

**Music and shared imaginaries:
Nationalisms, communities,
and choral singing**
Abstracts

Universidade de Aveiro
October 30th > November 1st, 2014

PAPERS

YODEL-LE-HI-HOO:

Ignaz Moscheles and The Rainer Family – An unexpected musical and social travel between the European Biedermeier and American Country Folk

Alice Fumero, K. I. T. E.

What is it that unites, in 1828, a pianist-composer of international fame like Moscheles to the Tyrolean Rainer Family, a choir group composed by four men and a woman (on the guitar), all wearing traditional costumes? Yodel! Yodel is the traditional chant from the South Tyrol and the Austrian regions and its technique is unique: it consists of a high pitch voice emission through ample seventh jumps, eighths and over. Precisely, an example of yodel-music is inside an accurate edition of “Twelve Favorite Songs” (sung by the Rainer Family, arranged for piano by Ignaz Moscheles) that - after a long trip from Europe to North America - it was found in Brazil and it is currently deposited at the ‘Mountain’s Museum’ in Turin – Italy. These Rainer/Moscheles’ yodel-songs reveal, first of all, the fame of the Rainer Family, fame which was already widespread all over Europe up to the point that Moscheles - one of the most prominent “Biedermeier” composer of the first half of the XIX century period - decided to arrange various versions for piano. Moreover, the twelve songs are also a proof as to how such melodies - with a strong Alpine identity such as the yodel - would represent a repertoire of ‘public domain’, part of which the rising bourgeoisie took a grasp of, by performing it privately in their social *rendez-vous*. So, Yodel comes from the high mountain prairies and contributes to the bourgeois ‘Biedermeier’ spirit: a spirit sprang from a social need to retain musical culture and acquire entertainment, a spirit which reaches out to satisfy all audiences, even a middle class, in search of a more refined identity and social community. An identity community that reaches the “New World” through the immigrants, who were carrying in their luggage yodel’s books, and through the Rainer Family too, who were in tour in the USA. Here too, these melodies were assimilated as a cultural heritage, and provided the basis for a new social and musical identity: Country Music. “Gewandhaus” and the “Saloon” are an ocean apart, never so close, thanks to music.

Título

**Music and shared imaginaries: nationalisms, communities,
and choral singing: abstracts**

Coordenação

Helena Marinho; Maria do Rosário Pestana

Editora

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

1ª edição – novembro de 2014

Design

Álvaro Sousa

Impressão

Officina Digital – Impressão e Artes Gráficas, Lda

Tiragem

99 Exemplares

Depósito legal

382680/14

ISBN

978-972-789-427-7

O orfeonismo - Oportunidade para um encontro imediato entre a arquivística e a musicologia:

O caso do Orfeão Poveiro

Ana Lúcia Terra, Instituto Politécnico do Porto, CETAC.MEDIA

Serão propostos e discutidos alguns dos contributos que a abordagem arquivística, radicada numa perspetiva de Ciência da Informação trans e interdisciplinar, pode trazer para a organização de acervos ligados à atividade musical, tendo em vista a sua inventariação, organização, preservação e promoção do acesso. Neste intuito, serão apresentados alguns projetos desenvolvidos no âmbito da arquivística musical, no contexto anglo-americano e brasileiro.

O caso específico dos orfeões será abordado na perspetiva de um sistema complexo de informação patrimonial, onde as distinções tradicionais entre a informação de índole orgânica e a informação fruto da criatividade individual/grupal deixam de responder satisfatoriamente às necessidades de análise, de organização e de difusão do fenómeno/processo informativo. Procurar-se-á explorar em que medida esta perspetiva da produção/acumulação da informação dos orfeões pode contribuir para o seu estudo no âmbito do projeto “A música no meio”: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012).

O estudo de caso desenvolvido com o acervo do Orfeão Poveiro, da Póvoa de Varzim, será apresentado como exemplo desta parceria entre a arquivística e a musicologia, no intuito de alcançar e fundamentar um conhecimento complexo dos atores, dos modelos de integração social e das práticas musicais desta sociedade recreativa de canto coral. O acervo do Orfeão Poveiro foi tratado arquivisticamente recorrendo a ferramenta ICA-AtoM, um aplicativo de código aberto que usa os padrões da descrição arquivística. Assim, foi possível reunir a descrição do produtor dos documentos bem como dos próprios documentos, representando da forma mais rigorosa possível as ações geradoras do fluxo informacional. Esta representação da realidade e do contexto de produção da informação visa facilitar e potenciar o acesso e uso dos documentos por parte dos utilizadores. Desta forma, arquivística e musicologia unem-se numa relação interdisciplinar capaz de pensar e estudar de forma sistémica a informação que foi sistemicamente concebida.

The golden age of Greek nationalism in Cyprus and its musical manifestations

Anastasia Hasikou, City University London

The Republic of Cyprus is an example of a place where, during the last century, a number of events – including, the interethnic conflicts that followed the country's independence in 1960, the Greek junta coup against the president of the Republic and the Turkish invasion in 1974 – led to the division of the country and its population into two parts. Therefore, the Greek Cypriot community lives today in the south while the Turkish Cypriot community lives in the north. Nationalism hand in hand with the identity-building process played a significant role in the creation of the political problem of the island, known as the ‘Cyprus Question’.

This paper pursues an examination of the rise of Greek nationalism in Cyprus, demonstrating that ‘music exhibits a powerful capacity [that] ... contributes to the building of community but even more powerfully, it articulates the bulwark that distinguishes one community from another’ (Bohlman 1999: 20-1). Considering the relation between political nationalism and musical culture in the Greek Cypriot community, this paper focuses on the examination of the music manifestations that contributed to the elevation of Greek nationalism in the beginning of the 20th century in Cyprus. The main aims of this paper is to analyze how was nationalist ideology a contributing factor in conditioning musical culture in Cyprus, and how did music serve as a powerful tool in the hands of Greek urban nationalists.

This paper draws on products of the island's early urban press, as well as records kept at the Public Information Office and the Archive of the Archbishops of Cyprus. It includes discussion about: (i) the contribution of Greek Cypriot music groups and musical events in the formation of what nationalists presented as expressions of the ‘national spirit’, (ii) the textual content of patriotic songs that were produced and sung in Cyprus or borrowed from those originally created for internal use within Greece and (iii) the cultivation of nationalism through the creation of patriotic songs for the public schools’ music curricula.

Melodia Açoriana: As recolhas etnomusicológicas do Tenente Francisco José Dias na construção e a identidade regional

Andreia Mendes, Direção Regional da Cultura da Região Autónoma dos Açores

Nascido em 1909 na freguesia de Mosteiros, na ilha de S. Miguel, o Tenente Francisco José Dias compilou um conjunto de músicas e canções tradicionais açorianas. Deste trabalho resultaria uma obra publicada pouco após a sua morte, reunindo os resultados dessa pesquisa. Tanto o conteúdo como a organização interna da monografia oferecem pistas sobre um certo conceito de identidade regional que o autor pretendia veicular. O momento da sua publicação também é significativo: apenas cinco anos após a concessão da autonomia política ao arquipélago dos Açores. Este trabalho pretende fazer uma caracterização breve das várias etapas de construção da identidade açoriana, desvendando a sua natureza e, explorando o legado do Tenente Francisco José Dias, demonstrar o seu papel na construção dessa identidade regional.

