.

INFORMACIÓN DIVERGENTE EN SECUENCIAS AUDIOVISUALES EN CLASES DE TÉCNICA DE DANZA

ALEJANDRO CÉSAR LAGUNA GROSSO
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

FUNDAMENTACIÓN Durante una clase de técnica de danza se enseñan secuencias de movimiento que son acompañadas frecuentemente por un acompañante musical de danza (AMD) tocando en vivo. Las pautas temporales que rigen la organización del discurso motor en este tipo de movimientos suelen obedecer a un marco musicalmente métrico. Estas secuencias representan una Unidad dentro de una clase. En el aprendizaje del movimiento cada Unidad está dividida en 3 partes: Enunciado; Entrada y Ejecución. Cada parte, a su vez propone un encuadre (setting) en los que la comunicación misma adquiere diferentes características. El alumno construye un guión de la secuencia con la información que el profesor le provee durante el Enunciado, a través de una vía proposicional (desde de los enunciados propocionales brindados), una vía prosódica (a través del timing y las acentuaciones dinámicas de sus vocalizaciones) y una vía viso-kinética (con los movimientos de su propio cuerpo). Los relatos de profesores, alumnos y AMD dan cuenta de que, a pesar del marco métrico establecido, a menudo se producen desentendimientos en el momento de poner en música el movimiento.

OBJETIVOS Este trabajo indaga en la naturaleza de la comunicación en cada uno de los settings identificados. Se hipotetiza que la información vehiculada por la 3 vía de circulación -Visual-kinética, Proposicional y Prosódica- puede ser convergente o divergente entre ellas, siendo que la divergencia puede ser sincrónica, cuando ella manifiesta en el mismo setting, o bien diacrónica, cuando esa divergencia se presenta entre settings.

MÉTODO Se llevó a cabo un microanálisis de una Unidad que fuera registrada en formato audiovisual durante una clase de Técnica de Danza Moderna (TDM) en la Escola Superior de Dança de Lisboa. Se analizaron las tres categorías de información circulante en la Enunciación correspondiente. Así, (i) se midió el timing de los movimientos del profesor al proporcionar la consigna; (ii) se detalló la información proposicional proporcionada y (iii) se analizó la información prosódica de la secuencia. Luego se com-

paró esa información con la producida durante la Entrada y, finalmente, se la cotejó con los resultados del timing de la Ejecución de los Bailarines.

RESULTADOS Mostramos resultados a través perfiles gráficos de timing que permiten observar una divergencia sincrónica en la información proporcionada simultáneamente en las tres modalidades (corporal, proposicional y prosódica). Un ejemplo de tal divergencia consiste en proporcionar información viso-espacial congruente con un marco métrico, mientras que la información proposicional alude a un marco métrico diferente. Asimismo se observa divergencia en la información proporcionada, al pasar de un setting comunicacional a otro. Un ejemplo de tal divergencia diacrónica se observa cuando el docente modifica la información del Enunciado, al proceder a dar la Entrada. Allí se observó que a pesar de que la respuesta musical del AMD es congruente con esta última, los alumnos no consiguen desambiguar la información que recibieron por la vía viso-kinética durante el Enunciado. Esto se manifiesta durante la Ejecución, debido a que los estudiantes no disponen de tiempo para readaptar las acciones que ellos incorporaron durante el Enunciado a la pauta métrica dada en la Entrada.

CONCLUSIONES Sugerimos que a raíz de la ambigüedad, que produce las divergencias, tanto sincrónica, como diacrónica, en las informaciones proporcionadas los estudiantes no consiguieron desambiguar la consigna formulada en el Enunciado y por ende realizaron ejecuciones muy desajustadas. Los datos analizados aquí revelan que la información presentada en las tres modalidades mencionadas (Viso-kinética, Prosódica y Proposicional) puede ser presentada al alumno con diferentes timings. De este modo se produce una "asincronía" entre las modalidades de información. Cuando esto sucede produce ruido en la comunicación que es la principal causa de la ambigüedad en el procesamiento del mensaje. La desambiguación de la información puede ser diferente en el bailarín que en el AMD, y por lo tanto, debido a esa diferencia la concertación entre el bailarín y el AMD en la ejecución de la secuencia adquiere un contorno desajustado.

PALABRAS CLAVE: AMD, Secuencias de Movimiento, Transmodalidad, Timing, Comunicación.

SIMILITUD DE ESTILOS DE EJECUCIÓN MUSICAL Y ESTILOS DE DANZA EN EL TANGO

FAVIO SHIFRES* / ALEJANDRO PEREIRA GHIENA* / ROMINA HERRERA* /

MARIANA BORDONI**

*UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA / **CONICET - FLACSO

FUNDAMENTACIÓN Se ha definido como competencia estilística a la capacidad para identificar los rasgos expresivos de una actuación particular que permiten reconocerla como correspondiente a un cierto estilo. De acuerdo con Meyer, el estilo musical es una propiedad emergente de un complejo entramado de atributos musicales. Para Stern (2010) la experiencia psicológica de lo vital está gobernada por configuraciones holísticas (gestalts) de los rasgos de movimiento, tiempo, espacio, fuerza y direccionalidad de las percepciones denominadas formas dinámicas de la vitalidad. Estas gestalts son abstracciones supramodales que confieren a la experiencia perceptual una determinada impronta dinámica. En tal sentido, siguiendo la idea de la relación forma-contenido en arte que propone Stern, el estilo musical podría ser pensado también como una forma de vitalidad o, al menos, provenir de la identificación primordial de las formas de vitalidad que conlleva la percepción del fenómeno musical. Si la noción de estilo musical se basa en las formas de vitalidad dinámicas, entonces es posible que la competencia estilística

se base en la captura de esa gestalt en particular. Asimismo, como las formas de la vitalidad son supramodales, es posible pensar que un bailarín pueda capturar la forma de la vitalidad particular de la ejecución musical y sobre ella conlleve su contenido (corporaldanza). En ese caso, danza y ejecución musical estarían basadas en una gestalt similar o única.

OBJETIVOS Este estudio se propone estudiar las cualidades "sentidas" del estilo de ejecución música y del estilo de danza en performances de tango danza. Para ello se basa en el paradigma experimental de juicios de similitud, utilizado generalmente para el estudio de cualidades holísticas con propiedades emergentes difusas. Particularmente se busca estudiar el aporte relativo que tanto el componente visual como el sonoro de manera independiente realizan al juicio de similitud para el estímulo global, y comparar las similitudes relativas para esos componentes por separado.

MÉTODO Se registró en video a una pareja de bailarines profesionales de tango bailó 12 veces la primera sección del tango Gallo Ciego de A. Bardi a partir de sendas ejecuciones de la pieza a cargo de 12 orquestas típicas diferentes. Con las filmaciones de esas danzas se confeccionaron 66 clips de video con todas las combinaciones posibles (sin contemplar el orden de los miembros del par) de esas 12 ejecuciones formando pares de diferentes ejecuciones. 80 sujetos músicos, bailarines, y no músicos y no bailarines juzgaron la similitud de cada uno de los 66 pares en una escala de 7 puntos. Los sujetos fueron distribuidos aleatoriamente en 3 condiciones: (i) sonido (los sujetos solamente escuchaban la banda sonora de los videos), (ii) imagen (sólo veían la imagen de los videos), (iii) video (sonido e imagen juntas).

RESULTADOS Los juicios de comparación para las tres condiciones fueron colapsados por condición y sometidos a un análisis utilizando la técnica del escalamiento multidimensional. Se calculó la dimensionalidad y la configuración del "espacio común" para cada condición. Los datos aun están en su fase de procesamiento, y serán presentados en su totalidad durante la conferencia.

CONCLUSIONES Los resultados son discutidos en términos de las nociones de formas dinámicas de la vitalidad de Stern (2010) y de articulaciones corporales de Leman (2008). En tal sentido, el estilo de ejecución musical podría ser considerado como una ontología orientada a la acción (Leman 2008), de modo que la respuesta del bailarín a las particularidades expresivas de la performance musical resulta intersubjetivamente comunicable. Además se vinculan los resultados con teorías y evidencia recogida acerca de procesos de transmodalidad en la experiencia de las artes temporales (Shifres 2008).

PALABRAS CLAVE: Tango, Estilo, Ejecución Musical y Danza, Transmodalidad, Escalamiento Multidimensional.

REEVALUANDO EL EFECTO DE LA TONALIDAD SOBRE LA PERCEPCIÓN MELÓDICA

JUAN FERNANDO ANTA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN El estudio de la música tonal reviste una importancia particular para las Ciencias Cognitivas de la Música, dado que la mayor parte de la música existente es, de una u otra forma, tonal. No obstante ello, diversos estudios en el tema se han llevado a cabo adoptando constructos cuyos supuestos aún hoy no han sido suficientemente examinados. Entre ellos sobresale el de jerarquía tonal. Adoptar este constructo supone asumir que los oyentes comprenden a los eventos de la misma clase como poseyendo la misma estabilidad tonal. Si bien en el dominio de la percepción armónica la evidencia sugiere que ese es el caso, en el dominio de la percepción melódica la evidencia al respecto es inconsistente. De hecho, en ninguno de los antecedentes disponibles se testeó directamente si los eventos de la misma clase son percibidos como tonalmente equivalentes independientemente de los diseños melódicos en los que se insertan. Si así fuera, como se asume en el constructo jerarquía tonal, es esperable que el sentido de tonalidad del oyente se manifieste más allá de la relación registral entre los eventos entrantes y los diseños dados; si, ese no fuera el caso, sin embargo, su sentido de tonalidad podría quedar restringido en el registro por el contexto melódico precedente.

OBJETIVOS El objetivo de los estudios aquí realizados fue testear en qué medida el sentido de tonalidad del oyente es independiente de los diseños melódicos considerados.

MÉTODO Con el objetivo de llevar a cabo dicho testeó se realizaron tres estudios, en los cuales participaron tanto músicos como no-músicos. En el Estudio 1, los participantes debían juzgar cuán bien una serie de sonidos de prueba "continuaban" a una serie de fragmentos melódicos dados. En el Estudio 2, debían juzgar cuán bien los mismos sonidos de prueba "completaban" a los fragmentos dados. Y en el Estudio 3, finalmente, debieron juzgar cuán bien una serie de fragmentos de prueba "completaban" a los fragmentos melódicos dados. Los materiales fueron diseñados de manera tal que unos sonidos de prueba ya habían ocurrido en los contextos melódicos dados o estaban muy próximos a ellos, mientras que otros estaban más distantes; lo mismo sucedía con los sonidos que formaban los fragmentos de prueba.

RESULTADOS Un resultado no previsto fue que la tarea demandada afectó los juicios realizados por los músicos, pero no los realizados por los no-músicos (de allí que la tarea cambiara del primer estudio a los restantes). Respecto del objetivo de los testeos, se observó que los músicos sí tendieron a juzgar a los sonidos de la misma clase como poseyendo la misma estabilidad tonal, pero que ese no era el caso de los no-músicos. Los juicios de los no-músicos mostraron una incidencia de la tonalidad sólo cuando se trataba de sonidos entrantes que ya habían ocurrido en los fragmentos melódicos dados o que estaban próximos a ellos.

CONCLUSIONES Los resultados obtenidos sugieren, primero, que el contenido conceptual de la tarea experimental demandada puede afectar sustancialmente el modo en que los participantes operan con los materiales musicales dados. Esto pone de manifiesto la necesidad de considerar los modelos conceptuales de los oyentes al momento de examinar su experiencia perceptual; en última instancia, acusa la necesidad de cimentar los estudios cognitivos de la música en bases musicológicas. En segundo lugar, y en lo que se refiere específicamente al objetivo de los estudios realizados, los resultados indican consistentemente que si bien en los músicos el sentido de tonalidad tiende a esparcirse a través de las octavas en el registro, en los no-músicos queda restringido al ámbito registral de los contextos melódicos considerados. En su conjunto, esto pondría de manifiesto

la importancia de la educación musical formal para la comprensión del contenido tonal de un material musical. Además, podría reflejar el modo en que se desarrolla el aprendizaje de la tonalidad; más precisamente, los resultados sugieren que en los estadios iniciales los oyentes derivan su sentido de tonalidad de las relaciones secuenciales que hay entre los eventos, mientras que en los estadios avanzados esquematizan los patrones tonales aprendidos y los generalizan a través de las octavas.

PALABRAS CLAVE: Percepción Melódica, Tonalidad, Representación, Influencia del Contexto y el Aprendizaje.

LA TEORÍA DEL ESPACIO TONAL COMO BASE PARA ANÁLISIS DE DIFICULTAD MELÓDICA

JAVIER DAMESÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La definición de redes jerárquicas para la organización básica del sistema tonal se inicia con los trabajos de Deutsch y Feroe (1981) y lo profundiza Lerdahl (2001). En el espacio tonal básico, establece cinco niveles jerárquicos. Cada uno de estos niveles se denominan alfabetos fundamentándose en su alto nivel de enculturación (Shifres 2004). Se plantea que el análisis del procesamiento de secuencias melódicas puede mensurarse en términos algebraicos, contabilizando el intervalo entre dos notas por la cantidad de pasos (steps) a recorrer en la red del espacio tonal básico. En la enseñanza inicial del lenguaje musical, como de la práctica vocal, es necesaria la utilización de repertorios de melodías. Estas deben responder a un nivel de contenidos y dificultad determinados. Es práctica habitual del docente de música la búsqueda de melodías y la correspondiente evaluación y categorización de su dificultad. La determinación de la dificultad de una melodía en esta práctica habitual se realiza a través de valoraciones heurísticas. Este trabajo aplicará esta lectura de magnitudes jerárquicas entre niveles para intentar comprobar si es posible construir un dispositivo teórico para analizar la dificultad de melodías tonales en modo mayor.

OBJETIVOS Analizar si es posible desarrollar un método de análisis de la dificultad melodías, específicamente del parámetro altura, basándose en la teoría del espacio tonal de Lerdahl (2001). Establecer los lineamientos para una futura investigación que compruebe la validez del método en comparación con las valoraciones heurísticas de profesionales de la educación musical.

MÉTODO Para recopilar datos que establezcan una evidencia inicial se realizó una encuesta a cinco educadores musicales de formación superior que habitualmente trabajan en la enseñanza de canciones. Se les pidió que valoraran la dificultad de la melodía según la constitución de los enlaces de alturas. En segundo término se procedió a medir la cantidad de pasos (steps) necesarios para recorrer el espacio tonal (Lerdahl 2001) entre un sonido y otro de cada una de las diez melodías utilizadas en la encuesta. Se construyó una fórmula para generar a partir de los porcentajes de ocurrencia de steps una escala de dificultad de las melodías para poder comparar los resultados con los datos de las valoraciones heurísticas obtenidos en la encuesta.

RESULTADOS Los resultados obtenidos a través de la fórmula coinciden en un 80% con la media de las valoraciones heurísticas de los expertos de área.

CONCLUSIONES Un punto débil de la valoración heurística propuesta en la encuesta, es cómo asegurar la neutralización del parámetro altura por parte de los sujetos, y evitar las

incidencias de parámetros rítmicos y/o armónicos. También existe la posibilidad de que se manifiesten valoraciones sobre la dificultad de ejecución vocal según parámetros físico-musculares que interfieran en el diseño de la encuesta. A pesar de esto obtener el 80% de coincidencia nos alienta a profundizar en el modelo diseñado para lograr una mayor validez en sus resultados. Nos atrevemos a alentar la idea de que la aplicación de la teoría del espacio tonal de Lerdahl constituye entonces un marco teórico pertinente y apropiado para calcular la dificultad de melodías tonales en modo mayor. Lerdahl en su teoría del espacio tonal, desarrolló fórmulas para medir los enlaces de acordes y la tensión armónica (Lerdahl 2001); asimismo existen modelos basados en la teoría del espacio tonal para medir secuencias de acordes (W. Bas de Haas, Remco C. Veltkamp, FransWierin 2008). Futuros trabajos podrían "cruzar" las mediciones armónicas con las propuestas en el presente trabajo para modelar mas consistentemente la dificultad tonal de una melodía.

PALABRAS CLAVE: Análisis, Dificultad Melódica, Espacio Tonal.

PREFERÊNCIAS E LITERACIA MUSICAL

Um estudo sobre a teoria do Espaço Tonal em ouvintes sem instrução musical

ANGELO MARTINGO
UNIVERSIDADE DO MINHO

FUNDAMENTAÇÃO Em investigação anterior pelo autor, os conceitos de *tensão* e *atração* desenvolvidos por Lerdahl (2001) em Tonal Pitch Space mostraram-se instrumentos valiosos na compreensão do peso relativo da estrutura local/global e factores melódicos nos desvios expressivos praticados por intérpretes de referência em 23 gravações dos 9 compassos iniciais do segundo andamento da Sonata Waldstein (Op. 53) de Beethoven (comunicado à ICMPC9, 2006). Para além disso, verificou-se que as interpretações em que tais correlações ocorrem são preferidas (recebendo pontuações mais altas em factores como a expressividade e coerência) por parte de músicos em formação no ensino superior (relatado em comunicação ao Performa, 2007).

OBJECTIVOS A presente investigação, em curso, replica com sujeitos sem formação musical esse estudo com ouvintes musicalmente instruídos, procurando determinar se as preferências musicais variam com a instrução musical.

MÉTODO 77 estudantes universitários foram solicitados avaliar a coerência e expressividade de cada uma de nove gravações dos oito compassos iniciais do 2º andamento da Sonata Waldstein de Beethoven – 4 em que se verificam correlações entre desvios expressivos e "tensão" e/ou "atração"; 2 em que se verificam correlações significativas entre agógica e dinâmica; e 3 em que não se verificam nenhuma dessas correlações a nível significativo.

RESULTADOS Os resultados esperados partem da hipótese que as preferências dos ouvintes não instruídos musicalmente convergem com as dos ouvintes musicalmente instruídos.

CONCLUSÕES A verificar-se a hipótese seria reforçada a consistência da teorização de Lerdahl, revelando por outro lado que uma mesma representação cognitiva da estrutura musical é partilhada por músicos e não-músicos.

PALAVRAS CHAVE: Cognição, Expressividade, Percepção, Tonal Pitch Space.

COGNIÇÃO E COMPREENSÃO DA MÚSICA PÓS-TONAL

ANTENOR FERREIRA CORRÊA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FUNDAMENTAÇÃO Toma-se como ponto de partida a afirmação de Roger Scruton de que fora do orbe da tonalidade não há compreensão musical: "a música tonal é a única música que realmente significará algo para nós, e se a música atonal, por vezes, ganha uma audiência, é porque podemos extrair dela uma ordem tonal latente" (Scruton, 1997, p.308). Todavia, é preciso ter em conta que habilidades cognitivas são moldadas e desenvolvidas em contextos sócio-culturais, sendo, também, transmitidas culturalmente. Caberia, então, indagar se é possível verificar nas distintas culturas modos não tonais de transmissão musical. Ainda, na própria cultura ocidental não poderiam ser encontrados exemplos de escutas não tonais (como a escuta motívica, por exemplo)? Neste artigo, inicialmente, é feita a revisão de estudos do campo da cognição musical considerando as propostas de alguns autores sobre os aspectos inatos e invariantes envolvidos na percepção musical (Deutsch, Sloboda, Meyer). Neste estágio, são tratados também dos componentes culturais presentes nas habilidades de escuta e compreensão musical (Tomasello, Blacking) que, unidos às características inatas e invariantes, visam a dimensionar a carga imposta pela linguagem tonal no processo de entendimento musical.

OBJECTIVOS Neste trabalho, tem-se como objeto de estudo a compreensão da música pós-tonal. Objetiva-se descrever os fatores que concorrem para a percepção e, conseqüente, entendimento musical e apontar possibilidades compreensivas para o repertório erigido fora do domínio da linguagem tonal. Nesse intuito, percorre a seguinte problemática: como se dá a compreensão musical fora do domínio tonal? Quais e como os fatores culturais norteiam e ou modelam a percepção e o entendimento da música não tonal?

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Em posse das considerações efetuadas a partir do mapeamento e análise iniciais, a seguir, são discutidas algumas proposições de escuta para a música pós-tonal, estabelecendo paralelos, correspondências e afastamentos daqueles processos ligados à percepção tonal. Com essas análises, tem-se o intuito de verificar interferências, modelagens e projeções do modo de compreensão tonal sobre a compreensão da música não-tonal. O artigo divide-se em tópicos nos quais tem-se a intenção de fornecer subsídios para importantes questões da cognição musical. Para tanto, são tratadas de modo sumário as seguintes questões: O que é compreensão musical? O que significa entender de música? Quais são os aspectos inatos e ou invariantes presentes na percepção musical? Quais são os aspectos culturais envolvidos na percepção musical? O que é organização tonal? Como a ordem tonal formata a percepção musical? O que é música pós-tonal? Há possibilidades de compreensão musical fora do domínio tonal?

IMPLICAÇÕES Pretende-se, assim, a partir dos levantamentos e considerações realizadas, aventar possibilidades diferenciadas de entendimento do repertório pós-tonal, respondendo, em certa medida, a significativa argumentação de Roger Scruton e oferecendo alternativa ao padrão de escuta tonal.

PALAVRAS CHAVE: Compreensão Musical, Compreensão da Música Pós-Tonal, Percepção da Música Complexa.

COGNICIÓN MUSICAL CORPORIZADA: NOTAS SOBRE SUS ALCANCES Y LIMITACIONES

FERNANDA VELÁZQUEZ COCCIA
INSTITUTO DE FILOSOFÍA - UBA

FUNDAMENTACIÓN Las teorías de la cognición corporizada abundan en la literatura, sin embargo, *embodiment* parece tener distintos significados en las diferentes teorías. A grandes rasgos, los defensores de un enfoque corporizado pretenden destacar la importancia del cuerpo en la explicación de las funciones cognitivas. Éste, hasta entonces, había sido considerado un mero efector de los comandos generados por los sistemas centrales. En el ámbito de la cognición musical, se ha propuesto al cuerpo como mediador entre la mente (o experiencia musical) y la materia (energía sonora) en la formación de los significados musicales (Leman, 2007). Aquí, la música es entendida como un objeto intencional, que codifica acciones intencionales en formas sonoras en movimiento (patrones de energía física). En base a esto y a las nociones de empatía motora y emocional para la atribución de significado, se ha sugerido que los sujetos tienden a comportarse con la música de mismo modo en que tienden a comportarse con otros sujetos, es decir, tratan de entender las acciones intencionales de los otros.

OBJETIVOS Dado que *embodiment* suele tener diferentes significados en las distintas teorías corporizadas, nuestro objetivo es precisar la noción utilizada por Leman (2007, 2010). Para esto retomaremos cuatro requisitos (Vignemont & Goldman, 2009) que debe satisfacer conceptual y empíricamente una definición de cognición corporizada, a saber: (a) debe asignar importancia central al cuerpo, y no sólo a la situación o al ambiente en que el cuerpo está inmerso; (b) debe concentrarse en el cuerpo del propio agente, y no en el cuerpo de otros; (c) debe ser una tesis que se constituya como un genuino rival de la cognición clásica; (d) debe afirmar explícitamente que su verdad o falsedad puede ser evaluada empíricamente.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Entre las conclusiones preliminares podemos señalar que la propuesta de Leman (2010) no parece cumplir con el requisito (c), ya que el enfoque multimodal que propone para el estudio de la significación musical no descarta la semántica representacional, enfoque tradicional de la cognición clásica. De este modo, la cognición corporizada se constituye como una ampliación de la cognición clásica y, por esto, no es un genuino rival. A su vez, puede señalarse que el requisito (d) está ampliamente satisfecho, ya que se proponen los delineamientos para una metodología empírica del estudio del cuerpo como mediador musical. A su vez, trataremos de iluminar la relación entre a la cognición musical corporizada y la cognición social, ya que la empatía se propone como el recurso para la atribución de intención musical. Para esto será preciso distinguir las nociones de atribución intencional, empatía y procesos espejo. Además, dado que el rol de los sistemas de neuronas espejo en la cognición social es controversial será preciso hacer cierta salvedad a la afirmación de Leman. En principio, los sistemas espejo por sí solos no parecen sostener la atribución de intenciones, aunque ésta se puede ser inferida razonablemente de estos, veremos cómo. El enfoque de Leman (2007, 2010) sobre la formación de significación musical es complejo. Aclarar la noción específica de *embodiment* permitirá, a su vez, precisar su propia propuesta y delinear sus compromisos teóricos con enfoques afines, aunque diferentes, como la cognición situada (que se desprende de la afirmación de que la interacción en la música sólo puede ocurrir en un entorno que provea las fuentes físicas para mantener la interacción), la cognición extendida (que se desprende de su consideración de los instrumentos musicales como extensiones del cuerpo humano que es el mediador natural) y, principalmente, la cognición social (que se desprende de la idea una atribución intencional empática).

IMPLICANCIAS De modo general, este trabajo pretende contribuir, por un lado, a la elucidación de una definición de cognición corporizada. En la literatura ya se ha planteado la necesidad de dejar de aunar a todas estas teorías bajo un mismo rótulo y anulando las diferencias, con el propósito de permitir un avance de la investigación. Por el otro, pretende colaborar con el enten-

diminuto de la implicación de los seres humanos con la música, al mostrar algunos alcances y dificultades de la noción de cognición musical corporizada tal como ha sido planteada hasta el momento.

PALABRAS CLAVE: Cognição Musical Corporizada, Semántica Musical, Empatía, Procesos Espejo.

EMOÇÃO, PERCEPÇÃO E COGNIÇÃO MUSICAL COMO FUNDAMENTOS DE UMA ESTÉTICA NATURALIZADA PARA AS PAISAGENS SONORAS

ANDRÉ LUIZ GONÇALVES DE OLIVEIRA / PATRÍCIA MERTZIG GONÇALVES DE OLIVEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL; UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA /
UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA

FUNDAMENTAÇÃO O trabalho fundamenta-se na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, nas teoria da cognição enaccionista e corporificada de Humberto Maturana e Francisco Varela. Utiliza-se de noções advindas de teorias do neurocientista António Damásio e das psicólogas Gibson e Pick.

OBJECTIVOS O principal objetivo do trabalho é apresentar a noção de conhecimento musical como descrito a partir da biologia do conhecimento de Maturana e Varela. Isso traz como consequência imediata a possibilidade de descrever paisagens sonoras como próprias de uma estética que aqui denominaremos por naturalizada.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL A apresentação e descrição das características e relações entre emoção, percepção e cognição musical a partir de uma leitura alternativa ao paradigma cartesiano mecanicista. O entendimento dos papéis da emoção, e percepção e cognição musical na experiência estética própria da paisagem sonora.

IMPLICAÇÕES A partir das alternativas ao paradigma cartesiano, a filosofia da mente e a ciência cognitiva têm apresentado um mundo de novas possibilidades estéticas. Pensamos que a implicação central deste fato é o aparecimento de novas experiências artísticas e o desenvolvimento de novos caminhos estéticos, como aqui propomos ser tal estética naturalizada.

PALAVRAS CHAVE: Soundscape, Estética Naturalizada, Emoção, Conhecimento Musical.

EMBODIMENT OF MUSIC THROUGH SEMI-STRUCTURED IMPROVISATION:

A creative approach to instrumental teaching

MARIA DA ROCHA GONÇALVES
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

BACKGROUND From my experience as a violin teacher and from the literature on music development, music psychology and performance, I have observed that younger students (ages 5-8) are eager to appreciate many different music styles and are very creative. These qualities tend to be misvalued by the instrumental school curriculum, which consists in a series of pieces in developmental order, taking mainly technical issues into account. As Dalcroze, Azzara and Swanwick among many other pedagogues have argued, music is an aesthetical experience that should go far beyond technique and concentrate on experiencing sound (e)motionally, with the whole body. Therefore, I found the need for structuring a model that not only takes into account repertory and technique but also considers the performers' values and appreciation of music, in order to raise the possibilities of achieving highly praised aesthetical experiences.

AIMS The aim of my research was to find out a way to integrate expression and musical appraisal with theory and technique on the violin. By stimulating the students to make their own compositions, based on semi-structured improvisations, hopefully technical and expressive aspects of the musical experience would be integrated and embodied. Another goal was to make their spectrum of musical language wider, stimulating creativity and improvisation while exercising musical discourse.

METHOD Expressive gestures and structures, theory and technique were abstracted from a selection of violin pieces and methods, wherefrom a list of contents, or competences was set. At the same time, improvisation methods on different musical languages such as jazz and contemporary music were analyzed and abstracted from their idiom. Inspired on these techniques, a Model for Improvisation was developed, based on patterns and modules considering: Textures (Dynamics, Attack, Articulation, Timbre); Time (Pulse, Agogics, Rhythm, Meter); Structure (Harmony, Melodic Line, Phrase, Form); Style and Expression (Musical Gestures, Musical and Extra-Musical References, Metaphorical Referents, Sound Colour). A group of violin students (ages 5-8) was incentivated to make compositions on the violin, based on semi-structured improvisations related to the repertory they were playing. The Model for Improvisation was taken into consideration and its modules were adapted to each student's musical development on the violin. Experiencing expression and sound was always a goal to achieve in these improvisations, which were then notated in the form of compositions, rehearsed and recorded. A selection of these pieces was performed in public.

RESULTS Students became highly motivated and their self-esteem as musicians increased, due to their creative talent being highly valued. Their own pieces were presented in public and were appreciated by students' families. The audience listened to the students' compositions with an increased interest and could witness the affection, devotion and motivation with which they memorised and rehearsed the pieces. Another positive aspect was to find out that through children's compositions, teachers can have more information and give positive feedback on the students' personal taste and values by listening to their music. In this way, there is a multi-directional musical conversation, where teacher and students interact, create and share an inter-subjective and at the same time subjective musical experience.

CONCLUSIONS Integrating semi-structured improvisation with the repertory is a way to stimulate creativity and develop different musical competences. This task demands personal, bodily-based, performative involvement and therefore shows the performers' musical values, which can be developed along with the teacher through communicative musicality.

KEYWORDS: Improvisation, Instrumental Teaching, Aesthetical Values, Embodied Knowledge.

MOVIMENTO E IMPROVISAÇÃO VOCAL

WÂNIA STOROLLI

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FUNDAMENTAÇÃO Este estudo, realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, parte do conhecimento de que os processos cognitivos são organizados principalmente a partir do nosso sistema sensório-motor. O corpo é compreendido como um sistema em permanente construção, incorporando informações e experiências através de sua ação. Esta ocorre primordialmente através do movimento e da percepção, o que indica a importância de se trabalhar estes fatores nos contextos de aprendizagem. O estudo tem como principal fundamento o conceito de "embodied mind" de Varela, Thompson e Rosch.

OBJECTIVOS O estudo tem como objetivo mostrar como a improvisação vocal livre conduzida a partir do trabalho com movimento e respiração pode cooperar para o processo de cognição musical, ao apresentar uma possibilidade de se criar um contexto de experimentação e descoberta, permitindo ao indivíduo uma aprendizagem que se situa além da simples aquisição de conceitos e regras. Intenciona identificar a importância de se trabalhar a partir da ação do corpo no contexto da prática musical, relacionando esta proposta às teorias contemporâneas sobre corpo e cognição.

MÉTODO O estudo baseia-se em investigação empírica, tendo como métodos a observação participativa e a reflexão, estabelecendo uma interação entre a experimentação e os conceitos mencionados. A experimentação prática é realizada a partir da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf, baseando-se também no trabalho de corpo e voz de Zygmunt Molik e em técnicas complementares, tais como a Eutonia de Gerda Alexander, com a intenção de aprimorar a consciência corporal.

RESULTADOS Desenvolvida desde 2002, a prática tem sido realizada com grupos de adultos de até 20 participantes, com ou sem experiência musical prévia. Observa-se que, ao ter como centro da investigação o movimento, o indivíduo é capaz de construir sua própria trajetória de experimentação e aprendizagem. O movimento é um componente contagiante, estimulando a interação e os processos criativos em grupo. As improvisações vocais resultantes apresentam múltiplas características, ora remetendo-se ao sistema tonal, ora resgatando uma sonoridade perdida e levando à redescoberta da musicalidade da voz. Rompendo com as amarras representadas pela língua, as improvisações aproximam o participante de uma sonoridade contemporânea, que pode envolver sons diversos: sopros, sons da respiração, sussurros e outros sons do aparelho fonador. Durante o processo há uma intensificação da percepção em geral, e em particular da auditiva. Temas surgem e são imediatamente incorporados pelos outros participantes, para serem repetidos e transformados. A aprendizagem resulta assim do processo de experimentar e da experiência de criar a partir da interação com o espaço e com os outros. Intensificam-se nos participantes alguns fatores que são fundamentais para a prática musical, tais como: atenção, concentração e a conexão com o momento presente.

CONCLUSÕES Conclui-se que ao se trabalhar a partir da ação do corpo, aprimorando a percepção e investigando o movimento de maneira adequada, um espaço criativo pode surgir e estimular a aquisição de conhecimento musical de uma forma também criativa. Neste espaço a individualidade de cada participante é respeitada, assim como sua maneira pessoal de incorporar o conhecimento, pois cada indivíduo tem a chance de construir sua própria trajetória, interagindo com os outros e com o espaço. Sem estar orientado para a geração de um produto final, o processo proposto privilegia a trajetória. Aquele que estimula o processo passa a ser visto como um facilitador e não mais como alguém que transmite o conhecimento. O estudo aponta para a necessidade de uma mudança pedagógica que esteja em maior consonância com os conhecimentos contemporâneos sobre corpo e cognição, reiterando-se as idéias apresentadas pelo musicólogo David Borgo, cujos escritos sobre a livre improvisação enfatizam a necessidade de se focar em estratégias criativas que possam viabilizar a aprendizagem musical em contextos dinâmicos, que sejam moldados pela ação e interação dos participantes.

PALAVRAS CHAVE: Movimento, Improvisação Vocal, Respiração, Corpo, Cognição Musical.

PERCEPCIÓN DE COMPONENTES SUPERIORES A LOS 20 KHZ EN MUESTRAS SONORAS CON FRECUENCIA FUNDAMENTAL DENTRO DEL RANGO AUDIBLE.

JORGE PETROSINO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS

FUNDAMENTACIÓN Existe un debate iniciado hace varias décadas sobre de los efectos perceptivos de frecuencias superiores a los 20 KHz. Actualmente no hay discusión respecto de la percepción de sonidos de alta frecuencia transmitidos directamente por vía ósea. Sin embargo el debate continúa con respecto a la transmisión aérea. Por una parte, existen investigaciones que han determinado que no resulta posible distinguir entre materiales sonoros de SACD conteniendo altas frecuencias y versiones redigitalizadas compatibles con el CD-DA (Meyer y Moran, 2007). Por otra parte, científicos japoneses (Oohashi, 2000) han establecido que en determinadas condiciones es perfectamente posible distinguir diferencias entre muestras con y sin altas frecuencias. Tanto el grupo de Oohashi como el de Hamasaki (2004) se declaran sorprendidos por un curioso resultado al que no parecen encontrarle sentido. Las altas frecuencias, de orden ultrasónico, sólo generan actividad cerebral cuando se encuentran simultáneamente en presencia de sonidos dentro del rango audible. Las pruebas realizadas muestran que los participantes no distinguen en ningún caso una muestra sonora a la que se le hayan filtrado las componentes audibles respecto del silencio puro.

OBJETIVOS Reseñar las investigaciones sobre los efectos perceptivos de componentes ultrasónicos mostrando aparentes contradicciones y enfatizando ciertos resultados sin explicación Proponer una hipótesis que organiza buena parte de los resultados experimentales y que da lugar a nuevas predicciones Describir experimentos que ponen a prueba dicha hipótesis.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL La hipótesis que presentamos plantea que las componentes de frecuencias superiores a los 20 KHz pueden ser detectadas en algún nivel inferior de procesamiento de las señales auditivas pero que acceden a la corteza cerebral sólo cuando resultan útiles para resolver alguna indeterminación perceptiva correspondiente a sonidos dentro del rango audible. Esto explicaría los motivos por los cuales las pruebas clásicas de audibilidad realizadas con tonos puros no han detectado percepción de sonidos por encima de los 20 KHz, mientras que daría sentido a los resultados de Oohashi.

IMPLICACIONES Vuelve inteligibles resultados de experimentos que suenan poco consistentes entre sí (explica por qué el límite de 20 KHz con tonos puros no excluye efectos perceptivos de componentes superiores ante sonidos compuestos) Genera nuevas predicciones que pueden ser puestas a prueba, como la exigencia de correlación entre las componentes de baja y alta frecuencia para obtener resultados como los de Oohashi. Determina una base para analizar la necesidad de disponer de sistemas de audio con mayor rango de frecuencias en función de sus usos.

PALABRAS CLAVE: Límites de Frecuencia, Ultrasonido, Audio de Alta Resolución, Percepción Tímbica.

ESTUDIO COMPARATIVO DEL SAXOFÓN MULTIFÓNICO A PARTIR DE DIFERENTES HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS PERCEPTIVO

MARTÍN PROSCIA / PABLO RIERA / MANUEL EGUÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

FUNDAMENTACIÓN El estudio de la producción de multifónicos en el saxofón representa un fenómeno complejo debido a la pluralidad de disciplinas que lo atraviesan y la diversidad de sonoridades que abarca. Diferentes trabajos teóricos han proporcionado un listado de sonidos posibles detallando digitación, alturas sobresalientes, posibilidades de trino y variables de intensidad. Sin embargo, dichos trabajos -centrados en el estudio de las posibilidades y dificultades de emisión- presentan un enfoque fragmentario ya que realizan un análisis aislado de cada caso, a la vez que omiten la observación de las cualidades tímbricas y dinámicas tan preponderantes en este tipo de sonoridades.

OBJETIVOS El objetivo principal de este trabajo es realizar un estudio comparativo con vistas a la obtención de una categorización que contemple las diferentes sonoridades posibles para los multifónicos en el saxofón. Así se busca contribuir al desarrollo de herramientas de sistematización que permitan controlar la utilización de estos sonidos en un discurso musical. Del mismo modo, a partir de la realización de experiencias psicofísicas se busca estudiar el grado de similitud y diferencia que puede establecer un oyente frente a las diferentes sonoridades que derivan de la producción de multifónicos en el saxofón.

MÉTODO Tomando como plataforma de estudio el saxofón alto, se presenta aquí un estudio comparativo que apunta hacia una sistematización de estas sonoridades complejas. Para ello se analizaron 123 registros de multifónicos desde tres perspectivas diferentes: musical, espectral y psicoacústica. En primer lugar, se abordó el estudio desde el campo de la percepción musical a partir de la escucha reducida. Tomando como punto de partida el concepto de "objeto sonoro" planteado por Pierre Schaeffer, se realizó un análisis detallado de cada sonido obteniendo una categorización preliminar basada en las características tímbricas y dinámicas, considerando luego la estructura interválica y la cualidad de textura general de cada conjunto resultante. En segundo lugar, se profundizó el estudio de dicha categorización a partir de la utilización de herramientas de análisis espectral. Por último, se realizaron experimentos psicoacústicos bajo el paradigma de comparación de pares para obtener un ranking de similitudes entre las diferentes sonoridades.

RESULTADOS Se observó una diferenciación entre cuatro grandes tendencias de sonoridades agrupadas según diferentes criterios (musical, espectral y psicoacústico). En este sentido resultaron relevantes para la obtención de la clasificación no sólo las cualidades tímbricas generales sino también los diferentes modos de emisión, las cualidades dinámicas y el tipo de grano.

CONCLUSIONES El análisis comparativo realizado nos permite plantear una primera aproximación a una categorización para las sonoridades múltiples en el saxofón.

PALABRAS CLAVE: Saxofón, Multifónicos, Espacio Perceptual Tímbrico.

EFFICACY OF MUSIC THERAPY IN DEMENTIA: a multi-centre, single blind, randomized and controlled study

ENRICO CECCATO

STATE MUSIC CONSERVATORY IN VERONA

BACKGROUND Dementia is a condition found in 1 to 5 per cent of the population over 65 years of age, with a prevalence which will double every four years thereafter, reaching a rate of approximately 30 percent at 80 years of age. Memory deficits are one of the earliest and important symptoms, patients with AD mainly present difficulties in the encoding of new information, while most of the implicit memory appears to remain intact. No effective treatment modality has yet been found for the various forms of dementia. Music therapy is very common in daily clinical practice with dementia's disease. In literature many authors emphasize the positive effects of music therapy with this population; **1**) on mood and socialisation skills (Aldridge, 2000; Sherratt et al., 2004); **2**) on the short-term memory and autobiographical memory (Irish et al., 2006); **3**) in reducing behavioural disorders (Holmes et al., 2006); **4**) in reducing psychiatric and behavioural symptoms in patients with moderate to severe dementia (Raglio et al., 2008; 2010); **5**) in reducing agitation (Lin, 2010; Ledger and Baker, 2007; Wall and Duffy, 2010); **6**) in agitation and anxiety in moderately severe and severe AD (Svandottir and Snaedal, 2006); It would appear however that there are no research studies that specifically investigate the effects of music therapy on the cognitive functions - and on attention and the memory in particular - in patients suffering from dementia.

AIMS **1**) maintenance of cognitive capacities (attention, memory, executive functions – primary outcome); **2**) prevention and management of depressive states (secondary outcome); **3**) prevention and management of aggressive/agitated behaviour (secondary outcome).

METHOD This was a pre-post, multi-centre, single-blind, randomized, controlled study with elderly subjects affected by pathologies within the dementia spectrum. The study was characterised by collaboration occurring within 7 centres. The participants at each centre were randomly assigned to the experimental group (they took part in STAM Protocol) or to the control group, and they continued with the activities they would normally perform (standard care). Two weekly sessions of 45 minutes were provided for the experimental group for 12 weeks and for a total of 24 meetings. The number of participants in the experimental group ranged from a minimum of 4 to a maximum of 5 participants. The follow-up was planned but not carried out. 51 were enrolled in the study.

RESULTS: in the control group, all pre/post differences are non-significant, with the exception of GMP, the average value of which decreases significantly. In the experimental group, the instruments MPI ($p < 0.001$), MPD ($p < 0.001$), MATRICES ($p < 0.001$), ADL ($p < 0.035$), SVAM ($p < 0.001$) and GMP ($p < 0.001$) reveal a significant increase between pre and post-study results; the remaining instruments were not subject to significant modification. An analysis of "effect size", a statistical measurement of the size of an effect which may relate to the difference between groups or an association between variables (for an overview in Music Therapy, see Gold, 2004), shows us in any case that there is a generalised improvement of the results of the experimental group. Effect size (experimental group): MMSE +0.29, MPI +0.76, MPD +0.73, BACKWARD SPAN +0.23, FORWARD SPAN +0.19, MATRICES +0.76, GDS +0.25, CMAI -0.18, ADL +0.52, SVAM +1.01, GMP +0.83 Effect size = (average post – average pre) / pooled SD. Referral Value: <0.2 low effect size; >0.5 moderate; >0.8 high.

CONCLUSIONS The STAM protocol is found to be particularly useful and effective in reactivating the cognitive functions investigated with the above-mentioned tests and one should not overlook the fact that it is designed and structured for this particular purpose. In summary: **1**) the protocol is feasible with this population; **2**) about primary outcome: incisive action on attentive skills (matrices) and on the episodic-verbal LTM capacity, in both immediate and deferred components (MPI, MPD) was noted in the patients who took part in the STAM; **3**) about secondary outcome: no results were obtained. We noted also a low number of dropouts (just one patient); Regarding qualitative data the

results of the SVAM, which explores various aspects of the musical relationship, increase considerably (thereby demonstrating an increase in the positive nature of the relationship) between the beginning and the end of the intervention. A further interesting result, and one which was entirely unexpected, derives from the nurses' evaluations of the patients' capacity to carry out activities of daily living (ADL) in an independent manner. The increase in ADL from pre to post-assessment is substantially in line with the observations of the music therapists concerning the general improvement of the patient.

KEYWORDS: Evidence-Based Music Therapy, Dementia, Alzheimer, Cognitive Rehabilitation.