Tradição e modernismo: Estética e agentes disseminadores do repertório camerístico de inspiração tradicional de Frederico de Freitas

André Vaz Pereira, Instituto Politécnico de Coimbra, Universidade de Aveiro, INET-MD

O objetivo da presente comunicação centra-se nas influências tradicionais presentes nas obras para piano solo em contexto de música de câmara com piano de Frederico de Freitas, bem como a sua disseminação através de vários agentes culturais. Considerado por vários autores como eclético devido às múltiplas influências musicais, Frederico de Freitas demonstra na sua produção camerística uma combinação de elementos estéticos modernistas englobando melodias de carácter tradicional. A investigação, maioritariamente de acervo, foi ao encontro de programas de concertos de vários promotores culturais do séc. XX, como por exemplo a Pro-arte ou a Sociedade Nacional de Música de Câmara, através das quais constatamos a rede de disseminação cultural nacional, bem como os intérpretes deste mesmo repertório camerístico e o contexto das suas estreias. As ideologias políticas dos anos 20, marcadas pelas disputas entre integralismo lusitano e a república internacionalista, bem como o subsequente Estado Novo, com a ascensão da portugalidade e da política do espírito, foram igualmente vetores de investigação. As influências ao nível político e estético acabam por ter um papel importante na disseminação do repertório camerístico inspirado em temas tradicionais/nacionalistas.

A Sociedade Coral de Lisboa: Contributos para uma política cultural

André Vaz Pereira, Instituto Politécnico de Coimbra, Universidade de Aveiro, INET-MD

A presente investigação tem como objetivo dar a conhecer o trajeto artístico da Sociedade Coral de Lisboa e a sua importância no contexto cultural dos anos 1940. Fundada em 1940 com a sua primeira atuação a 15 de Junho em Sagres nas comemorações dos centenários onde se celebravam os oitocentos anos da nação, o tricentenário da restauração da independência e o estabelecimento da concordata com a Santa Sé, cessou suas funções em 1947 afirmando-se como um dos coros sinfónicos de elite no panorama musical português da época. O maestro Frederico de Freitas foi o grande impulsionador da Sociedade, bem como uma comissão composta por personalidades como Elisa de Sousa Pedroso, Laura Marques, Ans Bierman e Consuelo de Freitas destacando-se o trabalho intenso da Sociedade em repertório coral sinfónico com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional em salas prestigiadas como o Teatro Nacional de São Carlos entre outras. As linhas de investigação de acervo sagraram-se múltiplos vetores como: programas de concerto, repertório e intérpretes, contextos performativos e por último a sua repercussão nos media e na crítica musical da época onde se destacam personalidades como Luís de Freitas Branco, Francine Benoît, Lopes Graça, Ruy Coelho, Armando Leça, Berta Alves de Sousa, Santiago Kastner, Victor Macedo Pinto, José Blanc de Portugal em publicações periódicas como *Panorama*, *Renascença*, *Seara Nova*, *Ritmo*, *Novidades*, *O Século*, *Diário da Manhã*, *Diário de Notícias* entre outras. Por último, a análise ao contexto político/cultural da época pautado pela política do espírito do Estado Novo surge como vetor importante de análise na criação e sucesso desta Sociedade, bem como na sua extinção em 1947 quando foi suspenso o subsídio financeiro da Emissora Nacional.

Recreating Ireland in Birmingham

Angela Moran, University of Cambridge

Birmingham, England's second-largest city, finds its identity in Irish music. My paper considers the communal musical performances that have bolstered this Irish identity, particularly in the face of the anti-migrant paranoia of the 1970s. I will examine the way that a number of key historical events (including, most notably, the Birmingham Pub Bombings and the Birmingham St Patrick's Day Parades) provided a subject matter for Irish musicians living in the city, and enabled and promoted new modes of performance and new locations in which performances could take place. When Birmingham became the foremost destination for mass immigration in the mid-twentieth century, those from Ireland were the first to arrive. In his article "Music and the Global Order", Martin Stokes argues that "global is perceived as being more encompassing in range if not depth". Stokes implies that, in a modern context at least, it is geography rather than history that affords a place its global status, yet my paper re-evaluates the understanding of Birmingham as a global city, by uncovering a very definable musical history in that place. I discuss an urban soundscape that developed with the rapid expansion of migrant communities from Ireland in the 1950s, placing Irish music as the process by which a new population created the diasporic space of the post-war city, an identity which has been upheld and expanded since that time by subsequent waves of migrants from across Central Europe and beyond. This paper presents three instances of audible Irishness: The Birmingham Comhaltas, established in the domestic space of an amateur musician; the folk clubs from which the Dublin singer Luke Kelly honed his trade; and the soundtrack of Birmingham's Irish parades. A complex set of interactions took place between Irish and English musical styles: ostensibly, it may appear that there was simply a hostility between Irish nationalist balladry and an English folksong revival. But my paper uncovers a more complex and multi-layered narrative, in which musical motifs, song lyrics, and instrumental styles were shared, recycled, and plagiarised across and between English and Irish communities in the latter half of the twentieth century.

Contextos de mudança: O trombone na rádio, no lazer noturno e na indústria fonográfica nos anos 1950, no Rio de Janeiro

Anielson Costa Ferreira, Universidade de Aveiro

Num estudo recente, Elizabeth Travassos assinalou o facto de a historiografia da música no Brasil refletir o modelo de especialização académica, olhando separadamente para a música erudita, folclórica, ou popular (Travassos 2000, 8). Segundo a autora, essa abordagem assenta numa visão ortodoxa das estruturas sociais e condiciona o conhecimento das transversalidades do próprio fazer musical (Ibid., 9). Este estudo pretende contribuir para a inversão dessa tendência. A rádio e os bares noturnos foram nos anos 1950, no Rio de Janeiro, contextos de produção com grande impacto na prática e no consumo musical que propiciaram essas transversalidades. Segundo David Hesmondhalgh, os novos meios de comunicação associados às indústrias e comercialização da cultura e do lazer, muito mais do que colocarem produtos musicais em circulação, providenciam representações do mundo, modos de o compreender e de nos situarmos nele (Hesmondhalgh 2007). Este estudo centra-se no cruzamento do percurso de três trombonistas brasileiros – Raúl de Souza, Wagner Polistchuk e Rafael Rocha – tendo começado a sua aprendizagem em bandas de música, alargaram as suas referências musicais, graças aos novos contextos e sociabilidades gerados pela rádio e pelo lazer noturno. Tem como objetivo conhecer o papel da rádio e de espaços performativos de lazer noturno da cidade do Rio de Janeiro na reestruturação técnica, estilística e inclusive no próprio instrumento, o trombone.

Sustenta-se na pesquisa bibliográfica, com particular destaque em periódicos da época e em entrevistas realizadas aos músicos ao longo 2013 e 2014. Evidenciou que nos anos 1950, as *Big Band* difundidas diretamente dos palcos da rádio, deram uma nova visibilidade e protagonismo ao trombone. Estas orquestras foram replicadas na rádio tendo também sido constituídas para se apresentarem em espaços de lazer noturno, proporcionando aos trombonistas um novo contexto performativo e verdadeiros momentos de aprendizagem.

Orfeão Universitário do Porto: O associativismo cultural como instrumento para a formação de públicos da cultura

Bárbara Torres das Neves e Eva M. Mesquita Cordeiro

Fundado em 1912, o Orfeão Universitário do Porto (OUP) é o mais antigo núcleo estudantil da Universidade do Porto. Associação coral e musical composta por estudantes da Universidade do Porto, segundo Fernando Moutinho seu diretor artístico (1912-1913), o OUP nasceu com o propósito de “cultivar só a nossa música com versos de poetas portugueses”. Como tantas outras organizações musicais que surgiram nas primeiras décadas do século XX em Portugal, o OUP valorizou o renascido sentimento nacional consequente do novo contexto político social do país.