INVESTIGACION SOBRE EL USO DE MUSICOTERAPIA PARA EL ESTRES DE LA VIDA DIARIA (ESTUDIO DE CASO)

CECILIA DI PRINZIO
MUSICOTERAPIA NORTE

FUNDAMENTACIÓN El siguiente trabajo que presentare es el resultado de una investigación que comenzó en el año 2005 y que continua en la actualidad en relación a la Musicoterapia y el manejo del estrés de la vida diaria. La hipótesis de trabajo tiene su base en que las experiencias corporo-sonoro musicales en un contexto musicoterapéutico grupal facilitan la auto percepción de síntomas psico-físicos del estrés de la vida diaria. El setting especialmente diseñado para esta investigación de musicoterapia propone experiencias musicales que producen una respuesta diferente al estrés de la vida diaria, aportando las vivencias necesarias para explorar las percepciones personales desacer-tadas que se tiene frente al estrés. Los seres humanos somos expresivos por naturaleza, necesitamos y deseamos expresarnos con los demás. La melodía, la armonía y el ritmo, elementos fundantes de la música, nos permiten poner en marcha las experiencias musi-cales, vivenciarlas y tomar de ellas lo necesario para mejorar nuestra calidad de vida. Esta investigación tiene carácter de inédita y original, hasta el año 2007, donde se con-clude la revisión bibliográfica. Todavía hoy no hay investigaciones sobre estrés de la vida diaria y un dispositivo Mt en donde los participantes se auto perciben estresados y asis-ten voluntariamente con la convocatoria realizada desde el sitio web www.musicoterapianorte.com.ar, y con la convicción de que el estrés puede estar causándoles problemas.

OBJETIVOS OBJETIVOS GENERALES: *Explorar y comprobar la efectividad de los encuen-tros de musicoterapia para el manejo del estrés de la vida diaria **OBJETIVOS ESPECIFICOS:** *Que los participantes puedan desarrollar y vivenciar las técnicas expresivas musicotera-peuticas para facilitar la percepción de síntomas producidos por el estrés de la vida diaria *Promover con la percepción de estos síntomas a través del encuadre musicoterapéutico un cambio de conducta frente al estrés de la vida diaria *Describir y evaluar los resulta-dos obtenidos del proceso terapéutico para el manejo del estrés a través de la musicoterapia.

MÉTODO DEFINIDA COMO: exploratoria. DISEÑO: cuasi-experimental. TIPO: estudio retrospectivo de caso exploratorio cuali-cantitativo y longitudinal. METODO: inductivo. **MUESTRA:** Grupo de 6 participantes adultos, 20 y 50 años, voluntarios, selección al azar, convocados a través del sitio Web www.musicoterapianorte.com.ar en el año 2006 dentro de la convocatoria de "Encuentros vivenciales de Musicoterapia para mejorar el estrés de la vida diaria". La misma se desarrollo en el ámbito privado de práctica clínica, durante cuatro encuentros de una hora y media cada uno, una vez por semana. Desarrollándose en cada uno de ellos diferentes experiencias prepauidadas dentro de técnicas predomi-

nantemente expresivas y receptivas interdisciplinarias y de musicoterapia. Se han utilizado diferentes instrumentos de medición cuali-cuantitativos, que fueron adaptados para los fines de esta investigación. Fueron: Ficha de entrevista inicial, Cuestionario de los síntomas del estrés de la vida diaria, Termómetro del estrés, Cuestionario de satisfacción sobre la tarea aplicado luego de tres meses de la experiencia.

RESULTADOS A través de los diferentes instrumentos de medición, espacialmente diseñados y modificados, fueron evaluadas diferentes instancias individuales de los participante. Si bien el proceso grupal también fue evaluado, solo daré cuenta de los resultados individuales del proceso. En cuanto a los síntomas modificados por la experiencia en todos los participantes en la Esfera física obtuvieron mejorías en el cansancio y falta de energía, así como también la tensión muscular generalizada. En la esfera anímica, afectiva y psicológica fueron los cambios de humor, la irritabilidad y la angustia que ha obtenido modificaciones positivas. Los cambios en la actitud frente al estrés, quedo demostrado en la posibilidad de darse cuenta de puntos de tensión, y procurarse para sí mismos un espacio personal de expresión.

CONCLUSIONES En esta investigación exploratoria se pudo observar que la participación a este grupo, MAS el dispositivo Musicoterapéutico diseñado específicamente para el estrés de la vida diaria, colaboró en: *la auto percepción del estrés. *incorporación a la vida diaria de nuevas conductas para un mejor manejo del mismo. La expresión corporal, vocal y no verbal musical ayudan a disminuir el Síndrome de estrés. Aportes de esta investigación: Originalidad del abordaje en la temática del estrés de la vida diaria, dada la falta de material bibliográfico científico que lo aborde. Diseño de instrumentos de medición utilizados y diseñados para este fin. A su vez la implementación de un diseño personal terapéutico para esta problemática. Para futuras investigaciones a nivel del dispositivo, obtener respaldo económico, y futuras aplicaciones en otros tipos de estrés como estrés laboral, o post traumático. A nivel de la metodología científica: ampliación de la muestra y continuidad en el tiempo para obtener resultados que tengan un respaldo científico adecuado.

PALABRAS CLAVE: Musicoterapia, Estrés, estrés de la Vida Diaria, Percepción, Síntomas.

CUANDO LA DISPOSICIÓN SOCIAL NO DEVIENE LENGUAJE: LA MUSICALIDAD COMO EXPERIENCIA SOCIO - COGNITIVA

GABRIELA VALIÑO

UCA - UCES

FUNDAMENTACIÓN Las investigaciones sobre desarrollo temprano que indagan en la organización del sonido y movimiento constituyen un marco de comprensión sobre las capacidades de bebés y niños pequeños, que orientan una tarea de reinterpretación del desarrollo desde una perspectiva estética. Las primeras experiencias de intersubjetividad primaria sostenidas en intercambios de base corporal organizados temporalmente revelan la disposición inicial para el encuentro con otros y una habilidad creciente en "musicalidad comunicativa", es decir, en la habilidad para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro. En los adultos la predisposición para sostener las interacciones desde la musicalidad ha sido denominada parentalidad intuitiva. Investigaciones recientes en niños con trastornos del espectro autista comienzan a revelar que también en ellos algunas habilidades musicales están presentes. Aunque en los últimos años se han ideado nuevas intervenciones para niños con trastornos del desarrollo, hasta el momento no conocemos experiencias de investigación o de revisión de prácticas

desde la musicalidad comunicativa con relación a niños con retraso mental. Consideramos sin embargo, que puede resultar valioso iniciar una tarea de revisión de las prácticas en la atención de niños pequeños con retraso mental desde esta perspectiva de análisis del desarrollo temprano.

OBJETIVOS Objetivo general: Situar los aportes de las investigaciones en musicalidad comunicativa y parentalidad intuitiva en el campo de la atención de niños pequeños con retraso mental. Objetivo específico: Analizar un juego compartido con un niño con retraso mental desde la perspectiva de la musicalidad comunicativa.

MÉTODO Se seleccionó un juego compartido reiterado en el contexto de un tratamiento psicopedagógico, entre una psicopedagoga y un niño de 4,8 de edad con retraso mental. El juego compartido se presentó en 20 sesiones, y duraba aproximadamente 5 minutos cada vez. Este juego se analizó desde el punto de vista de la musicalidad comunicativa, observando la presencia y comportamiento de algunos de sus componentes. Entre otros: (a) forma repetición-variación, (b) la alternancia de turnos, (c) traducción intermodal, (d) imitación, (e) pulso, (f) calidad, (g) narrativa.

RESULTADOS El análisis de esta experiencia de juego compartido a través del marco de la musicalidad comunicativa, permite reconocer que el niño espontáneamente jerarquiza los aspectos musicales de la interacción, revelando avances ligados a la intersubjetividad primaria, y que las participaciones de la terapeuta pueden comprenderse al modo de las condiciones musicales de la parentalidad intuitiva.

CONCLUSIONES El análisis desde la musicalidad comunicativa de las interacciones regulares con niños con retraso mental dan inicio a un proceso de resignificación de la práctica, que permite organizar la construcción de nuevos observables. Esta posición de lectura revela las características de la disposición social pudiendo identificar diferencias con respecto al desarrollo normal. Un análisis preciso y detallado del estado real del desarrollo a partir de actividades compartidas, independizando el proceso de evaluación e intervención de una lógica sostenida en la edad. Una manera de pensar que también implica modificaciones en el perfil del profesional para que su participación se organice a través de la combinación en sonido y movimiento.

PALABRAS CLAVE: Musicalidad Comunicativa, Desarrollo Cognitivo, Diversidad

ARTICULAÇÕES PEDAGÓGICAS E CRIATIVIDADE MUSICAL

VILMA DE OLIVEIRA SILVA FOGAÇA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FUNDAMENTAÇÃO Este trabalho relata uma pesquisa para obtenção de grau mestre, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Federal da Bahia, orientada pela Profa. Dra. Alda Oliveira (PhD). A pesquisa "Criatividade Musical: Abordagem PONTES no desenvolvimento das competências articulatórias do professor de música" foi fundamentada em diversos autores: Piaget, Sloboda, Vygotsky, Gardner, Koutsoupidou, Gainza, Nachmanovich, Olsen Widmer, Alencar, entre outros, utilizados no estudo dos assuntos *criatividade* e *criatividade musical*; quanto ao aspecto da formação de professores, a pesquisa de doutorado de Zuraida Bastião (2009) foi bastante inspiradora. "Abordagem PONTES", em desenvolvimento por Alda Oliveira desde 2001, teve especial atenção por ter sido o referencial teórico utilizado no desenvolvimento das competências articulatórias de um licenciando em música durante o estágio, sendo estudada, pelo estagiário, para a compreensão sobre articulações pedagógicas-musicais (PONTES) e o desenvolvimento de suas competências articulatórias por um ensino de música criativo pedagogicamente e para o desenvolvimento da mente criativa musical de seus alunos de música. O acróstico PONTES foi criado por Alda Oliveira para ordenar as articulações tratadas pela abordagem: Positividade, Observação, Naturalidade, Técnica, Expressividade e Sensibilidade; e, para lembrar a metáfora *ponte* que segundo a autora, refere-se a *articulação*.

OBJECTIVOS Construir as competências articulatórias de um licenciando em música, para que de uma forma mais específica, ele desenvolvesse a mente criativa musical de seus alunos de música, através de atividades de improvisação e composição musical.

MÉTODO A pesquisa de natureza qualitativa constituiu-se num estudo de caso. O sujeito em estudo foi um aluno do curso de graduação em Licenciatura em Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. A pesquisadora foi professora-orientadora do estágio supervisionado do sujeito e cuidou de sua formação no referencial teórico da Abordagem PONTES. O estágio foi desenvolvido no IMIT (Iniciação Musical com Introdução ao Teclado), curso de extensão de musicalização da própria universidade, cuja turma era composta por seis crianças entre 8-10anos de idade. A coleta de dados constituiu, principalmente, no registro de articulações realizadas pelo estagiário com o intuito de desenvolver a criatividade musical de seus alunos. Com o propósito de dar mais confiabilidade à pesquisa, foram utilizados diversos instrumentos de coleta para cruzamento e comparação dos dados durante a análise, a saber: registro das aulas em material audiovisual, registro em diário de campo, fichas de observação de um observador-independente, entrevista semi-estruturada com o estagiário, entre outros.

RESULTADOS O estagiário, após sua formação na referida abordagem, mostrou-se capaz de realizar articulações pedagógicas-musicais com objetivo direcionado ao desenvolvimento criativo musical de seus alunos. Em entrevista, o estagiário disse sentir-se pronto para criar estratégias didáticas-musicais em situações inusitadas, articular-se com diversos materiais simbólicos em tempo real de aula a fim de contribuir com a construção de novas questões e soluções de problemas no processo de ensino-aprendizagem, preparado para estimular a produção criativa musical do aluno e receber suas criações musicais de maneira útil à novas provocações criativas e a desenvolver a autoconfiança em seus alunos. Constatou-se o desenvolvimento da criatividade musical dos alunos. Registros em material audiovisual, atestam o desenvolvimento progressivo das construções musicais dos alunos (composições e improvisações), em termos de complexidade de construção melódica e rítmica, exploração dos recursos sonoros, utilização prática dos conteúdos musicais aprendidos e desenvolvimento da percepção

harmônica. Foi relevante a transformação das atitudes dos alunos diante das atividades de criação musical e de suas produções. No princípio, houve muita recusa de participação nas atividades de criação musical, depois, eles demonstravam prazer nessas atividades, desenvolveram apreço por suas músicas e segurança para criar suas músicas, mesmo em público.

CONCLUSÕES Concluiu-se que a Abordagem PONTES foi uma ferramenta preciosa no desenvolvimento das competências articulatórias do estagiário, preparando-o para articular-se com variados mat\u00e9rias simb\u00f3licos e lidar com situa\u00e7\u00f5es inusitadas, bem como, foi importante no desenvolvimento da criatividade musical de seus alunos. Ao final, com a inten\u00e7\u00e3o de colaborar com a \u00e1rea de estudos em educa\u00e7\u00e3o e criatividade musical, foram tecidas pela autora recomenda\u00e7\u00f5es quanto ao uso dessa abordagem PONTES no desenvolvimento de uma pedagogia criativa e da criatividade musical do aluno de m\u00fasica.

PALAVRAS CHAVE: Criatividade Musical, Composi\u00e7\u00e3o, Articula\u00e7\u00f5es, Ensino Musical

LA FORMACI\u00d3N DEL M\u00daSICO POPULAR.

Dos experiencias basadas en la ense\u00f1anza de la composici\u00f3n de m\u00fasica popular.

PAULA MESA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACI\u00d3N La ense\u00f1anza de la m\u00fasica popular en forma institucional en la Argentina, ha sido abordada con metodolog\u00edas diferentes seg\u00fan el g\u00e9nero, el nivel de profundizaci\u00f3n a alcanzar o la ideolog\u00eda imperante en las pol\u00edticas educativas de cada momento. Este trabajo pretende analizar por un lado, algunos de los abordajes educativos que han perdurado en el tiempo y por otro, a las nuevas instituciones universitarias que han incorporado a la m\u00fasica popular dentro de la oferta acad\u00e9mica. Partiendo de este marco se presentar\u00e1 la metodolog\u00eda desarrollada en las clases de Composici\u00f3n Musical, asignatura perteneciente al plan de estudios del Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) e Introducci\u00f3n al Lenguaje Musical Tonal, asignatura dictada en el a\u00f1o de ingreso a la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

OBJETIVOS \u00bfC\u00f3mo se insertan nuevas pr\u00e1cticas educativas en estructuras de formaci\u00f3n tradicional? \u00bfCu\u00e1les son las herramientas utilizadas para que convivan en la pr\u00e1ctica educativa la m\u00fasica popular con t\u00e9cnicas de ense\u00f1anza tradicionales? \u00bfQu\u00e9 rol puede ocupar la ense\u00f1anza de la composici\u00f3n en la formaci\u00f3n del m\u00fasico popular?

M\u00c9TODO Desde las vivencias del estudio tradicional hasta la necesidad de un an\u00e1lisis que d\u00e9 cuenta de la interacci\u00f3n de los diferentes elementos que conforman el lenguaje musical tonal, hemos seguido un camino de b\u00fasqueda de enfoques que posibiliten una lectura totalizadora de este discurso (Mesa, Sala 2007). De esta forma nos ha sido posible leer las obras musicales tonales como l\u00f3gicas constructivas insertas dentro de un contexto hist\u00f3rico determinado y como emergentes del comportamiento del sistema tonal dentro de dicho contexto (Balderrabano, Mesa, Gallo 2000)

RESULTADOS Consideramos que la m\u00fasica popular -en realidad, toda m\u00fasica- no est\u00e1 fija en el tiempo, sino que, estando viva, cambia permanentemente. Se realimenta con su propio pasado, toma elementos de otras \u00e1reas musicales; incluida la m\u00fasica culta, incorpora recursos o soluciones de otras culturas. (Aharonian 2004) nuestro abordaje de la composici\u00f3n de la m\u00fasica popular parte del conocimiento espec\u00edfico del g\u00e9nero sobre el cual se desarrollar\u00e1 dicha composici\u00f3n. El modo de abordar este conocimiento incluye la

operación analítica de las obras y la práctica interpretativa. La puesta en práctica de los elementos analizados mediante la realización de trabajos prácticos de elaboración, permite la formación de una base metodológica e informativa sobre la cual se aplican las categorías conceptuales elaboradas en las clases teóricas, para luego arribar a algunas síntesis aplicadas en el análisis y en la interpretación de sus propias producciones.

CONCLUSIONES La realidad de la educación basada en la música popular en la Argentina nos muestra que estamos en un proceso de búsqueda metodológica. Docentes graduados en una estructura académica tradicional deben ingresar a estos nuevos puestos de trabajo por razones económicas y no pedagógicas; músicos populares ven por primera vez abiertas las puertas de la academia aunque estas puertas les exigen que sistematicen su metodología de enseñanza y que se adapten a esa nueva estructura. Músicos populares que poseen un título de grado se enfrentan al hecho de que un alumno de música popular busca un referente estético y no solamente un título en una institución. Si a esto le sumamos que existe poca relación entre las diferentes instituciones que han incorporado a su currícula esta temática podemos concluir que este proceso de búsqueda puede ser extenso. La importancia de la enseñanza de la composición como modo de aportar a la formación del músico popular radica en el hecho de que conocer y manejar diferentes herramientas compositivas permite al alumno arribar a una síntesis dentro de su proceso de alfabetización.

PALABRAS CLAVE: Música Popular, Composición, Educación

ROTAS ALTERNATIVAS DE APRENDIZAGEM: UMA FERRAMENTA PARA O ENSINO INSTRUMENTAL

ROGER DE TARSO / DANIELA VILELA DE MORAIS
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

FUNDAMENTAÇÃO A utilização de rotas alternativas nos contextos de ensino pode possibilitar que conteúdos sejam concretizados e vivenciados de modo multifocal, pois elas se constituem de estratégias de cunho pedagógico, com vistas a articular, combinar e dinamizar as diversas Inteligências apontadas por Gardner (1994). É o que pretende demonstrar esse ensaio. Partindo-se de várias definições de inteligência, desde o século XVIII aos dias atuais, busca-se estabelecer uma diretriz comum sobre como as pessoas constroem o conhecimento, de maneira geral. A conclusão a que se chega é que a inteligência é um conjunto de capacidades mentais influenciadas individualmente pela cultura (Sternberg, 1988, 1985, apud Gardner, 2002/1994, p. XII; Gardner, 1993, 1983). Conclui-se, também, que os seres humanos dispõem de graus variados de cada uma das inteligências e maneiras diferentes com que elas se combinam e organizam e se utilizam dessas capacidades intelectuais para resolver problemas e criar produtos. Gardner ressalta que, embora essas inteligências sejam, até certo ponto, independentes uma das outras, elas raramente funcionam isoladamente (Gardner, 1994, p. 21). Embora algumas ocupações exemplifiquem uma inteligência, na maioria dos casos as ocupações ilustram bem a necessidade de uma combinação de inteligências. Aplicando-se isso a um contexto educacional de música, é possível obter, no conjunto das Inteligências atuando em rede, uma ferramenta didática de auxílio para o ensino do instrumento musical. Por meio de aparatos cognitivos disponibilizados por rotas de acesso pré-estabelecidas por Gardner (2000, 1990, Apud Zilbeberg, 2008, 2006), é possível propor rotas alternativas para o ensino-aprendizagem de um instrumento musical, alinhando a Inteligência Musical, principal constructo presente nesse tipo de aprendizagem, com as demais Inteligências descritas na literatura.

OBJECTIVOS Este ensaio intenta propor estratégias pedagógicas para o ensino de instrumento sob a ótica multifacetada, utilizando, para tal, as rotas alternativas de aprendizagem, que podem oferecer múltiplos olhares sobre um mesmo problema técnico ou musical e várias formas de abordá-lo e solucioná-lo. Pretende, também, oferecer aparato teórico e reflexivo que possibilite ao professor de instrumento adotar um programa pedagógico maleável, a partir do qual os materiais e as estratégias pedagógicas vão se modificando conforme as necessidades de cada aluno.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Com base nos estudos desenvolvidos por nós, acreditamos ser possível afirmar que as rotas alternativas de aprendizagens propõem múltiplos focos para se chegar a um determinado objetivo, explorando as habilidades latentes de cada aluno. Com isso, abrimos um leque de oportunidades para se ensinar um mesmo conteúdo sob diversas maneiras amenizando, assim, lacunas na aprendizagem do instrumento, comumente relatadas por alunos e professores.

IMPLICAÇÕES Se o professor souber utilizar as rotas de acesso, criando as rotas alternativas de aprendizagem, poderá fornecer ao aluno o entendimento das estruturas do conteúdo proposto e a chance dele poder refletir e construir o seu próprio conhecimento, evitando que o ensino seja desmotivante e desgastante. Acreditamos ainda que, se as rotas alternativas forem utilizadas no contexto educacional musical, o professor poderá contornar e até resolver dificuldades de aprendizagem. Com isso, cria-se a possibilidade de os alunos terem um atendimento pedagógico individualizado que dialogue, de início, com seus constructos de Inteligência latentes e que, em seguida, revele e desperte seus constructos adormecidos, na busca pelo seu desenvolvimento musical de modo consistente. Acreditamos que, assim, todo aluno torna-se potencialmente apto a aprender um instrumento musical, e as diferenças nos modos de aprender constituam-se no sabor e no desafio para ambos: aluno e professor.

PALAVRAS CHAVE: Inteligências Múltiplas, Rotas Alternativas, Ensino-Aprendizagem de Instrumento Musical.

NUEVA AGENDA PARA LA DIDÁCTICA DE LA MÚSICA: ESPACIO CONTROVERSIAL DE BORDES Y TENSIONES

RUT LEONHARD / CORINA SADONIO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL / LICEO MUNICIPAL DE SANTA FE

FUNDAMENTACIÓN El constructo agenda de la didáctica (LITWIN, 2000) permite una revisión de los tópicos abordados en cursos, talleres, jornadas, actas de congresos, seminarios, clínicas y bibliografía editada a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha. Es posible inferir un claro paralelismo entre las tres grandes agendas de la didáctica generalista y las agendas de la didáctica de la música, a pesar del desfase temporal de aproximadamente veinte años entre unas y otras. Algunos tópicos susceptibles de ser abordados en la misma podrían ser: *las tensiones entre la formación docente en música y el contexto escolar actual; *las relaciones entre los grupos académicos que producen teoría a través de la investigación y los grupos de docentes en los distintos niveles del sistema educativo; *la convivencia de la producción académica-científica; *los lineamientos políticos-educativos vigentes en los distintos niveles jurisdiccionales y las claves de lectura de los docentes para interpretar la convivencia, contradicciones o acuerdos entre esos discursos; *el corpus epistemológico de la música y de la Didáctica de la Educación Musical como sostén teórico de la estructura de esta nueva agenda; *los docentes como productores de conocimiento (y no sólo como consumidores, como en las agendas anteriores); *la construcción de la Didáctica de la Música como un diálogo dinámico con otras disciplinas humanas (psicología, sociología, semiótica, epistemología, filosofía); *la existencia simultánea de las diversas agendas de la Didáctica de la Música y los obstáculos que esta situación plantea. Los presentes enunciados, provisorios y con carácter de borrador, se consideran iniciales para comenzar a cartografiar entre todos una nueva agenda didáctica reflexiva e inclusiva para el siglo en curso.

OBJETIVOS *Transferir el constructo agenda en la didáctica al campo de la Educación Musical con el fin de analizar pasado y presente de la disciplina y esbozar lineamientos para su futuro devenir. *Identificar tópicos de análisis que generan tensión en esta nueva agenda para su abordaje posterior. *Suscitar nuevas teorizaciones epistemológico-didácticas a partir de núcleos de cuestiones y problemas acerca de la enseñanza de la música.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL La construcción conjunta de una nueva agenda para la Didáctica de la Música entre los actores involucrados en el pensar y el hacer musical permitirá delinear nuevas pautas de análisis y construcciones teóricas a partir de la reflexión en la acción y sobre la acción, con el objetivo de proponer nuevas miradas que renueven el campo disciplinar y profesional.

IMPLICANCIAS La pervivencia simultánea de las diversas agendas en el campo de la Didáctica de la Música puede constituirse en un obstáculo epistemológico en la delimitación actual del campo. La percepción de esta cuestión puede constituirse en un primer acercamiento al tratamiento del tema. El desarrollo de una nueva agenda que implique identificar problemáticas, debatirlas pluralmente, sostenerlas mediante la investigación, producir teoría, indagar acerca de sus posibles aplicaciones y analizar las prácticas entre otras cuestiones, permitirá responder interrogantes que el contexto actual demanda para configurar un nuevo perfil de la Educación Musical del siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: Educación Musical, Didáctica de la Música, Agenda de la Didáctica, Formación Docente

MUSICALIDADE, MITOS E EDUCAÇÃO

LEDA MAFFIOLETTI

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FUNDAMENTAÇÃO A compreensão sociocultural das habilidades musicais (Blaking, 1978), ou as explicações sobre a natureza biológica da musicalidade (Peretz, 2006) podem ser complementares entre si, no sentido de reconhecer a tendência cultural do desenvolvimento humano, admitindo a possibilidade de haver um fator biológico que fundamenta a necessidade humana de interação social. A imensa maioria do potencial humano inicia no fazer prático e utilitário, ligado às necessidades básicas de nutrição, proteção e reprodução. As formas mais elementares de aprendizagem perceptiva e uma boa parte da inteligência prática, também apresentam esse mesmo funcionamento. No entanto, esse saber-fazer, mesmo tratando-se de uma necessidade orgânica, mostra-se cada vez mais constituinte da própria vida. Assim, quando os animais se deslocam para buscar seu próprio alimento, ou quando as mães protegem seus filhos estendendo no espaço-tempo esse cuidado, protegendo-os do perigo dos agressores, mostram que os aspectos propriamente orgânicos atingem certa compreensão, da qual depende a própria sobrevivência. Os intercâmbios com o exterior mostram que as necessidades orgânicas se prolongam no espaço-tempo, podendo avançar para campos cada vez mais distantes de sua origem orgânica, exigindo a criação de formas peculiares de adaptação ao meio (Piaget, 1990). Compreender que o ser humano se apropria de uma realidade estruturada graças às suas interações com o ambiente é ainda uma compreensão simples que não considera a complexidade das transformações interiores que ocorrem por conta das influências a que está submetido. O sujeito recebe e produz cultura, e na própria interação cria formas de abordar o mundo e os desafios que ele lhe impõe. A compreensão desse processo põe em evidência o significado de interação e o papel da experiência na aprendizagem, implicando igualmente o conceito de desenvolvimento. É aqui que a discussão epistemológica questiona os mitos.

OBJECTIVOS Este estudo tem por objetivo discutir o conceito de musicalidade humana nas perspectivas de Johanella Tafuri (2009) Davidson, Howe e Sloboda (1997) e Ian Cross (2009), provocando o debate a partir de dois grandes mitos: (a) "para ser excelente na música tem de iniciar excelente". (b) "se a pessoa trabalhar duro acabará por atingir a excelência musical". Analisa os fundamentos epistemológicos que sustentam os mitos e as diferentes perspectivas de musicalidade e como se mostram nos processos de ensino de música.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Contribuindo no debate sobre o tema, apresenta os estudos de Tommasello (2003) e Dissanayake (2001), defendendo a musicalidade como aprendizagem cultural capaz de promover a interação e compreensão social, sendo por esse motivo uma área indispensável no desenvolvimento do ser humano.

IMPLICAÇÕES Os processos pedagógicos desenvolvidos na escola apóiam-se em crenças e valores, experiências e conhecimentos do professor. Questionar seus pressupostos e propor novas questões pode ser uma forma de mobilizar os docentes por uma educação comprometida com a musicalidade humana.

PALAVRAS CHAVE: Conceitos de Musicalidade, Mitos, Educação.

O DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO AUDITIVO: uma transposição metodológica

FREDERICO SILVA SANTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS; UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

FUNDAMENTAÇÃO "Escutar a própria escuta e estabelecer ligações entre o que foi ouvido e o que se conhece", Seincman (2008), foi o ponto fulcral para a reflexão sobre o texto "O Olhar do Observador: investigações, teoria e prática" da pesquisadora em arte educação Abigail Housen. A autora desenvolveu uma pesquisa sobre apreciação de obras visuais em diversos países do mundo para comprovar que cada leitor pode estar em estágios de desenvolvimento estético diferenciado, independente da idade. Housen (2000) agrupou em cinco estágios de desenvolvimento todos os casos analisados: Narrativo-descritivo, Construtivo, Classificativo, Interpretativo e Recreativo. De posse desse rico material, focou-se para o desenvolvimento desse trabalho uma transposição metodológica, ou seja, a alteração entre o leitor/apreciador, campo visual, para o ouvinte/apreciador, campo auditivo. Para endossar essa transposição, foram utilizados textos sobre educação estética e linguagem musical de autores como Housen (2000), Funch (2000) e Seincman (2008), que sustentam a argumentação proposta.

OBJECTIVOS A pesquisa visa encontrar uma justificativa plausível que evidencie o ponto de cisão entre o entendimento de uma composição - por exemplo, da década de 1930 - com uma composição contemporânea de 2005, ou seja, verificar qual é a dificuldade encontrada pelos alunos do Curso de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais em apreciar a música contemporânea, nesse caso, a música de concerto contemporânea brasileira. Almeja-se também fornecer apontamentos para sanar essa defasagem, a fim de criar elos entre apreciadores, obras e compositores, e dessa forma ampliar a gama de conhecimento sobre o repertório musical contemporâneo.

MÉTODO Como procedimento adotado para a elaboração da pesquisa contou-se com a participação de um pequeno grupo de alunos voluntários de todos os períodos do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Minas Gerais – Brasil. O processo teve início com o encaminhamento dos alunos por período a uma determinada sala com condições acústicas favoráveis para a apreciação das obras, em seguida, ao comunicar o objetivo da pesquisa foi entregue a cada um dos discentes um formulário com uma única indicação: "Faça uma apreciação livre da obra que será apresentada a seguir". Para a realização da pesquisa foram escolhidas duas obras musicais de dois períodos e características bem distintas: a primeira, "O Círculo Mágico" uma obra eletroacústica contemporânea de 2005 do compositor Rodolfo Coelho de Souza; e a segunda "Guacyra", uma canção nacionalista da década de 1930 do compositor Hekel Tavares.

RESULTADOS A partir da análise do material grafado pelos participantes, constatou-se que os alunos, em sua grande maioria, no que se refere à música contemporânea, estão no primeiro estágio de desenvolvimento auditivo, o Narrativo-Descritivo; já em relação à segunda composição apresentada, os participantes estão no segundo estágio de desenvolvimento auditivo, o Construtivo. Verificou-se também que esse distanciamento da música do nosso tempo se deve a um desinteresse hierarquizado, o que dificulta o estabelecimento de conexões entre o que foi executado e o que foi apreciado.

CONCLUSÕES Idealizou-se como ponto de partida a transposição metodológica, a princípio para detectar em que estágio de desenvolvimento auditivo estaria os alunos de cada habilitação e período. No entanto, após a análise dos resultados, a pesquisa foi direcionada no intuito de verificar qual a lacuna existente entre o entendimento e a compreensão das obras musicais apreciadas em sala. Para isso foi escolhido proposi-

talmente confrontar duas obras de características distintas, visando estabelecer um choque perceptivo, e assim comprovar o que realmente era absorvido pelos ouvintes/apreciadores. De posse dos resultados, verificou-se a necessidade de estabelecer nova diretriz para trabalho de apreciação, principalmente em relação à metodologia aplicada, fazendo com que o aluno vivencie e mantenha um contato mais visceral com as obras que serão executadas. Essa nova metodologia ocorrerá através de análises sobre o material utilizado, somada a uma aproximação da figura do compositor, buscando discurrir sobre seu método composicional, influências e características específicas das obras apreciadas.

PALAVRAS CHAVE: Apreciação, Transposição Metodológica, Desenvolvimento Estético.

COMPOSIÇÃO MUSICAL E O DESENVOLVIMENTO COGNITIVO DO ADOLESCENTE

ALINE LUCAS GUTERRES / LEDA MAFFIOLETTI
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FUNDAMENTAÇÃO Criar uma composição musical é um desafio e, desafiar nosso aluno é uma estratégia para envolvê-lo em uma aprendizagem que tenha sentido para ele. Conforme a literatura atual da educação musical, a composição é uma atividade que vem sendo valorizada, havendo um consenso entre os educadores sobre sua importância no desenvolvimento musical do aluno (Maffioletti, 2005, Beineke, 2008 e França, 2005). O referencial teórico apoia-se principalmente em Piaget sobre os estádios de desenvolvimento cognitivo e as operações envolvidas e nos estudos de Maffioletti (2005) sobre a composição Musical. Será adotado o conceito de composição proposto por Maffioletti (2005), o qual valoriza o processo de elaboração da composição livre e não faz distinção entre improvisação e composição, sendo considerada uma atividade de "composição em tempo real", compreendida como toda a ação que a criança faz ao imprimir alguma ordem no material sonoro. Este processo compreende explorações, construções e reconstruções das idéias musicais.

OBJECTIVOS Por essa razão o objetivo da presente pesquisa é: Acompanhar o processo de composição musical, a partir da observação das ações do sujeito adolescente iniciantes de teclado, e do modo como compreende, explica e registra a sua composição, procurando entender os níveis de organização das atividades cognitivas envolvidas na elaboração da composição musical. Problema Como se organizam os processos cognitivos do sujeito adolescente a partir da composição musical no teclado? Compreende-se que a organização dos processos cognitivos refere-se ao modo de produzir o conhecimento de acordo com as estruturas do pensamento.

MÉTODO A pesquisa será realizada em uma escola municipal de arte de uma cidade metropolitana de Porto Alegre. A pesquisa ocorrerá especificamente nas aulas de teclado. A composição musical será uma das atividades desenvolvidas em aula. Os sujeitos serão 6 estudantes iniciantes em teclado nessa escola, adolescentes/pré-adolescentes, curando as séries finais do ensino fundamental. A faixa etária de 11 a 16 anos de idade. É importante informar que dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa não estarão expostos a situações constrangedoras ou qualquer tipo de imposição que lhes fira o direito de liberdade. A proposta de trabalho será pedir ao aluno para criar uma composição musical no instrumento teclado. Trata-se de uma proposta ampla e possui como característica principal permitir que o sujeito dê livre curso à sua imaginação. Caso se mostre inibido, poderei encorajá-lo acrescentando "uma música com início, meio e fim", ou sugerindo

escucha de un timbre. Logo será realizada a proposta de registro da composição pelo aluno. Instrumentos de registros serão filmagens, diário de campo; registros dos próprios sujeitos e transcrições das composições criadas. O material empírico consiste em registro das ações das crianças durante a composição; a composição realizada pela criança; o registro de suas falas e explicações sobre o que realizou e o registro escrito das suas composições.

RESULTADOS Ainda não há resultados desta pesquisa.

CONCLUSÕES Este trabalho é um projeto de pesquisa aprovado que está sendo realizado durante este ano de 2011. Com apoio na teoria de Jean Piaget no desenvolvimento cognitivo procurarei compreender a complexidade das estratégias empregadas, os níveis de organização das atividades cognitivas envolvidas na atividade. Acredito que os procedimentos de coleta e análise de dados poderão me trazer maior compreensão do papel do processo de composição musical para o desenvolvimento cognitivo-musical do aluno adolescente e com isso compreender como a prática e desenvolvimento da composição musical podem auxiliar no desenvolvimento cognitivo do adolescente, ou seja, estará explicando o valor desse exercício com base na relação da composição com as atividades cognitivas.

PALAVRAS CHAVE: Educação Musical, Desenvolvimento Cognitivo-Musical, Adolescente, Composição Musical.

LAS PRODUCCIONES MUSICALES GRUPALES ¿CÓMO PODEMOS GARANTIZAR LA EVALUACIÓN DE RESULTADOS?

MARÍA INÉS FERRERO / MÓNICA MARTÍN
CONSERVATORIO DE MÚSICA JULIÁN AGUIRRE

FUNDAMENTACIÓN Este estudio tiene como antecedentes trabajos sobre evaluación (E.) focalizados en las producciones musicales grupales (PMG). Los resultados permiten colegir que se pondera la E. formativa como una instancia muy importante en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la educación especializada, pero también se concluye que la E. de resultados también lo es. La PMG concertada culmina cuando está expuesta a la crítica de los oyentes, quienes solamente están enfrentados a resultados. Se describen indicadores para tener en cuenta al momento de evaluar: afinación vocal-instrumental grupal, articulación-dicción de textos, ejecución vocal-instrumental, ajuste sincrónico, interpretación, desenvolvimiento escénico, entre otros. ¿Los docentes pueden atender en una sola audición a todos los indicadores? Cuando se debe operar con información cuantiosa, el recoger eventos en tiempo real requiere de instrumentos que auxilien al observador. Se podría afirmar que la observación de PMG requiere además de la audición en vivo, de dispositivos técnicos de ayuda como son la grabación en audio o video dado que el evaluar la performance es de tal magnitud que excede las posibilidades físicas de la memoria operativa. Ambos conforman recursos multifuncionales que permiten alcanzar objetivos disímiles: validar lo apreciado en vivo, convertirse en soporte para discutir una calificación, emplear el material como recurso didáctico a posteriori, documentar la actuación con el fin de mejorar una posterior PMG.

OBJETIVOS *Revalidar la importancia de la evaluación de resultados en las PMG. *Corroborar la forma en que los docentes llevan a cabo la hetero, auto y coevaluación de las PMG. *Formular una serie de indicadores posibles para tener en cuenta en el acto evaluativo. *Indagar sobre la utilidad del registro en audio o video de las PMG.

MÉTODO La muestra se formó con docentes de música de Institutos de Artística Superior, Escuelas de Artes y Universidades Nacionales atendiendo a la especialización en el tema. La recolección de datos se obtuvo mediante dos procedimientos: a) un cuestionario compuesto por preguntas cerradas y abiertas relacionadas con indicadores que se toman en cuenta en el momento de evaluar, la importancia que se le otorga a la calificación y tipos de evaluación; y b) una entrevista a expertos con similares problemáticas teniendo como sustento un protocolo base.

RESULTADOS Una amplia mayoría de la muestra declaró que la calificación de las PMG en una evaluación final con jurado, se obtiene en forma consensuada entre los evaluadores. El 100% siempre realiza feedback, y más del 70% lleva a cabo auto y coevaluación. Los indicadores que surgieron con un alto porcentaje de frecuencia fueron: ejecución vocal-instrumental (incluye el dominio instrumental, prolijidad, soltura, fluidez), el ajuste sincrónico de partes (perfecta correspondencia temporal de un discurso musical con otro) y la interpretación (involucra planos dinámicos, expresividad, resultado estilístico, entre otros). La mayoría de los docentes considera útil la filmación de las PMG en el momento de la E. ya sea para confirmar lo que se apreció en vivo como para documentar la actuación de los alumnos.

CONCLUSIONES Las evidencias recogidas en este estudio permiten afirmar que se le otorga importancia en la calificación final al producto de las PMG, por eso es fundamental validar la misma en el momento del feedback. Dos recursos son de gran utilidad para acompañar el acto evaluativo: i) las guías de observación sistemática de información, porque descargan la memoria del evaluador, facilitan información objetiva y ayudan a recoger datos significativos y pertinentes; ii) la grabación en audio y/o video, ya que es otra forma de autenticar la evaluación además de documentar el accionar del alumno para utilizarlo con fines didácticos. La evaluación de resultados no es una sanción ni un instrumento de castigo, hay que destacar que su carácter es prospectivo y tiene que formar parte de los procesos de enseñanza-aprendizaje, por eso es importante que este acto esté impregnado de validez para ser confiable.

PALABRAS CLAVE: Producción Musical Grupal, Evaluación Final, Indicadores a Evaluar, Grabación en Audio y Video.

POLIEDRO ON LINE: UN MODELO COLABORATIVO DE COMPOSICIÓN MUSICAL PARA LA WEB 2.0

FABIÁN ESTEBAN LUNA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

FUNDAMENTACIÓN La investigación se postula en sintonía con las nuevas propuestas de difusión musical. Desde allí se observa a la actual crisis de la industria discográfica sujeta a los mismos principios de distribución y comercialización de la música grabada por más de un siglo. En este contexto la presente investigación adhiere a la decisión de apartarse de los soportes tradicionales, poniendo énfasis en la Web como medio de producción, almacenamiento y distribución de música. Paralelamente se estimula la producción de obras de carácter colaborativo en connivencia con el concepto de trabajo en redes sociales, aprovechando la inclusión de una mayor diversidad regional que ofrecen los medios actuales. Pero fundamentalmente se pretende potenciar la modificación de las obras en forma continua. Es decir, concebir y producir música, que tradicionalmente ha utilizado a los soportes fijos de almacenamiento (cinta magnética, LP, CD, DVD), mediante recursos que permitan la alteración -comúnmente denominada re-mixes-, por parte del mismo público, de las obras en tiempo real. De esta forma se impulsa la reelaboración de cada trabajo, lo que constituye la posibilidad de crear nuevos espacios de producción e interpretación.

OBJETIVOS El proyecto tiene como tema central la dimensión de los nuevos medios de producción colaborativa, su difusión y las nociones derivadas de su utilización en las áreas artístico-musicales y sus disciplinas sociales, didácticas y científico-tecnológicas vinculadas. De esta forma se plantea la puesta en obra de diferentes aspectos teóricos y prácticos trazados a través de Modelos de Colectivos de Creación Musical para la composición de obras en forma colaborativa y remota.

MÉTODO La investigación se lleva a cabo por un equipo multidisciplinario, tanto en su formación como en sus metodologías de trabajo. Por lo tanto, en cada etapa del proyecto varía la composición y función de los integrantes involucrados en la tarea. Los mismos estarán orientados al diseño y creación de dispositivos tecnológicos, a los nuevos planteos & pautas compositivas, a la clasificación y documentación de lo actuado, a la gestión de los grupos de compositores, a la difusión de los resultados, y a la composición de obras electroacústicas. En caso de ser requerido se prevé la inclusión de otros integrantes, como así también la participación & colaboración de técnicos y/o artistas necesarios para el desarrollo de las áreas nombradas. Los indicadores de la eficacia del proyecto se evidenciarán a través de los registros sobre los modos de participación y desarrollo de las obras colaborativas, sus planteos y derivaciones surgidas producto de los diferentes Modelos de C. de C.M.C.O.C.R., y las implicancias alcanzadas, también fruto de las herramientas específicamente elaboradas (plataforma software y planteos de performance on line).

RESULTADOS Al finalizar el proyecto esperamos haber alcanzado las siguientes metas: *Optimizar y ampliar los dispositivos tecnológicos (software) y expresivos (performance) mediante la plataforma de ejecución e interpretación on line. *Producir cuatro obras electroacústicas mas, sumadas a las seis hasta el momento concluidas. *Formar cuatro nuevos grupos de compositores, de los nueve actualmente conformados. *Extender los modelos de participación y creación colectiva al ámbito académico. *Estrenar las obras concluidas en festivales y conciertos. *Publicar los resultados obtenidos en jornadas y revistas especializadas. *Presentar ponencias del proyecto en congresos y coloquios afines. *Realizar un encuentro de intercambio presencial entre los compositores.

CONCLUSIONES La creación de Modelos de Colectivos de Creación Musical para la composición de obras en forma colaborativa y remota, implica plantear estrategias a través de procedimientos composicionales que involucren necesariamente la cooperación en forma distante entre los compositores, valiéndose de entornos tecnológicamente mediados. Una parte de estos Modelos involucra la modificación y reelaboración (re-mix) constante de las obras a través de una interpretación y control on line por parte del público que posteriormente decida ejecutarlas. Desde estos Modelos, que consideran los elementos cognitivos & tecnológicos involucrados, sostenemos como hipótesis del proyecto de investigación que los Modelos de Colectivos de Creación Musical permiten estimular y desarrollar un conjunto de nuevas herramientas que coloquen al proyecto y sus derivadas de acción, en un generador de nuevas estrategias musicales.

PALABRAS CLAVE: Composiciones Colectivas, Obras Abiertas, Web 2.0, Música Electroacústica

ANÁLISIS MUSICAL MEDIANTE SÍNTESIS:

Evidencia a favor de la validez cognitiva de un modelo computacional

PABLO HERNÁN RODRÍGUEZ ZIVIC
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FUNDAMENTACIÓN En los últimos 30 años ha habido una notable contribución a la psicología de la música desde teorías musicológicas que se encuentran a un paso de ser computacionales. Ejemplos de esto son la Teoría Generativa de la Música Tonal de Lerdahl y Jackendoff (1983), la teoría de la Implicación-Realización de Narmour (1990, 1992) y las teorías sobre la estabilidad tonal de Krumhansl (1990) y Lerdahl (2001). Se propone entonces utilizar estas teorías entre otras para construir un modelo generativo/computacional para líneas melódicas con particular cuidado en la aplicación de los principios que ellas proponen. Luego, es posible utilizar las melodías generadas por el modelo como estímulos en experimentos perceptuales. Este enfoque adhiere a la metodología conocida como analysis-by-synthesis y es comúnmente utilizada en experimentos de análisis del habla [ver Patel y Peretz (1998), Ayotte et al. (2002) y Iverson (2003) entre otros]. Dado que experimentos utilizando esta metodología han permitido reportar resultados que de otra forma hubiera sido imposible, se considera pertinente evaluar si esta metodología es aplicable al dominio de la psicología de la música.

OBJETIVOS Este experimento se propone mostrar que los modelos propuestos en Rodríguez Zivic (2009), exhibidos brevemente en la sección anterior, capturan en cierto punto parte del proceso cognitivo realizado por un oyente al escuchar una pieza musical.

MÉTODO Se seleccionaron 5 fragmentos musicales a partir de los cuales se generaron dos melodías utilizando modelos distintos. Un modelo base, que consta con lo mínimo como para que sea posible generar una melodía, y un modelo compuesto con un mayor grado de complejidad y sustento teórico. Los sujetos brindaron juicios de preferencia para el "ajuste" de las melodías generadas en una escala comparativa de 9 puntos.

RESULTADOS Los juicios de preferencia mostraron una tendencia significativa hacia el modelo compuesto, con p-valores del orden de 10^{-4} , y además pusieron en evidencia un comportamiento distinto entre sujetos con y sin entrenamiento musical abriendo una interrogante respecto a si se puede explicar o no este comportamiento en términos del modelo computacional propuesto.

CONCLUSIONES El análisis comparativo realizado aporta evidencia no sólo a favor de la validez cognitiva del modelo propuesto, sino que abre una interrogante a futuro respecto a la diferencia en el comportamiento entre sujetos con entrenamiento musical y sin entrenamiento musical. Por último, el hecho de que se hayan hecho los hallazgos mencionados da cuenta de que la técnica de análisis musical mediante síntesis es una metodología válida a la hora de estudiar la percepción musical.

PALABRAS CLAVE: Análisis Mediante Síntesis, Aprendizaje Automático, Modelos Cognitivos Computacionales

DIGITAL INTERFACE RESEARCH: TOWARDS AN EMBODIED AND COMPUTATIONAL ACCOUNT OF MUSICAL CREATIVITY

JENNY JUDGE
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

BACKGROUND Many would agree that creativity lies at the heart of human musical endeavour. However, little is known about how creativity works; creative individuals are often unable to explain how they do what they do, suggesting that unconscious processes may be involved. Concepts such as *insight* and *inspiration* are often put forward as explanations, but such inexplicable concepts cannot form the basis of a naturalistic theory of creativity. Boden's computational account of creativity borrows concepts from computer science and Artificial Intelligence in an attempt to illuminate the mechanisms that underlie creativity. Her account has been influential, but its abstract, symbolic approach seems to stand in conflict with theories of situated cognition. In particular, it contains no reference to the role of embodied gesture in musical creativity. The tension between computational creativity and embodiment needs to be elaborated and attempts need to be made to resolve it.

AIMS The object of this paper is, firstly, to explain what is meant by "creativity" in its general sense. Secondly, I outline the central ideas of situated cognition and argue that computational creativity does not necessarily have to stand in opposition to these ideas. I discuss the role of technology in embodied cognition and argue for a more systematic exploration of the role of technology in music, in order to work towards an embodied account of musical creativity.

MAIN CONTRIBUTION Despite being upheld as one of the most important aspects of musical activity, creativity is a concept that is very difficult to define. Margaret Boden's computational theory is an influential example of a naturalistic, no-miracles account of creativity. However, her theory contains no explicit concessions to the theory of situated cognition, whose central ideas have motivated a great deal of recent research into musical cognition. In this paper, I lay the groundwork for a reconciliation of the theory of computational creativity with that of situated cognition. I argue that it is possible to explore situated cognition from a computational standpoint, suggesting that it is possible to augment Boden's theory to incorporate the motivations of situated cognition. In pointing out the history of discussions of technology within situated cognition, I establish the foundations for an exploration of embodied musical creativity through the prism of digital technology. In doing so, I provide a theoretical framework in which to situate current research in digital interface design.

IMPLICATIONS The reconciling of computational accounts of creativity and ideas from the field of situated cognition is an important step towards better understanding the embodied creativity exhibited by musicians. Given that creativity is such a central motivation

for musicians, it is important to work towards a naturalistic account of these processes that doesn't rely on such vague concepts as *insight* and *inspiration*. Such concepts introduce what Daniel Dennett calls *skyhooks* into the discussion and add no explanatory value. A naturalistic account of creativity must, however, take into account the role of embodied experience. Margaret Boden's theory of computational creativity, while influential, does not explicitly account for the role of embodiment. This is particularly important for musicians, whose bodily interactions with instruments as well as with each other form such a central part of the creative process. Therefore, I feel it is vital to work towards a naturalistic, embodied account of creativity, in order to better understand the process and also in order to attempt to foster it in others. This reconciliation provides a framework within which to investigate the interactions of the musician with technologies such as novel digital interfaces, which constitute an important new direction for musicians, both in terms of investigating the processes of embodied creativity and also in opening up new worlds of sonic possibility to the creative performer.

KEYWORDS: Computational Creativity, Embodied Cognition, Technology.

A INFLUÊNCIA DOS MODOS DIATÔNICOS NA PERCEPÇÃO DA VALÊNCIA AFETIVA

JOSE FORNARI / DANILO RAMOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS / UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FUNDAMENTAÇÃO Uma parte significativa de toda a produção musical do Ocidente foi construída sobre a escala diatônica e os seus 7 Modos (Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio, Lócrio). O modo é um dos principais parâmetros de estrutura musical que tem sido utilizado no estudo das emoções desencadeadas pela música. Diversos estudos sugerem que modos maiores (Jônio, Lídio e Mixolídio) estão associados às emoções positivas (Alegria ou Serenidade) enquanto que os modos menores (Dórico, Frígio, Eólio e Lócrio) associam-se às emoções negativas (Tristeza, Medo ou Raiva). Alguns teóricos afirmam que tal se deve à uma sensação acústica de obscuridade ou clareza, advinda da ordenação dos intervalos de tons e semitons, dispostos em cada modo. Os modos maiores são mais claros e os modos menores, mais obscuros. Neste sentido, os modos podem ser dispostos na seguinte ordem, estendendo-se do mais claro (maior) ao mais obscuro (menor): Lídio (maior, com quarto grau aumentado), Jônio (maior natural), Mixolídio (maior com sétimo grau menor), Dórico (menor com sexto grau maior), Eólio (menor natural), Frígio (menor com segundo grau menor) e Lócrio (menor com segundo grau menor e quinto grau diminuído). A esta ordenação dá-se o nome de Hierarquia Modal.

OBJECTIVOS O objetivo deste estudo é verificar a ocorrência cognitiva da Hierarquia Modal por meio de dados comportamentais de valência afetiva percebida, em tarefas de escuta musical e analisar seus aspectos musicais componentes, por meio de modelos computacionais de descritores acústicos.

MÉTODO O estudo foi realizado numa sala silenciosa, utilizando um computador conectado a um fone de ouvido. A compilação dos dados foi feita por meio do programa e-prime. 36 estudantes de nível universitário realizaram tarefas de julgamento emocional de sete peças musicais para piano solo, sendo cada uma originalmente construída em um dos sete modos da Hierarquia Modal e depois transpostas para os demais modos, totalizando 49 trechos musicais. Todas as gravações tinham cerca de 20 segundos de duração e foram retiradas do cancionário folclórico brasileiro. A tarefa dos participantes consistia em escutar cada peça musical e preencher escalas de diferencial semântico

(alcance 0-10), referentes à escala da valência afetiva constatada após a escuta, partindo de Alegria, e passando por Serenidade, Tristeza e finalmente Raiva. O teste ANOVA comparou os valores constatados de valência afetiva, obtidos a partir dos relatos verbais, para cada modo (design experimental: 7 músicas x 7 modos). Em seguida, foi realizada uma análise computacional, utilizando descritores acústicos de alto-nível, para a coleta de aspectos musicais específicos. Neste estudo foram utilizados os seguintes descritores: 1) Articulação, 2) Brilho, 3) Densidade de eventos musicais e 4) Clareza do pulso rítmico. Estes dados foram correlacionados com os dados comportamentais no sentido a verificar quais foram os aspectos musicais de maior relevância na percepção da Hierarquia Modal.

RESULTADOS Os principais resultados obtidos foram: 1) Modos maiores (Lídio, Jônio e Mixolídio) obtiveram índices de valência afetiva similares; 2) Modos maiores obtiveram índices de valência afetiva mais altos do que os modos menores (Dórico, Eólio, Frígio e Mixolídio). 3) Os modos menores obtiveram diferentes índices de valência afetiva, sendo atribuído ao modo Dórico um índice de valência afetiva mais alto do que os modos Eólio e Frígio; o modo Lócrio obteve o mais baixo índice de valência afetiva entre todos os modos examinados. Na análise computacional, observou-se nos dados dos descritores acústicos: 1) Articulação, apresentou uma escala aproximadamente decrescente, do modo mais claro (Lídio) ao mais obscuro (Lócrio). 2) Brilho apresentou um valor extremo para o modo Lócrio, muito acima dos outros descritores. 3) Densidade de eventos musicais apresentou o menor valor para o modo intermediário (Dórico) e 4) Clareza do pulso rítmico apresentou uma escala aproximadamente crescente do modo mais claro ao mais obscuro.

CONCLUSÕES Os resultados comportamentais e computacionais sugerem uma influência relevante do modo musical sobre a valência afetiva, confirmando, em parte, a possível existência de uma Hierarquia Modal. É também verificada a influência de determinados aspectos musicais coletados por modelos computacionais, na percepção e determinação de graus de clareza e obscuridade modal da música.

PALAVRAS CHAVE: Modos Musicais, Valência Afetiva, Emoções Percebidas, Dados Comportamentais, Descritores Acústicos.

INDICIOS VISO-ESPACIALES PARA LA EXTRACCIÓN DEL PULSO SUBYACENTE EN LA DANZA

ALEJANDRO CÉSAR LAGUNA GROSSO / FAVIO SHIFRES
UNIVERSIDADE DE ÉVORA / UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN En las clases de danza contemporánea, el acompañante musical de danza (AMD) ajusta su composición en tiempo real a las acciones de los bailarines, quienes a su vez se acoplan al marco métrico sobre el que en general está propuesto el ejercicio de movimiento. En un estudio anterior (Laguna y Shifres 2011) hipotetizaron que en el establecimiento del marco métrico acordado existe un período de negociación en el que el AMD ajusta sus acciones de acuerdo a las restricciones cinéticas de la acción que observa. En esta negociación, recíprocamente, el bailarín ajusta la multiplicidad de sus acciones a partir de la información auditiva correspondiente al marco propuesto por el AMD, aunque no exista una conciencia por parte del bailarín de qué acción está en fase con la información que escucha. A pesar de estas especulaciones, tanto la naturaleza de la información visual que el AMD recoge, como de la acción específica que el bailarín procura acoplar en este proceso de entrenamiento, es aun materia de estudio. Por otro lado, la naturaleza expresiva de la actividad de danza determina que los movimientos estén supeditados a una serie de variables susceptibles de ser escudriñadas visualmente (Laban 1950). El modo en el que las cualidades expresivas del movimiento incide en la información que éste ofrece para la extracción de un pulso subyacente también es un tema inexplorado.

OBJETIVOS En este trabajo se busca obtener información acerca de los indicios visuales que extrae del movimiento observado el acompañante musical de danza para acoplar su acción. En ese sentido avanza en la descripción del proceso por el cual bailarín y acompañante acoplan sus acciones en el contexto de un marco métrico. Asimismo, explora en qué medida la naturaleza expresiva del movimiento (en particular su cualidad de legato o staccato) incide en la información que éste hace disponible.

MÉTODO Se registró en video una secuencia pautada de movimiento de 16 tiempos en dos estilos de movimiento diferentes (legato y staccato) acompañada en vivo por un AMD. Se analizó el video cuadro a cuadro de acuerdo a la extracción de tres indicadores de timing: (i) el apoyo de la I falange distal, (ii) el apoyo del hueso calcaño, y (iii) el punto de máxima extensión (punto de cambio de dirección) del movimiento guía (pautado). Se calculó la desviación de estas medidas respecto del onset del sonido correspondiente. Se realizó un experimento de tapping en el que 9 bailarines y 4 AMD tuvieron que acompañar marcando un pulso en acuerdo con el movimiento registrado en video sin el sonido. Se compararon las marcas del tapping con los indicadores medidos.

RESULTADOS Las diferencias tanto entre los indicadores de timing como entre los estilos expresivos resultaron significativa ($p < .000$ y $p = .005$ respectivamente). Las menores diferencias ocurrieron para el criterio "apoyo del hueso calcaño" (179 milisegundos antes del beat) y para el estilo staccato (cuando el movimiento es staccato, el AMD responde más rápido a los indicadores de apoyo). Notablemente la interacción entre ambos factores arrojó una significación marginal ($p = .032$) indicando que aunque las diferencias para "apoyo de hueso calcaño" fueron menores en la condición staccato (136 ms antes del beat), para "máxima extensión" fueron similares en ambos estilos expresivos (312 y 318 ms. después del beat). Los resultados del experimento de tapping fueron congruentes con los anteriores. Mostraron que los sujetos percibían más ajustadamente en relación al "apoyo del hueso calcaño" en la condición staccato, y que no hay diferencias en relación al punto de máxima extensión en los dos estilos expresivos (interacción Indicador*Estilo $p < .000$). No hubo diferencias significativas entre bailarines y acompañantes.

CONCLUSIONES Los resultados parecen indicar que el observador ubica el beat en un punto intermedio entre el apoyo del hueso calcaño y el punto de máxima extensión. Este punto no surge meramente del tiempo de reacción a partir del primer indicador. Por el contrario surgiría de la ponderación del intervalo de tiempo entre ambos indicadores ya que cuando ese intervalo es mayor (en el estilo legato), el tiempo de reacción a partir del apoyo del talón es mayor. En otros términos, el observador reacciona con diferentes tiempos acorde al estilo expresivo.

PALABRAS CLAVE: Danza, Acompañante Musical de Danza, Timing, Pulso Visual, Tapping.

NEGOTIATING CHAOS: A VIEW ON ENTRAINMENT

TOMMI HIMBERG / JOE SNAPE / LAUREN BRAITHWAITE / NETA SPIRO
UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ / THE NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH

BACKGROUND It has been shown previously that we entrain to and hold a metronomic pulse, that, if playing with a partner our pulses are synchronised, and that moving in synchrony increases affiliation. However, the psychological and musical factors that are important for such behaviour remain unclear. In the current study, we therefore explore the characteristics that contribute to the process of playing in time together. We introduce a new musical situation; two people are given two different, unrelated pulses and are asked to play at the same time while maintaining their own pulse. Results from previous studies suggest that participants will entrain to each other's pulse to some degree but the patterns that these interactions will take, the "negotiation processes", are unclear. Different response patterns can be predicted on the basis of hypothesised mechanisms and characteristics. For example on a rhythmic level, entrainment or strength of pulse maintenance may dominate to different extents, in each case resulting in different behaviours. Similarly, on a psychological level, leadership or adaptation may contribute to different degrees, resulting in different combinations of temporal patterns. Therefore, we contextualise our exploration of this pair-wise tapping task with that of (a) solo and paired synchronisation-continuation tapping tasks and (b) participants' traits, including musical experience and personality characteristics.

AIMS The aims of the current study, therefore, are (a) to explore the characteristics of pulse patterns when individuals are asked to play at the same time while sustaining their own pulse which is different from the other member of the pair and (b) to explore whether there are relationships between temporal patterns, specifically entrainment, in this task and those of the other tapping tasks one hand, and participants' musical experiences, and/or personality traits on the other.

METHOD All the pairs of participants took part in three conditions. (1) Solo synchronization-continuation: Participants were asked to listen to a metronome pulse through headphones and synchronize to it (synchronization). When the metronome pulse stopped, they were asked to continue tapping the pulse (continuation) until they heard a jingle, at which point they stopped playing. (2) Duet - same tempo: Participants began in the same way as in (1). Four seconds after the continuation section started, they could hear the other tapper. They were asked to try to keep tapping their original pulse and resist entrainment with the other participant. Both participants had been presented with the same metronome pulse in the synchronization section. (3) Duet - different tempo: Participants began the same way as in (2). This time the participants had been presented with different metronome tempi in the synchronization section. There were two versions of this condition: the metronomes had either a large or a small tempo difference (93 bpm against 126 bpm, and 104 bpm against 115bpm respectively). The thirty-six pairs of participants

were composed of two groups: Pairs with musical training and pairs without. At the end of the session participants completed questionnaires exploring their musical experience, experience of the tasks, and personality.

RESULTS AND CONCLUSIONS The results suggest that there are some stable trends: (1) In general, participants kept the original metronome pulse when playing solo better than when playing with another person (whether the other person was playing the same tempo or not). (2) In general, participants kept to their own pulse regardless of condition. Musicians were more self-consistent than non-musicians, especially in the solo and same tempo conditions. (3) The tappers' pulses in the continuation sections of the duet conditions were most dissimilar when they begin with the most different tempi, closer when the starting tempo was closer and closest when the starting tempo was the same. Furthermore, individual differences come to the fore especially in the duet tasks. For example, some pairs adapted to a new pulse almost immediately, others fluctuated together, while still others kept to tempi that they heard to begin with – seeming to remain more independent from each other throughout the trial. Comparison of these differences with other tapping characteristics of the individual participants as well as their personal characteristics will be discussed in order to explore potential underlying mechanisms driving the plethora of behaviours.

KEYWORDS: Entrainment, Personality, Musical Training, Musical Interaction.

EXPLORING PROSOCIAL EFFECTS OF ENTRAINMENT IN PASSIVE AND ACTIVE LISTENING

SARAH KNIGHT* / NETA SPIRO / MATT REED* / IAN CROSS*****

* UNIVERSITY OF CAMBRIDGE ; ** THE NEW SCHOOL OF SOCIAL RESEARCH; *** INDEPENDENT RESEARCHER

BACKGROUND Music is widely acknowledged to have group-level social efficacy. One way in which it is suggested to do so is through the simultaneous operation of three components: motivational-structural principles– links between organisms' motivational states and the acoustic characteristics of their signals; socio-intentional processes– our interpretations of the human agency and intentionality underlying music; and entrainment–the synchronisation of neural oscillators and physical movements with external regularities. During collective musical behaviour physical entrainment affords the perception of human action, intentionality and motivational states derived from socio-intentional and motivational-structural interpretations as joint action, shared intentionality and mutual motivational states; this fosters prosocial behaviour, linked to interpersonal trust. However, music is often not active or communal, but experienced in "passive" contexts such as the concert hall. Even in collective interactions participants often shift roles, and may at any time be dancer, musician, listener, observer, or a combination. Socio-intentional and motivational-structural interpretations endure during passive musical experience: events are still interpreted as traces of human behaviour reflecting motivational states. Entrainment, an automatic neural response, also occurs during passive listening, but it is unknown whether entrainment's prosocial outcomes persist in this context.

AIMS Given the robustness of observed prosocial effects of active entrainment, and the close perception/action ties in human beat perception, such an effect seems probable. Our work therefore seeks to test the hypothesis that, during passive listening, entrainment promotes trust between the listener and those observed physically entraining to the same stimulus.

METHOD Our stimuli consisted of videos of a walking figure holding a prop. Each video had a matched question to probe the walking figure's trustworthiness (e.g. "Is she a) stealing the object or b) carrying it for a friend?"). Each video was presented in four conditions: entrain (soundtrack was a drumbeat matched to the figure's footsteps); fast or slow (soundtrack was a drumbeat either too fast or slow to match the figure's footsteps); or control (soundtrack was grey noise). Participants watched the videos in a mixture of conditions and after each video answered the matched trustworthiness question.

RESULTS showed that participants were significantly more likely to judge the figure as trustworthy in the entrain condition than in the fast or slow conditions. This supports our hypothesis. However, no significant difference was found between the entrain and noise conditions; this suggests that, in this case, entrainment is not promoting trust above the baseline level; rather, disentrainment is having a negative effect on trust. Questions remain regarding the mechanisms contributing to these responses, and the relationship between trustworthiness judgements following active as compared with passive entrainment.

CONCLUSIONS These questions form the basis of two follow-up experiments in which our previous study was replicated but, in each case, with a new task added. The first experiment investigates the mechanism underlying the observed effects of passive entrainment. One theory is that this mechanism is affective: a mismatch between internal audio-driven entrainment and external visual information may prompt a negative affective response, leading to more negative social judgements. To test this, participants are asked to both answer the original matched questions and also undertake a task designed to provide an indirect measure of affective state. Before each video, participants are presented with five human faces for 250ms; immediately after each video, they are presented with two new faces displaying different emotions and asked to decide which face they saw beforehand. Since both faces are novel, participants' choice of face is used to gauge their own affective state. The second experiment investigates the effects of passive entrainment compared with active entrainment, and the relationship between active entrainment and the baseline. To do this, active conditions are included alongside the existing passive conditions, in which participants tap their finger to the beat while watching the videos or – in the noise condition – continuously trace a circle on the drum pad with their finger. Discussion of the results of these new experiments contextualises our initial findings.

KEYWORDS: Entrainment, Prosocial Effects.

HYPOTHESES ON THE CHOREOGRAPHIC ROOTS OF THE MUSICAL METER: a case study on Afro-Brazilian dance and music

LUIZ NAVEDA / MARC LEMAN
GHENT UNIVERSITY

BACKGROUND A great part of musical forms, traditional dances, ritualistic uses of music, modalities of engagement with music are dependent on the human capacity to perceive and produce of temporal regularities in music. In Western music theory, this aspect is articulated in the concept of musical meter, which captures the idea that rhythm and temporal regularities are organized as hierarchical structures in music. In the last years, these properties became key elements to understand several aspects of human experience such as the modes non-verbal communication, the expressive movement, the evolution of language, collaboration and synchronization among individuals. However, a brief overview of the theories of musical meter reveals that elements used in Western music theory of meter are built upon abstract concepts of structure, axiomatic rules of preference or mental models.

AIMS In this paper, we discuss an alternative hypothesis for the abstract elements behind theories of meter. We argue that musical movement and dance provide reliable explanations for a number of mechanisms behind the emergence of meter. We demonstrate our hypothesis from a case study on the analysis of dance and music in Afro-Brazilian samba.

METHOD We recorded 13 excerpts of choreographies of samba dances using a motion capture system. The movement data was processed by using TGA analysis (topological gesture analysis), which projects metrical cues to the dance trajectories. From the topology of metric organizations depicted in the results we analyzed the consistency of representation of meter in the dance structure

RESULTS The results show that the structure of musical meter is not only more elaborated and clear in the dance gestures but provides richer elements to support the emergence of meter of music. The results also support symmetry and periodicity suggested in several models.

CONCLUSIONS We demonstrate that structure of meter is readily available in the choreographic forms and delineated by biomechanical constraints of the dancer's body. We suggest that the structure of musical meter might have been formed as an entangled musical-choreographic form and was further fragmented in a disembodied view of musical knowledge.

KEYWORDS: Meter, Dance, Samba, Topology, Gesture.

IS IT POSSIBLE TO SHARE ONE'S IMAGINATIVE AND LARGELY SOLITARY ACTIVITY OF EXPERIENCING MUSIC?

JORGE SALGADO CORREIA
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

BACKGROUND Musical rituals supply us with auditory experiences, which function as props to stimulate our imagination and construct meaning (cf. Walton). These meaning constructions are the product of continuous, mimetic reactions to the performers' musical gestures (cf. Cox), and proceed by metaphorical projections, which are determined and guided, moment by moment, by their embodiment. Personal meanings are, thus, essential, since listeners, in order to understand the musical gestures enacted by the performers, must re-enact them in what seems to be the narrative of the dramatic action. But these re-enactments are temporal and, above all, introspective and, thus, incommunicable or impossible to share - unlike in the appreciation of other non-performative arts, like painting or literature for example, where there is time to involve higher-levels of conscious structuring by (verbally) sharing with others our meaning constructions. Are our musical experiences in fact impossible to share? This paper is a reaction to this challenge. There are abundant scholarly aesthetic (cf. Coker, Kivy) and pedagogical (cf. Dalcroze, Truslit, Choksy, Bachman, Pierce, Correia) inquiries into the music-movement relationship where the connection between these two entities is explored, establishing an analogy between their structural and qualitative properties. These pedagogical approaches encourage the use of body movement to help performance students to work on and improve their musical expression and creativity. Unlike traditional teaching strategies, based on imitation models, these approaches emphasize the mobilization of self-generated cues, which may provide the "continuities" that will turn a performance into an expressive, personal, individual, unique amalgam. Intermodality is here the key notion, since it is because of it that physical movement can be first exercised (defining gestures) and then "transferred" and expressed in terms of musical sounds (defining musical gestures).

AIMS The main two arguments of this paper are firstly, that music reveals the bodily origin of meaning through mimetic processes, and secondly, that listeners operate "in the moment" creating embodied non-verbal narratives through processes of intimate self-disclosure. The aim of this research is given in the title: to find out if is it possible to share one's imaginative and largely solitary activity of experiencing music. It will be argued in this paper that there is a situation where listeners can actively share the construction of their embodied narratives. I am referring to an improvised dance executed by an embraced couple in intimate self-disclosure: Argentinian Tango.

MAIN CONTRIBUTION Having established this theoretical framework, where performers may successfully use physical movement to develop their emotional musical narratives and where listeners are also bodily engaged in creating their musical experiences (re-enacting the performers' dramatic actions), a discussion follows about the possibility of expressing by physical movement a listener's experience and of sharing it, in real time, with another? Since the author is both flute and tango teacher much is to be drawn from this tango communicational paradigm, which will be analyzed and discussed in order to be applied in performance educational contexts. What makes tango so peculiar is the play of leading and following, of seeing and be seen, developing in real time a complex inter-subjective dialogue, where man and woman exchange roles and transform themselves in order to explore playfully the possibilities and limits of their own identity. This tango's corporal glance, where a communicative interchange takes place is shared, active, intense music listening. Music educational contexts should offer opportunities to develop this intense socio-emotional music involvement.

IMPLICATIONS The implications of these theoretical reflections will be discussed concerning the focus of the discourse about music, but, namely, concerning performance educational contexts: improving student/listeners' involvement with music might succeed if an adequate approach is taken in an effective way (affective way, I would suggest) that is, at the level of their embodiment. Strategies that aim to (e)motionally *tuning in* the listener with the musical piece, motivating embodied metaphorical projections and *unchaining* processes of intimate self-disclosure, should be explored, since musical meaning is inseparable from its physical, embodied, in presence and temporal experience.

KEYWORDS: Music, Performance, Embodiment, Intermodality, Tango.

EL MOVIMIENTO EN LA MÚSICA: PARÁMETROS DE ARTICULACIÓN MUSICAL Y SIMULACIÓN IDEOMOTORA.

JULIETTE EPELE / ISABEL CECILIA MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Diversos experimentos han demostrado que las intenciones expresivas de los músicos se reflejan en la estructura de la música (Gabrielsson y Lindström 2001) y en las señales extraídas de cada interpretación (Juslin 2001). Pero, aún no queda claro cómo opera el mecanismo de decodificación de dichas intenciones y cómo el oyente puede tener conocimiento de una intención particular codificada en la música. Algunos teóricos asumen una concepción enactiva de la cognición musical sugiriendo un reclutamiento del sistema motor en la percepción (Windsor 2004; Clarke 2005; Reybrouck 2005; López Cano 2006; Leman 2008), de forma tal que la percepción se constituye en acción perceptivamente guiada (Varela y col. 1991, en Reybrouck 2005). De este modo, el sonido resulta de nuestras acciones manifiestas y también simuladas, siendo la simulación ideomotora (Reybrouck 2001, 2005) el proceso por el que concebimos virtualmente una acción corporeizada aún cuando el contenido perceptivo o propioceptivo no está presente o no es relevante. Estudios recientes sobre cierto tipo de neuronas espejo han demostrado que su comportamiento obedece específicamente a la intencionalidad u objetivo distal y primordial al que la acción se encuentra asociada (Fogassi y col. 2005, en Gallese 2007). Luego, el interés de este estudio es el análisis de posibles vínculos entre la simulación ideomotora de diferentes tipos articulatorios del sonido y la intención gestual del ejecutante reflejada en la música.

OBJETIVOS (i) Encontrar posibles vínculos entre la intención gestual del ejecutante y la simulación ideomotora de los oyentes, (ii) Indagar las relaciones entre las descripciones verbales de la calidad gestual del movimiento en la ejecución y la imaginación motora, tal como surge de la experiencia receptiva del oyente.

MÉTODO Se solicitó a un pianista profesional la interpretación en un piano eléctrico de 4 piezas musicales en 2 versiones conteniendo cambios relativos únicamente a la articulación - staccato, legato - del sonido, las que se registraron digitalmente. Las ejecuciones fueron presentadas a 60 oyentes repartidos en dos grupos: (i) músicos o estudiantes de música que cursaron y aprobaron formalmente 4 años de la asignatura Instrumento y (ii) no-músicos, que participaron voluntariamente del experimento. Tras una breve instrucción, los oyentes escucharon las versiones de los ejemplos, y luego se les preguntó si para cada caso podían imaginar el movimiento corporal de las manos del ejecutante y describirlo categorizando 20 pares de adjetivos opuestos mediante una escala de 5 grados (preseleccionados y organizados de acuerdo a las categorías LAM: Tiempo/Peso/Espacio/Flujo). Finalizada la tarea se les solicitó consignar por escrito des-

criptores alternativos más adecuados - de ser necesario - a su experiencia de audición. Por su parte, el pianista participó de la misma tarea de descripción que los oyentes a fin de poder obtenerse conocimiento explícito de sus intenciones gestuales.

RESULTADOS Los resultados muestran independencia en relación a las apreciaciones del tipo articulatorio del sonido y las particularidades de cada obra respecto de la condición músico o no-músico, así como de la valoración de los pares de adjetivos entre sí. No obstante, se observa una clara distinción en la caracterización de la experiencia de movimiento corporal asociado a la articulación legato y staccato, por atribución de adjetivaciones opuestas y por estimación diferenciada, según el caso. Luego, un análisis comparativo de las apreciaciones de los músicos y los no-músicos en relación a las del ejecutante, mostró que el promedio de las respuestas de los músicos se acerca más que el de los no-músicos a las respuestas del ejecutante y que, a su vez, existe mayor diferenciación entre los grupos respecto de las respuestas referidas a la articulación staccato que a las referidas a la articulación legato, independientemente de la obra.

CONCLUSIONES Este trabajo sustenta una interpretación de la experiencia de recepción de los oyentes músicos y no-músicos, en términos de una decodificación corporeizada del movimiento musical mediante simulación ideomotora de la intención gestual del ejecutante. La valoración de la calidad de movimiento intencionado realizada por los oyentes a través de las claves proximales, revela, de hecho, diferencias en la experiencia corporal asociada a los distintos tipos articulatorios del sonido con independencia del factor obra. A su vez, un análisis comparado de las respuestas dadas por los grupos que conforman la muestra, valida la hipótesis de que la experiencia musical favorece el desarrollo y acceso a las claves distales (Leman 2008) de la ejecución. Por otra parte, los resultados sugieren la estimación de diferencias entre las categorías descriptivas tal como fueron planteadas, así como, proponen la consideración de posibles subcategorías, independientemente articuladas y combinadas, relativas a la caracterización del movimiento expresivo. Esto mismo puede verse reflejado en el análisis de la performance del ejecutante en relación a la producción y comunicación de los tipos articulatorios, de cuya complejidad da cuenta la variabilidad combinatoria de los parámetros implicados.

PALABRAS CLAVE: Simulación Ideomotora, Intención Gestual.

LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA COMO FORMA VITAL. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento.

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ / ALEJANDRO PEREIRA GHIENA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN De acuerdo a la teoría de la mente corporeizada, la recepción musical es un dominio de experiencia donde la obra musical se interpreta como una forma sónica en movimiento (Leman 2008). A medida que la música se desarrolla en el tiempo, la trayectoria de cambio en la energía de los eventos sonoros configura un perfil dinámico del que emerge una cualidad vital (Stern 2010). Entendida como una forma básica de la experiencia humana, la vitalidad se basa en la experiencia del movimiento e integra eventos externos e internos ligando la subjetividad a la realidad fenoménica. La cualidad vital se encuentra en las diferentes modalidades sensoriales y es una propiedad emergente de los atributos de tiempo, fuerza, espacio, dirección e intención. Sin embargo es poco lo que se sabe aún acerca de la contribución de los aspectos dinámicos en la expe-

riencia musical, en particular del efecto del movimiento en la recepción musical. Este trabajo se propone estudiar las vinculaciones entre las modalidades auditiva, visual y cinética en la configuración del perfil dinámico-temporal de la música como forma vital (Stern 2010).

OBJETIVOS Estudiar la experiencia de la vitalidad en la forma sónica en movimiento, en relación con el movimiento explícito, realizado y observado y la audición musical. Estudiar las relaciones entre la experiencia corporeizada de la música como descripción no lingüística y las descripciones lingüísticas de dicha experiencia.

MÉTODO 180 estudiantes de música de la UNLP participaron voluntariamente. A partir de la obra musical *El Cisne* (C. Saint-Saëns) se construyeron 4 estímulos: 1 (audio) obra completa; 2 (audiovisual) audio de la obra y video de una bailarina realizando movimientos congruentes con ella; 3 (audiovisual) audio de la obra y video de la bailarina realizando movimientos no congruentes y 4 (visual) video de la bailarina realizando los movimientos congruentes sin audio (extraído del estímulo 2). Se elaboraron estímulos cortos extraídos del audio original y se aplicaron modificaciones: (i) aceleración del tempo, (ii) desaceleración del tempo, (iii) variaciones en la envolvente dinámica y (iv) cambio de la altura final del fragmento. Los sujetos fueron asignados aleatoriamente a 5 condiciones: (i) audición musical, (ii) audición musical y observación de movimientos manuales congruentes con la música, (iii) audición musical y observación de movimientos manuales no congruentes con la música, (iv) audición y producción simultánea de movimiento libre congruente con la música y (v) observación de movimientos manuales sin audición. Se les solicitó la realización de 2 tareas: (i) estimar el grado de correspondencia de diez denominaciones de la vitalidad (Stern 2010) con la experiencia vivida durante la audición/observación del estímulo y (ii) estimar el grado de identidad de los fragmentos musicales modificados con los de la obra escuchada inicialmente.

RESULTADOS Un análisis de varianza de medidas repetidas con Palabras como factor intrasujetos y Condición como factor intersujetos arrojó diferencias significativas para Palabra ($F= 175,854$, $p < 0.01$). La interacción entre Palabra y Condición también fue significativa ($F= 3,685$, $p < 0.01$). Las puntuaciones para las Condiciones 1 (música sola) y 5 (movimiento concordante solo) se aproximan, indicando que la experiencia de la escucha musical y la observación del movimiento generan formas vitales relativamente similares. Esto podría explicarse porque ambas experiencias son el resultado de una cadena de pasajes transmodales, que va desde la modalidad auditiva (Condición 1) y la modalidad auditivo-kinética hasta la modalidad solo visual (Condición 5) donde el movimiento observado es la elaboración de una forma sónica en movimiento. Para el juicio de similitud de los fragmentos modificados una prueba de varianza de medidas repetidas con Identidad y Condición como factores intra e intersujetos, respectivamente, arrojó diferencias significativas para Identidad ($F=49.824$, $p < 0.01$) y marginalmente significativas para Condición ($F=3.093$, $p < 0.029$). La interacción entre Identidad y Condición también tuvo significación marginal ($F=1.968$, $p < 0.025$). El estímulo idéntico fue juzgado como el más similar en todas las condiciones, en tanto que el estímulo que contenía cambios en la dirección melódica se percibió como el más diferente en todas las condiciones.

CONCLUSIONES Los resultados soportan la idea de que los patrones de percepción que atraviesan las modalidades sensoriales, gracias a su potencial para activar similitudes en el perfil dinámico de las formas sentidas de la vitalidad favorecen una experiencia de la música como forma sónica en movimiento. Los descriptores verbales ofrecidos para promover la evocación y comunicación de algunas de las múltiples variantes que la forma vital puede adoptar (Stern 2010) fueron utilizados consistentemente por los participantes en las diferentes condiciones, obrando por lo tanto como descripciones lingüísticas para una experiencia sentida de índole no lingüística. La conclusión que reviste más interés para el estudio se refiere a la conservación de la forma vital en la condición de escucha

musical tanto como en la de observación del movimiento solo. Encontramos que ambas modalidades son susceptibles de generar formas vitales relativamente similares, como resultado de la cadena de pasajes transmodales que elaboran una forma sónica en movimiento. Por último, se halló que el juicio de similitud percibida está informado por una experiencia sentida de la forma vital. Las dimensiones de movimiento, tiempo, espacio, fuerza y dirección aportan un nivel de significación que se suma a, se entrelaza con, o modela las relaciones de similitud percibida de otros atributos estructurales de la música como los de la estructura tonal o armónica.

PALABRAS CLAVE: Formas De La Vitalidad, Forma Sónica En Movimiento, Cognición Corporalizada, Experiencia Musical

PENSAMIENTO IMAGINATIVO DEL DOCENTE DURANTE LA PLANEACIÓN DE LA ENSEÑANZA MUSICAL: modelos cognitivos idealizados para su análisis

PILAR JOVANNA HOLGUÍN TOVAR / ISABEL CECILIA MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA /
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Este trabajo considera que el profesor es no solo un ejecutor y receptor del conocimiento, sino un sujeto inmerso en un proceso reflexivo acerca de la enseñanza. Es interesante analizar la actividad reflexiva del profesor considerando las relaciones entre pensamiento y acción (Perafán, 2005) que se materializan en una red de teorías, creencias y conocimientos. Investigaciones anteriores sugieren que los saberes académicos, saberes basados en la experiencia, rutinas y guiones de acción y teorías implícitas integran las dimensiones epistemológica y psicológica de la actividad reflexiva del docente. Perafán se refiere a los pensamientos durante la planeación como a los procesos psicológicos donde el docente se representa el futuro con el objeto de construir un marco para la práctica por venir. En un estudio anterior Holguin Tovar (2010) encuestó a docentes de música acerca de sus concepciones sobre la enseñanza y encontró en sus respuestas imaginarios sobre aspectos de la formación y de la práctica. Este trabajo avanza en el estudio de esos imaginarios implícitos en escritos de la planeación de la enseñanza. Se considera a la planeación como una instancia de acción reflexiva en donde el docente (i) desarrolla en el momento presente, una práctica imaginativa acerca de la actuación futura (Schön, 1992) y al hacerlo (ii) activa implícitamente Modelos Cognitivos Idealizados (Lakoff 1987) con los cuales la organiza, a partir de esquemas imaginativos y modelos conceptuales.

OBJETIVOS (i) Estudiar el pensamiento del docente entendido como reflexión acerca de la acción futura tal como emerge de su uso en materiales de planeación de la enseñanza musical. (ii) Analizar el discurso lingüístico de los materiales de planeación de la enseñanza musical para identificar la presencia de Modelos Cognitivos Idealizados (Lakoff 1987) activados implícitamente al proyectar la enseñanza con el objeto de estructurarla.

MÉTODO Se dispuso de un corpus de escritos de planeación de la enseñanza musical producidos en una situación de practicum reflexivo acerca de la enseñanza de la música en la UPTC, Tunja, Colombia. Se analizaron los escritos en dos pasos: 1) Se tipificó la información relativa al marco de sustento teórico, la selección de los contenidos a ser enseñados, los tipos de prácticas proyectadas y los materiales musicales a ser utilizados de acuerdo a si se organizaban como saberes académicos, saberes basados en la experiencia y rutinas y guiones de acción. 2) Se analizó el contenido de los escritos con el fin

de identificar alguna de las lógicas propias de los Modelos Cognitivos Idealizados implicados en la práctica reflexiva. Esto es, se identificaron en las unidades discursivas estructuras imagen-esquemáticas del tipo esquema RECIPIENTE o esquema VÍNCULO, o esquema CAMINO, entre otras posibilidades. 3) Se establecieron relaciones entre 1 y 2 para advertir de qué modo los modelos cognitivos idealizados que los docentes activan cuando reflexionan sobre la enseñanza estructuran a los saberes académicos, a los saberes basados en la experiencia y a las rutinas y guiones de acción.

RESULTADOS El análisis de los escritos de los profesores permitió constatar que en la planeación se hacen evidentes modelos de enseñanza, concepciones de la música y procedimientos que en su mayoría responden a la repetición de prácticas vivenciadas durante su propio aprendizaje, convertidas en teorías implícitas del ejercicio profesional. En particular se hace referencia al modelo heredado de las prácticas docentes de los conservatorios. El análisis de tres casos de estudio vinculados a la enseñanza de la altura musical dejó al descubierto los Modelos Cognitivos Idealizados de los profesores que constituyen el canon de las teorías y creencias a las que se hizo referencia, y que por su fuerte arraigo en la cultura institucional de la formación musical se manifiestan resistentes al cambio conceptual. Los MCI identificados en los escritos de los profesores muestran que la planeación musical es un domino reflexivo en cuya estructuración conceptual intervienen algunas de las estructuras imaginativas más básicas de la experiencia, que intervienen actuando por debajo de, o conjuntamente con, las modalidades convencionales de la escritura de la planeación docente. Estos modelos se materializan en instancias donde se anticipa un escenario futuro de actuación, y por ende constituyen manifestaciones concretas de superficie del pensamiento metafórico del docente.

CONCLUSIONES ¿Cuál es el modelo conceptual de experiencia musical que emerge de la reflexión acerca de la práctica en el contexto de producción de los profesores investigados? Durante el ejercicio de una planificación atemporal el docente expone la idealización de lo que se debe desarrollar en la práctica musical. En el caso específico de la programación de las actividades musicales, el tomar conciencia de los mapeos mentales que guían el pensamiento de los profesores acerca de lo que constituye la previsión a futuro en el ambiente de la práctica permite situar a la planeación docente dentro del currículo como una instancia de reflexión en la acción que integra la tríada reflexión para la enseñanza, reflexión durante la enseñanza y reflexión acerca de la enseñanza. Si tal como sostiene Perafán, el pensamiento en la planeación es diferente al pensamiento durante la enseñanza, futuros estudios podrán analizar la actividad docente en base a las mismas categorías y podrán poner a prueba esta hipótesis. Es materia pendiente la pregunta acerca de cuáles serían las verdaderas unidades de análisis de la experiencia sobre las cuales andamiar una pedagogía para el desarrollo de la práctica reflexiva del docente que tenga el potencial para vincular los conceptos de la teoría musical con los modelos pedagógicos y cognitivos más apropiados para triangular de un modo más consistente los vértices música- experiencia- práctica reflexiva.