Em redor deste objeto (OUP) e cultura musical, os jovens orfeonistas construíram uma Instituição de relevância no cenário cultural português oferecendo um olhar diferente, aparentemente alheio ao contexto político e social, sobre a cultura popular portuguesa, a história da Universidade do Porto, da Academia Portuense e da própria cidade durante os séculos XX e XXI. Sobrevivendo às mais variadas circunstâncias sociopolíticas, e vestindo o seu papel de promotor do nacionalismo musical, o Orfeão levou o seu estandarte e a bandeira de Portugal aos quatro cantos do mundo. Numa outra perspetiva, o Orfeão Universitário do Porto, não só como Orfeão, mas também como associação cultural, tem contribuído desde a sua fundação para a difusão de um modelo de fazer música, combinando repertórios populares e eruditos, e para uma tipologia de receção que se insere em políticas de democracia cultural. Atualmente, as políticas públicas da cultura têm-se orientado mais numa lógica de alargamento do acesso aos bens culturais do que de integração das pessoas nos contextos culturais ampliando as redes de receção cultural. O trabalho que pretendemos apresentar tem como objetivo demonstrar que os orfeonistas, estando em contacto com esse modelo artístico diversificado e envolvidos em toda a sua produção, se tornam públicos da cultura.

Assim, o OUP materializa não só um sentimento de comunidade, vinculado por uma herança histórica, como também pela sua função social, onde modelos hierarquizados e hierarquizantes de produção cultural se esbatem e dessacralizam, fazendo dos seus membros agentes ativos numa esfera cultural mais abrangente do que a do próprio Orfeão.

Tchaikovsky's Violin Concerto in D Major, Op. 35: An analysis of the composer's aspirations

Caitlin R. Johnson, Brigham Young University

Tchaikovsky's Violin Concerto is a landmark in the evolution of the genre. It was initially deemed too difficult to play and too transgressive of musical norms of the time. Yet it remains in the standard repertoire even today. Between its genesis and its acceptance as a classic, it was altered to produce the several editions performed today. The edits made by Leopold Auer, famous violinist and contemporary of Tchaikovsky, are the best known. No edition is universally accepted as definitive. Though Auer refused to perform the premiere, he later championed the concerto after making substantial edits that he justified as more idiomatic to the violin. The Auer edition became the performance standard for much of the twentieth century. Other editions, notably by the Austrian violin virtuoso Fritz Kreisler, are also available but less often performed.

Today, the original version by Tchaikovsky is also performed. Each edition claims better fidelity to Tchaikovsky's vision. This research critically assesses these claims. Critics initially responded to the concerto with vitriolic reviews. The concerto was distinctly Russian, and some of the criticisms of the violin concerto are actually criticisms of Russian nationalism in music, including the repetitive Russian folk melodies and "barbaric energy." This research considers how and why Auer changed the concerto to make it more acceptable and less distinctly Russian, and how Auer's less-Russian-more-Western version of the concerto gained prominence over Tchaikovsky's original concerto.

Composition, place and soundmarks in the Bow Music of Swaziland

Cara Lebohang Stacey, University of Cape Town / School of Oriental and African Studies (University of London)

This paper investigates how the main Swazi gourd-resonated bow, the *makhoyane* or *umakhweyane*, and its music are representative of individual artistic expression in Swaziland. Further, I will examine how the *makhoyane* interacts with the greater Swazi national cultural imaginary. I study compositional methods and modes of musical transmission amongst key bow players in Swaziland, as well as perceptions surrounding musical bows throughout Swazi society.

A 'soundmark' is defined as a sound of cultural and historical significance that merits preservation. In this project, I stretch this term to understand how value, and aspects of landscape, environment and nationhood are assigned to the sound of the musical bows in Swaziland. The reception of bow music today is informed by rural nostalgia, nationalism, and change in contemporary Swazi society.

Since David Rycroft's study of Swazi bow music in the 1960s and 1970s, musical bows have almost disappeared in Swaziland. They are played by a handful of elderly people, each appearing to consider him or herself the last bearer of this tradition. Despite this, however, musical bows have been co-opted as icons of Swazi national identity, and, along with the *incwala* (the "first fruits" festival) and *umhlanga* ("reed dance") ceremonies, are used as public affirmation of Swazi cultural homogeneity to rally support for the weakening monarchy.

This research proposes to study the *makhoyane* through 'compositional conversations', where I engage in composing and performing *makhoyane* songs to and with players to further understand the aesthetic and social processes at play within this repertoire. Further to its practice-based methodology, this paper extends Rycroft's musicological analysis to include an investigation into current dialectics between individual notions of cultural endangerment and musical memory, and the national cultural imaginary.

Handel in Spanish: The Federation of Choirs of the Littoral of Uruguay River, cultural reference during the decades of 1950 and 1960

Carlos Correa de Paiva and Yoanna Díaz, Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste / Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República, Uruguay

On December 7, 1953, at the Summer Theatre of Harriague Park in Salto, Uruguay, choirs from eight localities of the country got together with the National Symphony Orchestra to perform *Messiah* by Handel for the first time in that city. That night it is estimated that more than five hundred people were on stage. The choirs were from small and peripheral towns, and its members had no musical training. Thus, among other reasons, the text of the *Messiah* was interpreted in Spanish. This event was an important episode in the history of the incipient Uruguayan choral movement and a milestone for the Federation of Choirs of the Littoral of Uruguay River, created the previous year.

In this paper we analyze the history of the Federation, seeking to reflect on the role of amateur choirs as cultural references of a community and as spaces for exchange with other cultural realities. This was the role that had the Salto Choral Association – member of the federation – which not only served as choir but also as a diffuser of academic and popular musical culture for the region, managing concerts of prestigious international figures.

The Federation of Choirs of the Littoral was organized in parallel with two other similar associations, dividing the country into three regions; all under the supervision of the Ministry of Education and forming a system of public-private co-management unprecedented in the country. From this perspective, the role of the state is analyzed as benefactor and promoter of cultural policies, in a society that perceived itself as a reflection of the metropolis but carrying already the contradictions that emerged a few years later, for example the tension between the capital and the inland. Thus, it becomes significant to analyze of the repertoires visited by these amateur groups, finding a sense of belonging to the generation of national and regional identities. This research was based on documents found in public and private archives: the Heritage Commission of Salto, the archive of the OSSODRE (National Symphony Orchestra), and fieldwork in the cities of Salto, Melo, Carmelo, Paysandú, and Montevideo.

Singing the Lord's song in a foreign land: Verdi's "Va', pensiero" for the Istrian exiles

Chiara Bertoglio, University of Rome Tor Vergata - Scuola IAD

The ethno-political history of Istria and Dalmatia, and especially the violence following World War II, produced the ethnic cleansing of the Italian majority of their inhabitants. While many were killed in the sinkholes, some 350,000 had to flee to Italy and to other regions of the world. Within this framework of diaspora, the collective identity of the exiles is constituted and built by their (mostly spontaneous) choral singing of Verdi's "Va', pensiero" (from *Nabucco*), which represents their deepest feelings and their common memory. The paper presents the results of a survey among the Istrian exiles, showing the manifold anthropological values of this phenomenon, as well as episodes of cultural appropriation and creative reinterpretations made by the exiles. Their singing thus acquires several symbolic values, and it lightens and gives a meaning to their grief for having lost both their past and their land.

A Ópera do Malandro e o retrato de um nacionalismo decadente

Clara Talha Melo de Sousa e José Savio Oliveira Araujo,
Universidade Federal do Rio Grande do Norte e University of British Columbia

O trabalho se propõe a uma análise comparativa dos textos Ópera de três vinténs de Bertolt Brecht e Ópera do Malandro de Chico Buarque de Hollanda. A análise será realizada a partir das partituras das referidas obras e terá como referência a obra *A semiótica da canção* de Luiz Tatit, entre outras. O parâmetro da comparação é a canção como ferramenta de estranhamento e suas características nacionalistas. A obra estudada mostra a situação de influência exercida pela cultura americana no Brasil através da propagação das multinacionais na década de 1930. O trabalho utilizará o recorte e a comparação das letras das músicas “Canção de Mac navalha”, “Com uma pequena canção, Polly insinua seu casamento com o ladrão Mac Navalha” e “Canção de Jenny pirata” de Bertolt Brecht com “O malandro”, “Teresinha” e “Geni e o Zepelin” de Chico Buarque de Hollanda. Pretende também identificar na paródia “Epílogo ditoso”, que finaliza a peça de Chico Buarque, relações que justifiquem a escolha dos trechos de árias de famosas óperas europeias que o autor utiliza, a exemplo de *Carmen* de Bizet; *Rigoletto*, *Aida* e *La Traviata* de Verdi; e *Tannhäuser* de Wagner. Objetiva através dessa comparação identificar no teatro musical de Chico Buarque de Hollanda traços de um nacionalismo brasileiro. Para tal se propõe uma pesquisa participante junto a Cia Atelier Musical.