PALABRAS CLAVE: Pensamiento Imaginativo del Docente, Planeación, Cognición Corporeizada, Modelos Cognitivos Idealizados

A LINGUAGEM IDIOMÁTICA DO PIANO COM A MÃO ESQUERDA SOLO: UMA OUTRA ABORDAGEM DO ESTUDO E PERFORMANCE DO PIANO

MARÇAL FERNANDO CASTELLÃO

UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE (UNINCOR)

FUNDAMENTAÇÃO Esta comunicação intenta focar-se sobre a execução pianística para a mão esquerda. Este tipo de execução sempre existiu, em paralelo com a execução com ambas as mãos; contudo, foi somente no século XX que o repertório para mão esquerda se desenvolveu. Segundo Brofeldt (s/d), uma das grandes referências na pesquisa de repertório para a mão esquerda solo, essa prática teve início juntamente com o surgimento do piano moderno no século XVIII que apresenta o recurso do pedal direito, denominado pedal sostenuto, que torna possível a sustentação de sons no momento em que outros sons são produzidos em um registro diferente. Esse pedal é um dos principais recursos da prática do piano com a mão esquerda. Ao contrário do que se poderia imaginar, mais de 700 compositores escreveram obras para mão esquerda, totalizando um número superior a 1000 obras compostas no formato de solos, concertos, de câmara e transcrições (Brofeldt, s/d; Edel, 1994). Em contrapartida, existem grandes dificuldades em se conhecer ou ter acesso a esse repertório. Entre as razões para a falta de conhecimento sobre essa prática, podemos citar, entre outras razões, a grande dificuldade técnica exigida na performance de obras para mão esquerda. Acreditamos que essas dificuldades existem em decorrência de certas especificidades constituintes da linguagem idiomática da performance com apenas uma das mãos que não são encontradas no repertório tradicional. A linguagem idiomática se refere normalmente, a um conjunto de características específicas de um determinado instrumento; nesse contexto, o termo é entendido como um conjunto de características específicas decorrentes de uma prática particular. Desse modo, o presente trabalho pretende se ocupar das dificuldades técnico-musicais que constituem a linguagem idiomática em questão, apontando os problemas através de exemplos e dando sugestões de resolução, de modo a estimular também, a transferência dos casos abordados para o repertório tradicional do piano.

OBJECTIVOS Esta comunicação pretende contribuir para que o trabalho artístico de performance do piano com a mão esquerda solo tenha mais notoriedade no cenário musical, uma vez que, por apresentar um repertório vasto e diversificado, merece ser conhecido pelos músicos e pelo público em geral. Assim, pretende-se analisar os componentes presentes na linguagem idiomática das obras para mão esquerda, identificando os problemas técnico-musicais e apresentando soluções para esses problemas, de modo a criar subsídios para que o leitor também possa aplicar as soluções encontradas neste trabalho no repertório tradicional do piano.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Acredito que os desafios técnicos e interpretativos que constituem a linguagem idiomática do piano executado com a mão esquerda podem contribuir para o desenvolvimento da sua habilidade motora e, além disso, pode-se estimular o crescimento musical e de performance, de uma maneira geral, daquele que pretende estudar obras para mão esquerda solo. Analisando a linguagem idiomática da performance do piano com a mão esquerda solo, contribuimos para tornar essa prática mais acessível ao estudante desmitificando todas as dificuldades em torno dessa prática.

IMPLICAÇÕES A interpretação de peças para mão esquerda necessita de um tratamento específico, que é obtido através de uma reflexão sobre sua linguagem idiomática. Esse tipo de repertório apresenta peculiaridades que requerem uma abordagem diferenciada sobre problemas técnico-musicais que também podem ser encontrados no repertório para as duas mãos. Desse modo, o pianista que se interessar em estudar obras para mão

esquerda, também poderá ampliar o rol de habilidades técnico-musicais para o repertório tradicional em virtude desse diferencial. Por exemplo, o legato é uma das muitas habilidades que o pianista pode trabalhar diferenciada. Em obras para mão esquerda, o canto é quase sempre realizado somente pelo polegar, então, para se obter o mesmo efeito em uma obra do repertório de duas mãos, é preciso realizar um trabalho específico que será apresentado e discutido no artigo.

PALAVRAS CHAVE: Performance do Piano com a mão Esquerda Solo, Linguagem Idiomática, Interpretação Musical.

EFICIENCIA DEL COMPONENTE EJECUTIVO DE LA MEMORIA OPERATIVA E INTERPRETACIÓN MUSICAL A PRIMERA VISTA EN NIÑOS DE 10 A 12 AÑOS.

LAURA HERRERO / NURIA CARRIEDO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FUNDAMENTACIÓN Nuestra investigación está fundamentada en el estudio de las diferencias individuales en la ejecución de tareas cognitivas complejas. Concretamente, se centra en los procesos de control y regulación de la conducta cognitiva en relación con la lectura musical a primera vista. La habilidad de leer a primera vista supone interpretar por primera vez con un instrumento o la voz, la música de una partitura sin el beneficio de la práctica (Wolf, 1976), y se caracteriza por las grandes demandas cognitivas que implica, ya que requiere el procesamiento de una compleja entrada de información visual en tiempo real sin la posibilidad de corregir errores. Hasta la fecha, son escasos los estudios que se han focalizado en la relación entre los procesos de control y regulación de la conducta cognitiva y la habilidad de lectura a primera vista, y sus resultados son contradictorios. En nuestro estudio partimos del supuesto de que la interpretación musical a primera vista puede considerarse como una habilidad que precisa de gran número de recursos cognitivos y por lo tanto, la capacidad de memoria operativa (MO) – considerada como un indicador del funcionamiento ejecutivo– podría estar relacionada con esta habilidad, aunque esta influencia podría estar mediada por la práctica.

OBJETIVOS El objetivo de nuestro trabajo consistió en determinar si las diferencias individuales en niños de edades comprendidas entre 10 y 12 años cuando interpretan una partitura musical a primera vista se debían a factores relacionados con el control y la regulación de los procesos cognitivos, o, si por el contrario, dependían de otro tipo de factores como la inteligencia, la edad, o el grado de experiencia musical.

MÉTODO Realizamos un estudio correlacional con 21 niños de 10 y 12 años que estudiaban 3º, 4º o 5º curso de diferentes instrumentos de cuerda frotada (10 violinistas, 4 violistas, 2 violoncellistas y 5 contrabajistas). Para medir la amplitud de MO, se utilizaron dos pruebas de amplitud complejas: la prueba de Amplitud de Lectura de Daneman y Carpenter (1980) adaptada para niños por Carriedo y Rucián (2009), y la Prueba de Amplitud de Conteo de Case, Kurland y Goldberg (1982). Además, se utilizó una medida de inteligencia fluida, el Test de Matrices Progresivas de Raven, puesto que la inteligencia fluida se ha asociado frecuentemente al funcionamiento ejecutivo. Para controlar los aspectos relacionados con la experiencia y la práctica, se incluyó un cuestionario dirigido a los padres y a los profesores de instrumento de los participantes, en el que se les preguntaba por la experiencia musical temprana, el tiempo de estudio acumulado y la práctica en lectura a primera vista, entre otros aspectos. Finalmente, se utilizó como

prueba criterio una prueba de lectura a primera vista, que se adaptó pertinentemente a las dificultades propias de cada instrumento.

RESULTADOS Los resultados mostraron que cuando se controlan los efectos de la práctica, los procesos ejecutivos están implicados en el rendimiento musical de los niños de 10 a 12 años en tareas de lectura a primera vista puesto que explican el 40% de la varianza observada. Asimismo, nuestros resultados mostraron que las diferencias individuales encontradas en la realización de dicha tarea pueden ser explicadas en función de los procesos cognitivos de control y regulación ligados a la memoria operativa, y no por la edad, la experiencia musical o la inteligencia fluida.

CONCLUSIONES La conclusión principal en relación con nuestra hipótesis es que los procesos ejecutivos son en gran parte los responsables de las diferencias individuales en la interpretación musical a primera vista. Además, y en relación con la inteligencia fluida, se observó que ésta no correlacionaba con las medidas de amplitud de MO, y tampoco explicaba las diferencias individuales en lectura a primera vista. Teniendo en cuenta que la inteligencia fluida se ha considerado como un índice de funcionamiento ejecutivo general, nuestros resultados podrían estar indicando que no es este componente general de funcionamiento ejecutivo lo que explicaría las diferencias individuales, sino funciones ejecutivas específicas, procesos ejecutivos en la línea de lo propuesto por Baddeley (1986) y Miyake et al. (2000), aunque esto habría que corroborarlo en futuras investigaciones.

PALABRAS CLAVE: Lectura a Primera Vista, Funcionamiento Ejecutivo, Capacidad de Memoria Operativa.

LA PRODUCCIÓN DE INVARIANTES MOTORES Y EL SONIDO DEL VIOLÍN

ANDRÉS RODRÍGUEZ AYUSO / FLORENTINO BLANCO TREJO / DAVID JACOBS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FUNDAMENTACIÓN Este trabajo pretende proyectar un acercamiento experimental tomando el camino teórico abierto por Ernst E. Boesch en un artículo 'El sonido del violín' (Boesch 1993 en Lonner y Hayes, 2007) donde, desde una perspectiva compleja, intenta enganchar el espacio cultural en que se da cabida tanto al instrumento, como al sujeto, como al músico; proponiendo así paradigmas de la psicología básica como la relación sujeto-objeto, la acción orientada, la semántica de la acción y de las metas que la conforman, elementos presentes de forma constante en la obra del autor, recogidas en su Teoría de Acción Simbólica (Symbolic Action Theory) y tematizadas en esta ocasión a propósito de un fenómeno como este (Lonner y Hayes, 2007). A partir de esta perspectiva teórica planteamos comenzar describiendo desde una lógica experimental un nivel de análisis que podríamos considerar microgenético de acuerdo con la constitución de la técnica del violín. En este sentido se tratará de permitir hacer ver el proceso de ajuste músico-violín tomando el análisis de Berstein acerca del control motor (Turvey, Fitch y Tuller, 1982). Una suerte de sistema perceptivomotor incluido en un movimiento de perpetuo re-ajuste y dominación orientada hacia una meta estética y quizás difusa, sin embargo sometida a una gramática del cuerpo muy concreta y rígida.

OBJETIVOS 1) Cotejar la pertinencia del sistema Qualisys a la hora de registrar parámetros de ajuste motor en una tarea de técnica de violín como la propuesta. 2) Determinar en qué medida este diseño permite dar cuenta de las diferencias de ajuste en el sistema motor de violinistas con respecto a su nivel de experiencia, en concreto referidas a los parámetros definidos por Nicolai Berstein de "congelación" y "descongelación" (Turvey,

Fitch y Tuller, 1982). 3) Permitir en su caso servir como soporte para futuros estudios situados en esta línea.

MÉTODO Los participantes fueron seleccionados y agrupados bajo el criterio de los años de experiencia en el estudio del violín, teniendo en cuenta a su vez el número de horas de práctica semanal. La tarea consistió en la reproducción de un ejercicio de paso de arco sobre cada una de las cuerdas tocadas al aire. Esta tarea fue realizada y grabada de forma continuada durante 30 s con cada cuerda. Así mismo, constó de dos condiciones intrasujeto: a) Interpretación estática b) Interpretación con movimiento expresivo. La grabación se llevó a cabo mediante un sistema de captura de movimiento formado por cuatro cámaras de recepción infrarroja. Así, se situaron marcadores reflectantes en ambos hombros, codo derecho, dos situados en la muñeca derecha, dos en nudillos de la mano derecha. En el mismo sentido se posicionaron dos marcadores a lo largo del arco y tres en el propio violín.

RESULTADOS Los análisis se basaron en la utilización de la desviación típica media de los distintos parámetros angulares calculados entre arco y violín a partir del conjunto de los ensayos. Tomando ésta como medida que pudiera señalar el proceso de "congelación" de grados de libertad. Por otro lado, se establecieron cuatro ángulos trazados a partir de distintos vértices del brazo derecho de manera que los valores obtenidos en cada registro fueron representados por emparejamientos de ángulos intentando visibilizar hipotéticas relaciones correlativas entre cada uno de los ángulos trazados.

CONCLUSIONES A partir de la comparación de medias de las desviaciones típicas obtenidas del registro, y bajo la hipótesis de esperar una menor variabilidad en los participantes más expertos con respecto a aquellos parámetros que debieran mostrarse efectivamente invariantes, fueron determinados aquellos parámetros que parecieron dar cuenta de la maestría de los participantes en este sentido (Ángulo de elevación Arco-cuerdas y Distancia codo con plano hombro-mano) Por otro lado, a partir de la comparación de las figuras formadas por emparejamientos de los ángulos descritos con respecto al brazo derecho, pudimos destacar unos valores que visibilizaron relaciones angulares que parecen mostrar un tipo de función determinada, función que se muestra más definida y ajustada en el caso de los violinistas con más años de experiencia. De esta forma, con respecto a nuestras hipótesis este análisis permitiría hacer visible un proceso de progresivo acoplamiento entre los distintos elementos articulatorios del sistema de ajuste motor.

PALABRAS CLAVE: Violín, Boesch, Berstein, Paso de Arco, Control Motor.

LA REPETICIÓN COMO ELEMENTO INTRÍNSECO DEL PROCESO DE CONOCER LA OBRA

JUAN VALENTÍN MEJÍA
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

FUNDAMENTACIÓN La repetición es una de las actividades musicales que realiza el músico como parte del proceso de conocer una obra musical. Su importancia en la práctica la sitúa como necesaria e inevitable para lograr el dominio de un fragmento musical y/o de una obra completa. De acuerdo al estado del arte en la investigación sobre el tema, las repeticiones dan lugar a la acumulación de horas de práctica para alcanzar logros buscados (Ericsson et al., 1993, Sloboda et al., 1996), suelen tener lugar en momentos de toma de decisiones interpretativas y su función varía de acuerdo a un objetivo: memorizar el texto musical (Chaffin y Imreh 2008), mecanizar los movimientos corporales del ejecutante (Chaffin, Imreh y Crawford (2002b), desarrollar la habili-

dad motora en general (Ericsson y Lehmann 1996, citado por Palmer 1997), realizar análisis mientras se practica (Rink 2006), entre otras más. El presente trabajo toma como sustento teórico postulados de la Psicología de la Música en los procesos cognitivos de alto nivel tales como resolución de problemas, toma de decisiones.

OBJETIVOS Medir la cantidad de repeticiones y explorar sus propósitos en las soluciones interpretativas durante el estudio de una obra musical.

MÉTODO Una violinista profesional tomó parte en el estudio de preparar la interpretación de una obra inédita para violín solo. El registro del estudio de la partitura se realizó en once sesiones, todas ellas se video grabaron. El audio de las sesiones de práctica fue separado y analizado para organizar la data correspondiente. Se graficaron las repeticiones realizadas por la violinista en las sesiones de práctica: por compás, por fragmentos cortos y largos incluyendo las repeticiones de toda la obra y se analizaron en relación a la observación del pasaje en cuestión y de la problemática manifestada. De acuerdo a este análisis se clasificaron las repeticiones conforme a un sistema de categorías que contempla las posibles vinculaciones mencionadas. Además se tuvieron en cuenta para la clasificación, los comentarios de la violinista cuando estuvo repitiendo los pasajes y sus explicaciones de los mismos.

RESULTADOS Desde lo cualitativo la data encontrada revela que las repeticiones fueron utilizadas como: (i) una herramienta para conocer la obra (estructura y forma), (ii) solucionar distintos problemas técnicos y expresivos de la obra y (iii) memorizar el texto musical. Desde lo cuantitativo demuestra que la cantidad de repeticiones realizadas por la ejecutante tienen relación directa con el grado de dificultad técnico y/o expresivo de algunos compases y pasajes musicales. Por ejemplo los compases más repetidos durante todo el estudio (compás 3= 58, 8= 231, 20= 158, 51= 125, y 61= 98) fueron mencionados por la violinista por sus dificultades particulares. La mayoría de las repeticiones de fragmentos cortos fueron desapareciendo a partir de la sesión tres y poco a poco dieron paso a las repeticiones de fragmentos largos y a toda la pieza. A la mitad del periodo de práctica ya había desaparecido el 70% de las repeticiones por problemas técnicos y expresivos. En las sesiones finales se observaron las repeticiones de toda la pieza y algunos compases aislados.

CONCLUSIONES Las repeticiones tienen implicancias en la organización y economía de tiempo de práctica a partir del conocimiento de los problemas a resolver y la manera en que estos serán resueltos. Por otra parte, la cantidad de repeticiones de un pasaje musical o repeticiones de toda la pieza puede evidenciar el grado de dificultad que representó para la ejecutante. Finalmente las repeticiones pueden estar vinculadas a una modalidad o un hábito de estudio musical.

PALABRAS CLAVE: Ejecución Musical, Interpretación

CORPORALIDAD Y ESTILO MUSICAL EN LA FORMACIÓN INSTRUMENTAL

IVANA LÓPEZ / FAVIO SHIFRES / GUSTAVO VARGAS

ESCUELA DE ARTE *LEOPOLDO MARECHAL* / UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA /
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

FUNDAMENTACIÓN Con el desarrollo de las técnicas instrumentales ha habido un desarrollo concomitante de técnicas corporales y de la atención puesta sobre el cuerpo en la ejecución. No obstante, recientemente la investigación en el campo de la ejecución musical ha prestado atención a la utilización del cuerpo más allá de considerarlo como un medio físico para el accionar de los instrumentos musicales. La musicología actual ha llamado la atención sobre la necesidad de considerar al cuerpo como componente fundamental del hecho musical. El estilo musical es un concepto elusivo que alude a una propiedad emer-

gente de un conjunto de atributos musicales. En línea con la perspectiva musicológica mencionada, cabría preguntarse acerca de los componentes corporales del estilo. Para Pelinski (2005) el proceso de aprendizaje instrumental es práctico y básicamente mimético: auditivo-visual y motriz. En él las experiencias corporales son procesadas en términos de estructuras. Siendo que “el cuerpo imita a la música” el cuerpo podría estar contribuyendo a la propiedad emergente estilo. A pesar de los avances teóricos, los aspectos de la corporalidad en la construcción del significado musical parecen no ocupar un lugar destacado en la formación de los músicos profesionales. De igual modo, los recursos metacognitivos con los que cuentan los estudiantes para involucrar el movimiento y el cuerpo en la práctica de significado musical (particularmente en relación a la gestalt estilística) no son conocidos.

OBJETIVOS Este trabajo explora el rol del cuerpo y del movimiento en la definición del estilo musical por parte de los estudiantes de música, bajo el supuesto de que el cuerpo se involucra a través del movimiento, el gesto y la postura de forma de contribuir a la propiedad emergente del hecho musical que denominamos estilo. Del mismo modo explora los recursos metacognitivos de los estudiantes en tal elaboración corporal del significado observando qué aspectos se ponen de relieve cuando se coloca al cuerpo como foco atencional de la performance.

MÉTODO Se seleccionaron 15 clips de video, de 15 segundos cada uno, conteniendo sendas ejecuciones de guitarra española de música académica (barroco y contemporánea), tango, jazz y folklore argentino, todas estando a cargo de guitarristas profesionales especializados en los respectivos estilos. 75 estudiantes de música (54 iniciales, y 21 avanzados) observaron los clips sin sonido, y estimaron a qué estilo correspondían las ejecuciones observadas, indicando la seguridad en la respuesta utilizando una escala de 1 a 7. Luego de realizar la tarea se les pidió que señalaran tres indicadores utilizados para resolverla.

RESULTADOS Se realizó un ANOVA de mediciones repetidas 5x2 con Estilo (barroco, contemporáneo, tango, jazz y folklore) y Experticia (iniciales y avanzados) como factores intra y entre sujetos respectivamente brindó algunos indicios de que los estudiantes podrían estar utilizando pistas corporales para la identificación del estilo de acuerdo a su propia experiencia instrumental. Sin embargo, en ningún estilo, el reconocimiento fue positivo. Tampoco se observó una correlación significativa entre el éxito en el reconocimiento del estilo a través de la imagen y la familiaridad con dicho estilo. Los datos de la fase metacognitiva del estudio revelaron diferencias significativas en el uso de indicadores corporales. Así mientras los estudiantes iniciales ponen más el foco en aspectos técnicos y lingüísticos observables en los videos, los estudiantes avanzados se concentran más en aspectos de la gestualidad global.

CONCLUSIONES La formación musical sistemática tiene implícita una perspectiva de la utilización del cuerpo en la ejecución que se aprecia en los resultados obtenidos. Así por ejemplo se observa que los estudiantes iniciales por la etapa de formación que atraviesan, a la hora de pensar acerca del cuerpo estén más pendientes de cuestiones vinculadas con marcaciones técnicas y aspectos teóricos de su propio aprendizaje. Es así que el foco puesto en la partitura y en los aspectos técnicos así como la valoración del modelo del maestro son los que guían la propuesta de enseñanza tanto en la formación de instrumentistas clásicos como populares. En tal sentido, a pesar de que podría suponerse que la formación en música popular atendería mejor a factores corporales habida cuenta de una aparente liberación de restricciones en ese aspecto en la performance de la vida cotidiana en los respectivos estilos, las diferencias entre los estudiantes de una y otra carrera no fueron significativas. De este modo parecería que el modelo de enseñanza prevaliente es más influyente que la actividad musical por fuera de la academia.

PALABRAS CLAVE: Corporalidad, Estilo, Formación Instrumental

ARTICULAÇÕES ENTRE AS ESCRITAS PIANÍSTICAS DE HEITOR VILLA-LOBOS E DE CLAUDE DEBUSSY:

Estudo analítico da Ciranda Nº15 *Que Lindos Olhos*

FREDERICO SILVA SANTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS; UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

FUNDAMENTAÇÃO Neves (1977) sustentava que as obras de Heitor Villa-Lobos só podiam ser examinadas em relação à sua necessidade expressiva, pois ela escapa de toda forma analítica que pretenda enquadrá-la em esquemas funcionais preestabelecidos. Partindo desse princípio, foi desenvolvido um trabalho de análise estrutural, em nível de partitura, ambicionando elevar a primeiro plano os elementos formadores da escrita pianística villalobiana em contraponto com a debussyana. Para concretizar o estudo foi escolhido a obra "Que Lindos Olhos" peça número 15 do ciclo de 16 Cirandas. Após a análise estrutural da peça e a busca de seus correspondentes na obra para piano do compositor francês, foram estabelecidos como elementos básicos para a edificação da argumentação a importância da textura para a compreensão da música do século XX, os elementos composicionais presentes na obra para piano de ambos os compositores, assim como o tratamento do piano e algumas considerações harmônicas. Utilizou-se como endosso para a argumentação obras de teóricos e pesquisadores como Kotska (1999); Pascoal (1991; 2005) Paz (1976); Neves (1977) entre outros, que contribuíram de certa forma para a sustentação do proposto. Após a realização de todo o processo de análise, constatou-se a presença de vários elementos na Ciranda "Que Lindos Olhos" que possuem ligações muito próximas aos utilizados nas obras de compositor francês. Entretanto, a forma como Villa-Lobos emprega esses elementos é muito pessoal. Em muitas peças do ciclo das Cirandas ele transfigura o material utilizado ou desloca-o para outro contexto, perdendo, por exemplo, aquela imprecisão característica do Impressionismo.

OBJECTIVOS A pesquisa tem como foco frisar a influência de Debussy na obra pianística de Villa-Lobos, que não se limita a sua primeira fase, mas se estende em toda a sua produção de forma transfigurada ou amalgamada nas estruturas texturais densas de suas composições. Objetiva-se também apresentar elementos específicos para uma análise estrutural voltada para a obra villalobiana, partindo de uma síntese dos elementos na dimensão vertical, superposição de extratos sonoros, e na dimensão horizontal, melodia folclórica, assim como a análise de registros, intensidades, elementos caros aos compositores em questão.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Para o presente, escolhe-se aduzir a análise estrutural da Ciranda de Nº15 "Que Lindos Olhos", e o enfoque oferecido visa contribuir para um melhor entendimento da construção da peça, através do tipo de análise escolhida. Além disso, salienta-se a importância de alguns elementos pianísticos utilizados na obra de Villa-Lobos e Debussy, possibilitando assim uma melhor interpretação musical. Sublinha-se ainda que para uma ideal compreensão do texto musical é necessário um trabalho de análise da obra, no nível da partitura e dentro do contexto em que foi concebida. Assim, ao se apropriar do conhecimento da obra e de seu contexto, o intérprete conscientiza-se dos recursos pianísticos empregados em função da interpretação escolhida, o que favorece não somente a ele, mas aos dilettantes e aos estudiosos da música villalobiana.

IMPLICAÇÕES Como dito anteriormente, ao confrontar a peça em foco com obras pianísticas de Claude Debussy, foi possível constatar a presença de vários elementos que possuem ligações muito próximas aos utilizados nas obras de compositor francês. Entretanto, a forma como Villa-Lobos emprega esses elementos é muito pessoal: ele transfigura o material utilizado ou desloca-o para outro contexto. Busca-se, através da análise comparativa, fazer uma aproximação entre os procedimentos presentes nas obras dos dois compositores e estabelecer como síntese o processo de divisão entre os elementos encontrados. Assim, afere-se que a análise da obra no nível da partitura e dentro do contexto em que foi concebida pode favorecer tanto na pesquisa quanto na interpretação de ambos os compositores.

PALAVRAS CHAVE: Villa-Lobos, Debussy, Análise Estrutural.

ESPECTRO MÉTRICO: HACIA UNA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE COMPRESIÓN MUSICAL

ALEJANDRO ERUT / FEDERICO WIMAN
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

FUNDAMENTACIÓN La estructura métrica aparece como un componente básico en la cadena de representaciones mentales que realiza el oyente competente en el proceso de percepción de una pieza de música tonal. Esta descripción estructural actúa como parte de una gramática generativa en la cual la comprensión del oyente consiste en hallar aquella descripción máximamente coherente con respecto a la música que está siendo percibida. En términos del modelo cognitivo paradigmático (Lerdahl & Jackendoff, 1977; 1983), la estructura teórica que capta las regularidades temporales de la secuencia de eventos y sus jerarquías implicadas es denominada estructura métrica. La misma es inferida a través de la actuación de principios gestálticos, procesos de enculturación, refuerzos cognitivos y aprendizajes específicos (tales como la formación musical profesional), y ha sido corroborada experimentalmente a través de numerosos estudios. Nuestro artículo se centra en la evaluación de tal descripción estructural, en los procesos cognitivos que la originan y en sus implicancias a la luz del análisis musical, la percepción musical, y de su ubicación en el campo semiológico.

OBJETIVOS *Revisar la relación de equivalencia entre constructos que son propios de la teoría musical y las representaciones mentales producto de la percepción musical. *Discutir el alcance terminológico de conceptos tales como oyente experimentado, superficie musical y teoría de estado final. *Proponer como resultado de tal evaluación un concepto que define un número de situaciones y procesos que son usualmente descartados o clasificados como marginales en los estudios empíricos sobre métrica. Lo denominamos: espectro métrico.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL *Concepto de espectro métrico: El modelo describe un emergente cognitivo que se expresa en una serie de situaciones en donde más de una estructura métrica (entendida en su sentido habitual de pulsos jerarquizados), sería potencialmente asignable a un mismo fragmento musical dentro de la misma ventana temporal. Es decir, que si las estructuras métricas devienen de una "lectura" o "barrido" de variables, allí donde la lectura se torne ambigua, la coexistencia de asignación de estructuras métricas produciría el fenómeno perceptual que denominamos Espectro Métrico (EM) Como una gestalt, el EM es una totalidad que no se reduce a la suma de las propiedades de sus partes, sino que posee características que le son propias. *Aporte a la modelización de la comprensión musical: El propio concepto de Espectro Métrico, surge en el contexto de un marco teórico general que presenta una cierta redefinición del sentido de la "comprensión musical", sin que ello conlleve a un abandono definitivo de las bases cognitivas que le dan origen. El eje conceptual del artículo se centra en la presentación del concepto de EM, pero de modo preponderante se destaca la articulación con la temática de la comprensión musical.

IMPLICANCIAS *Redefinición del concepto de comprensión musical. *Extensión del concepto de espectro a otras dimensiones musicales. *Revisión de las metodologías pedagógicas en la enseñanza musical. *Revisión de los contenidos didácticos en la formación de músicos profesionales. *Aportes a la conformación de una Teoría Musical de bases cognitivas. *Implicancias en el Análisis musical. *Implicancias en la generación de modelos experimentales. *Implicancias en los modelos de emulación computacional.

PALABRAS CLAVE: Métrica, Espectro, Descripción Estructural, Teoría Musical, Percepción Musical

COMPARANDO ESTRUTURAS RÍTMICAS ATRAVÉS SONOGRAMAS: um estudo da percepção métrica do motivo principal da Sinfonia no. 5, Op. 67 de Beethoven

PEDRO PAULO BONDESAN DOS SANTOS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FUNDAMENTAÇÃO Este estudo parte da afirmação do maestro Gunther Schuller (1991) de que noventa por cento das gravações "tripletizam" o motivo principal do início da Sinfonia nº 5, Op. 67 de Beethoven. Assumindo esta constatação como um fato além das práticas interpretativas mas também relacionado à maneira do ouvinte compreender o ritmo proposto pelo compositor, nosso trabalho visa verificar se a percepção ternária do motivo encontra fundamento na alteração da estrutura métrica do seu ritmo. Esta ternarização ocorre em grande parte das interpretações da obra, independentemente da concepção dos maestros. Para tanto, utilizamos a ferramenta computacional Sonic Visualizer desenvolvida pelo Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London. O aplicativo foi desenvolvido inicialmente para estudo de práticas interpretativas dentro do Projeto Mazurka e destinado a realizar a comparação de gravações de peças para piano em interpretações de diversas épocas e concepções estilísticas. Possui diversos filtros onde se pode realizar um mapeamento da articulação rítmica, melódica, de frequências entre outras.

OBJECTIVOS Para nosso propósito, lançamos mão do mapeamento rítmico, procedendo medições diretamente dos arquivos digitais de áudio, onde extraímos os tempos dos ataques também chamados onsets. Estes representam a articulação temporal das notas tocadas pela orquestra à partir da referencia escrita pelo compositor, ou seja, a partitura.

MÉTODO Para a construção do perfil comparativo do ritmo no motivo, recorreremos aos intervalos IOI (intra-onsets-intervals) extraindo as proporções métricas dos compassos percebidos ternariamente no início do primeiro movimento com as suas respectivas repetições nos compassos subsequentes percebidos em subdivisão binária na mesma gravação. Com essa metodologia, nossa finalidade é averiguar se a proporcionalidade das colcheias do motivo se alteram nos instantes percebidos de forma ternária em relação aqueles percebidos de forma binária. Escolhemos três gravações com os maestros Antál Dorati, Pierre Boulez e Nicholas Harnoncourt regendo respectivamente as orquestras New Philharmonia (CBS), London Symphony Orchestra (Mercury, 1962) e Chamber Orchestra of Europe (Teldec, 1991). Dentro do universo das gravações citadas por Schuller, escolhemos duas, cujos motivos iniciais foram considerados não tripletizados, e uma gravação onde o andamento é extremamente lento. A última escolha tem como justificativa a necessidade de dominar as funcionalidades do aplicativo. Como não conhecíamos os critérios para a detecção dos onsets, precisamos aprende-los empiricamente, o que implicava fazer testes e buscar a melhor configuração da ferramenta para um tipo de sonoridade ao qual ela não foi projetada. O piano tem um ataque fortíssimo em relação às cordas. Assim, consideramos a articulação rítmica expandida da gravação, um fator importante para a melhor visualização e avaliação dos resultados obtidos.

RESULTADOS Após proceder as medições das durações IOI, projetamos as tabelas num gráfico sobrepondo os resultados das três gravações referidas. A idéia é verificar se existe alguma diferença na proporção dos grupos de colcheias entre si, na mesma gravação, e entre diferentes gravações de orquestras. O gráfico mostra que a gravação regida por Boulez tem as colcheias mais longas, variando entre 160 ms e 330 ms. Enquanto as outras variam em números médios de 140 ms e 200 ms, demonstrando obviamente que sua interpretação é mais lenta que as outras. Outra leitura que salta do

gráfico sem grande necessidade de observação é que as linhas terminam em angulo ascendente revelando que últimas colcheias de cada grupo, ou seja aquelas que anteceden a cabeça do compasso seguinte, tem duração proporcional maior que suas antecedentes.

CONCLUSÕES Na relação entre a estrutura rítmica e a percepção ternária do motivo principal com apoio em fermata na quarta nota, a abordagem realizada se mostra inconclusiva pois o gráfico não aponta diferença significativa entre as curvas relativas aos trechos percebidos de maneira ternária e aqueles percebidos da maneira binária. Além da comparação entre trechos de uma gravação, numa segunda etapa de avaliação dos resultados, também realizamos a comparação das gravações entre si. Pudemos observar comparativamente as estruturas métricas dos trechos escolhidos concluindo entre outros aspectos, pela regularidade estrutural do ritmo na articulação do motivo.

PALAVRAS CHAVE: Percepção, Ritmo, Beethoven, Cognição, Métrica.

LA MÚSICA DE LOS SICURIS II

SUSANA BEATRIZ DUTTO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

FUNDAMENTACIÓN En el año 2007, junto a un grupo de alumnos realizamos nuestra primera experiencia conjunta de investigación de campo. Conformamos un Banda de Sicuris y participamos de la Procesión que cada año, en Semana Santa, realizan los devotos de la Virgen del Abra de Punta Corral. La particularidad de esta fiesta está dada por el sincretismo –común en la región del noroeste- entre tradiciones de origen aymara, como es la práctica comunitaria en la interpretación del sicus- y el culto católico, con sus ceremonias propias de la semana santa. Esta primera experiencia abrió un camino hacia la investigación de campo para un grupo de novatos en el tema. Algunos aspectos que considerábamos específicamente musicales, no tuvieron en ese momento una respuesta clara. Uno de los más relevantes fue el siguiente: cada momento de la ascensión, de las paradas, o del descenso, se acompaña con determinadas melodías o "géneros". La gente que hace años participa de la procesión, identificaba cada toque, desechando algunos y aceptando otros, pero sin poder dar explicaciones claras de por qué resultaba apropiado o no para cada ocasión. Nuestro análisis espontáneo de las propuestas no alcanzaba a dar cuenta de las diferencias que ellos percibían, o más precisamente, no utilizábamos los mismos criterios de comparación. Desde entonces, quedó latente la necesidad de profundizar en aspectos específicamente musicales por un lado (grabar las diferentes expresiones, compararlas e intentar determinar las características que las hacen semejantes o diferentes), y rituales por el otro, pensando en la posibilidad de ampliar nuestros horizontes de escucha. Este ha sido el principal estímulo y fundamento del siguiente trabajo, que pretende ampliar el registro del 2007 para favorecer una mejor comparación de los ejemplos obtenidos, como así también realizar entrevistas orientadas al objeto de estudio, a los principales referentes de esta práctica musical.

OBJETIVOS *Identificar las características musicales o extra musicales que distinguen a las obras que se interpretan en los diferentes momentos de la procesión. *Procurar favorecer una valoración estética de las mismas a través del análisis musical en contexto y de entrevistas a sus cultores.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Con el resultado de esta investigación, se pretende ampliar el conocimiento actual sobre las prácticas musicales propias de las Fiestas de los Valles de Altura de la región de Jujuy, realizando un registro y clasificación de las melodías.

fas interpretadas por las principales Bandas de Sicuris. A su vez, se pretende favorecer una recepción positiva de las prácticas propias de un pequeño sector de nuestra cultura, abordando las mismas dentro del contexto en que se desarrollan. Se procura de esta manera rescatar no sólo su valor ceremonial o ritual, sino también su valor estético.

IMPLICANCIAS El siguiente trabajo pretende poner discusión la posibilidad de comprender el hecho musical fuera de contexto, como así también el uso de iguales parámetros de comparación para expresiones musicales diversas.

PALABRAS CLAVE: Bandas de Sicuris, Valor Ceremonial y Estético, Parámetros de Análisis.

LOS CANTOS DE CUNA DE LA CULTURA QOM: análisis sobre el sincretismo en éstas prácticas musicales

ROSARIO HADDAD

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

FUNDAMENTACIÓN La propuesta que plantearemos surge en el marco del trabajo de campo realizado en las comunidades Qom de Juan José Castelli, Paraje Pampa Argentina, Villa Río Bermejito y Roque Sáenz Peña de la Provincia del Chaco, iniciado en el año 2007. Dicho trabajo titulado "El Canto Qom", consta de registros sonoros, cantos y toques antiguos que fueron documentados en el transcurso de los años 2008 y 2009. Además de rescatar toques y cantos ancestrales, es una grabación de sus expresiones musicales, que da cuenta de ciertos cambios culturales atravesados por la comunidad. Tanto éstas composiciones originales como las recopilaciones, son una muestra de que la música como expresión cultural y social, es permeable y dinámica. Dicha presentación es el resultado de un trabajo de análisis de los cantos de cuna recopilados, a partir del concepto de sincretismo. Sabemos que iniciada la década de 1930 misiones protestantes evangélicas y pentecostales se fueron estableciendo en la región del Gran Chaco argentino. Esto trajo aparejado diversas transformaciones culturales en la comunidad Qom, que se manifiestan explícitamente en sus prácticas musicales. Analizaremos el concepto de sincretismo en dichas prácticas, tomando como eje, los cantos de cuna registrados y realizando una comparación y análisis musical de los mismos.

OBJETIVOS Los objetivos del trabajo constan en la realización de un análisis de los cantos de cuna recopilados a partir de concepto de sincretismo. Es decir cómo pueden reconocerse ciertos rasgos religiosos en las prácticas musicales de la comunidad Qom.

MÉTODO La modalidad de trabajo se basó en la escucha de los cantos de cuna, sus transcripciones correspondientes y análisis de las mismas, así como también en el análisis de las entrevistas con los músicos de la comunidad. Además de la referencia bibliográfica y antecedentes de trabajos sobre expresiones musicales y sincretismo. El material sonoro de análisis fue el siguiente: "El Canto Qom. Rescatando el Legado Cultural Toba Qom" Rosario Haddad (comp) 2010. Bs As, UMI, Fondo Nacional de las Artes Registro documental citado anteriormente. www.elcantoqom.com.ar El trabajo de campo realizado entre 2007 a la fecha, es en la comunidad Qom de Chaco en las localidades de Roque Sáenz Peña, Juan José Castelli, Villa Río Bermejito, Paraje Pampa Argentina, allí se realizó la grabación y filmación de sus músicas tradicionales.

RESULTADOS De lo expuesto se puede pensar que hay un cambio paulatino en lo que respecta a las prácticas musicales de la comunidad. Con la llegada del Evangelio, se escuchan otras armonías musicales, los giros melódicos corresponden a "himnos y coritos" ligados a la música espiritual y el gospel, géneros gestados en las prácticas religiosas

afrocristianas y anglófonas que llegan a través de las misiones protestantes evangélicas y pentecostales, que se enlazan produciendo un sincretismo.

CONCLUSIONES A partir del análisis de la estructura musical Qom se pudo ver la relación directa que hay entre ésta y la cultura, ambas atravesadas por cambios que generan nuevos discursos musicales; que esos nuevos discursos musicales hacen a la cultura, dinámica en la construcción de la identidad del grupo; que en las nuevas performances de las iglesias se observa un sincretismo, una mezcla producto de una simbiosis cultural entre las costumbres Qom y los rituales evangélicos. que a partir de entrevistas abiertas pueden surgir nuevos interrogantes, y anteceder una problemática a investigar. que las músicas tradicionales actúan y se definen dentro de una red y una vinculación con otros discursos musicales. Y por último, como define García Canclini el estudiar la música hoy es "ocuparse de las mezclas" (1992:11-2), músicas tradicionales qom y religiosas, géneros folklóricos en lengua qom, y los cantos de cuna con melodías religiosas, evidencian dicha mixtura, y que la música no permanece estática a lo largo del tiempo.

PALABRAS CLAVE: Sincretismo, Qom, Iglesia, Cantos.

EXPECTATIVA MELÓDICA EN LA IMPROVISACIÓN DE MÚSICA TONAL

MARÍA VICTORIA ASSINATO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Según Meyer (1956) durante el proceso de recepción musical, el oyente activa un conjunto de tendencias sobre el acontecer sonoro de una obra que podrían traducirse como las diferentes hipótesis que el individuo tiene sobre como la obra seguirá. El término tendencia incluye además los comportamientos que forman parte de los hábitos del oyente, que se ven influenciados por conceptos y significados previamente aprendidos. Estas tendencias inhiben, completan y diluyen las diferentes perspectivas que guían al oyente durante el proceso de audición y se las conoce bajo el nombre de expectativas. Los procesos de expectación tienen lugar involucrando los distintos componentes de la música, pero aquí sólo observaremos qué sucede con respecto al componente melódico en música improvisada. La buena continuación y la buena forma se traducen en las tendencias de que un modelo prosiga en su modo inicial de funcionamiento y son para Meyer las grandes organizadoras de la expectativa musical. Cuando el músico plantea un diseño melódico determinado genera un conjunto de expectativas en el oyente que pueden ser resueltas amablemente, dado que "la situación o antecedente que sirve de estímulo puede ser (de tal) tipo que varios consecuentes puedan ser casi igualmente probables" (Meyer 1956, p. 46). En otras palabras, de acuerdo con los rasgos melódicos propuestos en un antecedente algunos consecuentes serán más viables que otros.

OBJETIVOS Este trabajo busca explorar los procesos de expectación melódica en la recepción de música improvisada con el objeto de observar las implicancias del conocimiento del estilo. Para ello se examinan las preferencias de los oyentes para una serie de consecuentes a partir de un antecedente determinado.

MÉTODO Músicos y no-músicos evaluaron, utilizando una escala de 5 puntos, el carácter de consecuente de una serie de 15 frases musicales. Para ello se tomaron 5 ejecuciones improvisadas de las que se seleccionó la primera frase melódica como antecedente (A) y su respectivo consecuente (consecuente verdadero, CV), más otras 2 frases que podrían funcionar como tales (consecuentes falsos, CF). Con ellos, se grabaron para cada ejemplo 3 pares antecedente-consecuente (A-CV; A-CF1; A-CF2) separados, ambos términos, por 3 segundos de silencio. Los sujetos, además, puntuaban su conocimiento del estilo y la frecuencia de audición del tipo de música que presentaba cada estímulo. Un breve cuestionario recolectó datos concernientes a la formación y a la práctica musical de los participantes.

RESULTADOS Los resultados están siendo procesados en términos de la medida en la que los sujetos prefieren un consecuente u otro y se analizan sus preferencias de acuerdo con la clasificación de cada consecuente (verdadero o falso), teniendo en cuenta además (i) el conocimiento del estilo y (ii) la frecuencia de audición que indicaron. Se analiza también la vinculación de los resultados con los datos obtenidos sobre la actividad musical realizada por los sujetos.

CONCLUSIONES En primer lugar, se discuten los resultados considerando las preferencias de los oyentes vinculadas a la ubicación del antecedente y los consecuentes en el sintagma de la ejecución real, y se estiman los rasgos primordiales de aquellos consecuentes que son más preferidos que otros. En segundo lugar, se reflexiona sobre las implicancias del conocimiento del estilo y de la actividad musical dado que, además del conocimiento de las probabilidades dentro de un sistema, podría implicar la experiencia obtenida mediante otros modos de conocimiento musical – como la ejecución – así como también comportamientos habituales y conceptos aprendidos por el oyente.

PALABRAS CLAVE: Audición, Improvisación, Expectativa, Preferencia, Oyente.

IMPROVISACIÓN. CONCEPCIÓN DEL MOMENTO ÚNICO

PABLO ANDRÉS PASSINI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FUNDAMENTACIÓN En este trabajo se propone problematizar el estudio de la improvisación como proceso en sí, intentando investigar las diferentes posibilidades en la resignificación de los elementos del lenguaje, más allá del paradigma compositivo occidental, es decir la no concepción de un producto como fin. Históricamente se han dado muchas definiciones de improvisación. Algunas hablan de proceso compositivo, otras como parte de la composición, otras como interpretación en el momento mismo de la composición (Sloboda 1996, Sawyer 2000, Nettl 2004, Alterhaug 2004, Pressing 2004). En general existe un patrón común, siempre se encuentra el paradigma compositivo por detrás. Sin embargo, intentando pensar en el proceso de improvisación en sí, ¿No es más una energía que se libera, una emoción canalizada en un determinado momento? Mattheus (2002) habla de una distorsión producida por el paradigma compositivo, el cual impone formas de entender, valores y criterios que no hacen más que distorsionar la comprensión y apreciación de una práctica artística. En ese sentido "la metáfora" lingüística que plantea Ingrid Monson (1996) está mas cerca de la idea de proceso en sí y no "para" la creación de un producto. Es decir, proceso por el proceso mismo, o utilizando la metáfora lingüística, discurso y/o conversación sin ningún otro fin ulterior. Desde esta perspectiva se abordará el concepto de improvisación.