Nacionalismos e ideologias nas Sonatas brasileiras para piano compostas entre 1950 e 1967

Cristina Capparelli Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Através de levantamentos biográficos, sociopolíticos, históricos e musicológicos, nesta comunicação busco delinear o contexto no qual as sonatas para piano escritas entre 1950 e 1967 por cinco compositores brasileiros, respectivamente C. Guerra-Peixe (1914-1993), C. Santoro (1919-1989), E. Krieger (1928), E. Scliar (1926-1978) e E. Katunda (1915-1990) foram idealizadas e compostas. Baseadas em processos composicionais largamente desenvolvidos em décadas anteriores e imbuídos de um forte viés nacionalista, estas obras contradizem práticas musicais e composicionais previamente adotadas por compositores ainda jovens e tidos por representantes do que havia de mais progressivo enquanto integrante do grupo Música Viva (Kater 2001; Egg 2005). Neste trabalho discuto não só o fato de que cada uma das obras representa um marco representativo na produção dos compositores mencionados, mas também o fato que assinalam uma mudança estilística deliberada na direção contrária às práticas vigentes do mundo ocidental. Em conjunto, as sonatas refletem o abandono de processos dodecafônicos previamente privilegiados, a adesão formal aos processos composicionais identificados com o neoclassicismo musical bem como a aderência à escrita instrumental característica do nacionalismo da primeira metade do século XX. Algumas destas obras mereceram estudos detalhados enquanto outras ainda aguardam análises mais aprofundadas. Investigações apontam para alguns fatores influentes nesta mudança de rumo, em especial o congresso de Praga de 1948 (Hartmann 2010) e mais recentemente, a correspondência trocada entre alguns dos compositores e Curt Lange (Vieira 2013). Dada a persistência da adoção de um nacionalismo tardio, saliento a necessidade de ampliar o conhecimento dos fatores envolvidos no sentido de compreender melhor a intensa polarização ideológica entre a então União Soviética e os aliados dos Estados Unidos bem como os reflexos desta situação no Brasil.

A meio caminho entre a polifonia e o género

Cristina L. Duarte, Universidade Nova de Lisboa, CESNOVA

A meio caminho entre o género e a polifonia, a pesquisa inerente a este artigo é guiada por epistemologias feministas, e por uma visão sobre o canto em coro com perspectiva de género. A voz como representação de si e a escrita como registo criativo de ‘vozes’ leva aqui a considerações sobre coros plurais e feminismos em diálogo: a polifonia de género e sua localização na produção de conhecimento feminista.

Conceito fundamental na crítica feminista, «dar voz» ou «ter voz» é uma estratégia que se opõe ao silenciamento patriarcal que a história votou as mulheres, silêncio esse progressivamente rompido através dos movimentos feministas do século XX – de que, no século XIX, foram precursoras muitas mulheres que lutaram individual ou colectivamente pelo direito à instrução, pelo direito ao voto, entre outras lutas menos evidentes. É muito interessante o postulado de Adorno acerca da estética musical feminista, e no contexto da música de vanguarda de 1960, segundo o qual não haveria emancipação da mulher, sem uma emancipação da sociedade.

Julia Kristeva fala de uma linguagem inaudível das mulheres, o que segundo a autora reside no facto de elas não possuírem “nem poder nem um sistema linguístico”.

Como se a linguagem das mulheres continuasse por criar (Sigrid Weigel 1996).

A construção social de uma “voz” passa pelos vários campos artísticos, das artes plásticas à música. Historicamente, a ausência da voz das mulheres na literatura passa em grande medida pelo modo como, ao longo dos tempos, sempre lhe foi dado menor acesso à educação e, portanto, desde logo à literacia.

Para além da sua ligação com a teoria da escrita feminina, o conceito de voz no feminino entra igualmente em relação com outras expressões criativas levadas a cabo pela mulher, que precisa reclamar um espaço próprio para se fazer ouvir. A crítica feminista tem também dado relevo à importância da voz na reavaliação da identidade e do poder femininos. Para Susan Sniader Lanser “a voz feminina não é uma ‘essência’, mas, antes, uma posição subjectiva variável cujo ‘eu’ é gramaticalmente feminino”.

Identificações locais e imaginários musicais: As bandas de gaitas e os grupos de *sevillanas* na fronteira luso-espanhola

Dulce Simões, Instituto de Etnomusicologia - Música e Dança (FCSH-UNL)

A obra de Philip Bohlman é inspiradora ao propor novas abordagens ao estudo do relacionamento cultural entre “nós” e os “outros”, no contexto de uma Europa de Nações. Ao colocar o “outro” periférico, no centro da discussão, Bohlman (2004) analisa o nacionalismo europeu de uma maneira telescópica, articulando a pesquisa etnográfica com estudos teóricos sobre o nacionalismo. O desafio epistemológico reside nas tensões entre as políticas de identidade e as práticas culturais, quando estas contradizem os discursos hegemónicos de uma pretensa identidade nacional. Como observaram Wilson e Donnan (1998), as “fronteiras da cultura” podem competir e subverter as “fronteiras da política”, em função da força relativa do Estado e dos laços culturais que unem e dividem as populações fronteiriças (1998, 11). O conceito de Nação como “uma comunidade política imaginada” (Anderson 2005, 25), serve para pensar estas realidades, quando estudamos as fronteiras numa perspetiva sincrónica e diacrónica. Os estudos desenvolvidos na fronteira luso-espanhola demonstram que as zonas fronteiriças são lugares de refúgio e de resistência ao Estado, assim como “lugares de encontro e criatividade” (Simonett *apud* Stokes 2004, 48), em função de contextos históricos e realidades concretas. No mesmo sentido em que as identidades nacionais, regionais e locais são contingentes e relacionais, quando construímos a diferença entre portugueses e espanhóis. Nesta comunicação trago ao debate as práticas musicais e performativas na fronteira luso-espanhola, tomando como objectos empíricos as bandas de gaitas no norte de Portugal e os grupos de *sevillanas* no sul, resgatados de dois projectos de investigação. As práticas musicais dos grupos articulam a dimensão micro das relações de vizinhança com a dimensão macro dos movimentos musicais transnacionais (Stokes 2007), no processo de construção de identificações locais. A música representa “a chave da identidade” de um trabalho experimental de criação, de “fantasia imaginativa” e “prática corpórea” (Firth 1996, 124), que engloba o processo social de interação entre portugueses e espanhóis. Neste contexto, estamos perante indivíduos e grupos informais que partilham imaginários musicais, construindo redes de ensino, participando e criando eventos que dinamizam as suas comunidades. Para a análise dos objectos de estudo utilizei as ferramentas clássicas da antropologia (observação directa, entrevistas e conversas informais), e aceitei o desafio da etnografia multi-situada (Marcus 1995), “seguindo as pessoas” em

ensaios e actuações. A etnografia conduziu-me a lugares conectados entre Portugal e Espanha, mediados por músicos, bailarinas e agentes culturais. As entrevistas e as conversas informais foram realizadas nestes contextos, de forma descontinuada entre 2011 e 2014. O registo audiovisual e a pesquisa documental ajudaram a explicar e a analisar os dados recolhidos no terreno. As redes sociais, nomeadamente o Facebook, permitiram estabelecer a continuidade de relações sociais previamente existentes (Castells 2001), para além de aceder às atividades e modelos de representação dos indivíduos e dos grupos.

A trilogia composicional de Danilo Guanais: Um diálogo com o Movimento Armorial

Erickinson Bezerra, Universidade de Aveiro

O movimento armorial, iniciativa artística iniciada em 1970, objetivava uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura nordestina. Compositores contemporâneos vêm inserindo a estética armorial em suas obras, como é o caso do compositor Danilo Guanais (1965). Sua trilogia *Missa de Alcaçus* (1996), *Sinfonia nº 1* (2002) e a recente *Paixão Segundo Alcaçus* (2013), resgatam a literatura, a poesia, e o romanceiro popular em suas estruturas. Portanto, perpetuando elementos culturais que até então eram transmitidos pela tradição oral. Nas obras, pretendemos demonstrar que as decisões musicais do compositor, tais como a mistura dos elementos tonais, modais e seriais, foram feitas com o propósito de aumentar a compreensão do conteúdo expressivo do texto, que embasa a concepção das composições. Dividimos esta pesquisa em duas partes, a primeira é um estudo teórico-analítico, fundamentado pelas premissas estéticas do Movimento Armorial; assim, fornecendo subsídios para a proposta performativa esboçada na segunda parte da pesquisa.

Uma série de questionamentos permeiam a essência interpretativa das composições, e que a princípio podemos resumir da seguinte forma: como pode ser preservada a identidade cultural, musical e estética do Movimento Armorial na contemporaneidade? Portanto, a trilogia composicional em análise conduz uma expansão estética consciente na construção de uma identidade musical singular, proposta por Guanais, que será visualizada no corpus do trabalho.

Xenofilia e “portuguesidade” nas associações musicais da Lisboa liberal (1833-53)

Francesco Esposito, CESEM

A vida cultural portuguesa do século XIX olha constantemente com admiração para os modelos estrangeiros e, no caso da música, especialmente para os fornecidos por Itália e França. A consciência dos atrasos do país, e o desejo de os colmatar, parece determinar uma espécie de culto da “modernidade” que, se geralmente se traduz pela tentativa de importar o mais rapidamente possível as principais modas europeias, em alguns casos reflete-se também em mais significativos projectos culturais: é por exemplo o caso da tentativa de criar uma tradição operática portuguesa com o drama lírico *Os infantes de Ceuta*, com libreto de Alexandre Herculano e música de António Miró, executado em 1844 numa das principais sociedades de concertos de amadores, protagonistas, na época, da vida musical-mundana da cidade. As dificuldades tradicionais de acesso ao Teatro de S. Carlos para os compositores locais e, sobretudo, para óperas que dificilmente poderiam ser exportadas para outros contextos, explica por que razão essa tentativa se realizou na Academia Filarmónica. Nesta associação refletiam-se também as tendências “nacionalistas” — entendidas em sentido genérico como o “sympatizar com tudo o que é do nosso país, e preferi-lo ao dos estrangeiros”, nas palavras de um cronista da época —, as quais se encontravam amplamente difundidas na sociedade portuguesa daquele tempo.

Mas um sempre latente complexo em relação aos países considerados mais avançados determinou ainda, incluindo nos discursos de natureza eminentemente técnica, a tentativa de propor a “portuguesidade” como valor em si mesmo: é o que acontece no caso da comparação entre Franz Liszt e Manuel Inocêncio, pianista da família real portuguesa, ou entre as óperas de Verdi e as do diretor do Conservatório de Lisboa, Xavier Migone, como testemunham algumas intervenções jornalísticas. Também a classe dos músicos lisboetas (embora, como inequivocamente mostram os seus apelidos, na sua grande maioria de origem estrangeira) conseguirá tirar proveito desse difundido sentimento patriótico-nacionalista utilizando-o para defender os interesses dos seus membros mas acabando, ao mesmo tempo, por criar um sistema rígido e autorreferencial, de cariz maçónico, subtraído às dinâmicas do mercado e da concorrência e responsável em parte pelo atraso na actualização da vida musical da cidade.

What is a requiem, and what is not?

Francis Maes, Ghent University

In Christian culture, a requiem is a mass for the dead, offered as a prayer for their eternal repose. In the context of the secularization that developed since the nineteenth century, the immediate purpose of a requiem composition became less clear-cut. The function of the great requiem compositions of the secularized age, especially those of Brahms, Verdi and Britten, is more ambiguous than their genre designation might suggest.

Critics have hesitated whether to call these works functional or autonomous concert pieces. Considering their contexts, it would be misguided to consider them autonomous works of art. To clarify the functionality of sacred musical works in the age of secularization, the notion of function needs to be redefined. Function is not restricted to immediate purpose. Functionality should be defined as an inherent quality. It resides in the way a musical work addresses its audience. An artwork is seldom a passive artifact, presenting itself to the beholder as a pure object of aesthetic contemplation. An artwork imposes a particular lens on the perception of reality. A requiem acts as a reaction to the experience of death. Commemoration functions as an appeal to a community to reaffirm its values.

The deeper functionality of the requiems of Brahms, Verdi and Britten resides in the way these works aim at the constitution of a community around shared values. In the case of Britten, for instance, these values were not uncontested. Britten used the requiem format to create a community around his personal agendas of pacifism and the societal acceptance of homosexuality. Both the use of the sacred text and the work's participation in English choral culture were instrumental for his purpose. The specific functionality of a requiem composition becomes clear when these works are compared to compositions that deal with death in a different manner. Shostakovich's Fourteenth Symphony is often described as requiem-like, but deals with the subject in a markedly different way. Shostakovich's Fourteenth Symphony participates in the interdisciplinary aesthetic vision of the Dance of Death. Crucial for the way in which the Dance of Death type treats the subject is its objectivity. The existence and omnipotence of death over all individual life is stated as a matter of fact, regardless how humans may respond. This objective stance – registering death as it is – differs substantially from the communal response that is inherent in a requiem composition.

In this paper, the comparison between Britten's War Requiem and Shostakovich's Fourteenth Symphony will serve as the starting point for a redefinition of the inherent functionality of musical works, arguing that the work concept should be expanded to include intrinsic functionality and aspects of performativity.

Cross-cultural perspectives on the creative development of choirs and choral conductors

Geoffrey Webber¹, John Rink¹, Mirjam James¹, Marco Antonio da Silva Ramos², Susana Igaraya², ¹University of Cambridge, ²Universidade de São Paulo

Initial contact in 2012 between colleagues at the Universities of Cambridge and São Paulo revealed remarkable similarities as well as interesting differences of outlook and approach to the creative development of choirs and choral conductors. Although choral music has thrived in Brazil and Britain during the recent past, practitioners have remained largely ignorant about each other's choral cultures because of the geographic and cultural distance separating the countries. To redress this, a collaborative project between Cambridge and USP was developed; funded by the British Academy, the research exploited unprecedented opportunities for interaction, investigating initiatives in both universities to enhance the theory and practice of choral singing. The results revealed not only what each tradition can learn from the other but also how group creativity functions in choral contexts.

The project investigated the following questions:

1. To what extent do choral practices and cultures in distinct national, institutional and artistic contexts differ from or resemble one another, and what might we learn from their similarities or differences?
2. What new approaches to choral development might be defined through comparative analysis and collaborative experimentation, and what methodological and theoretical benefits might these have?
3. Finally, how does the creative development of individuals in vocal ensembles take place, and how does it relate to the creative development of the ensemble as a whole?