OBJETIVOS Problematizar el proceso creativo de la improvisación, la concepción de la misma y ampliar el horizonte crítico en su estudio en vistas a un desarrollo tanto metodológico como conceptual/reflexivo. Mejorar entendimiento de los factores que intervienen en dicho proceso. Revalorizar a la práctica de la improvisación como proceso creativo en sí.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Se separa a la improvisación del paradigma compositivo a partir de un mejor entendimiento del proceso de improvisación, dando relevancia al momento y entorno, se producirán menos distorsiones en la comprensión, apreciación de las prácticas improvisadas. ¿Cómo revalorizamos ese momento único? Una posibilidad es partir de la idea de acción-reacción, la cual se dará en los dos niveles: personal, siendo oyente-receptor-actor de mi propio discurso, e interpersonal, interactuando con el "afuera" u entorno. El entorno será determinante en ese instante. Este estará formado por los músicos, lugar, público, etc. Entonces ¿De que manera estudiar improvisación? Es interesante la idea de estudiar improvisación como un proceso en sí, el cual se nutre de diversos factores en ese momento único, y no como proceso para generar un producto. Una posibilidad de estudio concreta es estudiar los discursos improvisados desde esta perspectiva, focalizando en como se produce la resignificación de los materiales en los niveles personal (sin mayor influencia externa aparente) e interpersonal, determinando que factores son los determinantes del discurso en cada "momento". Siempre habrá momentos más o menos lucidos, de mayor o menor conexión, ya que estamos hablando de un proceso en tiempo real. Por eso la idea es poder descifrar esos momentos en donde se resignifica, y en donde todo parece estar conectado.

IMPLICANCIAS La improvisación es proceso, sin ninguna necesidad a posteriori, en la cual se entrelazan el knowledge base con la emoción, comunicación, interacción, energía y adrenalina en un instante y entorno único. Esto implicará una reflexión constante sobre estos elementos antes, durante y después de la práctica. Las metodologías y bibliografías sobre el estudio de la improvisación (Bergonzi 1993, Ricker 1976) se encargan de sistematizar los materiales propios de un lenguaje, lo que Kenny y Gellrich (2002) llaman el knowledge base, a partir de métodos pragmáticos. Sin embargo, al no tener una conciencia crítica de esos elementos del lenguaje, indirectamente se produce una idealización de esos elementos. Se da, de esta manera, más importancia a los esquemas que a la exploración y desarrollo del discurso, es decir, al proceso. Así, se produce muchas veces una fijación en la etapa de reproducción. El resultado es nuestro discurso fragmentado, como aglomeración de esquemas automatizados, pero no en función del discurso.

PALABRAS CLAVE: Improvisación, Entorno, Interacción, Comunicación, Paradigma Compositivo.

LAS RESTRICCIONES INVOLUCRADAS EN EL PROCESO IMPROVISATORIO

JOAQUÍN BLAS PÉREZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN El análisis de la improvisación como obra ha intentado en general justificar a la improvisación en jazz como una forma de arte equiparable a la música académica compuesta, buscando coherencia y unidad en la obra improvisada (Monson, 1980). Estos análisis se basan por lo general en el estudio de transcripciones en partitura realizadas a partir de registros grabados de improvisaciones y utilizan los mismos recursos y metodologías que son frecuentes en el análisis de la música compuesta y escrita a priori. Se postula en este trabajo que el análisis de la música improvisada no debería limitarse a estos objetivos y metodologías, sino que debería encargarse de buscar la comprensión del producto de la improvisación en correspondencia con los procesos por los cuales la obra improvisada se generó. El abordaje aquí propuesto es similar al de tipo poético inductivo planteado por el modelo tripartito de Molino (1975) y Nattiez (1990), que se basa en un análisis del nivel neutro (obra partitura) con la intención de mejorar la comprensión de las estrategias y procedimientos que utilizó el improvisador-compositor (nivel poético). En trabajos anteriores (Pérez, 2010) se hipotetizó que la obra improvisada sería el resultado de la interacción de dos tipos de restricciones que se dan durante el proceso improvisatorio: las emparentadas con la anticipación-proalimentación y las relacionadas con la retroalimentación (Kenny y Gellrich 2000; Pressing, 1988). Mientras que la anticipación-proalimentación se constituye en una restricción voluntaria de los materiales y procedimientos a priori que le permite al improvisador anticipar lo que sucederá durante dicho proceso; la retroalimentación se convierte, momento a momento, en una restricción de las posibles continuaciones del discurso que ha sido y está siendo generado.

OBJETIVOS El objetivo de este trabajo es el análisis de 3 improvisaciones jazzísticas de músicos argentinos para obtener datos que nos ayuden a comprender la relación entre la obra improvisada como producto y los procesos de anticipación-proalimentación y retroalimentación pertenecientes al proceso improvisatorio.

MÉTODO ESTÍMULOS: 3 registros de improvisaciones de jazz que presentan rasgos característicos representativos de diferentes formas o estilos de abordar la improvisación en jazz en la Argentina. Sujetos: (1) Ricardo Cavalli, (2) Carlos Lastra, (3) Rodrigo Dominguez. **PROCEDIMIENTO:** 1) Audición y transcripción de las improvisaciones en partitura. 2) Aplicación de las herramientas de análisis poético inductivo para identificar en las transcripciones componentes gramaticales y procedimientos involucrados en la construcción del discurso improvisado, característicos de cada registro de improvisación. 3) Selección a partir de lo analizado en 2) de rasgos de las improvisaciones susceptibles de brindar pistas o indicios acerca de las restricciones emparentadas con la anticipación-proalimentación y con la retroalimentación. 4) Categorización de los rasgos seleccionados en 3) orientada a caracterizar las similitudes y diferencias entre los tres solos analizados.

RESULTADOS El relevamiento de rasgos característicos de los 3 solos, arrojó los siguientes resultados preliminares para las improvisaciones (i), (ii) y (iii) correspondientes a los sujetos 1, 2 y 3: Se detectaron 2 estructuras armónicas sobre las cuales se construye la improvisación en las improvisaciones (i) y (ii), mientras que la improvisación (iii) carece de una estructura armónica anticipable. En esta última una organización jerárquica de la altura a nivel global interactuaría con desviaciones dependientes de la retroalimentación. Las tres improvisaciones tendrían además rasgos diferenciados en la estructura métrica y la rítmica (diferentes tempi, rubato, etc.) que condicionarían la generación del discurso e

implicarían formas diferentes de interacción en lo que respecta a los procesos de anticipación-proalimentación y retroalimentación.

CONCLUSIONES La discusión se centra principalmente en la relación existente entre los rasgos observables de las transcripciones en partitura de las improvisaciones como producto y las diferentes restricciones relacionadas con la anticipación-proalimentación y retroalimentación como parte del proceso improvisatorio. Se discute el alcance del análisis musical como una herramienta apta para aportar datos relevantes acerca de las particularidades del proceso improvisatorio y los diferentes rasgos que el mismo adopta en diferentes sujetos improvisadores.

PALABRAS CLAVE: Improvisación, Análisis, Restricciones, Retroalimentación, Anticipación.

MUSICAL CREATIVITY IN DIFFERENT MODES: COMPOSITION, PERFORMANCE AND IMPROVISATION

JORGE SALGADO CORREIA
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

BACKGROUND This research is grounded on a principle: music is about making meaning. Composers create scores because they intend to produce meaning; performers create performances because they intend to produce meaning; and improvisers seem to create at the same time both a composition and a performance, but clearly intending to produce meaning as well. The immediate consequence of this principle is the acknowledgement that imagination plays a crucial role in all these creative musical meaning constructions, inherently involving subjective personal meanings. But, obviously, composers, performers and improvisers have different activities, different creative roles and therefore they are making meaning constructions in different ways, from different modes. The present paper enquires into the differences and similarities between these three activities. In which modes is creativity exercised in the three conventional categories of composition, performance and improvisation?

AIMS The aim of this research is to address the issue of musical creativity in its three entwined and complementary manifestations: composition, performance and improvisation. In fact, it explores further the conclusions that I have drawn from a recent research, which was an attempt both to understand the role that personal meanings play in the creation of a composition and of its performance, and to verify if composer and performer worked from the same mode of knowledge when making their respective meaning constructions. The results of that research pointed out that performers, much more than composers, seemed to be inseparable from a communicative dramatic attitude.

METHOD In order to explore further these conclusions, seven composers, seven performers and seven improvisers were observed at work, interviewed and questioned about their working procedures. Also three classes, one of composition, another of performance and another of improvisation, were closely observed and their participants – students and teachers - were regularly interviewed during a period of three months. Since these classes are in fact "laboratories" where young students are taught by teachers who are themselves full-grown composers, performers or improvisers, it seemed to me a valuable source of information to know more about their respective working procedures.

RESULTS Adopting the operational definition of narrative proposed by Jerrold Levinson (2004) as analytical frame, the collected data from the three groups of respondents (together with the data from class observation) showed clearly the differences between

creativity in composition, in performance and in improvisation: composers are more likely to create musical narratives while performers and improvisers are much more concentrated in expressing directly an action, they are more concerned with creating effective dramatic action. But improvisers do also create a musical narrative in the moment: the interviews and reports from the improvisation group of respondents showed that improvisers are specifically trained to double-function in the narrative mode and in the dramatic mode.

CONCLUSIONS It seems thus, in conclusion, that composers are operating from a narrative mode while performers are operating from a dramatic mode. Improvisers are operating in two parallel modes, narrative and dramatic, simultaneously or quickly alternating from one mode to the other. Defining more accurately the roles and modes of functioning may help to develop more adequate teaching strategies in these three areas.

KEYWORDS: Performance, Composition, Improvisation, Narrative.

COMPRESIÓN CORPOREIZADA DE LOS ELEMENTOS RÍTMICOS BÁSICOS EN EL JAZZ TRADICIONAL

OMER LEONARDO RUEDA GARCÍA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

FUNDAMENTACIÓN La cognición corporeizada postula una perspectiva experiencialista del conocimiento donde se incluye el desarrollo de procesos imaginativos que hacen posible entender la dinámica de las relaciones espacio-tiempo. La comprensión de conceptos teóricos alimentados por la experiencia corporeizada es la base del pensamiento imaginativo y analítico que ayudan a la formación de conceptos acerca del lenguaje musical. Se podría entonces inferir que hay cosas que se pueden aprender diciéndolas mientras que hay otras que solo se aprenden haciéndolas. Para esto se debe tomar en cuenta, tanto al cuerpo en movimiento como a la idea del cuerpo en movimiento, como mediadores en la construcción del significado. Basándose en las teorías de la cognición en-activa y experiencialista se pretende comprender de forma corporeizada elementos rítmicos básicos en el lenguaje del jazz tradicional, mediante la experiencia del movimiento en el espacio y la proyección metafórica. El swing o hot rhythm se origina en el estilo naciente del jazz de Nueva Orleans a comienzos del S XX en Norteamérica, transformándose paulatinamente hasta llegar a generar inestabilidad, rompiendo con la simetría de la estructura rítmica y surgiendo a su vez como una competencia figurativa de la jerarquía métrica. No sólo se trata de la acentuación de las partes débiles del compás, sino de una experiencia totalmente diferente que oscila en un sentido del tiempo que no tiene paralelo en la música europea.

OBJETIVOS **OBJETIVO PRINCIPAL** Comprender de forma en-activa los elementos rítmicos básicos en el jazz tradicional. **OBJETIVOS ESPECÍFICOS** Afianzar la percepción del pulso y evidenciar la importancia de los tiempos 2 y 4 como factores de inestabilidad métrica en compases de 4/4 en los diferentes estilos del jazz tradicional. Evidenciar la aplicación de la división ternaria – la corchea swing – en el jazz tradicional como elemento rítmico predominante. Consolidar por medio de la práctica de esquemas corporales (movimiento-tiempo-espacio) patrones rítmicos de 1, 2, 3 y 4 eventos rítmicos por compás.

MÉTODO Al basarse en las teorías de la cognición en-activa y experiencialista, lleva a proponer una manera de abordar el estudio de la comprensión de los elementos básicos del ritmo, y la manera particular en que éstos interactúan rompiendo con la simetría de la estructura rítmica de manera casi anarquista en el jazz. Se parte de la audición de ejem-

plos de audio seleccionados sobre el estilo de música; con ello se comienza a determinar cómo interactúan los elementos dentro del lenguaje del jazz. Habiendo realizado la audición, cada individuo está en capacidad de tener una comprensión no teórica del o los ejemplos escuchados con anterioridad; en ello radica la capacidad de poder duplicar o imitar los eventos sonoros que ya ha percibido. Se diseña un esquema corporal (movimiento-tiempo-espacio) con el cual se pretende explotar al máximo la vivencia rítmica de cada individuo. La persona que guía la actividad plantea un patrón rítmico de un compás con 1, 2, 3 y hasta 4 eventos para su posterior imitación. Ésta etapa práctica es la más importante, aunque no se tenga conciencia analítica de lo que se está realizando el individuo es capaz de vivir una experiencia musical. Luego de la fase imitativa se realiza la comprensión teórica, que sirve para poner bajo denominaciones teóricas el resultado de dicha experiencia. De esta manera, se ha fortalecido y desarrollado en gran manera el sentido rítmico aplicándolo a un estilo o tipo de música como lo es el jazz.

RESULTADOS Los estudiantes demostraron una comprensión profunda de los elementos rítmicos estudiados puestos en práctica. Obtuvieron una gran mejoría en la percepción, asimilación y establecimiento del pulso. Asimilaron la división ternaria del pulso y su relación con la corchea swing. Comprendieron de forma efectiva los factores que hacen de la rítmica en el jazz tradicional una competencia figurativa de la jerarquía métrica. Un resultado colateral que se alcanza es el desarrollo de habilidades motrices por parte de los individuos participantes.

CONCLUSIONES La comprensión corporeizada como forma de adquisición de elementos del lenguaje, es aplicable a cualquier estética o manifestación musical con un rotundo éxito. Por más que difieran las distintas experiencias, siempre se apunta al desarrollo de habilidades cognitivas. Tomando como base la audición, la Interpretación y la creación como ejes transversales de la formación musical, se genera una adopción gradual de los elementos de estudio involucrados, fomentando un avance progresivo en el desarrollo del sentido rítmico.

PALABRAS CLAVE: Corporeidad, Ritmo, Jazz, Swing, Pulso y División.

LAS PRÁCTICAS DE AUDICIÓN EN ASIGNATURAS TEÓRICO MUSICALES DEL PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES DE UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS.

GENOVEVA SALAZAR / MANUEL BERNAL MARTÍNEZ / MARÍA DEL PILAR AGUDELO Y FRANCISCO CASTILLO

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FUNDAMENTACIÓN La audición musical es fundamental para comunicar y construir conocimiento musical, no sólo en los espacios que, como Formación Auditiva y Entrenamiento Auditivo, evidencian desarrollos en relación con dicho proceso, sino también en otras asignaturas teórico musicales y de composición e instrumento. De allí que el desarrollo de competencias auditivas deba considerarse como un compromiso compartido entre diferentes asignaturas del currículo. Este estudio se pregunta por las competencias, roles, contenidos, materiales, y rutinas y guiones de acción que apoyan las prácticas auditivas, como también por las maneras en que dichas prácticas se asemejan, diferencian y articulan, entre un conjunto de asignaturas teórico musicales y de contexto del Proyecto Curricular de Artes Musicales. De acuerdo con los propósitos formativos de cada asignatura, las prácticas de audición estarían vinculadas a preguntas que demandan el despliegue de conocimientos provenientes de diversos dominios. Dichas prácticas podrían orientarse a internalizar rasgos estructurales y a monitorear la producción individual y grupal, como también apoyarse en una amplia gama de recursos didácticos (ejercicios, repertorios, grabaciones, partituras) que a su vez demandan interactuar desde diversas modalidades de percepción. Con lo anterior se dejaría ver un panorama de objetos, procesos y tradiciones musicales que son valorados por la institución desde los escenarios curriculares.

OBJETIVOS El objetivo de este estudio es indagar sobre las concepciones que se tienen de las prácticas de audición musical en asignaturas del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Se observa de qué manera dichas concepciones se articulan, asemejan o particularizan al interior de y entre diversas asignaturas. Para esto, se indaga sobre las funciones, contenidos, materiales y rutinas de acción vinculadas a las prácticas de audición, centrándonos en espacios académicos de formación teórica musical y de contexto sociocultural de músicas de tradición académica, popular urbana y popular regional las cuales son cursadas por todos los estudiantes.

MÉTODO La metodología utilizada es de enfoque cualitativo e involucra (1) la delimitación y definición de categorías de análisis e interpretación de los datos obtenidos; (2) la recolección de datos en trabajo de campo a partir de recursos como documentos institucionales (syllabus, Registro calificado y otros), entrevistas estructuradas (preguntas cerradas y abiertas) aplicadas a todos los docentes de las asignaturas seleccionadas y la observación de clases con registro audiovisual; (3) la sistematización de datos que incluye: la descripción de videos y el ordenamiento de la información con apoyo de los programas SPSS y NVIVO; (4) el análisis de contenido y su categorización; y (4) la interpretación de resultados.

RESULTADOS La etapa de consolidación de resultados y del análisis e interpretación de los mismos está en proceso y se proyecta concluiría en el transcurso de este semestre. Los datos obtenidos a través de los recursos serán contrastados relacionándolos, por una parte, desde el interior de cada asignatura y, por otra, entre el conjunto de asignaturas. Mediante los resultados se observarán las tendencias, frecuencia y relevancia de las prácticas de audición, desde categorías como competencias, funciones, contenidos, materiales y rutinas.

CONCLUSIONES Para la interpretación de los resultados se tendrán en cuenta categorías como ontologías de la música (objeto, proceso, experiencia), modos de conocimiento musical (proposicional, no proposicional) y experiencias transdomino y transmodales, vinculadas a las prácticas de audición.

PALABRAS CLAVE: Audición Musical, Modos De Conocimiento, Teoría Musical, Análisis Musical, Tradiciones Musicales.

TRANSFORMACIONES MELÓDICAS EN LAS REPRESENTACIONES CANTADAS Y ESCRITAS DE ESTUDIANTES INICIALES DE MÚSICA

FAVIO SHIFRES / VILMA WAGNER / GABRIELA MARTÍNEZ/ ROSALÍA CAPPONI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La transcripción melódica, como tarea privilegiada en el campo de la formación del oído musical, induce procesos de comprensión del discurso melódico a través del análisis teórico derivado de la audición de componentes estructurales de la melodía. En ella, la notación musical, no persigue una réplica de la partitura, sino que es tomada como un dispositivo meta-representacional que permite plasmar la comprensión alcanzada, representando las representaciones mentales suscitadas. Este proceso deja espacio para que se operen en la superficie musical transformaciones entre lo escuchado y lo interpretado, como consecuencia de la intervención de múltiples variables en el procesamiento de la señal, en la cognición musical, y en el ejercicio hermenéutico, que van desde variables psicoacústicas hasta el conocimiento previo acumulado por el oyente. En la actividad pedagógica, se plantea entonces la dificultad de diferenciar las transformaciones operadas aceptadas como "explicación" de la melodía escuchada, y errores de codificación en la escritura. En un estudio anterior se avanzó en el establecimiento de criterios de aceptabilidad de las transformaciones, en vinculación (i) al contexto cultural de pertenencia (qué limita la ontología de la obra musical en el contexto cultural específico) a través de considerar los desempeños que son culturalmente aceptados, y (ii) a la estructura intrínseca de la melodía (particularmente la estructura jerárquica del componente melódico-armónico).

OBJETIVOS Este trabajo se propone examinar la relación entre las representaciones de una obra escuchada puestas de manifiesto a través del canto y de la notación musical, con el objeto de analizar la naturaleza de las transformaciones admisibles y tipificar los problemas de codificación en el uso de la notación musical. Se analizan comparativamente las transformaciones de sujetos con baja experiencia musical y de músicos profesionales.

MÉTODO 40 estudiantes de un ciclo de formación básica para el estudio universitario de música escucharon una vez la canción Para cantar he nacido de Banegas y Ponti, en la ejecución grabada por Mercedes Sosa en 1996. Luego de esa escucha fueron grabados cantando la canción (respuesta 1) y a su término completaron la tarea de transcribir la melodía cantada (respuesta 2). Al cabo de la transcripción (30 minutos promedio) volvieron a grabar la melodía cantando (respuesta 3). Para contribuir a la memorización, los sujetos disponían de la letra de la canción y durante la audición de la pieza (en tiempo real), podían realizar notas en un papel en blanco. Las grabaciones se transcribieron y se compararon con las transcripciones realizadas por los sujetos. Se cuantificaron y tipificaron las transformaciones presentes en los tres grupos de respuestas de acuerdo a algunas categorías previas derivadas de estudios anteriores. Se compararon cuantitativa y cualitativamente las transformaciones melódicas que cantantes profesionales han realizado de la obra (Wagner 2010, Shifres y Wagner 2010).

RESULTADOS Los resultados están aun siendo analizados. Sin embargo, se puede informar preliminarmente la existencia de diferentes tipos de relaciones entre los grupos de respuestas: (i) afinidad entre las 3 respuestas, (ii) afinidad entre 1 y 3, y (iii) afinidad entre 2 y 3. Este último grupo estuvo integrado por (iii.a) respuestas similares a la melodía escuchada, y (iii.b) otras que resultaron muy disímiles de ella.

CONCLUSIONES El proceso de transcripción de la idea original tiende a fijar los atributos que forman parte de la notación. En esta fijación, la idea musical integral se cosifica.

Así, ciertos parámetros (tales como la afinación, que corresponde a la identificación de las categorías de altura dentro de una determinada escala musical) se ajustan notablemente en la segunda ejecución, mientras que ésta representa una versión empobrecida en términos expresivos. Los casos del grupo iii.b dan cuenta claramente de la incidencia de la propia escritura musical en la configuración de las representaciones internas de la canción y el modo en el que el conocimiento teórico ligado a ella contribuye a la imaginación durante la escucha. En tal sentido la notación musical puede estar contribuyendo, o perturbando la representación mental de la pieza al menos en sujetos de poca experiencia musical sistemática. Se discuten las relaciones entre esos conocimientos y realización de transformaciones.

PALABRAS CLAVE: Transcripción Melódica, Transformaciones Melódicas, Expresión.

UNIDADES DE PENSAMIENTO MUSICAL EN UNA TAREA DE TRANSMISIÓN ORAL

MARÍA INÉS BURCET / FAVIO SHIFRES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN El sistema de notación musical plasma la continuidad temporal del discurso musical a través de unidades discretas: las notas. La nota representa la unidad mínima de escritura, frecuentemente asociada como unidad mínima de acción, aunque ciertamente, infinidad de acciones de un nivel inferior a la nota se sucedan durante el hacer musical (como por ejemplo acciones anticipatorias o preparatorias). En el lenguaje verbal, la escritura elabora unidades propias como la palabra, la oración o el párrafo, unidades cuya discretización no encuentran un correlato en el habla (Blanche-Benveniste 1998). Por lo tanto, sería ingenuo concebir que la recepción y la reflexión sobre el lenguaje puedan operar directamente a partir de unidades de las categorías que propone la escritura. Del mismo modo, en el lenguaje musical, la nota y el compás, en tanto categorías de la escritura, no parecerían necesariamente ser las más accesibles desde la audición. En ese sentido, existe evidencia de que tales clases adquieren un estatus de categoría perceptual cuando se conoce de antemano el sistema de notación musical (Burcet 2010). Por otra parte, al leer, los significados musicales emergen cuando la ejecución alcanza el nivel de una interpretación y no en el mero delecto de la notación. Dado que, la partitura ofrece detallada información sobre “qué tocar” pero no brinda información sobre cómo construir significados a partir de lo que se toca, es el lector quien debe interpretar aquellos aspectos que no se encuentran explícitamente codificados en la notación para dar sentido a la escritura. Entonces, si la nota y el compás son unidades notacionales ¿Cuáles serían las unidades de pensamiento musical oral?

OBJETIVOS Este estudio busca avanzar en la identificación de las unidades del pensamiento musical no alfabetizado. Para ello busca generar una situación musical problemática que exija una interpretación de unidades de sentido más allá de las unidades notacionales. Se estima que en la tarea de enseñar cantando una melodía previamente aprendida se pondrá en evidencia el sentido de lo que se está transmitiendo y, por lo tanto, las unidades utilizadas para esa tarea estarán más asociadas a las unidades de sentido que el sujeto puede construir.

MÉTODO Se solicitó a un grupo de estudiantes del primer año de instrucción musical formal que aprendieran una melodía de acuerdo a dos condiciones: escuchando y leyendo el modelo respectivamente. Luego se les pidió que la enseñaran a otro estudiante. Las sesiones fueron filmadas. Se analizó la variedad de unidades utilizadas por un mis-

mo sujeto y se estimó el desempeño en relación con el tiempo estimado para resolver la tarea.

RESULTADOS El análisis de las estrategias de los sujetos reveló diferencias significativas entre las condiciones. Los sujetos que aprendieron el modelo leyendo tendieron más a iniciar la tarea describiendo elementos de la notación o de la estructura de la melodía ($c2=6.462$; $p=.011$). Asimismo en esta condición los sujetos tendieron a utilizar, durante el proceso de enseñanza, unidades derivadas de la notación (nota, compás, etc.) más que unidades estructurales (estructura de agrupamiento) como tendieron a hacerlo los sujetos en la otra condición ($p<.000$). Los sujetos con estrategias orientadas estructuralmente emplearon menos tiempo para resolver la tarea que los sujetos con estrategias orientadas notacionalmente ($p<.000$). Pero aun en la condición leyendo los sujetos que trascendieron las unidades notacionales y enseñaron conforme unidades estructurales cumplieron con la tarea en 2/3 del tiempo empleado por los que usaron más unidades notacionales ($p=.051$)

CONCLUSIONES El acceso a la información musical a través de la escritura condujo a los sujetos a adoptar una estrategia notablemente influenciada por la notación, aun cuando la tarea intentaba hacer foco en la transmisión del sentido construido desde la lectura. Sin embargo, las estrategias orientadas estructuralmente (cuyas categorías no aparecen explícitamente en la partitura) permitieron reducir el tiempo de resolución y aumentar la eficacia. Esta mayor eficacia se asoció a una mayor variedad de clases de unidades utilizadas y a la flexibilidad para hacer uso de ellas de acuerdo a la finalidad específica (por ejemplo para hacer correcciones locales sin descuidar el discurso global).

PALABRAS CLAVE: Unidad de Escritura, Unidad de Sentido, Nota, Estructura de Agrupamiento.

INCIDENCIA DE RESTRICCIONES CORPORALES PAUTADAS EN LA LECTURA CANTADA A PRIMERA VISTA

ALEJANDRO PEREIRA GHIENA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Las teorías cognitivas de segunda generación le otorgan un rol central al cuerpo y a su interacción con el entorno, entendiendo que es a partir de esta interacción que generamos significados acerca de nuestras experiencias. El conocimiento no se aloja en la mente ni en el entorno, sino que se produce por y en la interacción. Estas ideas tuvieron una fuerte repercusión en el ámbito de las investigaciones en cognición musical, que comenzaron a poner el foco en el modo en que el sujeto experimenta la música a través de su mente y su cuerpo como un todo unificado e indivisible. En un estudio previo se observó que los estudiantes de música despliegan diferentes movimientos corporales cuando realizan lecturas cantadas a primera vista. En aquel estudio se encontró que algunos de los movimientos se vinculaban directamente a ciertas características de la melodía leída, principalmente al contorno melódico y a la estructura métrica. Estos movimientos podrían estar dando cuenta y formando parte de la interacción corporal del sujeto con su entorno durante la realización de tareas de este tipo y siendo, en sí mismos, una buena parte de la resolución de la tarea. En contraposición, la restricción forzada de movimientos durante la lectura cantada a primera vista, limitaría la interacción corporal y perjudicaría el desempeño en este tipo de tareas.

OBJETIVOS Este estudio se propone analizar la incidencia del movimiento corporal explícito libre, pautado y restringido en el desempeño en tareas de lectura cantada a primera vista. Para tal

fin, se pretende observar si las pautas corporalmente restrictivas perjudican el desempeño y, en contraposición, si el movimiento libre o pautado no restrictivo favorece la resolución de la tarea.

MÉTODO Se pidió a 15 estudiantes de música que leyeran a primera vista cuatro melodías de similares características, elaboradas para este experimento de acuerdo a sendas condiciones diferentes: (i) movimiento libre; (ii) sin movimiento; (iii) realizando únicamente movimientos que reflejen el contorno melódico; y (iv) realizando únicamente movimientos vinculados a la estructura métrica. Los sujetos recibían la consigna de la condición antes de tomar contacto con la melodía. Tanto el orden de las condiciones como el de las lecturas fue aleatorio para todos los sujetos. Los desempeños en la lectura fueron evaluados por un panel de expertos formado por 8 docentes de las asignaturas Educación Auditiva 1 y 2, con amplia experiencia en evaluaciones de desempeños en tareas de este tipo. Los jueces evaluaron el audio de la segunda versión de todas las ejecuciones en un orden aleatorio, sin conocer la condición en la que se realizó la lectura, y de acuerdo a 5 categorías: (i) evaluación global; (ii) ritmo; (iii) afinación; (iv) fidelidad; (v) expresión.

RESULTADOS Se realizó un ANOVA para medidas repetidas (4x5) tomando como factores las condiciones experimentales y las variables testeadas. Los resultados mostraron tendencias de que: (i) la variable expresión fue la menor puntuada en todas las condiciones, (ii) la condición de movimiento libre presentó los mejores puntajes todas las categorías salvo en Ritmo, (iii) la condición de movimiento restringido presenta el menor puntaje en todas las categorías, salvo en Fidelidad, donde se cruza con la condición vinculada al contorno melódico. Luego se colapsaron las condiciones restrictivas corporalmente - (ii) y (iii) - por un lado, y las no restrictivas por otro - (i) y (iv) - y se aplicó un ANOVA para medidas repetidas (2x5). En este diseño la interacción variable*condición presentó una significación marginal ($p < 0,05$). El desempeño en las condiciones restrictivas se encuentra por debajo en todas las variables. Sin embargo, la variable Afinación es la que presentó menor diferencia.

CONCLUSIONES A la luz de los resultados, se discute la posibilidad de que ciertos movimientos desplegados durante tareas de lectura a primera vista, principalmente vinculados a aspectos musicales estructurales, puedan estar cumpliendo una función epistémica (Kirsh y Maglio 1994), mejorando aspectos de la cognición y favoreciendo el desempeño. Los resultados mostraron los más bajos puntajes en las condiciones restrictivas. En tal sentido, la restricción forzada del movimiento estaría limitando la experiencia musical que implica la tarea, y por lo tanto, perjudicando el desempeño.

PALABRAS CLAVE: Cognición Corporeizada, Lectura A Primera Vista, Movimiento Corporal, Acción Epistémica.

EXPRESIÓN Y MOVIMIENTO EN LA LECTURA CANTADA A PRIMERA VISTA

ALEJANDRO PEREIRA GHIENA / FAVIO SHIFRES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Los estudios sobre gesto y performance reconocen tipos gestuales cuya existencia se vincula exclusivamente con el componente expresivo de la performance. La expresión adquiere así un estatus corporeizado. Sin embargo es poco lo que se sabe acerca de la vinculación entre los atributos de dicho componente sonoro y del movimiento en cuanto a la elaboración de la expresión en la performance. Un estudio anterior (Shifres 2009) exploró las vinculaciones entre los movimientos implícitos de una cantante y los atributos expresivos de su ejecución cantada. Se pudo observar una correspondencia entre los atributos morfo-kinéticos del movimiento de una serie de ejecuciones. Así, en la ejecución cantada tendría lugar una serie de movimientos que sin ser responsables de la producción mecánica del sonido se suceden como consecuencia de una intención

nalidad que no es específica de esos movimientos en sí. Tales movimientos son ejecuciones preconcientes y sub-personales que el cantante aplica con una intencionalidad que no focaliza en ellos mismos, sino que se refiere a un modo particular expresivo del contenido musical. Es posible decir que el ejecutante ejerce la fuerza, la dirección y la trayectoria necesarias para “mover” la nota correspondiente con la expresión dramática aspirada (Trevarthen y Schogler 2007; Johnson 2007). El significado expresivo emergería del modo en el que el cuerpo va configurando (sintiendo) las cualidades dinámicas de la realidad musical que se va configurando.

OBJETIVOS Este es un estudio exploratorio que indaga en los movimientos espontáneos que realiza un ejecutante cantando. Al buscar que el componente de movimiento no se halle estéticamente elaborado se examina una ejecución inicial (primera lectura). El estudio se propone analizar las vinculaciones entre las descripciones de los atributos expresivos de dinámicas y rubato durante la ejecución de melodías cantadas leídas a primera vista y algunas características del movimiento corporal observado en el transcurso de esas ejecuciones. Asimismo explora las relaciones entre los componentes expresivos (sonoros y kinéticos) con las particularidades estructurales de la obra musical.

MÉTODO 15 estudiantes iniciales de música fueron filmados con dos cámaras ubicadas a 90° (frente y perfil) cantando una melodía tonal leída a primera vista. El audio de esas ejecuciones fue evaluado por un panel de expertos en relación a diversos aspectos de la ejecución, entre ellos la expresividad. Se seleccionó la ejecución considerada por el panel como más expresiva y la considerada como menos expresiva. Para esas ejecuciones se realizaron dos tipos de análisis de audio: (i) se midieron todos los intervalos de tiempo entre ataques sucesivos de la melodía con los que se elaboraron perfiles de timing o representaciones gráficas del rubato empleado; y (ii) se analizaron parámetros de intensidad y espectro con el software Praat. Las imágenes de las ejecuciones tomadas de frente fueron analizadas con la asistencia de un software de análisis de movimiento (VideoAnalysis) para la función cantidad de movimiento.

RESULTADOS Se realizó un microanálisis de las ejecuciones describiendo los parámetros medidos en relación a una serie de atributos del movimiento observado (como la parte del cuerpo en movimiento, la dirección del movimiento, etc.) y a las características estructurales de la pieza leída. Se abordó en primer término un análisis global en el que se describen los comportamientos a lo largo de toda la ejecución de los parámetros observados. Los resultados muestran una elaboración de los parámetros expresivos a lo largo de las dos ejecuciones del sujeto expresivo en la que el movimiento va modificando su vinculación con el resultado sonoro pasando de ser primordialmente auto-regulatorio (en la primera lectura de la pieza) a estar asociado a los parámetros expresivos (en la segunda lectura). Esta ejecución expresiva es acompañada con movimientos sistemáticos que regulan la ejecución y que refuerzan aspectos estructurales de la melodía, como por ejemplo, la forma. Se observó que en algunos finales de frase la cantidad de movimiento aumenta como preparación de la frase siguiente a medida que la intensidad disminuye. Por el contrario, el movimiento del sujeto no expresivo estaba concentrado en un brazo y representaba un movimiento estereotipado de marcación del compás. Paradójicamente, la no diferenciación de este movimiento dio lugar a un descontrol global del tiempo. En segundo término se realizó un análisis puntual de pasajes cuyas ejecuciones permiten apreciar el modelado de la expresión. Se pudo observar la elaboración del fraseo (a partir de la elaboración métrica) de un pasaje en particular.

CONCLUSIONES Se discuten los resultados partir de dos vertientes teóricas. Por un lado se propone considerar los movimientos como cumpliendo una función epistémica, es decir aliviando la carga cognitiva que demanda la resolución de la tarea con el objeto de optimizar la ejecución, en vinculación con los resultados de estudios anteriores (Pereira Ghiena 2010). Por el otro lado, se propone que los movimientos realizados cumplen una función semiótica, en el sentido que contribuyen a construir significados musicales sentidos en la ejecución. En tal sentido los movimientos no son una imagen especular de las estructuras musicales ejecutadas sino que revelan un particular modo de sentir. Se vinculan estos supuestos con el concepto de formas dinámicas de la vitalidad de Stern (2010). Asimismo se discuten algunas implicancias al campo de la formación musical.

PALABRAS CLAVE: Lectura a Primera Vista, Expresión, Timing, Corporalidad, Acción Epistémica

METAPHOR AS A TEACHING AND LEARNING TOOL IN MUSIC COMPOSITION

SARA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

BACKGROUND "Most of our normal conceptual system is metaphorically structured; that is, most concepts are partially understood in terms of other concepts" (Lakoff and Johnson, 2003: 56). Metaphors can provide a less explicitly theoretical way of how we understand music (Zbikowski, 1998). Several authors (Wiggins, 2009; Swanwick, 1999, 2006; Spitzer, 2004; DeNora, 2000) have discussed the strength of metaphor in musical contexts. As music is an abstract domain, the use of metaphorical processes allows individuals to create structures that enable music learning. Swanwick adds that a metaphorical process always involves "shifting an image or concept to a new context" (2006: 495). Consequently, metaphors are an effective teaching tool used to link known concepts and ideas to those that are unknown. In music the use of metaphorical language in teaching and learning contexts is a natural strategy, even if teachers often are not fully aware of its value. Woody (2002) refers that music educators use metaphors to suggest images that help to develop the improvement of technical and expressive skills. The process of teaching and learning composition is complex and it involves many different skills. Berkley (2001) mentions, "teaching composing is more than delivering compositional technique. The teacher directs and guides students towards successful goals, enabling them to decide for themselves what works most effectively in the particular musical situation." (Berkley, 2001: 127).

AIMS The aim of this study is to try to understand the influence of metaphorical processes in teaching and learning of music composition, in order to foster compositional musical development. Focusing on associative metaphors as a conceptual strategy tool, for instance to relate narrative and discourse to music and composition, compositional ideas are shaped with metaphorical verbal and non-verbal ideas, in order to help highlight different teaching and learning aims. Concepts of procedural and conceptual knowledge were applied to model, to build structure and to create compositional music meaning.

METHOD The timeline of this case study was one academic semester, with the participants a 2nd year university student-composer and a composer-teacher working on a one-to-one basis. In order to examine the use of associative metaphorical processes, and to get a better understanding of the student-composers' perceptions of the teaching and learning process, the research was divided in two phases. In the first phase, 13 weekly classes were given with the teacher deliberately attempting to use metaphors to explain compositional technique; these classes were audio-recorded. In the second phase, at the end of the semester, a semi-structured interview was done with the student. During this period the student also kept a diary. As a means for generating the findings, all data was analyzed and triangulated to provide several angles of analysis.

RESULTS When analyzing the metaphors employed, and their function in teaching and learning composition, it was noted that the use of metaphors allowed comparisons that provided new perspectives to problems, as well as expanding the student's initial perspective of the same problem. These metaphors allowed a collaborative dialogue between the student and the teacher, in which solutions to problems were discussed while building the student's individual musical voice and musical thinking. The findings suggest that the use of metaphorical thinking should be utilized within a composition music educational context, as the use of metaphors helped and fostered the student's progress through several cycles of knowledge development. Unless metaphor is used, more abstract concepts were considered to have no direct sensorial contribution. Also, the use of associative metaphors, cultivated the student's reflection and made intuitive knowledge more explicit,

implying that the use of metaphorical processes in composition mentoring may be a helpful strategy tool.

CONCLUSIONS This research was set to investigate the relationship between the use of metaphors and several processes that are decisive in teaching musical composition, and to present and examine the use of a metaphorical teaching and learning strategy tool, by charting the development of a student's musical and creative thinking process when exposed to the strategy. In conclusion the used metaphorical strategy was useful in the development of compositional musical understanding, as conceptual teaching led to increased conceptual understanding, and to generation and transfer of correct procedures. Through a metaphor process, the present research tried to present different possible pathways in teaching and learning musical composition, to come to a better analysis of the processes through which we organize our creative understanding of music.

KEYWORDS: Metaphor, Music, Education, Composition.

LA CONSTRUCCIÓN ESPONTÁNEA DE LA REPRESENTACIÓN TEMPORAL

ROMINA HERRERA / FAVIO SHIFRES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La notación de la música se basa principalmente en la representación la organización temporal, y de las alturas de la música. Uno de los aspectos temporales representados en la notación es el de la simultaneidad/sucesión de los eventos de la música. En la última década se ha propuesto que la cognición de la música puede ser entendida en términos de la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980, 1999). Comprender la música sería el resultado de un proceso de mapeo transdominio (Zbikovski 2002) vinculando la música con dominios de conocimiento anteriores y más concretos, sobre la base de la utilización de estructuras mentales primigenia denominadas esquema-imágenes (Martínez 2005). Las metáforas conceptuales básicas se constituyen en la cognición en tanto las experiencias primarias son establecidas claramente como patrones de activación sin lugar a respuestas ambiguas o contradictorias, a través de las experiencias corporales básicas. Siguiendo esta corriente, encontramos investigaciones que indagan la presencia de estos procesos de proyección metafórica en la comprensión de la música (Zbikowski 2002, Larson 2004, Martínez 2008; Jacquier 2009; Kohn y Eitan 2009; Pereira Ghiena 2009, Herrera 2009); sin embargo la cuestión de la comprensión de la simultaneidad y la sucesión de eventos no ha sido aun explorada en estos términos.

OBJETIVOS Indagar la relación entre la representación espontánea de eventos sonoros sucesivos/simultáneos, en adultos alfabetizados sin conocimientos de la escritura musical y la representación establecida por el código convencional occidental de notación musical. Partiendo de la hipótesis de que los sujetos tenderán a representar espontáneamente los atributos de sucesión, simultaneidad y altura de manera congruente con las pautas establecidas por el código convencional, se espera que: (i) la sucesión se represente sobre el eje horizontal de izquierda a derecha, (ii) la simultaneidad sobre el eje vertical alineado, y (iii) la altura sobre el eje vertical conforme las relaciones grave-abajo y agudo-arriba.

MÉTODO Participaron de este experimento 33 adultos alfabetizados, que no poseen conocimientos de notación musical, ni la habilidad de tocar un instrumento musical. Se grabaron 4 sonidos (A, B, C y D) de igual duración y diferente timbre y altura. Con ellos

se diseñaron 10 secuencias de sonidos. En 4 de ellas no hay superposición de los sonidos (4 sonidos sucesivos, ej: A-C-B-D) y en 6 de ellas sí la hay, resultando 3 eventos sucesivos de los cuales uno corresponde a 2 sonidos superpuestos (por ej: D-AB-C). Se presentó a los sujetos las 10 secuencias (ítems) en un orden aleatorio y se les pidió que representaran cada ítem utilizando 4 círculos sobre un panel cuadrado blanco. Se les permitió escuchar cada ítem la cantidad de veces que desearan, hasta que estuvieran conformes con la representación.

RESULTADOS Las respuestas de los sujetos fueron analizadas estableciendo categorías relativas tres atributos de la relación entre los sonidos que se esperaban que fueran objeto de representación: sucesión, simultaneidad, y altura. Para cada uno de estos atributos se consideró una categoría de respuesta esperada de acuerdo a cómo es representado ese atributo en la notación musical convencional. Las respuestas coincidentes con la respuesta esperada fueron puntuadas con 1, mientras que a las no coincidentes se les adjudicó un 0. Se contrastaron las medias obtenidas para cada atributo con 0,5 como valor de chance. Los resultados fueron significativos para Sucesión ($t=5,681$ [df=31]; $p<.000$); y Simultaneidad ($t=-4,203$ [df=31]; $p<.000$), pero no así para Altura ($t=-,592$ [df=31]; $p=.558$). De este modo se estima que la utilización del eje horizontal en dirección de izquierda a derecha para representar la sucesión resulta espontánea, mientras que la alineación sobre el eje vertical para representar la simultaneidad resulta no espontánea. La altura tampoco resulta espontáneamente representada sobre el eje vertical con la relación grave-abajo y agudo-arriba.

CONCLUSIONES Si bien los resultados muestran que la representación espontánea de la sucesión se corresponde con la implementada en la notación musical convencional, dado que los sujetos están alfabetizados en una lengua materna que se escribe de izquierda a derecha y es lineal, sería necesario hacer la prueba con analfabetos y con personas alfabetizados en otros sistemas de escritura que representen la sucesión de derecha a izquierda (árabe, hebreo) o de arriba hacia abajo (japonés, chino). Es interesante destacar que la verticalidad está más asociada a la representación de la altura que a la simultaneidad. Y que la simultaneidad está menos representada que la altura. Se discute además la importancia de los aprendizajes culturales y el pensamiento metafórico en las instancias formales de aprendizaje de lectoescritura musical. Asimismo se reflexiona acerca de aspectos metodológicos y se proponen vías de continuidad para futuros estudios.