This paper will describe the theoretical basis of the project and the work undertaken in the successive, reciprocal residencies, including observational activity and participant-led experimentation. Results of group interviews involving choral singers and conductors will be presented, derived from content analysis of the collected data using an inductive coding system to define and explore categories. Conclusions related to the influence of choral experiences (past and present), approaches to individual practice and rehearsal, social aspects of participation in choirs, and differences between performance strategies in sacred and secular contexts will be adumbrated, with practical benefits discussed and assessed.

As Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras, de Fernando Lopes-Graça: Homenagem de um nacionalista da contracorrente ao país irmão

Guilhermina Lopes e Lenita W. M. Nogueira, UNICAMP

A referência à música popular portuguesa manifesta-se ao longo da vasta produção do compositor e musicólogo Fernando Lopes-Graça (1906-1994). O autor defendia um “nacionalismo essencial”, marcado pela pesquisa sistemática e crítica das práticas populares e tratamento do material folclórico a partir da assimilação de seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos e de sua energia expressiva – muitas vezes transgressiva. Opunha-se ao “espetáculo folclorizante” resultante do estímulo e promoção do governo salazarista aos ranchos folclóricos, ao fado e aos orfeões, que teria, a seu ver, forjado uma música nacional esteticamente empobrecida. O nacionalismo proposto por Graça nada tinha de ufanista ou xenofóbico, não se repudiando as sugestões de outras escolas ou culturas musicais. No artigo “Relações musicais luso-brasileiras”, publicado em 1955, Lopes-Graça lamentava o desconhecimento da música portuguesa pelos brasileiros e vice-versa. Exceção a essa regra, o compositor desenvolveu, ao longo de sua carreira, uma forte relação com a música e os músicos brasileiros. Correspondeu-se com diversas personalidades ligadas ao nosso meio musical, visitou o país em 1958, proferindo conferências e realizando recitais e dedicou obras a amigos intérpretes ou compositores e a personalidades brasileiras que admirava. Através da sociedade de concertos Sonata, promoveu a execução de várias obras do nosso repertório em Portugal. Estudioso incansável e entusiasmado, tomou contato com um vasto material bibliográfico sobre música folclórica brasileira, que lhe inspirou diversas obras, entre as quais a série das *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* (1960), para coro misto *a capella*. Apresentamos, nesta comunicação, uma breve análise das referidas canções, destacando sua diversidade regional, a fidelidade do compositor às características das melodias, aliada ao seu estilo pessoal de harmonização, as referências musicais às circunstâncias de cada manifestação popular retratada, – conhecidas a partir das breves descrições presentes nas coletâneas em que se baseou - o caráter de resistência, a partir da opção pelo folclore de uma ex-colônia e a dedicatória a Mário de Andrade, reconhecimento dos esforços do musicólogo brasileiro na divulgação do nosso folclore e defesa de um caminho para a universalização da música brasileira que muito se aproximava do nacionalismo essencial defendido por Graça.

Frederico de Freitas' vocal repertoire and the broadcasting context (lecture-recital)

Helena Marinho, Rosário Pestana and Isabel Alcobia, University of Aveiro, INET-MD

Composer, conductor, and scholar, Frederico de Freitas (1902-80) was one of the most relevant personalities in 20th-century Portuguese music. He demonstrated an unusual versatility and success, working in different fields within the scope of art music and popular music, namely stage works, motion-picture soundtracks, and *fado*. Preliminary studies of the composer's many songs for voice and piano, by Marinho (2010, 2011), have identified four main types, but this lecture-recital will only focus on two of these types: 1) transcriptions for voice and piano of Portuguese folk songs, and 2) urban and popular songs, discussing their historical context and the problems they raise for nowadays performers, and pointing out suggestions for their performative recreation.

These songs were particularly prominent from the 1930s to the 1950s, and remain in the repertoire of many Portuguese *fadistas*. Some compositions were based on Freitas' transcriptions of Portuguese folk songs and on melodies published in folk-music anthologies, and were probably work-in-progress materials meant for orchestration and presentation in radio programs.

The song types discussed in the presentation are often connected to Freitas' activities as orchestra conductor and composer of songs for the film and recording industry and radio broadcast. Recording technologies such as the use of microphone and sound amplification had an enormous impact on musical production, and introduced new technical and vocal requirements for performers, leading to the development of new performing trends (Gronow 1998), namely regarding the female singers' vocal characteristics: untrained, delicate and expressive timbres.

Thus, the presentation will focus on the reports on vocal technique and timbre preferred by female singers that were active in the radio and recording industry (Santos 2005), and relate this style to other prevalent genres, like the vaudeville, operetta and *revista*, in order to propose a contemporary yet also historically-informed performance of selected songs by Freitas. Other examples of songs also combine Portuguese poetry (associated with elite culture) and musical /performing styles that could be associated with *fado* or popular song. Some of these songs remain in sketch-like format (namely the piano parts), and this research also addresses the contribution of musicological research (namely the contribution of Freitas' writings and essays) as a tool for reconstruction/recreation of suitable piano accompaniments.

A Banda de Música do Corpo Policial do Ceará e as representações de um nacionalismo musical brasileiro (1854-1932)

Inez Beatriz de Castro Martins, Universidade Federal de Minas Gerais

Após a independência do Brasil (1822), durante o Segundo Reinado (1840-1889), muitas bandas de músicas dos corpos policiais das províncias (atuais polícias militares estaduais) foram criadas. Esses conjuntos atuaram, para além das funções militares, em diversos espaços públicos, eventos sociais, políticos e culturais do séc. XIX e começo do séc. XX. As músicas por eles interpretadas contribuíram para estabelecer a ideia nascente de estado-nação. Os hinos, marchas e dobrados ajudaram a criar essa unidade. Por outro lado, as músicas europeias que aqui chegavam (valsa, *schottisch*, tango, polca) eram “abrasileiradas”, ganhavam formas particulares de execução, transformando-as nos primeiros gêneros musicais nacionais. As bandas militares preservaram em suas corporações muitas partituras do período de sua formação inicial. Passaram a constituir importantes arquivos musicais que testificam um pensamento, uma estética e a existência de um trânsito cultural mais global. O arquivo da banda de música da Polícia Militar do Ceará, Brasil, possui 92 obras catalogadas para o período de 1897 a 1932. Dentre estas se destacam especialmente as de função militares e as aberturas de óperas. Se, no Rio de Janeiro, Anacleto de Medeiros seguia fundando e compondo para bandas de sopros estruturando uma futura música popular brasileira, no Ceará, a banda da Polícia tocava principalmente trechos de óperas europeias. Ser nacional para a banda no Ceará, era divulgar a cultura de um povo considerado “civilizado”, o europeu, com o intuito de assim civilizar sua própria população, era seguir “a moda” ditada pela corte no Rio de Janeiro. A proposta dessa comunicação é discutir a representação das bandas de música como construtores e divulgadores de música nacional, tendo a banda de música do Corpo Policial do Ceará e seu arquivo de partituras como objeto de estudo (1854-1932). Esse trabalho levará em conta a perspectiva de história comparada e história conectada para fazer uma abordagem crítica sobre essa pretensa formação de uma identidade musical nacional no período em questão. A presente comunicação levará em consideração as fontes em jornais de época disponibilizadas *online* no site da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil e o arquivo da banda de música da Polícia Militar do Ceará.

Between National and Regional in Music: Choir Festival *Naš kanat je lip*

Ivana Paula Gortan-Carlin, Juraj Dobrila University of Pula

One of the main reasons why Istria kept Istrian folk music alive was treasuring its national traditions. In recent history, three significant moments are associated with the strengthening of the Istrian identity, while the fourth is still in progress.

The first occurred in the second half of the 19th century, when the cities at the coast both politically and economically fell under the Italian rule, while the administrative and political apparatus of Istria were governed by Austria. The Croatian Istrians, predominantly lower class citizens, had preserved their identity by safeguarding their language and script, by carrying on their traditional heritage and singing choral music and songs.