PALABRAS CLAVE: Representación Temporal, Esquemas-Imagen, Escritura Musical.

LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA COMO NARRACIÓN Y LOS MODELOS TEÓRICOS DE ORGANIZACIÓN TEMPORAL

MARÍA DE LA PAZ JACQUIER

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Para Imberty, la música se concibe como una simbolización del tiempo; el estilo de la obra musical, y su reconocimiento por parte del oyente, conllevaría una manera particular de vivencia inconsciente del tiempo existencial. De acuerdo al estilo de la obra, ocurriría una organización lineal del tiempo (la representación de un tiempo homogéneo y continuo), o una organización no lineal o jerárquica (la representación de un tiempo fragmentario y discontinuo). Para Lerdhal y Jackendoff, la comprensión de una obra musical como resultado de la construcción de una estructura de agrupamientos jerárquica multinivel. Experiencia musical y narración literaria comparten el desplegarse

en el tiempo. Según Lukács, la narración implica una articulación discursiva particular, posibilita la generación de expectativas y la construcción de un hilo narrativo por parte del lector. Contrariamente, en la descripción, los acontecimientos son presentados todos de una vez, como en un cuadro o una serie de cuadros, bajo una pretendida observación objetiva e inmóvil. Trasladando a la experiencia musical esta idea de narración, en el sentido de una continua expectación que permita vivenciar el transcurso del tiempo como una concatenación de eventos, quizá sea la audición de obras jerárquicamente poco estructuradas la que dé lugar a una experiencia musical en términos de una linealidad. Y la audición de obras estructuradas muy jerárquicamente sólo desencadene una experiencia estratificada y no lineal, una descripción objetiva de la música careciente del orden animado de la vida.

OBJETIVOS Se busca indagar empíricamente la vinculación entre los modelos teóricos de organización temporal de la música y la experiencia del tiempo musical como narración, bajo la hipótesis que la audición de una obra con estructura jerárquica débil (experiencia lineal) se corresponderá la articulación narrativa en el texto literario, mientras que una obra con estructura jerárquicamente fuerte (experiencia no lineal) se corresponderá con la descripción.

MÉTODO En esta prueba participaron estudiantes universitarios de música quienes realizaron una serie de tareas a partir de la audición de dos obras musicales, una fuerte y la otra débilmente estructurada. Una de las tareas demandaba relatar por escrito lo pensado, sentido o imaginado durante la escucha. Otra tarea solicitaba ponderar la correspondencia de la obra escuchada con cuatro textos literarios, uno narrativo y uno descriptivo para cada obra musical, que habían sido escritos por un profesional a partir de la audición de dichas obras.

RESULTADOS La tarea de relatar fue analizada de acuerdo a dos categorías: (i) tipo de organización del relato (narrativo/descriptivo), y (ii) contenido semántico (extra-musical/musical). El análisis estadístico indica que la audición de la obra con una estructura jerárquica fuerte suscitó más relatos descriptivos que la otra obra; y que los sujetos tendieron a realizar el mismo tipo de relato, en cuando al contenido semántico y a la organización, para ambas obras, lo que daría cuenta de una diferencia entre-sujetos. La tarea de vincular la audición con diferentes textos literarios fue analizada estadísticamente de acuerdo a la interacción de tres factores intra-sujetos: (i) la obra escuchada, (ii) el tipo de organización del relato, y (iii) obra musical que inspiró el relato. Los sujetos puntuaron más alto los textos descriptivos al escuchar ambas obras, especialmente si era la obra que dio origen al relato.

CONCLUSIONES Indagar en la naturaleza de la experiencia del oyente constituye un desafío para los estudios en psicología de la música. Los resultados aportan una moderada evidencia para aceptar la hipótesis planteada. Esto nos lleva a discutir los resultados de esta prueba en términos de su metodología. Finalmente, se propone entender a la experiencia narrativa en la música como la vivencia del tiempo de la escucha musical propiamente dicha y, también, como la re-vivencia, de ese tiempo, en el momento en que el oyente se refiere a dicha experiencia y la vuelve a transitar. Por ende, no sería la estructura apriorística de la obra musical la que determina la experiencia, sino el tiempo, subjetivo, transitado en la escucha.

PALABRAS CLAVE: Organización Temporal, Experiencia Musical, Narración.

CONCEPTUAL RELATIONS: MUSICAL REPRESENTATIONS DO NOT NEED MUSIC THEORY

SEBASTIAN SCHMIDT / THOMAS ALEXANDER TROGE
UNIVERSITY OF MUSIC KARLSRUHE, GERMANY

BACKGROUND In the scientific discourse the opinion prevails that music can only be understood, if listeners differentiate enough musical elements. Therefore it is important a musician or a composer study different theories about music, in order to expand abilities and to develop its own practical style. But which musical representations could attain listeners, which neither have studied music theories, nor play a music instrument?

AIMS This paper focus to explain, musical layman listeners could achieve sophisticated representations, if sounds are connected by conceptual relations like cause & effect, prediction, space, time, role, identities, analogy, change, role, property, category, etc.. The second aim is to present different "musical integration networks" which an amateur in music can use, during the musical constructing process.

MAIN CONTRIBUTION In a first step this paper points various 'integration networks' and the underlying principles. The aim is to explain the influence of 'conceptual relations' during the processing of 'musical integration networks' and additionally, which musical representations may result from. In a second step, we outline two different construction processes of the same physical facts. This means, based on the first sketch of our 'Musical Conceptual Blending Theory', we model the possibility of the construction of a musician and an amateur in music on the basis of the same musical phrase.

IMPLICATIONS We have tried to shown by using "conceptual relations" from the 'Musical Conceptual Blending Theory', that amateurs in music could achieve sophisticated representations about physical facts. From this premise one can derive the following point: Music can never be reduced to what is symbolized in musicology as a collection of sounding tones and principles of music theory, but that the semantic charge of these tones is constructed by 'mental operations' performed between them. Hence, music could be analyzed as a mental room of possibilities, in which the musician or amateur in music are given the option to connect the same physical facts in different ways, and, by that, to construct their own musical meaning.

KEYWORDS: Music Cognition, Cognitive Linguistics, Constructivistic Musicology.

RESEÑA CRÍTICA A "LOS NENADERTALES CANTABAN RAP", DE STEVEN MITHEN.

RODRIGO JAVIER DURÁN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA

FUNDAMENTACIÓN Se realiza una reseña crítica a la metodología e hipótesis de un libro actual que refleja una de las posiciones fuertes sobre la evolución del lenguaje y la música. Para realizar esta reseña crítica se consideran teorías culturalistas diferenciadas de aquellas evolutivas, como también de los conceptos de "música" y "lenguaje" desarrollados por el autor.

OBJETIVOS *Se propone en esta crítica rever las vinculaciones entre la aplicación actual de teorías evolutivas en lo social / cultural y sus implicancias en el desarrollo del libro. *Analizar las relaciones lógicas entre los conceptos de lenguaje, música, y la creación de "Hmmm" como lenguaje primigenio, utilizados por el autor para el desarrollo de su obra, como también su aplicabilidad y capacidad de explicación. *Contextualizar estos conceptos en relación a una perspectiva cultural

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL 1) Propone la revisión de los conceptos de "lenguaje" y "música" utilizados por el autor en base a la capacidad de comunicar "información" o "sensaciones" de manera diferencial. 2) Llamar la atención para tomar los recaudos necesarios a la hora de extrapolar resultados obtenidos en un marco evolutivo biológico con aquellos presentados en investigaciones socio / culturales

IMPLICANCIAS 1) Considerar las limitaciones en la aplicación de esquemas o conceptos evolutivos extrapolados directamente de la biología a cuerpos o sistemas sociales 2) Revisar la distinción poco clara del concepto de cultura, que implícitamente expone el autor.

PALABRAS CLAVE: Música y Lenguaje, Evolución, Cultura

EVO-DESA PARA UNA EXPLICACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE LA COGNICIÓN

DIANA LUZ RABINOVICH
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA - CONICET

FUNDAMENTACIÓN Si bien el pensamiento evolutivo ha generado contribuciones fantásticas para las ciencias cognitivas como las de Darwin o Lorenz, es notable la escasez de alianzas entabladas sistemáticamente desde su nacimiento con disciplinas eminentemente evolutivas como la antropología, arqueología, paleontología, incluso la historia del arte o la misma biología evolutiva. Es quizá recién con la psicología evolucionista desde fines de los '80 y las investigaciones críticas a esta corriente que se han realizado en la última década que se puede identificar una consolidación de la integración de los estudios sobre el desempeño cognitivo con aquellos sobre su desarrollo y evolución, con los que cobra relevancia el problema acerca del origen de la cognición.

OBJETIVOS Lo que comenzaré a trazar es una matriz conceptual a partir de la cual poder leer aquellas que por vía negativa pueden caracterizarse como investigaciones opuestas a los supuestos y metodologías de la psicología evolucionista. Esta matriz será construida a partir de cuestiones altamente entrelazadas que han sido claves en la historia interna de la biología evolutiva, como las referidas a modificaciones en la noción de selección natural (Wuketits 1989), a la creciente importancia otorgada al rol del cuerpo y el medioambiente para dar cuenta de la dinámica de las presiones selectivas (Lewontin

1998), y con el rol que tienen las interacciones entre etapas filogenéticas y ontogenéticas (Laubichler y Maienschein (eds.) 2007)

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL En este trabajo me interesa desarrollar cómo este último aspecto conceptual puede rastrearse a partir de cierta consonancia encontrada entre ciertos estudios cognitivos y un conjunto de teorías en biología evolutiva cuyo objetivo ha sido destacar las relaciones de influencia recíprocas y analogías entre los procesos dados a escala ontogenética y filogenética. Estas últimas nacieron como herederas del trabajo de Lorenz, aunque a partir de una crítica dirigida hacia la necesidad de abordar las características sistemáticas rastreables entre caracteres *innatos* y *adquiridos*, principalmente en lo que se ha dado en llamar teoría de los sistemas del desarrollo y evo-desa (Oyama, Griffiths y Gray 2003). Exploraré entonces las bases teóricas de esta vía en biología a partir de la discusión entre Konrad Lorenz y Daniel Lehrman. Por contrapartida analizaré las investigaciones sobre cognición que han comenzado a relacionar estas etapas temporales para dar explicaciones en psicología del desarrollo cognitivo. Éstas en general describen una reinterpretación de las teorías de la psicología evolucionista pero además involucran aspectos largamente dejados de lado en el estudio del desarrollo cognitivo relacionados con el movimiento, la gestualidad, la imitación, entre otras habilidades relacionadas con las artes temporales, la música y la danza. La hipótesis que articula esta vía es la referida a que las habilidades involucradas en el desempeño de las artes temporales han jugado un rol evolutivo crucial para la filogenia de las habilidades cognitivas. Esta hipótesis es defendida en dos sentidos aunque íntimamente cohesionados; uno es el "desde la filogenia a la ontogenia" (Mithen, Sheets-Johnstone, Cross) y otro es el de los estudios que van "desde la ontogenia a la filogenia" (Papôusek, Dissanayake, Rivière, Español, Trevarten, Trehub, Shifres, Stern, Gómez)

IMPLICANCIAS El relevamiento de los supuestos compartidos que permitirían hablar de un enfoque "evo-desa" en estudios cognitivos abonará en general la cristalización de una serie de heurísticas divergentes a las que tradicionalmente nutrieron el campo de la psicología evolucionista. En particular, la identificación de un enfoque bajo el que diversos estudios acometen sistemáticamente las interrelaciones entre procesos de desarrollo cognitivo y evolución de la cognición ayudará a notar cuán relevantes son las habilidades involucradas en las artes temporales para un tipo de explicación específica sobre el origen de la cognición en ciencias cognitivas.

PALABRAS CLAVE: Filosofía de las Ciencias Cognitivas, Konrad Lorenz, Evo-Desa, Teoría de los Sistemas de Desarrollo.

ASPECTOS CULTURALES Y EVOLUTIVOS DE UNA PRAGMÁTICA DE LA MUSICALIDAD HUMANA

MAURÍCIO FERNANDES NEVES BENFATTI / ELENA GODOI
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FUNDAMENTACIÓN La comprensión de la comunicación a través de estructuras musicales demanda esfuerzos académicos que van mucho más allá de la comprensión de la organización musical en sí. Borges Neto (2005) expone de manera concisa lo principal obstáculo para este objetivo: la aparente ausencia de una articulación semántica inherente a los artefactos musicales. Este autor cree que una manera plausible para la afirmación que música es lenguaje (y por tanto comunicativa) es "la adopción de un enfoque pragmático" a la cuestión. La mayor objeción a este enfoque se encuentra, según Borges Neto, en el diseño modular de Chomsky acerca de un órgano específico del len-

guaje. La Teoría de la Relevancia (Sperber y Wilson, 1985 / 1995) es un enfoque cognitivo de la comunicación humana, y aunque se ha desarrollado a través del escrutinio del lenguaje verbal, sus autores proponen que la maximización de las expectativas de relevancia es una característica general de la cognición humana. De manera complementaria, Sperber (2000, 2005) aboga por una modularidad masiva de la mente que se opone al modelo de Chomsky y hace plausible la afirmación de Cross y Woodruff (2009) que la música es una forma de lenguaje que es parte de del "kit de herramientas" comunicativas de nuestra especie.

OBJETIVOS Teniendo en cuenta el hecho que los planteamientos de Sperber & Wilson y de Cross & Woodruff parecen corroborar nuestras expectativas de una perspectiva pragmática para la comunicación musical, este trabajo discutirá acerca de una epistemología de observación indirecta de los fenómenos cognitivos implicados en la creación y difusión de músicas como artefactos culturalmente significativos.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Enfoques comunicativos de la expresión musical que ignoran el papel de la psicología en la producción y interpretación de significados abogan por modelos no plausibles de cognición, porque suponen que una especie de psicología social inherente a eventos musicales es capaz de modelar la psicología individual. Estos enfoques son deterministas, ya que conciben que la existencia física de una música determine sus significados. Por el contrario, una alternativa probabilística a la cuestión debe asumir que los significados comunicados musicalmente emergen de la interacción cultural entre individuos. Por lo tanto, la principal contribución de este trabajo evidenciar el papel de la psicología individual como un disparador de los significados y los valores culturales de la musicalidad humana. Por consiguiente, consideramos que un enfoque pragmático de la comunicación musical tiene la capacidad para crear oportunidades de observar características psicológicas tales como la creatividad, la intención, la atracción y la interpretación, concibiéndolos como elementos de una red de causalidad inherente a eventos musicales.

IMPLICANCIAS Las implicaciones de la adopción de una perspectiva cultural al problema de la comunicación musical recaen sobre el rechazo de los modelos analíticos y socio-discursivo. Debido a que la pragmática que se propone aquí considera que significado es un concepto que a su vez depende de una triple relación: que alguna cosa signifique algo para alguien. Si por un lado, la aprobación de la perspectiva cognitivo-pragmática impone serias limitaciones a centrarse académicamente en el código musical, por otro, por ser una alternativa interdisciplinar a la cuestión, la ampliación del debate teórico sobre el tema es inevitable.

PALABRAS CLAVE: Pragmática, Epidemiología de Representaciones, Teoría de la Relevancia, Musicalidad, Cognición.

PÓSTERS

RECORRIDOS LABORALES DE LOS MÚSICOS EGRESADOS: Estrategias de inserción de los jóvenes en un contexto cambiante

ALEJANDRA GARCÍA TRABUCCO / CRISTINA CUITIÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FUNDAMENTACIÓN Actualmente, la inserción laboral se ha transformado en un largo proceso en el que se suceden entradas y salidas de la actividad, combinando empleos de distinto grado de precariedad, períodos de desocupación, pasantías, posgrados no siempre concluidos, etc. Desde esta perspectiva general enmarcamos la problemática específica de los músicos, quienes, en su mayoría, inician sus estudios en la infancia por la necesidad de desarrollar determinadas habilidades psicomotrices a edad temprana, y consecuentemente, sufren una suerte de profesionalización precoz, similar a la del deporte.

OBJETIVOS Nos propusimos analizar aspectos de la inserción laboral de los graduados de carreras musicales, observando en particular los recorridos que éstos realizan en pos de su ubicación en el mundo del trabajo. Este enfoque, sin desconocer las condiciones estructurales económicas que han complicado la integración de los jóvenes en el mercado laboral global, se centra en la dimensión subjetiva de la problemática, atendiendo a las estrategias individuales de los sujetos ante la encrucijada de hallar un trabajo digno y satisfactorio en el terreno de su especialidad musical.

MÉTODO Con un enfoque cualitativo, la recolección de datos se llevó a cabo principalmente a través de un ciclo de Conciertos-Debate. Para su realización, se seleccionó un grupo de egresados recientes y se los invitó a ejecutar un concierto compartido. Terminado cada concierto, se realizó en el mismo escenario un panel con los ejecutantes, quienes, guiados por un cuestionario transmitido por un moderador, relataron sus experiencias personales en torno a la búsqueda de empleo en el campo de la música. Luego se abrió un espacio para que los alumnos les hicieran preguntas sobre la temática planteada. La estrategia de anteponer un concierto al debate apuntó a interesar a los alumnos avanzados a concurrir, ante la perspectiva de reencontrarse y escuchar a excompañeros. La actividad fue filmada en su totalidad para su análisis posterior.

RESULTADOS Las categorías principales que emergieron de los relatos vitales fueron Inserción laboral actual, Recorridos previos, Estrategias, Obstáculos, Perfeccionamiento, Contexto laboral y Valoración del trabajo. Los resultados muestran que los graduados realizan trayectos que van desde el campo disciplinar general, a trabajos más cercanos a su especialidad; reconocen la necesidad de perfeccionamiento permanente pero, por diversas razones, entre ellas las económicas, pocos realizan y concluyen posgrados formales, inclinándose por tomar cursos aislados; critican la falta de conciencia en nuestro medio sobre la música como profesión; identifican como mejor estrategia de inserción el desarrollo de redes entre profesionales jóvenes que generen nuevas oportunidades laborales. A su vez, expresan no sentirse preparados por la institución educativa en el terreno de la autogestión de sus carreras.

CONCLUSIONES Concluimos que el joven egresado enfrenta una situación compleja para la cual no está completamente preparado, y que requiere de ajustes en las instituciones de formación que contemplen estas necesidades. Un aspecto descuidado en la formación profesional de los músicos, e identificado como de gran importancia por los egresados, es el desarrollo del emprendedorismo y la valoración del trabajo en equipo. El enfoque que prevalece en la enseñanza de la música académica, centrado en la idea de individuo talentoso con carrera de solista, incorporado desde edad muy temprana por los alumnos, se contradice con la realidad del mercado laboral musical, que requiere de esfuerzos creativos colectivos para generar una ocupación que pueda considerarse un medio de vida.

PALABRAS CLAVE: Inserción Laboral, Trayectorias Ocupacionales, Egresados, Carreras Musicales.

O PIANO MISTIÇO

Composições para Piano Popular a partir de matrizes do nordeste do Brasil

SÉRGIO LIMA DE GODOY
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

FUNDAMENTAÇÃO O piano em Pernambuco é instrumento presente na música de Pernambuco, estado localizado no nordeste do Brasil, mas não se evidencia, na linguagem desse instrumento, uma linha de desenvolvimento tendo como base essas matrizes.

OBJECTIVOS Geral: Compor peças para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes nordestinas. Específicos: *Pesquisar exemplos de repertório para piano popular dos gêneros selecionados. *Identificar aspectos de estilo característicos das matrizes escolhida. *Estudar estilos de instrumentação adequados para a realização das composições.

MÉTODO *Realizar pesquisa bibliográfica sobre o repertório de música para piano de origem pernambucana. *Identificar os aspectos estilísticos característicos nas obras encontradas. *Evidenciar elementos característicos originais dos gêneros matrizes. *Definir o universo composicional a ser adotado para cada composição de que trata o presente estudo.

RESULTADOS Cinco novas composições para piano, baixo e bateria a partir de estudos sobre os gêneros: maracatus, cirandas e frevos, típicos do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil.

CONCLUSÕES Foram compostas cinco novas composições a partir do estudo analítico e estilístico desse gêneros musicais típicos na cultura popular local.

PALAVRAS CHAVE: Música Popular Brasileira, Composição, Piano.

ENTRE EL ANÁLISIS MUSICAL Y LA INTERPRETACIÓN DECONSTRUCTIVA.

Una Experiencia Interdisciplinar para la Construcción Histórica Musical

JULIO ALDEMAR GÓMEZ CASTAÑEDA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

FUNDAMENTACIÓN Atendiendo a las nuevas posibilidades del análisis musical, en donde la obra ya no es solamente un "artefacto" o un "sistema", sino que esta puede ser analizada teniendo en cuenta su interpretación, recepción, entorno contextual y forma de percepción, podría pensarse que es posible una hermenéutica que abarque elementos que necesariamente no están inmersos en la misma música. De acuerdo con Leonard Meyer, si "Las connotaciones son el resultado de las asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical", los sistemas de análisis que en sus propósitos se preocupan por el entorno contextual y por la forma en que puede ser percibida la música, qué opinión tendrán cuando un discurso, generalmente ideológico, antecede a la interpretación de la música; cómo este discurso del entorno circundante puede modificar la forma de percibir la música.

OBJETIVOS Para las Ciencias Sociales uno de los imaginarios que ha operado en parte de las relaciones y realidades políticas en el mundo actual es la nacionalidad. Este se viene elaboran-

do y reelaborando a partir del desarrollo de sistemas complejos de comunicación como la alfabetización, la imprenta, medios de comunicación, y desde luego la música.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Teniendo presente la participación de la música en este "tejido" social, el presente trabajo busca acercarse a estas formas de análisis musical para encontrar explicaciones a esos posibles "condicionamientos" de la experiencia musical, y de esta manera poner al descubierto cómo en un momento determinado la música ha sido usada para establecer relaciones sociales. Para este propósito primero se realizará un acercamiento por las ya referenciadas tendencias de análisis en donde se preguntará por sus fundamentos y procedimientos; de esta manera se puede ir definiendo las posibilidades de una hermenéutica que permita reconocer e integrar a los análisis las "connotaciones" que en un momento determinado condicionan la percepción de la música. Posteriormente se pondrá bajo la lupa de los modelos un archivo que, con un discurso ideológico, propone una "significación" especial de una obra. Tanto la obra como el discurso tuvieron permanente presencia en un momento determinado del reciente transcurrir de la sociedad colombiana.

IMPLICANCIAS Este es un trabajo de interés transdisciplinar, ya que en principio se vale de actuales tendencias que estudian la música como New Musicology, la Psicología de la Música y la Etnomusicología, para posteriormente alimentar los fundamentos y recursos metodológicos que se pueden suscribir a las fuentes musicales (entendidas como testimonios del transcurrir de la humanidad) permitirá enriquecer una historiografía (en este caso colombiana) que ve en la música un testimonio de las realidades sociales.

PALABRAS CLAVE: Análisis Musical, Hermenéutica, Imaginario Social, Percepción y Contexto.

MUSICALIZAÇÃO INFANTIL Formação docente para educação ambiental

HERICA CAMBRAIA GOMES / CRISTINA NOVIKOFF

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA; UNIFOA / UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO

FUNDAMENTAÇÃO Ao aprofundarmos estudos sobre as propriedades da linguagem musical (Granja, 2008), na Teoria de Aprendizagem Musical (Gordon, 2000) e Teoria da Inteligência Musical (Gardner, 1995), para melhoria da formação de professores, fizemos um rigoroso estudo do conhecimento (Romawiski e Ens, 2006, p.41). Observamos, então, que são raras as dissertações (1996 – 2010), com o tema educação ambiental e musicalização. A mesma ausência acontece na literatura de formação de professores (Gatti, 2003, 2008, 2009; Zeichner e Diniz-Pereira, 2005; entre outros). Neste cenário buscamos a obra da canadense Lucy Sauv  (1997) para quem a Educa o Ambiental envolve v rios aspectos, conforme a classifica o de: 1. Educa o sobre o meio ambiente (aquisi o de conhecimentos e habilidades pela transmiss o de fatos, conte dos e conceitos); 2. Educa o no meio ambiente (educa o ao ar livre); 3. Educa o para o meio ambiente (engajamento de aprender a resolver e prevenir problemas ambientais). J  ao analisar o trabalho de Carvalho (1991) que inicialmente contrap s uma Educa o Ambiental alternativa contra a Educa o Ambiental oficial; Quintas (2000), Guimar es (2000, 2001) e Lima (1999, 2002), respectivamente, colocaram uma educa o no processo de gest o ambiental, uma Educa o Ambiental cr tica e uma Educa o Ambiental emancipat ria contra a convencional; concl mos que n o basta apontar os limites te ricos-epistemol gicos.   preciso discutir os aspectos metodol gicos desta educa o. Importa entender que hodiernamente, a musicaliza o como processo cognitivo tem potencial de conduzir a din mica de ensino e de aprendizagem de modo eficaz. Concordamos com E. Willhems (1976) que cada um dos aspectos ou elementos da m sica corresponde a um aspecto humano espec fico, ao qual mobiliza com exclusividade ou mais intensamente. Da  valorar a musicaliza o no processo de forma o

de professores como possibilidade da melhoria cognitiva do professor e, por igual, a aprendizagem dos seus alunos.

OBJECTIVOS Objetivamos, de modo geral, compreender o impacto da musicalização, como procedimento didático-pedagógico no processo ensino-aprendizagem da Educação Infantil (0 a 5 anos) para desenvolver a Educação Ambiental, visando a discussão teórico-epistemológica e metodológica da musicalização com a finalidade de criação de um novo recurso didático-pedagógico–tecnológico, sendo assim, novo ferramental para os professores deste nível de ensino.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Partindo de uma experiência vivida (Jodelet, 2005) assinalamos como é esplêndido, o sucesso refletido nas crianças e professores, através de uma nova maneira de ensinar e um novo jeito de aprender em que a "pedagogia da música" vem oportunizando ao processo permanente de escolarização. Então, comprovado por vivência, a eficácia da proposta de musicalização na ação docente, sugere-se a pesquisa qualitativa: "Musicalização infantil: formação docente para educação ambiental", entendendo que, segundo Novikoff (2010) "o foco de interesse do pesquisador qualitativo é diversificado e busca a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo com a situação objeto de estudo", reafirmando seu caráter exploratório, descritivo e indutivo, propósito em questão, pois parte da vivência em formação continuada junto às professoras de Educação Infantil. A criação de um novo referencial teórico, epistemológico e metodológico para a formação continuada de professores na educação infantil amplia a possibilidade de êxito na educação. Daí a contribuição deste estudo que prospecta trazer pelo menos três formas de apoio a Educação Ambiental: proposição de novas metodologias de ensino-aprendizagem; corrigir distorções ou ausências de conhecimentos da formação inicial e; conseqüentemente, provocar transformações da ação pedagógica na escola.

IMPLICAÇÕES Diante das informações acima coletadas, inaugura-se o questionamento: Educar para uma vida sustentável é um trabalho que tem início na educação infantil, com as crianças ainda muito pequenas? O processo de musicalização poderá promover esta aprendizagem de modo significativo de forma competente e eficiente? Não somente comprovar esta questão, mas também lançar uma nova metodologia, onde o professor seja o protagonista do processo docente, entendendo seu protagonismo como detentor de ferramentas técnicas e inovadoras, com liberdade para elaborar suas práticas de maneira segura, comprometida e continuamente reflexiva. Vale lembrar que valores, atitudes, comportamentos e habilidades adquiridas na infância podem ter impacto duradouro na vida adulta, assim a educação deverá ocupar objetivamente um lugar importante nos movimentos planetários para o desenvolvimento sustentável. De outro modo, a Educação Ambiental é urgente e único caminho para o sujeito ecológico. Sabe-se que a educação ambiental já é fator integrante e indispensável no currículo escolar mundial e, em semelhança, a formação continuada de professores. Daí a necessidade de uma mediação pedagógica, no que se refere a sua dinâmica de atualização e aperfeiçoamento que favoreça o desenvolvimento cognitivo e, esta pode ser materializada pela musicalização. Portanto, entendemos que a formação do professor articulada à análise histórico-social (Vigotski, 2006) favorece a formação humanizadora (Freire, 1996) do sujeito ecológico (Carvalho, 2008). Daí considerarmos relevante a compreensão do que seja a musicalização para o trabalho frente a Educação Ambiental perspectivando o sujeito humanizador e ecológico. Em síntese, apontamos que a musicalização é uma ferramenta fundamental no âmbito didático-pedagógico-tecnológico, para o docente, visando a constante mediação para a auto-formação do ser humano, nos tempos atuais.

PALAVRAS CHAVE: Musicalização, Formação Docente, Educação Ambiental.

PROCESOS UTILIZADOS PARA CREAR LA MÚSICA EN LA ESTUDIANTINA DE LA CIUDAD DE POSADAS

KARINA ALONSO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

FUNDAMENTACIÓN Desde el año 1.949 en la ciudad de Posadas, Misiones se lleva a cabo la fiesta mayor de los estudiantes secundarios. La estudiantina consiste en un evento que implica la performance en vivo de grandes grupos conformados por músicos en conjuntos de entre sesenta y doscientos integrantes por un lado, y por otro bailarines integrando el cuerpo de baile que danza al ritmo de estos conjuntos musicales conocidos como bandas y scolas, compitiendo ambos en diversas categorías existentes en la fiesta. Fijamos nuestra mirada en el hacer de estas bandas y scolas. Nos preguntamos: ¿qué proceso realizan estos jóvenes para lograr dicha producción?. Es un gran fenómeno musical el que sucede, donde los chicos además de divertirse, crecer socialmente en interacción con el otro, compartir sentido de pertenencia a un grupo y a una institución, participan vivenciando el hecho musical. Diremos entonces que este estudio investigó los procesos que realizan los jóvenes integrantes de bandas y scolas musicales, antes de la actuación que se produce durante la fiesta de los estudiantes en la ciudad. Demostramos que en este hecho existe un proceso musical efectivo y latente capaz de integrar un marco intelectual.

OBJETIVOS *Explorar el proceso que realizan los jóvenes para crear la música en la estudiantina. *Conocer como se generan las ideas rítmicas. Identificar la transmisión de los ritmos en el grupo. *Registrar sus modos de organización y estrategias de trabajo.

MÉTODO El enfoque del trabajo es cualitativo, exploratorio, de diseño no experimental y de corte transversal. Podríamos decir también, que el diseño se yuxtapone entre teoría fundamentada, por su contexto particular y diseño etnográfico, por pretender describir prácticas de un grupo. Creswell (2005). Se utilizaron como técnicas de recolección de datos entrevistas iniciales y en profundidad, observaciones de campo al momento de los preparativos, y grabaciones relevadas en los lugares de ensayos de las bandas y scolas. Todas durante ocho días no consecutivos y con seguimientos constantes para verificación de resultados y análisis.

RESULTADOS Fueron analizadas trece entrevistas, dos observaciones y dos videos tomados en campo. Se identificaron tres grandes unidades: **a)** momento de creación de los ritmos, **b)** estrategias de transmisión de los ritmos, **c)** sistemas de organización. Así también en el análisis y considerando la triangulación de datos y fuentes se encontraron ciertos patrones como ser: escucha, ejecución, imitación, repetición, jerarquías, reglas y sanciones. Se evidencia en este fenómeno "estudiantina", entorno al proceso de producción musical y artística desde una mirada holística, tres momentos esenciales: organización, creación y un momento de "juego reglado". Al analizar las respuestas y observaciones, pudimos comprobar que estas categorías se dan casi simultáneamente y sin más mentor que sus mismos compañeros, donde el aprendizaje se desarrolla fuera de los contextos formales, como la escuela. Pero a pesar de ello tiene una intención, de hecho lo hemos observado y confirmado, más prima la idea de diversión y entretenimiento, al mejor preparativo de una fiesta.

CONCLUSIONES Observamos que con estos procesos operacionales no institucionalizados o instituidos por la educación formal, se alcanza un logro de considerable nivel musical. Se concluye que esta demostración presentada por jóvenes, es una real producción artística de alta performance e implica procesos que con este estudio han sido formulados. Dejamos abierta la discusión sobre la incorporación de estos procesos operativos en la educación formal, para producir música de otro modo. Además de la posibilidad de ahondar en el proceso de composición dentro de este hecho musical real: "La Estudiantina".

PALABRAS CLAVE: Proceso, Escucha, Ejecución, Juego.

VINCULACIONES ENTRE EL MOVIMIENTO CORPORAL Y LA VOZ EN LA INTERPRETACIÓN DRAMÁTICO – NARRATIVA DE LA MÚSICA VOCAL

MARÍA AMPARO BLANCO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La interpretación en el arte es entendida actualmente como el emergente de las prácticas de significado que componen la construcción estilística. Ciertas teorías del análisis interpretativo musical postulan que las variaciones expresivas que el intérprete realiza al texto musical son una práctica de significado que contribuye al esclarecimiento de la estructura de una pieza (Shiffres 2001). Así la performance musical sería el resultado de la explicitación en acto comunicativo de su estilo interpretativo. En la interpretación vocal, la producción de sentido es para Cone (1974) un proceso análogo a la construcción de un modelo narrativo dramático representado en la composición musical por la experiencia de un personaje cuya voz es expresada en la línea vocal mediante palabras y gestos. Estudios recientes de la cognición corporeizada han comenzado a estudiar la performance musical en términos de la relación entre la experiencia musical corporeizada y la energía del sonido. Leman (2008) destaca el rol de las articulaciones corporales como indicador privilegiado de la práctica de significado musical. El abordaje de un enfoque dramático–narrativo aplicado a la ejecución vocal brindaría al intérprete herramientas de análisis que le permitan construir la interpretación de un modo más comprehensivo que los modelos tradicionales de aprendizaje del canto. El presente trabajo estudia el efecto de la contextualización dramático–narrativa en la corporeidad de la interpretación vocal.

OBJETIVOS Analizar el movimiento corporal y la señal sonora de una cantante en dos interpretaciones musicales: (i) sin contexto dramático–narrativo y (ii) con contexto dramático–narrativo. Comparar los datos de (i) y (ii) con el fin de encontrar en la corporeidad del intérprete indicios del modo en que la objetivación del contexto dramático–narrativo modela la práctica de sentido en la interpretación vocal.

MÉTODO Participó del experimento una cantante a quien se la filmó mientras interpretaba la parte solista de la canción "Quant j'ai ouy le taborin sonner" de Claude Debussy en dos oportunidades. En la condición (i) se le solicitó que cantara la obra sin ninguna intervención del investigador. En la condición (ii) el investigador brindó a la participante un análisis de la obra con información que vinculaba la estructura del fraseo, el contenido poético y el contexto dramático de actuación del personaje. A continuación se le solicitó a la cantante que integrara en su discurso la representación del personaje y concibiera a la línea vocal como la voz de este último. Se realizó un microanálisis del movimiento corporal utilizando las categorías Laban y un microanálisis de la señal sonora en ambas ejecuciones, con la ayuda del programa de análisis de movimiento Anvil 4.5.1, el editor fonético Praat 4.5.16 y el editor de sonido Sound Forge 9.0.

RESULTADOS Los resultados se encuentran en fase de procesamiento. Los datos preliminares del análisis comparado de las interpretaciones muestran modificaciones en la señal vocal de la segunda interpretación, en particular modificaciones en el tempo y el timing expresivo, y cambios articulatorios y dinámicos que dan por resultado modificaciones en la segmentación de la frase; en tanto que el movimiento presenta cambios en los desplazamientos del eje sagital y modificaciones en el effort de las articulaciones corporales.

CONCLUSIONES Se discuten los resultados de la performance vocal entendida como práctica de significado, haciendo hincapié en el acceso a la interpretación musical que brindan las descripciones de base lingüística (en particular las relativas al componente dramático narrativo), y la interpretación como experiencia subjetiva, que incluye un compromiso corporeizado musical directo, de base no lingüística, involucrando el complejo cuerpo-sonido-significado (Leman 2008). Se derivan hipótesis para los modelos tradicionales de aprendizaje del canto.

PALABRAS CLAVE: Música Vocal, Cognición Musical Corporeizada, Narrativa–Dramática, Personaje Vocal.

PROJETO "EU FAÇO MÚSICA!": Apresentações comentadas de grupos de música popular de alunos do Departamento de Música da UFPE

ANA CAROLINA NUNES DO COUTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

FUNDAMENTAÇÃO A inclusão da Música Popular dentro do contexto acadêmico já não é fato tão novo, considerando que isso ocorre ao redor do mundo ocidental desde a década de 1960. Devido a não-novidade da inclusão da Música Popular dentro da academia, a discussão já superou a temática que versava sobre a legitimidade e validade desse repertório, passando a tratar da temática que reflete sobre quais seriam as metodologias mais adequadas. Para citar apenas alguns estudiosos que tratam do assunto, temos Arroyo 2001, Couto 2008, Dunbar-Hall e Wemys 2000, Green 2001, 2006, 2008, Small 2003. No entanto, alguns teóricos apontam uma série de dilemas que o trabalho com a Música Popular dentro da universidade pode acarretar. (Small, 2003, p. 144). Este trabalho aborda o problema que se refere às mais diversificadas formas de se criar Música nos mais variados contextos onde a Música Popular acontece, e como nós professores podemos lidar com elas, já que muitas vezes os alunos trazem para a sala de aula um tipo de música que nós enquanto professores desconhecemos, por não fazer parte de nossas formações enquanto músicos (Green 2011, p. 214-215; Santiago 2006, p. 59; Small 2003, p. 145).

OBJECTIVOS *Promover seis apresentações comentadas de grupos musicais em Centros do Campus Recife (UFPE), grupos estes que ao menos um dos membros tenha vínculo no Departamento de Música da UFPE. *Conhecer os diferentes grupos musicais nos quais os alunos do Departamento de Música da UFPE atuam, e seus diferentes processos de criação musical. Incentivar a criação musical no Departamento de Música da UFPE. *Estimular a reflexão acadêmica sobre Música e criatividade. *Reunir informações que enriqueçam as diferentes abordagens do ensino da Música. *Registrar as informações obtidas em um Livro-Cd. *Divulgar o trabalho desenvolvido no Departamento de Música da UFPE nos demais Centros do Campus, visando uma maior integração entre as áreas.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Espera-se contribuir para a produção de material que favoreça geração de novos conhecimentos nas áreas que envolvam os processos de criação e educação musical.

IMPLICAÇÕES Reunião de informações sobre processos criativos de grupos de Música Popular, para utilização em ensino e pesquisas acadêmicas.

PALAVRAS CHAVE: Música Popular, Composição, Processos Criativos.

GESTO CORPORAL ADAPTATIVO Y DIRECCION CORAL: Monitoreo e interaccion del director

MELINA MAIO / MARÍA AMPARO BLANCO FERNÁNDEZ/ ISABEL C. MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La gestualidad corporal del director de coros actúa como uno de los dispositivos comunicacionales principales observables durante la ejecución; manos, rostro y torso son los vehículos técnico-expresivos que el director utiliza para comunicar el significado musical. En el proceso de representación momentánea de la ejecución, el

feedback comunicacional en la díada director-coro podría ser entendido no solo como el producto de las relaciones entre dos organismos vivientes (director y coro) donde tanto uno como otro procesan la información recibida en términos de características externas que son internalizadas, sino como el producto de las regularidades significativas del entorno que demandan una adaptación. Por lo tanto el estudio del monitoreo del director en el ciclo de percepción-acción (Leman 2008) debería contemplar el modo en que individuo y conjunto interactúan de manera adaptativa. Se propondrá en este trabajo que dicho ciclo está caracterizado por un proceso de adecuación mutua (director-coro), en el que ambos agentes perciben su mundo interno, y a través del mundo externo se complementan en una modalidad adaptativa- dialéctica. En este complejo vínculo, las inadecuaciones momentáneas del organismo coral pueden resultar útiles para indagar en la actividad gestual del director como respuesta adaptativa a situaciones de modificación del entorno sonoro durante la ejecución vocal.

OBJETIVOS Observar la actividad corporal del director en diferentes situaciones de interacción con el conjunto vocal que incluyen variaciones en el ajuste temporal y tonal del conjunto vocal y analizar la conducta adaptativa emergente en el monitoreo de la ejecución.

MÉTODO SUJETOS DIRECTORES Participaron del experimento 9 directores de coro, 4 mujeres y 5 varones, músicos profesionales egresados de la UNLP, Facultad de Bellas Artes, de 26 años de edad promedio, de 8 años de experiencia musical aproximada. **SUJETOS CANTANTES** Un cuarteto vocal de carácter mixto, compuesto por 4 cantantes con formación profesional musical de 5 años promedio. **ESTÍMULO** Se seleccionó un fragmento de la obra "La estrella azul", para coro mixto. Los estímulos fueron creados bajo dos condiciones: i) coro sin modificaciones, ii) coro desafinado y coro temporalmente desfasado. **PROCEDIMIENTO** Se les solicitó a los nueve directores escuchar y analizar la obra seleccionada para el experimento, con el objetivo de establecer un criterio gestual e interpretativo derivado de su estudio. Se le solicitó al coro realizar un ensayo (en ausencia del director) con las modificaciones para crear los estímulos: i) ejecución vocal sin modificación, ii) ejecución vocal desafinada y con desplazamientos temporales. En la situación de testeo se realizaron dos ejecuciones. En la situación i) se les solicitó a los directores que dirigieran el fragmento seleccionado. Esta primera ejecución tuvo como objetivo establecer un contacto empático entre el director y el coro, para proporcionar al menos una experiencia comunicacional. Para la realización de la situación ii) se le comunicó al director que se realizarían desajustes musicales, los cuales debían ser reparados solamente con el recurso gestual, evitando verbalizar y detener la ejecución. Bajo esta consigna se desarrolló la ejecución con modificaciones. **APARATOS** Las ejecuciones fueron registradas en audio y video. Para el análisis de la actividad gestual del director se utilizó el software de anotación de movimiento Anvil, 4.7.0 © 2000_08 Michael Kipp.

RESULTADOS Se registraron las ejecuciones de los 9 directores en audio y video. Se compararon los resultados de i) ejecución sin modificaciones y ii) ejecución desafinada y desfasada temporalmente. Se predijo que en ii): segmento condicionado por desajustes tonales, se observaría una predominancia de gestos ascendentes mientras que en el segmento de desfasajes temporales, aumentaría la producción de patrones métricos organizados bajo la forma estándar de la gística de la dirección coral. El análisis de las ejecuciones fue realizado con el software de anotación de movimiento Anvil. Durante la ejecución desafinada, un 88,8% de los directores han producido gestos de ascenso y direccionalidad vertical. En la ejecución desfasada, en un 100% de los directores, se observó un incremento en la energía para destacar el beat, o batido seleccionado. A través del análisis de los movimientos observados en las secciones modificadas, se ha podido identificar que también el director se adapta al coro, reaccionando desde su percepción- acción al entorno. El director compromete distintos segmentos del cuerpo (cabeza, torso, brazos, cejas) para reforzar con su accionar la intención de cambio frente

a lo no esperable. Esta afirmación pone de manifiesto el interjuego de estructura representacional interna del director, en interacción con sus esquemas de acción -percepción.

CONCLUSIONES Se entiende al complejo gestual-mental del director como un sistema de percepción-acción de índole adaptativa que al interactuar con las condiciones de variabilidad del organismo coral monitorea el mapeo interno que posee de la obra y modifica las articulaciones corporales adecuando el gesto con el objeto de estabilizar la performance vocal.

PALABRAS CLAVE: Gestualidad, Director, Percepción-Acción, Adaptación, Monitoreo.

CARACTERIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS DE AUDICIÓN MUSICAL EN ASIGNATURAS DE FORMACIÓN INSTRUMENTAL EN EL PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES, UDFJC.