The second point in history covers the period after the Second World War, when the reinvestigation and recording of folk songs began. This period is significant because the musical encounters *Naš kanat je lip* and *Matetićevi dani*, the Concerts at the Eufrazijana and *Melodije Istre i Kvarnera* were founded. The third moment arose in the 1990s after the decline of Yugoslavia, when the people began opposing centralism and recognized the regional party as the one which held on to its traditions. The leading party in the region (the Istrian Democratic Party) understood the importance of preserving traditions and financially supported the events which aimed at presenting, preserving and valorizing traditional heritage. They also invested in working with the younger generations. “Ča-val” and ethno-jazz formed in the genre of pop music along with other various forms of creative music which carry the “spirit” of tradition within.

One way of increasing national and regional awareness is choir singing. The reason for this is not only the text which holds national symbols but also the music which has the rhythmic force of a march. The author describes the choir festival called *Naš kanat je lip* which, since 1973, takes place in Poreč (the first weekend in June). The notes here, depending on the text, are arranged on the base of regionality and nationality. The music is supposed to be regional.

Regressar ao passado e construir laços no presente: O caso do Grupo de Cantigas Tradicionais “Sol Poente”

Ivone Carvalho, Universidade de Aveiro

Este estudo centra-se no Grupo de Cantigas Tradicionais “Sol Poente” da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo (ARPVC). Criado em 2005 por Abel Cerqueira, Presidente da ARPVC aquando da realização do estudo, o grupo é constituído por pessoas com mais de 60 anos, em grande parte ex-emigrantes, e dedica-se essencialmente à recolha e divulgação da música tradicional do Alto Minho. Este estudo tem como objectivo verificar de que modo se proporciona o reencontro destas pessoas com um repertório musical que faz parte da sua infância e da sua identidade, bem como compreender em que medida cantar em coro esse mesmo repertório pode conduzir a uma melhoria da auto-estima dos elementos do grupo. Explora também questões como o papel da tradição e da música na construção de laços sociais e identitários entre pessoas que em comum têm o facto de estarem “no poente da vida”. Nesse sentido, efectuei trabalho de campo intensivo, com observação de ensaios e actuações do grupo ao longo de um semestre letivo, e realizei entrevistas a elementos do grupo, maestro e elementos da direcção da Associação de Reformados e Pensionistas de Viana do Castelo. O estudo revelou que cantar em coro constitui (1) uma oportunidade de reformulação e valorização de projectos pessoais, para pessoas idosas e reformadas, e (2) uma possibilidade de encontro com o passado que, mais do que uma nostalgia, constitui uma oportunidade para repensar o futuro, colocando ao serviço dos outros um conjunto de músicas que fazem parte da sua identidade. Os dados da pesquisa revelaram ainda a existência de um número crescente de encontros de coros destinados exclusivamente a grupos corais com este nível etário, indiciando uma dinâmica nova no contexto da prática coral em Portugal.

Aprendizagens musicais no coral: Um estudo sobre educação musical, qualidade de vida e bem-estar social na velhice

Jaqueline Marques e Lília Neves Gonçalves, UFU e UFRGS

Essa comunicação apresenta uma pesquisa realizada com idosas participantes do Coral do AFRID, um grupo vocal realizado no Projeto AFRID (Atividades Físicas e Recreativas para Idosos) desenvolvido pela Universidade Federal de Uberlândia (MG/Brasil). Esse grupo Coral propõe atividades vocais com o objetivo de promover uma relação prazerosa com o cantar e com a música.

A pesquisa teve como objetivo compreender experiências musicais que estão nas lembranças dessas idosas, bem como entender como essas lembranças se articulam com o momento atual em que participam do coral mencionado. O método desta pesquisa é o da história oral, sendo que o procedimento de coleta de dados adotado foi a entrevista.

A música é vista como uma prática social (Souza 2004) e as aprendizagens musicais vividas no coral são carregadas de ideias e crenças relacionadas com as experiências que essas mulheres idosas viveram ao longo de suas vidas. Dessa maneira, acredita-se que aprendizagem “não se dá em um vácuo” (Souza 2008, 7), não está desvinculada das vidas dessas idosas.

A partir das entrevistas é possível afirmar que a música exerce funções na vida dessas idosas que vão além da própria música. Aprender música, cantar era uma vontade delas. Ao longo de suas vidas tiveram muitas “não oportunidades”, ligadas à condição de ser mulher (casamento, filhos, trabalho). Cantar era/é um sonho ainda presente e participar desse coral é visto como algo importante para reconhecimento, e estabelecimento de uma identidade. Essas novas formas de tratar a velhice podem proporcionar a essas idosas uma sensação de que “o mundo de hoje” está melhor. A representação da velhice e seus estereótipos (Debert 2003) não condizem com a realidade que as idosas, participantes dessa pesquisa, vivem.

Estudos sobre práticas musicais comunitárias têm ajudado perceber que as interações nesses grupos permitem compartilhamentos que vão ser importantes para o bem-estar social e para a qualidade de vida dessas pessoas (Koopman 2007). É uma concepção ampla de educação musical em que o aprender deixa de ser algo associado só ao estudo dos conteúdos musicais para ser algo ligado a oportunidades que as pessoas têm de se expressarem socialmente e musicalmente.

Música e identidade nacional através dos Coros Gallegos: O caso de *Cantigas e Agarimos*

Javier Jurado, Conservatório Superior de Vigo e Universidade de Vigo

O movimento nacionalista na Galiza, herança do ressurgimento do século XIX, sofre uma grande evolução desde 1916 com a criação das Irmandades da Fala. Embora a música não ocupe um papel determinante em seus princípios fundacionais (que dão maior importância aos aspectos literários e teatrais) a sua capacidade para criar uma consciência de identidade fez-na merecedora de atenção especial pelos galeguistas. O movimento dos Coros Gallegos, que apareceu no início do século, parte da interpretação coral de melodias tradicionais, acompanhadas por instrumentos nativos com ou sem dança adicionada. Este movimento experimentou um *boom* enorme ao ser protegido pelas Irmandades da Fala, aparecendo em várias formações ao longo da geografia galega. Ao assumirem os princípios fundacionais das Irmandades, fizeram suas outras facetas artísticas, como o teatro (mesmo com criação literária), cenografia, artes visuais (para a decoração das suas performances), bem como fórmulas musicais diversas (arranjos corais de música galega, opereta, música incidental, cenas de corais, etc.).

Os códigos de identidade explorados por esses grupos foram tanto visuais (abandeirados, trajes populares, decorações do cenário e recreação de tarefas diárias em cena) como musicais (mesmo incorporando o Hino Galego como parte final dos seus concertos). Neles participaram muitos galeguistas, desempenhando papel de cantores ou assumindo outras funções (atores, dançarinos, escritores, designers, coreógrafos). Embora seu *boom* ideológico seja coincidente com a ditadura do general Primo de Rivera (1923-1929), continuou ativo durante a do general Franco (1936-1975), assumindo abordagens mais perto ao regime e, até mesmo, durante a transição para a democracia espanhola.

Performing the Scratch Orchestra's *Nature Study Notes*: Creating and exploring a third sphere through improvised communal action

John Hails, Edinburgh Napier University

In June 2014, a disparate group of trained and untrained performers gathered together at the Chisenhale Dance Space to perform items from the Scratch Orchestra's 1969 *Nature Study Notes*. The performance was not a nostalgic recreation of past practice (in fact, original members of the Orchestra participating in June reflected on the distance between the ensemble practice in 1969 and that which we were adopting), but was something new, growing from the practice of the group itself, and one which posed an interesting balance between individual and communal responsibilities and participations. While it is located a long way from any mainstream tradition of European choral music, and the end result would best be described as largely vocal rather than choral, the performance in 2014 and its future development (to be repeated in February 2015) suggests a provocative arena for expressions of belonging and separateness.