FRANCISCO CASTILLO / MARÍA DEL PILAR AGUDELO / MANUEL BERNAL Y GENOVEVA SALAZAR

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FUNDAMENTACIÓN Una de las características distintivas del Plan de Estudios que se cursa en el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá), es la inclusión en su objeto de estudio tanto de músicas populares urbanas como de músicas locales/regionales de Colombia y otros países latinoamericanos, además de las músicas académicas que conforman la mayoría de los programas de formación musical universitaria. Esta intención curricular nos remite inmediatamente a interrogarnos acerca de la audición musical en espacios de formación instrumental, ya que involucra no solamente una concepción más amplia de los contenidos y materiales propios de las asignaturas, sino que también pone en juego las prácticas musicales y pedagógicas de diversas tradiciones musicales y de qué manera se articulan en la formación de un músico en el espacio universitario. El estudio se focaliza en la observación de las prácticas auditivas en dos tipos de asignatura, Instrumento Principal y Ensamblés, dada la oportunidad de explorar la música como experiencia desde la performance en contraste con la música como objeto, clásica dicotomía práctica-teoría que permea y todavía está presente en el imaginario, y también porque permiten acercarse a las prácticas diferenciadas del estudiante de instrumento en solitario con su profesor y del estudiante en interacción con otros, en formatos instrumentales diversos.

OBJETIVOS Caracterizar las prácticas de audición musical en las asignaturas Instrumento Principal y Ensamblés, del área de Interpretación Instrumental, a la luz de la inclusión que el PCAM hace de tradiciones musicales diversas, por la relevancia que esto tiene como innovación educativa en la formación musical universitaria de Colombia.

MÉTODO La caracterización se hizo indagando en la función, los contenidos, los materiales y las guías y rutinas de acción vinculadas a las prácticas de audición de las asignaturas propuestas, a partir de encuestas estructuradas (tanto de preguntas abiertas como de preguntas cerradas), realizadas a docentes que imparten las asignaturas. La muestra incluyó a todos los profesores de los instrumentos flauta travesa, canto, piano, guitarra eléctrica y tiple, y a los directores de los ensambles, teniendo en cuenta criterios de representatividad de las distintas tradiciones, e intuiciones acerca de la presencia en instrumentos y formatos de prácticas que dieran cuenta de la diversidad mencionada.

RESULTADOS A partir de la tabulación de resultados se identifican tendencias generales y hallazgos particulares que permiten instalar la discusión sobre la correspondencia

entre intencionalidades y realidades, y aportan insumos para una necesaria confrontación entre saberes, conocimientos y prácticas al interior de cada cátedra de Instrumento Principal, entre cátedras de distintos instrumentos, entre clase individual y práctica de conjunto, y entre tradiciones musicales.

CONCLUSIONES Los resultados de este estudio y su interpretación se hallan en proceso, no obstante, éstos serán presentados en la ponencia. Basándonos en la certeza de que la audición es parte integral de las prácticas musicales performativas y que su desarrollo involucra modos proposicionales y no proposicionales de conocimiento, así como relación entre distintos dominios de la experiencia, las conclusiones darán cuenta, en primera instancia, de los vínculos que se establecen entre las funciones, contenidos, materiales y rutinas-guiones de acción de las prácticas de audición musical en dos asignaturas del Área de Interpretación Instrumental. En segunda instancia, se caracterizarán las concepciones de música subyacentes, de las modalidades de percepción involucradas, de las mediaciones y valoraciones de las prácticas musicales, de la interrelación entre elementos teóricos, técnicos y kinestésicos y, no menos importante, de las necesidades de articulación que surgen entre estos espacios formativos y otras asignaturas del programa, con el fin de establecer grados de correspondencia entre los propósitos formativos enunciados y su implementación en la cotidianidad de la clase.

PALABRAS CLAVE: Prácticas de Audición Musical, Formación Instrumental, Tradiciones Musicales, Práctica en Ensamble.

A PERFORMANCE MUSICAL A PARTIR DA ECOLOGIA SONORA

ALINE MARQUES SOHN
UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL

FUNDAMENTAÇÃO O título deste resumo, é um Projeto que tem sua raiz fincada em um dos maiores problemas mundiais: a poluição sonora. Embora suas consequências apareçam a longo prazo, as mesmas são irreversíveis, tendo não somente a perda da audição, mas doenças em geral que se relacionam com as vibrações que o corpo humano recebe do meio ambiente. A análise dos sons desse ambiente informa o homem, além do timbre, intensidade e duração dos sons que o cercam, a origem dos mesmos, podendo ser produzidos pelo homem ou pela natureza. A relação que existe entre ambiente sonoro e poluição ambiental, fez despertar a conscientização ambiental, o que precede qualquer atitude humana de reduzir ou eliminar qualquer forma de poluição ambiental. O estudo dos sons de um determinado ambiente, é chamado "Ecologia Sonora", uma área que relaciona artes e ciências, bem como profissionais distintos de diversas disciplinas. A escola pode fazer uso desta abordagem, ao criar oportunidades de desenvolvimento da percepção sonora, e favorecer a consciência ambiental. O Projeto foi desenvolvido em Escola de Ensino Regular Infantil, com crianças de 5 á 9 anos, foram aplicadas atividades de "limpeza de ouvidos", baseadas na bibliografia de um dos pesquisadores pioneiros no estudo da Ecologia Sonora, Murray Schaeffer.

OBJECTIVOS Através da prática de exercícios que possibilitem uma nova escuta, tornar possível ao aluno identificar fontes sonoras desagradáveis ao ouvido e a partir daí, criar meios para a sua eliminação. Criar possibilidades para um maior comprometimento dos alunos nas aulas de música e, uma melhora significativa no aprendizado musical (notas musicais, ritmo e dinâmica); trata-se de um mapa sonoro, onde os alunos desenham simbolicamente um determinado som e, montam uma possível partitura musical com esses símbolos, com o objetivo de ser um atrativo para o aluno ter o seu primeiro contato com a música, e posteriormente aprender a ler uma partitura convencional.

DESCRIÇÃO "Competência Sonológica" (Schafer). *Impressão*: Identificação dos sons que formam o meio ambiente. Pode ser os sons da sua casa, do Parque Ecológico, da rua onde se mora, de uma sala de aula, de um Shopping Center, etc. *Expressão*: A reprodução daquilo que se ouve. O aluno é incentivado a imitar, com sons do corpo, da boca, instrumentos de percussão ou de altura definida ou instrumentos reciclados, o som que ouviu; sons do tráfego, animais, chuva, vento, meios de comunicação, entre outros. A Partitura da "Paisagem Sonora" (Schafer): O aluno desenha todos os sons que chegam até ele. De forma que se estiver na cozinha em horário de almoço, sua folha deverá ter desenhos de pratos, copos, talheres, conversas, geladeira, microondas, liquidificador, água, etc. O aluno então, deverá atribuir um símbolo para cada tipo de som. Essa primeira etapa se chama Mapa Sonoro. Em uma segunda etapa, o aluno faz sua própria partitura estabelecendo quantos segundos deverá levar para reproduzir cada som.

IMPLICAÇÕES Esse possível projeto acústico, busca abarcar as necessidades das crianças, em tornar o ensino musical um pouco mais compatível com a realidade virtual e estimulante à que são expostas diariamente; e, as necessidades de uma grande demanda de professores que passarão a lecionar música nas Escolas Públicas devido à Lei nº 11.769, que torna a Música uma disciplina obrigatória da grade curricular.

VALOR E SIGNIFICAÇÃO ESPECÍFICA As atividades relatadas acima, não limitam a aplicação do ensino musical nas escolas, pelo contrário estimula a criatividade nas crianças e facilita a performance em canto coral e flauta doce.

A ecologia sonora por ser uma área interdisciplinar, traz conseqüências positivas no desenvolvimento intelectual e sensitivo do aluno, como: aumento de (concentração, cognição, coordenação motora, fluência na fala, percepção auditiva, criatividade, performance em grupo). O Projeto Acústico que pode ser desenvolvido nas Escolas, possibilita não somente aumento da percepção sonora, mas de sinestesia, trabalhando junto dois sentidos vitais: olfato e visão; porém, dando maior atenção à audição, que infelizmente, desde que nascemos somos estimulados visualmente, desaprendendo a ouvir.

PALAVRAS CHAVE: Ecologia Sonora; Paisagem Sonora; Aprendizado Musical.

APRENDER A CANTAR JAZZ: ESTRATEGIAS EMPLEADAS EN LA FORMACIÓN AUTODIDACTA Y DIRIGIDA.

CLAUDIA ROLANDO

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FUNDAMENTACIÓN Debido a la demanda social y a un auge en la creación de instituciones europeas de enseñanza de jazz, desde el año 2001 España cuenta con una oferta de Conservatorios Superiores de Música especializados en jazz vocal. Sin embargo, esta oferta académica es insuficiente ya que no está implantada en todas las provincias españolas y además no abarca oficialmente todas las etapas formativas. A su vez, el ingreso al conservatorio está limitado por la aprobación de un examen en el que se evalúan conocimientos teóricos y prácticos del jazz, de esta manera los alumnos que ingresan a la institución ya poseen conocimientos que, dadas las circunstancias, debieron ser adquiridos tanto de manera informal dirigida como autodidacta. Si a esto se suma la escasa cantidad de plazas o vacantes para alumnos que oferta la institución, nos encontramos con que gran parte de los cantantes de jazz en España no adquirieron una formación institucionalizada, y que aquellos que la tuvieron debieron recurrir a una formación autodidacta o informal. La investigación sobre los procesos de aprendizaje del canto se ha incrementado en los últimos años, así como el estudio de la educación formal de

música popular, a pesar de ello hay todavía un conocimiento limitado de la totalidad de las prácticas de aprendizaje adoptadas por los músicos populares, y las prácticas institucionalizadas parecen relegar a un segundo plano los modos en que músicos y grupos aprenden y transmiten conocimientos informalmente.

OBJETIVOS ¿Cuáles son los posibles métodos de formación del cantante de jazz? ¿Qué recursos emplearon para adquirir esas técnicas? En este trabajo se analizan y se comparan los recursos empleados en el aprendizaje del jazz vocal, organizándolos dentro de dos grupos principales: *formación autodidacta y *formación dirigida, esta última subdividida a su vez en reglada y no reglada.

MÉTODO A través de una serie de entrevistas con diez cantantes de la escena actual del jazz en España, de edades que comprenden entre veinte y sesenta y tres años, se explora la naturaleza de las prácticas de aprendizaje informal de los músicos, las actitudes, los valores, así como su experiencia en la educación formal y en la enseñanza.

RESULTADOS En el proceso de aprendizaje entran en juego aspectos extra académicos de diferente naturaleza. Junto a las circunstancias vitales, sociales y culturales, se sitúan aquellas elecciones, expectativas y motivaciones creadas en torno a la propia educación vocal. Por ello, este análisis presta atención tanto a los recursos, entre los que se encuentran la imitación, la repetición, la escucha, la práctica individual y grupal y la improvisación; como a los contenidos, los espacios de aprendizaje, las herramientas utilizadas y los sistemas de validación, evaluación y legitimación.

CONCLUSIONES Al comparar los procesos del aprendizaje autodidacta y dirigido (reglado y no reglado) de música popular, el estudio ofrece una mirada sobre qué recursos del aprendizaje informal son pertinentes, posibles y deseables en la formación institucionalizada.

PALABRAS CLAVE: Canto, Jazz, Aprendizaje autodidacta dirigido.

EL CAMINO PARA LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

GRACIELA ZURSCHMITTEN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN Leer y escribir música es una actividad sumamente complicada debido a que incluso, la escritura de lo que aparenta la más simple de las melodías requiere diversos complejos mecanismos de interacción que involucran disímiles procesos cognitivos. Los docentes de educación auditiva incluimos diversas actividades, consideradas facilitadores, convencidos que mediante su empleo facilitamos el engorroso proceso de decodificación de una melodía al alumno. Es dentro de este marco que recurrimos al empleo de diversas actividades entre las cuales las más empleadas suelen ser, la quironimia o la graficación del contorno melódico mediante una línea que imita sus movimientos. Creyendo que el empleo de dichos mecanismos facilita ampliamente la tarea les pedimos a nuestros alumnos que grafiquen si la melodía asciende, desciende o repite la misma nota e incluso si la misma es por grado conjunto o salto y si los saltos son entre tonos cercanos o lejanos. Al pedirle a un alumno que grafique el movimiento ascendente y descendente de una melodía, e incluso cuantas notas sube o baja, ¿no le estamos ya exigiendo la escritura de la melodía pero en otro código? ¿cuales serían entonces las actividades que actuarían verdaderamente como procesos facilitadores y no como el mismo proceso con la utilización de otro código de escritura? La educación auditiva es una parte importante en la formación de un músico debido a que la música es "sonido". El sentido de la percepción más importante para la música es la audición si bien

no es el único porque también por ejemplo involucra al tacto dado que las notas muy graves podemos también sentir las como una vibración corporal. Como dijo Karpinsky: "las habilidades auditivas son esenciales para los músicos porque la música existe fundamentalmente en el ámbito auditivo".

OBJETIVOS *Determinar las variables de facilitación para la transcripción de melodías en el lenguaje musical. *Identificar herramientas que contemplen dichas variables y por tanto funcionen como facilitadores para las transcripciones melódicas. *Identificar entre los facilitadores de uso corriente aquellos que en realidad implican el uso de otros sistemas de codificación. *Incorporar las herramientas facilitadoras encontradas a la práctica de transcripción de melodías.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Una vez establecidas las causas por las cuales las generalmente usadas como herramientas facilitadoras no simplifican la transcripción melódica, sino que en realidad se trata de un sistema paralelo dado que requiere el mismo proceso pero en otro código; y albergando la esperanza de encontrar un mecanismo que no implique otro código sino un paso anterior a la decodificación melódica, podremos abordar en nuestras clases de educación auditiva la problemática de la transcripción musical desde un lugar diferente, otorgando a nuestros alumnos una verdadera herramienta dentro de su proceso de aprendizaje.

IMPLICANCIAS Mediante la presente investigación nos proponemos un examen exhaustivo de los facilitadores de uso corriente en las clases de educación auditiva y mediante la comparación con los facilitadores utilizados para aprender a escribir en la lengua materna encontrar el camino que realmente ayude como paso previo a nuestros alumnos en la transcripción musical.

PALABRAS CLAVE: Educación Auditiva, Herramientas Facilitadoras, Transcripción Melódica

SINCRONÍA Y ASINCRONÍA MELÓDICO-ARMÓNICA EN EJECUCIONES DE TECLADO DE ADOLESCENTES ARGENTINOS

STELLA ARAMAYO

UNIVERSIDAD CAECE- U.N.T.

FUNDAMENTACIÓN La enseñanza de teclado a los adolescentes en Argentina, implica introducirlos en la notación musical occidental, y ampliar sus posibilidades perceptivas y cognitivas, porque pueden desarrollar simultaneidades armónicas y ampliar la "linealidad de la melodía" en sus ejecuciones musicales. Según Keller (2001), en el procesamiento de patrones temporales las expectativas se organizan periódicamente porque el auditor sincroniza ritmos biológicos con los patrones de estructura métrica. En dos investigaciones más previas a ésta, realizadas durante los años 2006 y 2007, he observado que uno de los problemas más difíciles que enfrentaron los adolescentes investigados al tocar un teclado, era coordinar las dos manos en la ejecución de las obras musicales. Por eso en este estudio he indagando la sincronía y asincronía melódico-armónica en ejecuciones de teclado de adolescentes argentinos.

OBJETIVOS *Detectar en las ejecuciones de teclado de estudiantes adolescentes argentinos, los casos de sincronía o de asincronía entre las dos manos. *Registrar los casos de asincronía entre la mano derecha y la izquierda en la ejecución de teclado, detallando en qué mano se produce anticipación o retraso respecto de la otra mano. *Observar si hay mejora en la ejecución musical, concientizando a los estudiantes asincrónicos de su dificultad.

MÉTODO En este estudio exploratorio y descriptivo, investigué en Buenos Aires, durante el año 2010, dos grupos de adolescentes. Cada grupo estuvo integrado por treinta y cuatro alumnos. La muestra ha sido $n=68$. Diseñé y analicé resultados de cuatro ejercicios melódico-armónicos: dos con un diseño melódico duplicado para ambas manos, uno con melodía en mano derecha y bicordios en mano izquierda, y otro con melodía en mano derecha y triadas mayores en la izquierda.

RESULTADOS En las ejecuciones de teclado, la mayoría de los alumnos diestros con asincronía se anticiparon con la mano izquierda y los zurdos asincrónicos se anticiparon con la mano derecha. Sin embargo, hubo un alumno zurdo que se anticipó en la asincronía con la mano izquierda y varios diestros que se anticiparon con mano derecha. Cuando incentivé la sincronía entre manos al ejecutar un teclado, hubo mejora en la precisión y en los resultados musicales, evidenciando que en el proceso de enseñanza-aprendizaje de instrumentos musicales, la práctica se complementa con la comprensión, porque ayuda a crear las condiciones para que ésta se produzca.

CONCLUSIONES En esta investigación presenté la ejecución de un instrumento musical armónico como posibilidad cognitiva y formativa desde el área artística, para el sistema general de educación argentino. Así, los alumnos del sistema general de educación podrían beneficiarse con aportes desde la cognición musical, porque la ejecución de un instrumento armónico como el teclado, permite desarrollar la inteligencia personal desde la "práctica musical de simultaneidades armónicas coordinadas". Si consideramos las estructuras cerebrales implicadas en los diferentes aprendizajes, aprender matemáticas difiere de aprender a leer, y a la vez difiere de aprender a tocar el piano. Así, uno de los aportes importantes que la educación musical puede hacer al campo de las neurociencias es aclarar la naturaleza del aprendizaje propio de la música en la ejecución de un teclado. En estudios futuros, partiendo de la ejecución de un teclado, investigaré nuevos procesos de cognición musical.

PALABRAS CLAVE: Música, Teclado, Ejecución, Cognición, Neurociencias.

EL DESARROLLO DE LA AUDICIÓN ARMÓNICA: El patrón armónico como unidad perceptual

ROMINA HERRERA / MARTÍN REMIRO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTACIÓN La Armonía ha sido tradicionalmente abordada como disciplina prescriptiva basada en un enfoque teórico centrado en el análisis de partituras y la elaboración compositiva. Más recientemente, se ha reconocido la importancia de la experiencia auditiva en el conocimiento armónico. Sin embargo, los enfoques basados en la audición heredan de la tradición la jerarquía de los contenidos teóricos. Así, la secuencia didáctica de la armonía y el desarrollo de las capacidades las auditivas vinculadas se basan en un criterio que destaca la jerarquía tonal tal como está descrita en las teorías jerárquicas y/o funcionalistas de la armonía. Se abordan primero las armonías pilares de la tonalidad, seguidas de las armonías secundarias y reemplazos armónicos, las dominantes secundarias, etc. Estos criterios asumen que la audición armónica sigue el mismo derrotero que la argumentación teórica para la construcción de la tonalidad. Sin embargo, es poco lo que se sabe al respecto de dicho itinerario en el plano experiencial. En general los estudios en audición armónica consideran, sin cuestionarla, que la unidad de audición (de acceso más inmediato) está determinada por la articulación (implícita o explícita) de un acorde. Sin embargo así como el contorno melódico es un rasgo primordial en la per-

cepción melódica, que resulta diferente de percibir cada uno de los sonidos, la audición armónica podría estar vinculada al reconocimiento de unidades perceptuales de orden mayor.

OBJETIVOS El objetivo de este trabajo es aportar evidencia musicológica y psicológica que contribuya a establecer una secuencia de acceso a los contenidos de la armonía por audición más afín a la experiencia que las derivadas de las formulaciones teóricas. Entre otros, se propone que al patrón armónico como candidato privilegiado como unidad perceptual de nivel básico.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Se argumenta aquí que el derrotero teórico de los fundamentos armónicos no contemplan los procesos cognitivos subyacentes a la audición armónica, por lo cual nociones elementales, tales como las de acorde, función pilar, etc. no resultarían las más accesibles inicialmente al reconocimiento auditivo. Se propone que la noción de patrón armónico, en tanto conjunto reducido de acordes que se repite, resultaría más accesible toda vez que por definición, el reconocimiento ocurre con objetos o series de objetos (en este caso, funciones armónicas) que hemos experimentado en el pasado. El reconocimiento supone un proceso de dos etapas: en la primera, el conjunto de acordes ha sido almacenado en la memoria; en la segunda, cuando este conjunto ocurre nuevamente, se compara con la representación global almacenada. Es entonces que ese conjunto de funciones cobra identidad como patrón. En la música occidental, los patrones armónicos guardan una íntima relación con la estructura morfológica y se caracterizan como rasgo distintivos del estilo (Dutto 2010). Sin embargo, independientemente del conocimiento vinculado a las cuestiones de estilo o género musical, la conformación del patrón puede surgir en la actividad intra opus, es decir, a partir de la audición de la obra tonal en sí misma.

IMPLICANCIAS Considerar al patrón armónico como la unidad perceptual de acceso más inmediato, supone reconsiderar el abordaje de los contenidos a enseñar en Armonía. En un sentido general, un enfoque basado en la audición debería tener en cuenta los patrones armónicos más frecuentados en la música occidental, la relación entre los patrones y la estructura morfológica, y la relación entre las unidades de escritura versus las unidades perceptuales. Por otra parte debería considerar el conocimiento que el oyente tiene del estilo, ya que resulta un elemento fundamental tanto por las expectativas que genera dicho conocimiento, como por las posibilidades de reconocimiento. Desarrollando un posible abordaje de una obra desde esta perspectiva, en una primera instancia se debería contemplar la identificación de patrones y su vinculación con la estructura morfológica, teniendo en cuenta al estilo de la misma. Luego de que la identificación de los patrones se ha realizado, identificar cuántos elementos (acordes) constituyen cada patrón, y qué jerarquía cumplen dentro del mismo. Por último, debería considerarse la subjetividad del oyente para el reconocimiento de patrones, ya que las sensaciones evocadas por los mismos pueden constituirse en una herramienta para esta tarea. Se destaca la necesidad de aportar evidencia empírica que clarifique el lugar ocupado por los patrones armónicos en el proceso de audición de la armonía.

PALABRAS CLAVE: Audición Armónica, Patrones Armónicos, Educación Auditiva.

A PRÁTICA DOCENTE E O PROCESSO ENSINO APRENDIZAGEM A PARTIR DA METODOLOGIA DALCROZIANA

MARLENE GARCIA HERRERO
UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL

OBJECTIVOS O presente trabalho tem como objetivo geral investigar aspectos da contribuição deste autor para a prática docente, bem como para o processo de ensino aprendizagem no que se refere à educação e musical e também outras áreas das artes. Demonstrando assim a relevância e a eficácia de tal pedagogia. São objetivos específicos: *Descrever os princípios gerais do método; *Listar parâmetros a se considerar para análise do método; *Descrever a abordagem pedagógica para os parâmetros apresentados; *Teecer Comparações com a metodologia tradicional.

DESCRIÇÃO A aplicação do método tem sido extremamente interessante. Tratam-se de exercícios baseados em expressão corporal, com alunos de 15 a 25 anos. Exercícios focados em correção de problemas rítmicos e de performance musical.

IMPLICAÇÕES A pesquisa visa auxiliar os professores no ensino musical de uma forma diferente e com resultados positivos. Um método bem prático que irá facilitar até para aqueles que tem formação musical defasada. A pesquisa é realmente uma busca na relevante contribuição pedagógica tanto para os docentes como para os alunos.

VALOR E SIGNIFICAÇÃO ESPECÍFICA A correção dos problemas rítmicos também é um fator relevante nessa pesquisa, assim como a melhora na performance para executar as músicas, pois o método traz uma importante sensibilização através do corpo, ou seja, sensações corporais.

PALAVRAS CHAVE: Música, Artes, Contribuição Pedagógica, Metodologia, Movimento, Sensação Corporal.

AMBIENTE MUSICAL, PENSAMENTO INTERDISCIPLINAR E EDUCAÇÃO

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA; UNIVERSIDADE DO GRANDE ABC

FUNDAMENTAÇÃO Este trabalho teórico teve como proposta inicial verificar os reflexos da adoção de um pensamento interdisciplinar no ambiente musical. Nesta investigação bibliográfica observou-se que no ambiente musical contemporâneo o pensamento interdisciplinar está presente em quase todos os setores, seja no ensino, na performance, na musicologia, na criação, nos meios de produção e divulgação. Pesquisas musicais têm agregado importantes áreas de conhecimento como a psicologia, a biologia, a matemática, a medicina, entre outras, produzindo trabalhos científicos importantes para a área. Diversas linguagens artísticas dialogam entre si, criando produções musicais diferenciadas. É visível na educação musical contemporânea a tendência para a produção de um ensino mais humanizador, menos tecnicista, atento aos problemas que afligem a nossa sociedade. As fronteiras entre a música erudita, música de massa, folclórica e popular estão cada vez mais difusas. O mesmo ocorre com o ensino formal, informal e não formal, com a etnomusicologia e a musicologia. Ampliam-se as perspectivas de análise dos diversos sujeitos musicais: compositores, ouvintes, intérpretes, professor, aluno, instituições de ensino, produtores e promotores musicais, editores, indivíduos portadores de necessidades especiais são objeto de investigação musical sob inúmeras interfaces. Prá-

ticas musicais até então utilizadas na música popular, novos sistemas notacionais, novos padrões composicionais integram o universo da música erudita sob perspectivas bastante inusitadas. A cultura local, o cotidiano musical dos sujeitos, as práticas musicais e pedagógicas, têm sido palco de avaliação contínua, transformando experiências e vivências musicais particulares em objetos de investigação científica. Transformações, hibridismo, desterritorialização cultural, pluralismo, metodologias particularizadas, singularidade nos processos de análise, estão cada vez mais presentes na prática musical, no ensino, na pesquisa e nos processos de compreensão da teoria e da estética musical

OBJECTIVOS *Verificar os reflexos da adoção de um pensamento interdisciplinar no ambiente musical. *Verificar as áreas atingidas pelo pensamento interdisciplinar *Conceituar o tema com clareza. *Diferenciar a interdisciplinaridade da pluridisciplinaridade e da multidisciplinaridade. *Verificar qual o impeditivo de adoção do pensamento interdisciplinar pelos músicos em geral.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Demonstrar os benefícios que o pensamento interdisciplinar traz quando aplicados ao ambiente musical.

IMPLICAÇÕES A adoção do pensamento interdisciplinar na música traria maior envolvimento para a área, a integração dos princípios pedagógicos e didáticos aplicados na educação à educação musical, melhor formação docente para os educadores musicais e uma remodelação curricular.

PALAVRAS CHAVE: Interdisciplinaridade, Educação, Ambiente Musical, Formação de Professores, Remodelação Curricular.

COMPOSIÇÃO MUSICAL COMO POSSIBILIDADE DE DESENVOLVIMENTO E APRENDIZAGEM: Uma reflexão a partir da prática educativa

ALINE LUCAS GUTERRES / LEDA MAFFIOLETTI
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FUNDAMENTAÇÃO O trabalho relatado a seguir faz parte de um estudo preliminar que analisa as possibilidades da composição musical no desenvolvimento geral do aluno. A composição musical pode ser compreendida de diferentes maneiras. Podemos encontrar diversos conceitos para composição musical e diversos estudos sobre os processos de composição musical. Conforme Arnold Schoenberg "a composição é acima de tudo a arte de inventar uma idéia musical e apresentá-la de maneira conveniente" (SHOENBERG apud CHAVES, 2010, p. 85). Maffioletti (2005) em seus estudos realiza experimentos com seus sujeitos baseada na noção de "composição em tempo real". As crianças realizam, em sua pesquisa, a composição a partir da indicação de "fazer uma música como tu gosta, ou acha que fica bem". Para Maffioletti, fazer esta proposta ao sujeito significa encorajá-lo a encontrar, por ele mesmo, "uma maneira de imprimir significado aos sons de sua composição". Acredita ser possível pesquisar sobre o desenvolvimento da composição musical através do surgimento do novo, "como surgem as novidades", que, para ela, é o oposto de estudar cada elemento da composição. Por isso seu foco de atenção requer identificar a construção de interdependências. Ou seja, compreender que a formação de cada nível de desenvolvimento requer a reconstrução e reorganização das aquisições anteriores para que possam, juntamente com os conhecimentos novos, formar uma nova totalidade.

OBJECTIVOS Este trabalho se insere no objetivo mais geral da educação musical, que pretende construir uma prática educativa tendo a composição como possibilidade de desenvolvimento do aluno e aprendizagem musical.

MÉTODO Este artigo é um relato de experiência que enfoca o processo de composição realizado por duas alunas de 10 e 12 anos, de uma escola municipal de artes da região metropolitana de Porto Alegre. A atividade teve como objetivo compor uma música com estrutura de início, meio e fim, registrando-a de modo que possa ser lembrado posteriormente. Os procedimentos da professora limitou-se a encorajar e acompanhar o desenvolvimento do trabalho com o olhar voltado ao modo como as alunas enfrentaram o desafio que a atividade envolve.

RESULTADOS Pode-se observar que diversos fatores estão envolvidos na atividade de composição musical, inclusive na ação do professor frente aos acontecimentos do processo composicional. Os objetivos propostos pela atividade foram alcançados: criar, manifestar, registrar e explorar. Percebe-se este alcance através de frases como: "Para a música não ficar errada", "o coelho que caiu no buraco". As informações musicais também denunciam, como por exemplo, as escalas descendente/ascendente, timbres, sons graves e células rítmicas. Conseguir identificar momentos importantes do processo de composição para guiar a proposta de atividade sem interferir na criação do aluno. Percebo que é um desafio ao professor. As tomadas de decisões no processo de composição são ilustradas com as respostas das meninas ao serem questionadas "Essa é a primeira parte? O que vem depois?" como, por exemplo, respostas do tipo: "Eu sou primeiro, depois é a Ada, depois nós duas, depois sou eu".

CONCLUSÕES Esta atividade e análise da mesma ainda estão em andamento. Considere importante possuir um olhar atento ao processo de composição para futuramente conseguir analisar as operações mentais envolvidas neste processo. A própria composição e a notação realizada pelas alunas são campos a serem analisados. É importante possuir um olhar atento ao processo de composição para, futuramente, conseguir analisar as operações mentais envolvidas neste processo. Conseguir observar essas operações e proporcionar atividades desafiadoras aos alunos é oportunizar momentos de aprendizagem significativa. A atividade de composição deve ser avaliada de forma cuidadosa e com o olhar do professor voltado para o desenvolvimento geral e musical do aluno.

PALAVRAS CHAVE: Composição Musical, Educação Musical, Processo de Aprendizagem.

REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DE MÚSICA E A FORMAÇÃO DE PROFESSORES GENERALISTAS

ELIANE MARTINOFF

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL

FUNDAMENTAÇÃO Nas séries iniciais do ensino fundamental, em grande parte dos sistemas educacionais brasileiros, os conteúdos de quase todas as disciplinas são abordados por professores generalistas. Sendo licenciados em Pedagogia, estão autorizados também a ministrar aulas de Artes. A Lei de Diretrizes e Bases 9394/96 teve seu texto alterado em 18 de agosto de 2008, por meio da lei ordinária 11.769, que torna obrigatório o ensino de conteúdos de música no ensino de Arte na educação básica em todo o território brasileiro. Muitos professores das séries iniciais se consideram inseguros para incluir música em suas atividades e relacionam tal insegurança à falta de formação específica em seus cursos preparatórios. Bellochio (2001 e 2004), Souza (2002) e Figuei-

redo (2002) apontam, como uma das alternativas possíveis, a inclusão de disciplinas de música nos currículos dos cursos de Pedagogia.

OBJECTIVOS O presente estudo objetivou conhecer em que medida o aprendizado de um panorama da História da Música Popular Brasileira, olhando a música como produto cultural e histórico e procurando desenvolver um olhar para os músicos como agentes sociais, poderia auxiliar os futuros educadores na preparação de estratégias pedagógicas para o estudo de conteúdos diversos.

MÉTODO Foram elaboradas com os alunos do curso de Pedagogia, algumas propostas interdisciplinares direcionadas aos alunos do ensino fundamental, utilizando como ferramenta a vida e obra de alguns compositores brasileiros que marcaram época, como Dorival Caymmi e Adoniran Barbosa. Voltadas para alunos de 9 anos, primeiramente a biografia dos compositores foi apresentada às crianças de maneira interdisciplinar, abordando música, história, geografia, conhecimentos gerais, explicando-se para os alunos o que é Música Popular Brasileira e o seu valor em nossa cultura.

RESULTADOS Observou-se que, mesmo que os estudantes não dominem a leitura da partitura, além de cantar com as crianças, poderão desenvolver a apreciação musical, traçando paralelos com conteúdos diversos e temas transversais.

CONCLUSÕES Concluiu-se que a contribuição do professor generalista - que passa a maior parte do tempo com os alunos - para o desenvolvimento musical das crianças será proporcional à compreensão que este professor tem sobre música e arte na formação dos indivíduos e que, neste momento em que o trabalho dos conteúdos de música se torna obrigatório em toda a educação básica no Brasil, torna-se imperioso proporcionar a formação em música aos futuros profissionais da educação.

PALAVRAS CHAVE: Música e Educação, Formação de Professores, Interdisciplinaridade.

ALCANÇANDO OBJETIVOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DO FAZER LUDICO

NILZA MERLIM PERENTEL SILVA
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS DO PARANÁ

FUNDAMENTAÇÃO O referencial histórico cultural de um indivíduo está na construção de conhecimento feito a partir da interação mediada por várias relações (Silva e Oliveira, 2004). Sendo assim, todo o significado construído por esse indivíduo é resultado da interação de vários elementos. Neves e Damiani (2006,) afirmam que Vygotsky entendia que o processo de aprendizagem não se realizava como mera aquisição de informações, mas sim, como um processo interno ativo e interpessoal, gerando como produto um conjunto de relações sociais mediado pela linguagem. Quando a criança entra em contato com o mundo dos sons, está sendo sensibilizada para os fenômenos sonoros existentes naquele espaço, provocando nela, um desenvolvimento na memória e na sua atenção. Segundo Ducorneau (Apud, Ongaro, p.3, 2006), o primeiro passo para a criança escutar bem, é a permissão para realizar experiências sonoras com os elementos musicais. Portanto, todo o desenvolvimento físico e mental, na educação musical traz sensibilidade emocional ao indivíduo, isto se dá, pela sua capacidade de diferenciar os sons, e diferenciar sensações que a música provoca como, alegria, melancolia, tristeza, etc.

OBJECTIVOS A partir do projeto pedagógico da Instituição, que propõe a integração e a busca de significação do contexto histórico e cultural ao qual o indivíduo está submetido, os objetivos da aula de música foram lançados para Março a Dezembro de 2010. Os ob-

jetivos a serem atingidos foram: desenvolver o senso rítmico, principalmente o compasso binário, obtendo a independência rítmica, trabalhar a expressão corporal, e percepção e diferenciação de variados tipos de sons, provenientes de instrumentos harmônicos, melódicos e rítmicos.

MÉTODO Diversas atividades musicais lúdicas foram trabalhadas com crianças de 5 e 6 anos, na busca de estabelecer a diferenciação de altura entre sons graves, médios e agudos, as crianças puderam explorar os sons diferentes de cada instrumento. Primeiro, os alunos ouviam e imaginavam como era o instrumento, em seguida, era apresentado o instrumento e cada aluno podia explorar o som. Outro ponto trabalhado foi a pulsação e o compasso binário, utilizando canções infantis como Marcha Soldado, realizando os gestos musicais sugeridos pela canção (bater o pé e mãos). Para trabalhar a expressão corporal, foram utilizados canções folclóricas brasileiras infantis com a presença de movimentos corporais, e para auxiliar nestes movimentos, foram utilizados, objetos como lenços feitos de organza que estimulam os movimentos do corpo; fantoches, para estimular a criatividade de imitação de sons; bambolês que auxiliaram no processo de desenvolvimento da criatividade, fazendo do bambolê um barco; material reciclável como garrafas pet; também elementos da natureza, como folhas secas e pedras que junto com o material reciclável, permitiram a criação de instrumentos.

RESULTADOS Num período de 10 meses, as crianças passaram por um longo processo de aprendizado musical, e foi possível perceber nos alunos, a independência rítmica, tocando instrumentos percussivos como o tambor e o chocalho no compasso binário, e no andamento sugerido pelas canções. Com a expressão corporal foi possível identificar o desenvolvimento livre da utilização do corpo. Todos estes resultados puderam ser observados na apresentação de formatura ocorrida no dia 18 de Dezembro de 2010, onde os alunos realizaram os movimentos corporais sugeridos pela professora regente, na pulsação correta, nos surpreendendo, pois as crianças atuaram sem a necessidade de auxílio dos professores. Por fim, atualmente os alunos conseguem diferenciar diversos sons de instrumentos harmônicos, melódicos e percussivos.

CONCLUSÕES Através desta proposta de pesquisa, foi possível perceber que a criança aprende brincando, e que o professor é o mediador de todas as atividades que o aluno realiza em sala de aula, e para tanto, é importante que o mesmo esteja atento às diversas maneiras de propor e realizar as atividades estando sensível a tudo o que percebe no desenvolvimento do seu aluno. A criança tem uma grande capacidade de absorver conteúdos novos, e esta capacidade deve ser explorada ao máximo, não esquecendo do fazer lúdico, da imaginação e da criatividade que a criança naturalmente possui.

PALAVRAS CHAVE: Música, Educação, Lúdico, Interação.

OFICINA DE MUSICALIZAÇÃO EM EAD: POSSIBILIDADES E DESAFIOS

DANIELA VILELA DE MORAIS / ROGER DE TARSO / ERIC TEMÓTEO FURLAN / MARINA MACHADO FERNANDES

UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

FUNDAMENTAÇÃO O Ensino de Música a Distância tem sido objeto de algumas pesquisas no Brasil, tanto no nível do ensino informal (Urtado, 2008), quanto nos cursos de graduação (Westermann, 2010; Gohn, 2009). As referidas pesquisas, com exceção de Urtado (2008), focam-se sobre a viabilidade do ensino de um instrumento musical a distância, por julgarem desafiadoras as possibilidades didático-pedagógicas que norteiam

seu ensino. A Oficina de Musicalização é uma disciplina de natureza teórico-prática que prima, nos cursos de música presenciais já existentes no Brasil, pelo desenvolvimento, elaboração e execução de atividades práticas que envolvem corpo, instrumentos musicais, fontes sonoras e materiais pedagógicos. A troca de ideias, a reflexão em conjunto, a montagem, testagem e validação de atividades e materiais pedagógicos, frutos típicos da Oficina de Musicalização, não podem ser prescindidos quando essa disciplina integra o currículo de uma Licenciatura em Música a Distância. Ao mesmo tempo, esses frutos parecem ir de encontro à própria natureza da EAD, que traz, como estandarte, a ideia de que os estudantes aprendem praticamente sozinhos, interagindo com textos, mídias e livros (Bates, 1995, apud Gohn, 2009, p. 28). Torna-se claro, portanto, que na modalidade a distância, esses procedimentos precisam ser ajustados e adaptados, de modo a não comprometer a natureza essencial da disciplina.

OBJECTIVOS Acreditamos ser mister investigarmos quais desafios surgirão, ao longo dos dois semestres letivos em que a disciplina Oficina de Musicalização é ofertada no curso de Licenciatura em Música a Distância da Unincor, Três Corações, Minas Gerais, Brasil, e quais diretrizes podem surgir que atestem e reforcem a viabilidade dessa disciplina ofertada do curso de Música a distância. Acreditamos que, com o auxílio da ciência, argumentos fidedignos agregarão confiabilidade e sustentabilidade às discussões sobre o assunto que porventura surgirem.

MÉTODO Esse estudo, ainda em caráter de projeto, caracteriza-se como de natureza descritiva (Oliveira, M 2007, p. 68). Apresentamos o seguinte problema de pesquisa, que será analisado cruzando-se a ótica do EAD com a demanda da disciplina: É viável cursar, a distância, uma disciplina de caráter essencialmente prático, como a Oficina de Musicalização? Quais desafios e diretrizes surgem em decorrência disso? Pretendemos utilizar uma amostra randômica, típica e não-probabilista (Laville & Dionne, 1999, p. 170), constituída de alunos da referida disciplina do curso de Licenciatura em Música a Distância da Unincor. O método utilizado para coleta de dados será o questionário, contendo perguntas fechadas escalonadas e abertas (Martins e Theóphilo, 2007, p. 90).

RESULTADOS Por constituir-se, ainda, em projeto de pesquisa, razão pela qual o submetemos como pôster a esse evento, ainda não dispomos de resultados. O curso de Música, por não se encaixar totalmente na modalidade teórica, não comporta as diretrizes didático-pedagógicas estipuladas para os demais cursos a distância. Por isso, acreditamos que, sejam os resultados quais forem, eles nortearão nossa investigação como produtores de reflexões de natureza pedagógica e instrucional para o EAD de Música, no nível dos cursos de graduação.

CONCLUSÕES Entendemos que um projeto dessa natureza possa contribuir sobremaneira para os dois principais agentes do ensino: aluno e professor. Para o primeiro, oferece-lhe a oportunidade de contribuir com sua opinião, sua demanda, suas necessidades e expectativas no tocante à confecção de um programa de disciplina para Oficina de Musicalização, frente às suas características peculiares. Para o segundo, propicia a reflexão necessária para compreender as bases pedagógicas adequadas ao cumprimento dos objetivos da disciplina na modalidade a distância. As conclusões a que pretendemos chegar serão direcionadas para esses aspectos.

PALAVRAS CHAVE: Práticas em EAD, Oficina de Musicalização, Ensino de Música.

MÚSICA Y EMOCIÓN EN PACIENTES CON ENFERMEDAD DE ALZHEIMER.

Una mirada Neurocientífica.

WANDA RUBINSTEIN / ROMINA TIRIGAY

CONICET- HIGA EVA PERON- UBA

FUNDAMENTACIÓN En la filosofía existe una tendencia a separar la mente y las operaciones intelectuales, de las pasiones y las emociones. Esta tendencia penetra en la psicología, y de ahí en la neurociencia. La neurociencia de la música se ha concentrado de manera casi exclusiva en los mecanismos nerviosos mediante los cuales percibimos el tono, los intervalos tonales, la melodía, el ritmo, etcétera, y hasta hace muy poco, ha prestado muy poca atención a los aspectos afectivos de la apreciación musical. No obstante, la música apela a las dos partes de nuestra naturaleza: es esencialmente emocional y esencialmente intelectual (Sack, 2009). En pacientes lesionados focales resulta común observar en los síndromes amnésicos, disociación de los diferentes tipos de memoria y de sus distintas modalidades. Sin embargo, escasean las descripciones en la literatura acerca del procesamiento de un tipo especial de memoria, llamada "memoria musical" (Sanchez et al, 2004). Peretz & Gagnon (1999) estudiaron un paciente con amusia que tenía disociado el procesamiento musical del emocional de las melodías. Se acepta actualmente que el juicio del contenido afectivo de una melodía (alegre frente a triste) puede efectuarse en completa ausencia de cualquier habilidad para identificar o reconocer una melodía. La enfermedad de Alzheimer (EA) es la etiología más frecuente de los síndromes demenciales (Koo & Price, 1993). Se caracteriza por el deterioro progresivo de la memoria y cómo mínimo, de otras dos áreas de la función cognitiva junto con una neuropatología específica. Sin embargo varios estudios ha reportado la persistencia de las facultades musicales en la demencia avanzada (Cuddy & Duffin, 2005; Fornazzari, et al 2006; Baird & Samson 2009). Por lo tanto el procesamiento musical en estos pacientes permite a la neuropsicología repensar la naturaleza de la música en tanto esencialmente emocional y/o esencialmente intelectual.

OBJETIVOS El objetivo de este trabajo es discutir la relación entre música y emoción en pacientes con EA desde una mirada neurocientífica.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Los pacientes con EA van perdiendo progresivamente la memoria episódica, autobiográfica, semántica, etc. Incluso está descrito en la bibliografía la pérdida de los sonidos de los instrumentos musicales (Cowlws et al, 2003). Por otro lado en esta enfermedad se dañan ciertas estructuras cerebrales que involucran al procesamiento emocional, y algunos estudios han demostrado que se generan déficit en los juicios emocionales de la expresión facial y la prosodia (Cadieux et al, 1997; Hargrave et al, 2002). Sin embargo la alteración de la percepción musical, la sensibilidad, la emoción y las memorias musicales esta discutida en la bibliografía. Vanstone & Cuddy (2010) compararon la habilidad de distinguir tonos familiares de nuevos, distorsiones en melodías y canto de tonos familiares en pacientes con EA y controles y todos los pacientes tuvieron alteraciones. Baird & Samson (2009) al cuestionarse sobre qué es lo exclusivamente inolvidable en estos pacientes plantearon que existen distintas formas de la memoria musical y se alteran independientemente en EA. La memoria implícita, específicamente la memoria musical procedural, estaría conservada. En cambio, la memoria musical explícita, estaría típicamente alterada. Entonces proponen que lo exclusivamente inolvidable en esta patología sería la memoria musical implícita. Damasio (1994, 2009) pionero en el estudio del origen y manifestación de las emociones sostiene que en ellas el cuerpo siempre está implicado ya que se originan en las mismas estructuras subcorticales que tienen a cargo la regulación biológica básica. Sostiene que existe una conexión íntima y reveladora entre determinados tipos de músicas, sentimientos y las sensaciones

corporales. Una hipótesis posible para explicar dicha relación es pensar que lo inolvidable en estos pacientes está relacionado con la memoria musical implícita como plantea Baird & Samson y con el registro corporal de la emoción que plantea Damasio.

IMPLICANCIAS La relación entre la música y la emoción en pacientes con EA desde una perspectiva neuropsicológica no ha sido exhaustivamente estudiada. Quienes trabajan con estos pacientes a diario reconocen que la capacidad y sensibilidad musical conservada les permite superar la enfermedad, conectarse con las emociones y establecer una comunicación (musical y emotiva) con sus familiares que a través del lenguaje verbal se hace imposible por el deterioro cognitivo. Por ello es fundamental seguir ampliando el conocimiento en el tema.

PALABRAS CLAVE: Música, Emoción, Neurociencias, Demencia, Alzheimer.

VIBRAÇÕES E RESSONÂNCIAS NA EMISSÃO DE SONS VOCAIS: Treinamento para o canto e equilíbrio entre o corpo e o espírito

ADRIANA FERNANDES MARTINOWSKI / CLARA MÁRCIA PIAZZETTA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

FUNDAMENTAÇÃO Este trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica e exploratória sobre vibrações e ressonâncias na emissão de sons vocais. A base de dados foram as publicações de artigos e monografias sobre a voz cantada apresentando resultados de pesquisas ou estudos, em língua portuguesa em anais de eventos e sites, além de livros. Discutimos a visão holística, exemplificando com as descrições de Cavacanti (2000), que podemos entender o homem na sua totalidade, diferentemente da visão fragmentada cartesiana. Além disso, nosso trabalho fundamenta-se na filosofia da Música de Zuckerkandl, pois seus pensamentos ao defender o estudo da Música pela Música aproximam-se da maneira oriental de enxergar o ser humano de forma holística. O objetivo desse trabalho é pesquisar de que forma as vibrações e as ressonâncias vocais podem contribuir na saúde de um indivíduo, e no equilíbrio de seu corpo e espírito. Além de identificar recursos vocais presentes na voz e o uso de registros vocais para emissão do som. Apresentamos elementos da fisiologia da voz, da emissão vocal, com: registro vocal, ressonâncias e respiração. Nossa pesquisa pode colaborar com os estudos de profissionais da área da música, da fonoaudiologia, do canto e da musicoterapia, apesar de que, os benefícios desses trabalhos na musicoterapia precisam de pesquisas para serem comprovados. Além de interessar a pessoas que se preocupam também com a saúde e não apenas no treinamento da voz para a performance do canto.

OBJECTIVOS *Investigar sobre as vibrações e ressonâncias na emissão de sons vocais e canções na busca pela homeostase. *Estudar a relação da musicalidade na voz cantada com bases filosóficas. *Estudar as diversas formas de utilização da voz, com a descrição da fisiologia da voz. *Identificar os vários recursos presentes na voz e o uso de registros vocais para emissão do som. *Descrever como a ressonância influencia o ser humano. *Apontar técnicas e recursos da voz cantada presentes na terapia holística. *Estudar sobre saúde como um estado de bem-estar ou homeostase.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Este trabalho visa colaborar com o avanço da pesquisas em Musicoterapia, ampliando conhecimentos sobre o uso dos recursos vocais.

IMPLICAÇÕES Pesquisa de caráter teórico e bibliográfico, com base de dados em artigos, monografias e livros sobre emissão de sons e canções.

PALAVRAS CHAVE: Emissões Vocais, Vibrações e Ressonâncias, Homeostase, Holístico.

MUSICOTERAPIA E UM RE SIGNIFICAR DA MUSICALIDADE HUMANA

CLARA MÁRCIA PIAZZETTA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

FUNDAMENTAÇÃO Este projeto de pesquisa parte da ideia que nós podemos falar em processos de pensamento musical que envolvem o campo perceptual corporal. Nesse lugar, pré-conceitual estão as bases para o entendimento do pensamento (lógico) e pode ser que nesse lugar esteja a "musicalidade em ação". A complementariedade do pensamento lógico é o pensamento sensível (estética) entendido assim, como o ambiente do sentir pelo sentir. Camargo (2010) em sua tese de doutorado propõe uma Estética da Percepção como complementar ao pensamento lógico. Para cada ação da lógica existe uma série de sinais estéticos que lhe originaram. Estes não representam, mas sim, apresentam a realidade no aqui e agora. Os sinais estéticos nos colocam diante da realidade. Na Musicoterapia, uma revisão do conceito de Música a vê não como um objeto a ser manuseado, mas como uma forma de ser de cada pessoa: musicalidade em ação. Então, musicalidade não é apenas uma qualidade do que é musical, mas é constitutiva do ser humano, é uma forma de cognição e nos permite estar em contato com o que está ao redor como um fluxo contínuo, segundo Zuckerkandl (1956, 1973). Contudo, como se dá essa experimentação do meio à nossa volta como um "fluxo contínuo"? Como é estar no aqui e agora? Estar com a realidade? Uma possibilidade na Musicoterapia é considerarmos a musicalidade como cognição estética e assim identificarmos seus "sinais estéticos".

OBJECTIVOS Os objetivos da pesquisa são: observar e descrever a musicalidade enquanto forma de cognição sensível de participantes do Centro de Atendimento e Estudos em Musicoterapia da Faculdade de Artes do Paraná em atendimentos de Musicoterapia; compreender a Música enquanto tempo, espaço, força e movimento descrita na obra do filósofo Victor Zuckerkandl; estudar o comportamento musical e os esquemas sensorio motores envolvidos na ação, descritos na obra de Kenneth Aigen; trabalhar com a Estética da Percepção de Marcos Camargo.

MÉTODO de pesquisa qualitativa com registro em vídeo. serão realizadas filmagens de doze dos atendimentos, ao todo, com três participantes. A descrição dos acontecimentos da musicalidade (inventário dos sinais estéticos) serão então aproximados do descrito por Camargo (2010) como Estética da Percepção

RESULTADOS Buscamos assim aprofundar o conhecimento sobre a musicalidade e suas especificidades enquanto cognição estética, na Musicoterapia.

CONCLUSÕES Este trabalho apresenta um projeto de pesquisa qualitativa 'O estudo da musicalidade como cognição estética no trabalho da Musicoterapia' de base clínica nas etapas iniciais. De modo que não temos resultados da pesquisa.

PALAVRAS CHAVE: Musicalidade, Estética da Percepção, Musicoterapia, Mente Corporificada.

CONJUNTO DE TÉCNICAS PARA LA VARIACIÓN, EL GESTO Y EL CONOCIMIENTO DE LA ESTRUCTURA FORMAL PARA LA COMPRENSIÓN MUSICAL

DANIEL ANDRÉS MERLO

ESCUELA DE ARTE LEOPOLDO MARECHAL

FUNDAMENTACIÓN: En el presente trabajo se intenta mostrar opciones posibles de variación, en una obra solista tonal para guitarra, tanto en el plano sonoro (registro, intensidad, duración, timbre) como también en el plano discursivo (regular-irregular, textura, etc.) partiendo de distintos modos de acción sobre el instrumento. "Creación e iniciación musical" (C.Saitta 1978) explica "Las manos como medio natural ofrecen múltiples variables dedos, yemas de los dedos, las uñas, palmas... etc" tomando un enfoque de gestos de ejecución, es decir, una acción con sentido como herramienta dialéctica funcional. Otros estudios lo han conceptualizado como gestos efectores o gestos instrumentales, los cuales consisten en acciones para producir sonidos mecánicamente ej; pasar el arco por un instrumento, estos gestos ayudan o apoyan a los gestos productores, como cambios de postura, de posición del instrumento, sin tener incidencia en el resultado sonoro (Claude Cadoz y Marcelo Wanderley 2000). En un trabajo anterior Claudia Mauléon (2008) sostiene gesto-sonido como unidad; en la cual cuenta que la acción origina cualidades expresivas como concepción del gesto comunicativo del intérprete. Para ello tomaremos la estructura formal como conductor de la música y organizador del discurso musical.

OBJETIVOS Desarrollar habilidades de ejecución, audición y comprensión musical. Operar con distintos modos de acción sobre el instrumento. Ampliar capacidades cognitivas en temas abordados como la forma y las técnicas de variación. Aplicar los conocimientos musicales adquiridos a sus propias producciones. Fomentar el conocimiento de técnicas típicas de diferentes géneros/estilos. Aumentar capacidades preceptuales en el plano musical. Acercar herramientas técnicas mediante conceptos y análisis auditivo-transcriptivo. Alcanzar al músico formal y no formal algunos criterios compositivos que le permitan realizar una pieza con similares cualidades musicales.

DESCRIPCIÓN *Escuchar la obra pequeña pieza n° 1 y sus cuatro variaciones. *Analizar la estructura formal, temas/secciones e ideas musicales. *Realizar un análisis auditivo describiendo gestos de la ejecución y planos sonoros-discursivos. *Detallar técnicas guitarrísticas utilizadas en la obra propuesta. *Comentar las cuestiones técnicas aclarativas de la transcripción. *Realizar una composición a partir del trabajo de investigación dado-propuesto.

IMPLICANCIAS Se intenta brindar al músico formal y no formal un cuerpo de herramientas conceptuales-procedimentales que le permitan desarrollarse en la composición musical, promovida mediante una escucha en el plano puramente musical (Copland 2ª ed. 1994) analizando gestos de la ejecución y los planos sonoros-discursivos, llevándonos a la transcripción (para el caso de los músicos formales) intentando plasmar las técnicas utilizadas lo más claramente posible. De esta manera se emprenderá un trabajo compositivo, con distintas alternativas de variación, posicionándonos como oyentes-compositores en desarrollo de nuevos conocimientos musicales.

VALOR Y SIGNIFICACIÓN ESPECÍFICOS La importancia de este trabajo de ejecución es una nueva manera de tener contacto con el instrumento, conocer sus posibilidades, como también nuestras habilidades de instrumentista. La audición perceptual nos lleva a una comprensión en el campo musical, es decir, entender como esta organizado lo que estamos escuchando.

En cuanto a la composición, como lo sostiene Aaron Copland (2ª ed. 1994) se componen del ritmo, la melodía, la armonía y el timbre, esta concepción forma parte del material del compositor para construir la pieza musical como modelo cognitivo de la música. Si bien este modelo de algún modo parece ser simplista, nos aporta con que tiene que trabajar el compositor, a partir de ahí las técnicas van a embellecer la materia musical en cada variación.

PALABRAS CLAVE: Técnicas, Variación, Gesto, Estructura Formal, Composición.

IMPROVISACIÓN MUSICAL E COGNIÇÃO

CESAR ALBINO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

FUNDAMENTAÇÃO A Psicóloga Margaret Matlin, autora do livro *Psicologia Cognitiva* (2004), enfatiza alguns temas que podemos considerar como norteadores para futuras pesquisas: *Os processos cognitivos são ativos, e não passivos. *Os processos cognitivos são extraordinariamente eficientes e precisos. *Os processos cognitivos lidam com as informações positivas melhor do que com as negativas. *Os processos cognitivos estão inter-relacionados; não operam isoladamente. Muitos processos cognitivos dependem tanto do processamento bottom-up quanto do top-down. (Matlin, 2004, p.16-7). Essa lista, produto recente de pesquisas na área da Psicologia Cognitiva, vislumbra o quão interessante parece ser essa abordagem para o ensino da música.

OBJECTIVOS Objetivamos em nossas pesquisas atuais encontrar novas formas de aplicação dos conhecimentos gerados pela Psicologia Cognitiva no ensino da música, bem como na produção musical, mais especificamente a composição e a improvisação. Para isso faz-se necessário estudar o conhecimento gerado e em um segundo momento, contribuir ativamente em pesquisas interdisciplinares buscando compreender como o musicista processa cognitivamente seu material, para então, poder contribuir com aplicações na educação musical.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Observamos que são necessárias novas formas de ensino que possam permitir o desenvolvimento do musicista de forma plena e criativa, apto a transitar entre idiomas musicais diversos. Pretendemos compreender como o aluno pode aprender de forma auto-instrutiva, já que podemos utilizar a própria cognição para aprender mais sobre a própria cognição. Em outras palavras, podemos utilizar nossos próprios processos cognitivos para verificar como aprendemos e tornar todo o processo mais eficiente. (Matlin, 2004, p18)

IMPLICAÇÕES Pudemos, em pesquisas recentes, levantar as vantagens que teorias focadas no construtivismo apresentaram na aplicação de fundamentos e explicação de fenômenos reticentes na formação de nossos músicos, como a incapacidade que um músico formado arduamente no ensino tradicional tem em empregar suas habilidades em atividades criativas como compor, improvisar ou tocar fora do contexto tradicional. Dos aspectos apresentados no início deste texto, alguns como o aspecto "os processos cognitivos são ativos, e não passivos" já é amplamente aplicado na musicalização infantil há mais de um século e seus resultados são amplamente percebidos. O segundo aspecto "os processos cognitivos são extraordinariamente eficientes e precisos", é extremamente negligenciado no pensamento ocidental. Não se valoriza o pensamento intuitivo, base da criatividade e inventividade. O aspecto "os processos cognitivos lidam com as informações positivas melhor do que com as negativas" e os "processos cognitivos estão inter-relacionados; não operam isoladamente" se apresentam claramente como campos de pesquisa fecundos, inclusive com a participação do músico-pesquisador em grupos interdisciplinares.

PALAVRAS CHAVE: Psicologia Cognitiva, Cognição, Educação Musical.

PROCESSOS COGNITIVOS NA APRENDIZAGEM EM MÚSICA

SIMONE BRAGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FUNDAMENTAÇÃO Aprender é um processo de aquisição de conhecimentos, habilidades, valores e o desenvolvimento da capacidade de pensar, julgar e empregar conceitos que conduzam às mudanças de atitudes e de comportamentos. Neste sentido, a educação pode ser definida como a tentativa consciente de promover a aprendizagem de pessoas. A análise desta tentativa centrava-se em torno do ensino conduzido por professores. Agora, com a mudança de paradigmas educacionais, aprender significa ir além da instrução direta e pode ser promovido em contextos alternativos e variados, além da interferência entre pares. Neste sentido, Sloboda (2008) defende que o processo de desenvolvimento de habilidades musicais ocorre a partir da interação do indivíduo com o meio musical em dois processos: a enculturação e o treino. O autor considera que a enculturação implica no desenvolvimento de habilidades musicais, sem esforço autoconsciente ou instrução explícita. Enquanto que o treino implica no desenvolvimento de habilidades musicais específicas por meio de um esforço autoconsciente. Green (2010), também destaca o processo do desenvolvimento musical a partir da enculturação. Segundo a educadora a enculturação acontece por meio da imersão em práticas musicais e pela interação entre pares no ambiente cultural. Outro fator importante para o processo da aprendizagem é a consideração de experiências prévias.

OBJECTIVOS Os objetivos foram verificar o processo de aprendizagem musical no instrumento piano e elaborar estratégias de ensino adequadas a estes processos.

MÉTODO Como objetos de investigação foram selecionados 04 alunos adultos: 01 músico de igreja, 01 músico de banda e 02 educandos dos níveis musicais de iniciação e intermediário. A escolha se justifica tendo por base a influência do contexto social de cada educando na aprendizagem. A investigação, que teve como campo empírico a sala de aula e a função do pesquisador como professor das turmas envolvidas, optou pela adoção do estudo de caso e da observação participante.

RESULTADOS Como resultado, pode-se confirmar a literatura consultada sobre a diversidade dos processos de aprendizagem e a importância da consideração do conhecimento prévio. Os músicos de igreja e da banda, em função a prática musical anterior, desenvolveram uma maneira de aprender por meio da enculturação. Neste sentido, em virtude a percepção auditiva bem desenvolvida, os músicos verificam a progressão harmônica das peças executadas, em busca do sentido harmônico para melhorar a execução, enquanto que as estratégias adotadas pelos educandos iniciantes poderá ser sistematizada e ampliada com o auxílio didático.

CONCLUSÕES O mais importante é a constatação de que interferência docente poderá contribuir com a construção do conhecimento ao desenvolver estratégias metodológicas personalizadas como as utilizadas na experiência. Conhecer o contexto social, bem como a sua relação com a leitura, memória, coordenação motora, assimilação das orientações ofertadas, entre outros, possibilitou selecionar repertório apropriado e a condução da aula, ao propor atividades que enriqueceram o desenvolvimento no piano.

PALAVRAS CHAVE: Ensino de Piano, Metodologia Personalizada, Processo Cognitivo de Aprendizagem.

LAS PASIONES DEL ALMA DE DESCARTES COMO RECURSO Y POSIBILIDAD PARA UNA MÚSICA BARROCA

ALBERTO HONTORIA / PABLO BERENGUER / FLORENTINO BLANCO TREJO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FUNDAMENTACIÓN La presente investigación se alinea con un conjunto de inquietudes teóricas relativas a las tecnologías mediacionales y, particularizando más, con un interés especial en el análisis del alcance psicológico de las mediaciones musicales y retóricas. En esta línea de trabajo, la propuesta que hemos venido perfilando parte de un estudio de las pasiones de Descartes a través de su metáfora de los "espíritus animales". A partir de ahí, uno de nuestros intereses principales es dar cuenta del proceso histórico por el que la doctrina de Las Pasiones del Alma (1649) pasa a formar parte de los recursos teóricos que acaban por fundamentar la retórica musical barroca. Así, el estudio tiene por cometido estudiar la alianza entre la doctrina de las pasiones de Descartes y la teoría musical de los afectos; e indagar también cómo esta coalición pudo consolidar una música barroca como dispositivo persuasivo en la captación de feligreses o, dicho con otras palabras, como tecnología de control social en el contexto de las luchas entre reformistas y contrarreformistas.

OBJETIVOS Explicado esto, el objetivo general del proyecto es estudiar las posibles relaciones entre estas dos zonas de contacto, es decir, la esfera de las pasiones del alma de Descartes y la teoría musical del Barroco. O, dicho de otra manera, determinar de qué forma se produce el trasvase de la filosofía cartesiana a la teoría de los afectos y a las gramáticas musicales del siglo XVII. Este objetivo exigirá, a su vez, constatar las condiciones socio-históricas que permiten la incorporación de la doctrina de las pasiones de Descartes a los códigos retóricos de la forma musical barroca.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL En general, este proyecto es culturalmente relevante para los intereses de la investigación en música y psicología porque permite conocer qué imagen y tratamiento se ha efectuado de las pasiones desde la música, y qué procesos han permitido su emergencia histórica. Además, el abordaje de las pasiones también nos permitirá dar cuenta de los trámites mediante los que la propuesta filosófica de Descartes se asimila a los códigos de la retórica musical de su época. Esto supone la posibilidad de hipotetizar en qué medida el discurso y la cultura psicológica van modulando y apalabrando los contenidos de las distintas tecnologías de mediación y las distintas esferas de actividad. En el particular caso que proponemos, se trataría de ver cómo la psicología estabiliza el dominio de los afectos desde las operaciones avaladas por los códigos musicales y por la alianza entre música y retórica. Para finalizar, nuestro trabajo se inserta en una línea de investigación de carácter más general que pretende dar cuenta del modo en que la cultura (artes plásticas, música, literatura, política, sistemas legales, tecnologías de control social) contribuye a la constitución de categorías psicológicas de curso legal, o, en otras palabras, que pretende estudiar la dinámica histórica de la psicología académica como parte de un proceso más global de psicologización de la cultura (ver, por ejemplo, Blanco, 2002; Blanco, 2010; Jiménez, 2010).

IMPLICANCIAS Siguiendo a López-Cano (2000), la representación musical de las pasiones en la Armonía Universal de Mersenne acaba convirtiéndose en una semiótica de los efectos y respuestas que las pasiones provocan en el cuerpo, pero no de las pasiones del alma propiamente dichas. Desde esta línea de investigación, sin embargo, lo importante no sería dirimir bajo criterios de exactitud o de fidelidad simbólica en qué medida los códigos musicales representaron los efectos de las pasiones del alma, en absoluto, sino procurar describir; (1) de qué forma las distintas categorías afectivas y la semántica de las pasiones fueron estabilizadas y consolidadas desde la mediación ofrecida por los dispositivos musicales del Barroco y (2); explicar de qué modo la categoría cartesiana de las pasiones supuso un recurso relevante para la instauración de una música barroca como tecnología retórica y de gubernamentalidad social.

PALABRAS CLAVE: Espíritus Animales, Descartes, Pasiones, Música, Barroco.

MÚSICA E EMOÇÃO: Uma revisão sobre os estudos em neurociência

VIVIANE CRISTINA DA ROCHA
UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

FUNDAMENTAÇÃO Dentre as diversas possíveis atribuições da música na vida dos seres humanos, a que talvez tenha maior importância seja sua capacidade de evocar e transmitir emoções aos ouvintes. Na última década, o estudo da música e das emoções tem se intensificado, além de ter recebido importantes contribuições da neurociência. O estudo das emoções tem extrema importância uma vez que ela exerce influência em muitas das atividades que realizamos no dia-a-dia. A música como reguladora de emoções pode ser utilizada no tratamento de pacientes com distúrbios relacionados a emoção. Tanto para o melhor entendimento dos processos envolvendo música e emoção quanto para possíveis aplicações clínicas, o papel da música nas emoções humanas tem grande importância.

OBJECTIVOS Este trabalho tem como objetivo realizar uma revisão dos estudos publicados em periódicos de alto impacto a respeito de emoções percebidas e evocadas em música sob a perspectiva da neurociência. A partir da revisão, propõe-se a integração dos conhecimentos adquiridos até então, além da proposição de novas perspectivas para trabalhos futuros.

CONTRIBUIÇÃO PRINCIPAL Foram pesquisados artigos publicados nos últimos dez anos em periódicos relevantes para as áreas da neurociência e da psicologia da música. São abordadas as contribuições de estudos de neuroimagem, tais como o envolvimento do sistema límbico e dopaminérgico na audição de música. Com igual importância, os estudos de eletrofisiologia trazem como contribuição o envolvimento de áreas corticais no julgamento estético de música. Ambas as perspectivas (envolvimento de sistema límbico e paralímbico e envolvimento de áreas corticais) têm importância no estudo de emoções evocadas por música e percebidas em música, uma vez que a audição musical não se resume a um único aspecto. O fenômeno musical é de natureza complexa, visto que recruta áreas diversas do cérebro para a simples definição do gosto musical, por exemplo.

IMPLICAÇÕES A partir desta revisão pode-se integrar o conhecimento sobre emoção e música, chegando-se ao debate acerca dos tipos de emoções evocados por música. Hoje, pesquisadores divergem acerca deste tema. Alguns pesquisadores acreditam que a música pode evocar emoções básicas, também evocadas por outros tipos de estímulos do dia-a-dia. Outros pesquisadores crêem que a emoção evocada por música é de outra natureza, mais complexa e não passível de nomeação. A revisão se conclui com possíveis aplicações no estudo de pacientes com distúrbios relacionados à emoção, como depressão, por exemplo. O estudo da música e das emoções, apesar de ter crescido consideravelmente na última década, ainda pode ser muito explorado. O debate acerca da natureza das emoções evocadas por música ainda vai se beneficiar de estudos na área, em especial de emoções não básicas que, por motivos metodológicos, ainda não foram plenamente estudadas. Embora se saiba do envolvimento de diversas estruturas cerebrais na audição de música, ainda se faz necessário estudar a integração dessas áreas no processo emocional relacionado à música.

PALAVRAS CHAVE: Música, Emoção, Neurociência.

CROSS-CULTURAL SEX DIFFERENCES IN ASPECTS OF MUSICALITY: ADAPTIVE HYPOTHESES

MARCO VARELLA / VERA BUSSAB
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BACKGROUND Evolutionary Musicology is a discipline that focuses human music origins in an evolutionary perspective both in phylogenetic terms, in a comparative framework – related with sound communication in other species –, and in adaptive terms - in respect to its surviving and reproductive values. Collectively musical cognition, propensities, behaviors satisfy a number of basic conditions that qualified a complex biological adaptation. Explanations for ancestral adaptive value of musicality focus mostly on group selection and sexual selection. Besides having many overlapping aspects they differ about predicted sexual differences. Group selection predicts fewer unspecified sex differences, and sexual selection specifies: women would be more inclined to aspects related to musical appreciation and assessment, while men would be more oriented to musical display.

AIMS In trying to push the debate to a cross-cultural empirical dimension we tested group selection and sexual selection predictions by comparing both sexes. In addition to cultural influences, this analysis can highlight clues of the evolutionary processes that shaped musical cognition.

METHOD Participants were 386 women and 320 men from Brazil, Europe and Canada. They answered a self-report questionnaire about how much they: "have musical experience", "like to sing", "like to play an instrument", "appreciate music", "hear music per day", "feel music as important in their life", "like to dance" and "like the arts".

RESULTS The Mann-Whitney test showed that women like singing more ($p < 0,001$), appreciating ($p = 0,040$), they considered music most important in their lives ($p = 0,007$), like dancing more ($p < 0,001$) and the arts ($p = 0,005$). While men reported greater musical experience ($p = 0,007$) and like for playing ($p < 0,001$).

CONCLUSIONS This may indicate some influence of sexual selection. Cross-culturally men are more motivated to learn and display their music expertise by playing instruments while women are more motivated for music and arts appreciation and consider it more important in their lives. Interestingly women are also motivated to musical display by singing and dancing. Male and female forms of musical display and women greater appreciative aspect might have co-evolved during ancestral musical rituals and events where they could impress the opposite sex and gain respect by the same sex. This is the first cross-cultural effort for testing adaptive theories about musicality. Much more cross-cultural empirical data regarding adaptive explanations of human musicality and artistic propensity is needed before theories could be totally resected.

KEYWORDS: Evolutionary Musicology, Group Selection, Sexual Selection, Self-Report, Cross-Cultural.

CONCEPÇÕES DE MUSICALIDADE ENTRE ESTUDANTES DE MÚSICA:

Um estudo nas modalidades de educação presencial e a distância

LUCIANE CUERVO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FUNDAMENTAÇÃO Compreende-se que essas concepções de musicalidade se refletem nas estratégias metodológicas viabilizadoras das práticas musicais em sala de aula, daí a importância do tema de pesquisa, como enfatiza Maffioletti (2001, p. 62): "Estamos todos empenhados em promover a musicalidade dos nossos alunos, mas é importante analisarmos qual o conceito de musicalidade que temos, porque esse conceito vai inspirar nossas práticas pedagógicas". Esta pesquisa justifica-se, também, pela necessidade de aprofundar o conhecimento das duas modalidades de ensino, presencial e EAD, fomentando a sua aproximação através de abordagens sensíveis às peculiaridades de cada uma e a presença das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) no processo educativo. Após um espaço para manifestações espontâneas, foi proposta a leitura e reflexão sobre os textos: "Musicalidade Humana: Aquela que todos podem ter" (MAFFIOLETTI, 2004) e "Reflexões sobre o conceito de Musicalidade" (CUERVO, 2007). Compreendendo a musicalidade como uma característica humana, foram discutidos temas interdisciplinares que envolveram estudosos da educação e educação musical, psicologia, neurociências e tecnologias em educação, destacando-se Gembris (1997), Elliot (1998), Maffioletti (2001), Sacks (2007), Swanwick (2008) e Cuervo (2009). Esses estudos enfatizam a ideia de musicalidade como uma característica humana, a qual todos podem desenvolver, possuindo como essência a geração de sentido no fazer musical.

OBJECTIVOS Essa pesquisa objetiva delinear e compreender as concepções de musicalidade entre estudantes do Curso de Música (presencial e a distância) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

MÉTODO A metodologia de trabalho, baseada em pressupostos da pesquisa qualitativa, envolveu dados resultantes de reflexões e debates dos alunos, fomentados por pesquisas dedicadas ao tema musicalidade. Esta investigação se encontra em fase de organização de dados e envolveu cerca de 180 alunos dos cursos de Licenciatura em Música da UFRGS: 15 sujeitos da modalidade presencial e 165 do curso de Licenciatura em Música a distância. As etapas seguintes à coleta consistem em seleção, categorização e análise de respostas, procedimentos paralelos à revisão de literatura sobre o tema. A seleção da amostra foi norteada por critérios da abordagem qualitativa, e não objetivam o equilíbrio comparativo numérico ou conteudista por mérito entre cada grupo de alunos. Partindo de estudos de alguns dos principais autores envolvidos com a temática "musicalidade", foi proposta a seguinte reflexão aos alunos: "O que você entende por musicalidade?".

RESULTADOS Baseados em discussões presenciais ou no ambiente virtual de aprendizagem, os alunos deveriam revisitar suas concepções sobre o conceito de musicalidade, exemplificadas dentre as reflexões que seguem: "Após ter lido os textos compreendi que musicalidade é mais do que eu pensava: ainda acho que é uma forma do ser humano relacionar-se com o mundo e que cada um o faz de forma diferente, mas agora aprendi que ela pode ser aprendida, assim como escrever ou desenhar." (Laura, EAD). "A musicalidade é uma característica natural do ser humano, ou seja, todos nós somos "seres musicais". Dessa forma, todos somos capazes de produzir música e de desenvolver esta habilidade". (Luíza, Presencial). "A musicalidade é uma característica natural do ser hu-

mano. É um conhecimento construído com a vivência e experiências de cada um. Quanto maior for a vivência do indivíduo num ambiente musical, maior será o conhecimento adquirido. Ninguém deve sentir-se incapacitado a aprender música. Na verdade, existem pessoas que tiveram poucas chances de explorar a música e por isso alimentam o preconceito de que são incapazes e inaptas a aprendizagens musicais"(Mariana, EAD). *"Musicalidade é um conhecimento a ser construído, desenvolvido e aperfeiçoado, devendo ser compreendido dentro de um contexto e permeado pelas experiências de vida de cada indivíduo, seja ele criança, adolescente ou adulto." (Ricardo, Presencial).

CONCLUSÕES Considerações parciais: Percebe-se, nestes breves recortes, que o material possui largo potencial investigativo, constituindo-se de uma rica fonte de pesquisa. Após o estudo de recentes trabalhos na área de musicalidade, os alunos apresentaram tendências distintas de expressão escrita de suas concepções acerca da musicalidade: alguns tendem a se aproximar de elementos subjetivos, como emoções e sentimentos, enquanto outros a limitam a conhecimentos adquiridos, especialmente através do estudo. De forma geral, foi observado que se evitou a associação a termos como dom ou talento, os quais surgiram de forma significativa em debates anteriores aos estudos dos textos. E houve uma significativa ênfase nas capacidades de perceber e interpretar os sons, em detrimento do papel da técnica.

PALAVRAS CHAVE: Musicalidade, Formação de Professores, Tic.

LISTADO DE AUTORES
(orden alfabético)

- Agudelo, M. del Pilar** (113, 137)
pagudelo@hotmail.com
- Albano De Lima, Sonia Regina** (144)
soniaalbano@uol.com.br
- Albino, Cesar** (154)
cesaralbinosax@gmail.com
- Alonso, Karina** (133)
karinalonso9@yahoo.com.ar
- Andreoli, Marta** (39, 40)
martaandreoli@yahoo.com.ar
- Anta, Juan Fernando** (23, 28, 55)
jfernandoanta@hotmail.com
- Aramayo, Stella** (48, 141)
stella_aramayo@yahoo.com.ar
- Assinnato, Ma. Victoria** (25, 107)
mvictoriaa@hotmail.com
- Aún, Agustín** (24)
agustinaun@hotmail.com
- Barbosa, Maria Luiza** (37)
mluizasb@yahoo.com.br
- Berenguer, Pablo** (156)
pab.berenguer@estudiante.uam.es
- Bernal Martínez, Manuel** (113, 137)
bandolo_bernal@yahoo.com
- Bernal, Claudia** (40)
claudineber@yahoo.com.ar
- Blanco Fernández, M. Amparo** (134, 135)
mablancofernandez@hotmail.com
- Blanco Trejo, Florentino** (97, 156)
florentino.blanco@uam.es
- Bondesan Dos Santos, Pedro P.** (103)
ppsantos@usp.br
- Bordoni, Mariana** (29, 30, 53)
mgbordoni@gmail.com
- Braga, Simone** (34, 36, 155)
moninhabraga@gmail.com
- Braithwaite, Lauren** (85)
lb430@cam.ac.uk
- Burcet, Ma. Inés** (115)
inesburcet@yahoo.com.ar
- Bussab, Vera** (158)
vsbussab@usp.br
- Callejas, Daniel** (26)
danielcallejas@ymail.com
- Camarasa, Rosario** (29)
rosariocamarasa@hotmail.com
- Cambraia Gomes, Herica** (131)
herica.cambraia@gmail.com
- Capponi, Rosalía** (114)
capponirosalia@yahoo.com.ar
- Carriedo, Nuria** (96)
ncarriedo@psi.uned.es
- Carvalho, Sara** (119)
scarvalho@ua.pt
- Castellão, Marçal Fernando** (95)
marcalfernando@hotmail.com
- Castillo, Francisco** (113, 137)
franciscanisimo@hotmail.com
- Ceccato, Enrico** (65)
enrico.ceccato@gmail.com
- Cores, Marina** (40)
gmarinacores@hotmail.com
- Cross, Ian** (18, 86)
ic108@cam.ac.uk
- Cuervo, Luciane** (159)
luciane.cuervo@ufrgs.br
- Cuitiño, Cristina** (129)
cristinac91@hotmail.com
- Damesón, Javier** (56)
javier.dameson@gmail.com
- Dantas Da Silva, Tais** (34, 37)
tais.dantas@hotmail.com
- De Oliveira Silva Fogaça, Vilma** (69)
vilfogaça@gmail.com
- De Tarso, Roger** (72, 148)
rogeroxbr@gmail.com
- Di Prinzio, Cecilia** (66)
info@musicoterapianorte.com.ar
- Díaz, Denia** (47)
deniadiaz@yahoo.com
- Dissanayake, Ellen** (17)
edissana@seanet.com
- Durán, Rodrigo Javier** (124)
rodrigojd2001@hotmail.com
- Dutto, Susana Beatriz** (104)
coquidutto@yahoo.com.ar

- Eguía, Manuel (64)**
meguia@unq.edu.ar
- Epele, Juliette (90)**
epelejuliette@gmail.com
- Erut, Alejandro (102)**
alerut@yahoo.com
- Español, Silvia (29, 30, 32)**
silvia.ana.es@gmail.com
- Fernandes Martinowski, Adriana (151)**
adri_russia@hotmail.com
- Fernandes Neves Benfatti, Maurício (125)**
mfbenfatti@yahoo.com.br
- Ferreira Corrêa, Antenor (58)**
antenorc@unb.br
- Ferrero, Ma. Inés (77)**
marynesferrero@gmail.com
- Fornari, Jose (82)**
tutifornari@gmail.com
- Furlan, Eric Temóteo (148)**
eric_furlan@hotmail.com
- García Herrero, Marlene (144)**
destaqueartes@hotmail.com
- García Trabucco, Alejandra (129)**
agarcia391@gmail.com
- Godoi, Elena (125)**
elenag@ufpr.br
- Gómez Castañeda, Julio A. (130)**
juliomus@mail.com
- Gonçalves De Oliveira, André L. (60)**
alguns@gmail.com
- Gonçalves De Oliveira, Patrícia M. (60)**
patriciamertzig@gmail.com
- Gonçalves, Maria Da Rocha (61)**
m4ri4d4roch4@gmail.com
- Gurfinkel, Karina (40)**
karigurediciones@yahoo.com.ar
- Haddad, Rosario (105)**
rochihada@gmail.com
- Herrera, Romina (53, 120, 142)**
hrominah@gmail.com
- Herrero, Laura (96)**
lherrero2@alumno.uned.es
- Himberg, Tommi (85)**
tommi.himberg@jyu.fi
- Holguín Tovar, Pilar Jovanna (93)**
pilarjo@gmail.com
- Hontoria, Alberto (156)**
alberto.hontoria@estudiante.uam.es
- Jacobs, David (97)**
david.jacobs@uam.es
- Jacquier, Ma. de la Paz (26, 121)**
jacquierpaz@yahoo.com.ar
- Judge, Jenny (81)**
jaj45@cam.ac.uk
- Knight, Sarah (86)**
slk34@cam.ac.uk
- Laguna Grosso, Alejandro C. (52, 84)**
cultura@netcabo.pt
- Leman, Marc (88)**
Marc.Leman@UGent.be
- Leonhard, Rut (73)**
leonhardgauchat@arnet.com.ar
- Lima De Godoy, Sérgio (130)**
sergiogodoy68@gmail.com
- Liska, Mercedes (39, 42)**
mmmliska@gmail.com
- Lopez, Ivana (99)**
ivana_lopez@hotmail.com
- Lucas Guterres, Aline (76, 145)**
alinelguterres@hotmail.com
- Luna, Fabian Esteban (79)**
feluna@criba.edu.ar
- Machado Fernandes, Marina (148)**
mf.coral@gmail.com
- Maffioletti, Leda (74, 76, 145)**
leda.maffioletti@gmail.com
- Maio, Melina (135)**
melinamaio1506@hotmail.com
- Marques Magalhães, Luiz César (34)**
luizcesarmagalhaes@gmail.com
- Marques Sohn, Aline (138)**
alinemarques77@gmail.com
- Martín, Mónica (77)**
perezmartin_ar@yahoo.com.ar

- Martínez, Gabriela (114)
gabiotaedemar@yahoo.com.ar
- Martínez, Isabel C. (32, 90, 91, 93, 135)
isabelmartinez@fibertel.com.ar
- Martínez, Mauricio (29, 32)
martinez_ms75@hotmail.com
- Martingo, Angelo (57)
angelomartingo@gmail.com
- Martinoff, Eliane (146)
elmartinoff@uscs.edu.br
- Mejía, Juan Valentín (98)
valentinmj@hotmail.com
- Mercado, Federico (40)
federicomercadoguitarra@yahoo.com.ar
- Merlim Perentel Silva, Nilza (147)
nmerlim@yahoo.com.br
- Merlo, Daniel Andrés (153)
danieleufonia@yahoo.com
- Mesa, Paula (70)
paumesa@yahoo.com
- Moreira, Marcos (34)
m.moreira73@ig.com.br
- Naveda, Luiz (88)**
luiznaveda@gmail.com
- Novikoff, Cristina (131)
c_novikoff@yahoo.com.br
- Nunes Do Couto, Ana Carolina (135)
ana.carol.couto@gmail.com
- Ospina, Vivian (31)
viviospina@yahoo.com
- Passini, Pablo Andres (108)**
pablo_passini@hotmail.com
- Pereira Ghiena, Alejandro
(53, 91, 116, 117)
pereiraghiena@yahoo.com.ar
- Pérez, Joaquín Blas (25, 109)
joaq81@hotmail.com
- Petrosino, Jorge (63)
jpetrosino@unla.edu.ar
- Piazzetta, Clara Márcia (151, 152)
clara.marcia@gmail.com
- Proscia, Martín (64)
martinproscia@gmail.com
- Rabinovich, Diana Luz (124)
dianitaluz@hotmail.com
- Ramos, Danilo (82)
danramosnilo@gmail.com
- Reed, Matt (86)
ra06145@qmul.ac.uk
- Remiro, Martín (142)
martinremiro@hotmail.com
- Riera, Pablo (64)
pr@lapsos.com
- Rocha, Viviane Cristina Da (157)
vivianerocha85@gmail.com
- Rodríguez Ayuso, Andrés (97)
and.rodriguez@estudiante.uam.es
- Rodríguez Zivic, Pablo Hernán (80)
prodriguez@dc.uba.ar
- Rolando, Claudia (139)
calyrolando@hotmail.com
- Romaniuk, Ana (39, 41)
anaromaniuk@gmail.com
- Rubinstein, Wanda (150)
wrubinstein@live.com
- Rueda García, Omer Leonardo (111)
homeromerueda@hotmail.com
- Sadonio, Corina (73)**
corinita66@hotmail.com
- Salazar, Genoveva (113, 137)
salazar_genoveva@yahoo.com
- Salgado Correia, Jorge (89, 110)
jcorreia@ua.pt
- Sánchez Viedma, Ramón (51)
ramon.sanchez@uam.es
- Schmidt, Sebastian (123)
schmidt@hfm.eu
- Shifres, Favio
(53, 84, 99, 114, 115, 117, 120)
favioshifres@gmail.com
- Silva Santos, Frederico (50, 75, 101)
musica.tc@unincor.edu.br
- Snape, Joe (85)
jfs41@cam.ac.uk
- Soler, Ana Laura (42)
alasaloler@gmail.com
- Spiro, Neta (85, 86)
spiron@newschool.edu

Storolli, Wânia (62)
waniast@gmail.com

Tanco, Matías (24)
matiastanco@yahoo.com.ar

Tirigay, Romina (150)
ro_bsas@hotmail.com

Tourinho, Cristina (34, 35)
cristtourinho@gmail.com

Troge, Thomas Alexander (123)
troge@hfm.eu

Valiño, Gabriela (67)
licgfv@gmail.com

Varella, Marco (158)
macvarella@usp.br

Vargas, Gustavo (99)
gvf440@yahoo.com.ar

Velázquez Coccia, Fernanda (59)
fernandavelaz@gmail.com

Venegas, Soledad (39, 42)
venegas.sole@gmail.com

Vilela De Morais, Daniela (72, 148)
dvmorais@gmail.com

Wagner, Vilma (114)
vilmawagner@yahoo.com.ar

Welch, Graham (19)
G.Welch@ioe.ac.uk

Wiman, Federico (102)
f_wiman@yahoo.com.ar

Wyatt, Nérida (39, 40)
nelin@favarowyatt.net

Yoseff Bernal, Juan Jose (46)
jyoseff@servidor.unam.mx

Zapata, Gloria Patricia (45)
glopaza@gmail.com

Zurschmitten, Graciela (140)
gracielazurschmitten@yahoo.com.ar

Impreso por Editorial MNEMOSYNE
en talleres gráficos digitales propios
Julio de 2011
México 1470 PB 4 - (C1097ABD)
Buenos Aires - Argentina
(5411) 4381 4270
info@mnemosyne.com.ar
www.mnemosyne.com.ar

Qué es SACCoM?

La Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música es una institución que inicia sus actividades en el año 2000 con los propósitos de profundizar el conocimiento científico acerca de la comprensión, adquisición y procesamiento de la música, de los orígenes, modalidades e implicancias de su experiencia en la vida cotidiana y en la actividad musical profesional, de facilitar la cooperación entre aquellos profesionales que realizan investigación en este campo interdisciplinario y de difundir los avances del conocimiento en la especialidad en el medio educativo y público.

Entre las actividades de la sociedad se cuentan la realización de reuniones científicas anuales, la publicación de trabajos de investigación, la organización de actividades de estudio e investigación y la realización de foros de discusión.

Son sus propósitos:

- a) Desarrollar la investigación teórica, experimental y aplicada en las ciencias cognitivas de la música.
- b) Incrementar y difundir el conocimiento sobre percepción y cognición musical, y fomentar sus aplicaciones prácticas
- c) Promover el progreso de la comunicación y la cooperación científica en el ámbito nacional e internacional, en particular con los países de habla hispana y portuguesa, dentro del campo de las ciencias cognitivas de la música.
- d) Contribuir a la formación de recursos humanos en la investigación científica.
- e) Promover reuniones científicas periódicas.
- f) Editar publicaciones gráficas y/o electrónicas.
- g) Realizar programas educativos
- h) Llevar a cabo gestión de medios para apoyar la formación y actividades de investigadores jóvenes
- i) Procurar el mantenimiento de relaciones con otras organizaciones nacionales e internacionales que comparten sus principales objetivos.

ISBN 978-987-98750-9-4



9 789879 875094