This paper explores how we might theorise such an arena, drawing on the writings of Habermas, Bürger, Lee Higgins, Adrian North, and David Hargreaves, and situating this performance somewhere between community music and a manifestation of avant-garde art. The 'improvisation rites' that make up the performance allow for interaction (with other musicians and with an audience, if such a separate body could be said to exist) as well as for solitary discipline, and in the 2014 performance, a 'mobile participation' developed with small performative communities emerging, falling apart, and then reforming: ritualised action leading to situations in which individuals can meaningfully interact beyond the limitations of language.

I would regard this performance, and the potentially wider arena of performance that it represents, as indicative of a powerful engagement with contemporary and relevant practices that activate and negotiate individual and communal concepts of identity in such a way that nationalism and nationality (like musical training) become, to all intents and purposes, irrelevant.

As nossas canções: Repertórios corais amadores, insularidade, turismo e políticas locais na Madeira

Jorge Castro Ribeiro, Universidade de Aveiro, INET-MD

No arquipélago da Madeira o canto em coro teve um considerável incremento entre a década de 1990 e o presente, graças à emergência de uma população disponível para as práticas culturais amadoras e activamente envolvida com as políticas locais. Embora os circuitos turísticos do arquipélago constituam importantes contextos de apresentação de grupos e de práticas musicais institucionalizadas, as actividades desenvolvidas em torno do canto em coro são realizadas por amadores e dirigidas sobretudo à população residente. Estas actividades incluem concertos e organização de encontros de coros que têm um papel significativo na vida cívica local.

A actividade coral amadora cria ocasiões de sociabilidade, proporciona oportunidades para viajar, ajuda ao desenvolvimento das capacidades musicais individuais e confere aos membros dos coros uma condição de representação institucional das suas comunidades. Além disso criou esferas privadas no âmbito das relações sociais e também da performance de peças corais baseadas na música tradicional, expressamente compostas ou arrançadas para cada coro. Estes repertórios – que podem ser propriedade exclusiva de um só coro – constituem material para as exposições recíprocas entre os coros, em concertos, cerimónias políticas e religiosas, tanto locais como nas digressões para fora do arquipélago.

Nesta comunicação explora-se o sentido e a forma da exclusividade do repertório de certos coros, o papel da insularidade no desenvolvimento do canto em coro na Madeira como uma alternativa aos círculos turísticos, e os complexos laços de cumplicidade entre as políticas locais e as actividades corais. Estes tópicos levam a reflexões sobre o modo como o canto em coro pode ser uma resposta efectiva às ocorrências sociais de demanda cultural e como o turismo a insularidade e as políticas locais podem moldar a forma e o conteúdo das actividades musicais das associações corais privadas.

Influências de *Volkslieder* alemães na Sonata III para órgão solo de Paul Hindemith

José Carlos Oliveira, Instituto Politécnico de Castelo Branco e Universidade de Aveiro

O percurso de Paul Hindemith (1895-1963) encontra-se particularmente vinculado às contingências históricas da Alemanha, desde a República de Weimar (1919-1933) até ao período do pós-2.ª Guerra Mundial, passando pelo período nazi (1933-1945). O facto de Hindemith ter atingido um acentuado reconhecimento no meio musical alemão, nos anos imediatamente subsequentes à 1.ª Guerra Mundial, relaciona-se intrinsecamente com o desenvolvimento de um estilo de composição marcadamente expressionista, caracterizado por um contraponto cromático. As obras compostas neste período, de entre as quais se destacam as óperas de um acto – *Mörder, Hoffnung der Frauen*, op. 12 (1919), *Das Nusch-Nuschi*, op. 20 (1920) e *Sancta Susanna*, op. 21 (1921) – são caracterizadas por dissonâncias harmónicas intensas e linhas melódicas angulosas. O estatuto de “enfant terrible” alcançado, pelo compositor, neste período, aliado à necessidade, por ele sentida, de procurar um estilo que exprimisse as suas preocupações políticas e sociais, assim como a discussão do papel do artista na sociedade, levaram à proibição da interpretação das suas obras, em Novembro de 1934 (Antokoletz 2014, 242).

Por volta de 1930, influenciado pelo contacto com músicos amadores, crianças, coros e do trabalho pedagógico com os estudantes da Universidade de Berlim, Hindemith optou por alterar de forma significativa a sua linguagem musical. O compositor recorria, sistematicamente, à utilização de melodias populares contidas na colectânea *Deutscher Liederhort* (1893-94), de Ludwig Erk e Franz Magnus Böhme – que permanece ainda hoje, segundo Bohlman, a obra de referência nesta área (Bohlman 2011, 136) – para realizar exercícios de composição.

Neste contexto, recorrendo a um estudo aplicado à obra deste compositor, pretende-se nesta comunicação, centrar a atenção na sua terceira Sonata para órgão solo (1940), composta em pleno exílio nos E.U.A., em que Hindemith recorreu a três canções populares incluídas na colectânea acima referida, aliando-as à utilização da forma prelúdio-coral, através da abordagem das relações e influências nacionalistas na música deste compositor.

Num jogo de “combinações improváveis”: A sanfona entre museus, músicos e palcos (1977-2014)

Julietta Silva, Universidade de Aveiro

As tradições populares de proveniência rural coligidas ao longo dos anos, nos variados contextos político-sociais que se foram sucedendo desde meados do século XIX por várias gerações de investigadores, vieram a tornar-se “matéria-prima” nas composições musicais de certos grupos a partir da revolução de 1974, que vão servir-se deste “passado” como “fonte” de inspiração artística. Numa fase tardia deste movimento de “recriação de música tradicional” (Lima 2000), é fundado o grupo Gaiteiros de Lisboa, que irá fazer uso deste corpus de conhecimentos nas suas composições musicais. Nos últimos anos da década de 1970, Carlos Guerreiro (músico fundador) teve um acesso privilegiado à colecção de instrumentos e documentos de Ernesto Veiga de Oliveira, coligidos durante a década anterior. Então ainda desconhecida do público, esta colecção, que estava a ser organizada no Museu Nacional de Etnologia, viria a marcar o seu trabalho subsequente em torno das tradições populares. A primeira sanfona que construiu foi inspirada num exemplar galego que pôde observar neste mesmo Museu.

Este estudo pretende enquadrar a actividade artística dos Gaiteiros de Lisboa e a reemergência da Sanfona no seu seio, no âmbito de uma dupla oposição: por um lado, uma oposição aos valores da modernidade (Ronström 1996) e, por outro, a uma política folclorizadora que se desenvolveu no quadro de estratégias autocráticas do Estado-Novo (Castelo-Branco e Branco 2003). A presente investigação sustenta-se em trabalho de campo que venho a realizar desde 2013. O estudo revela que, desde o início, o grupo orienta-se para a criação de polifonias usando “combinações improváveis”, numa procura de originalidade e inovação em relação, não só às “fontes musicais”, mas já em relação às versões “recriadas” dessas mesmas “fontes”, reagindo a um “repertório acumulado” (Ibid.).

Pandereteiras e cantareiras da Galícia – uma tradição feminina: A prática performativa do grupo Leilía

Katharina Döring, UNEB

Na tradição musical galega, se destacam os grupos de *pandereteiras y cantareiras* que alegram festivais e diversos eventos tradicionais dos povoados e vilarejos da comunidade galega. Estes grupos femininos preservam grande parte da música galega de tradição oral, utilizando ritmos como *alalás*, *muinheiras* e *jotas* como acompanhamento para letras diversas como romances, canções de amor, temas locais, jocosos, cantos de trabalho entre outros. À virtuosidade rítmica e os sons incríveis que as mulheres conseguem realizar com a pandeireta e outros instrumentos percussivos, se junta à compenetração das vozes femininas galegas, que utilizam técnicas vocais com modulações específicas, mordentes, quartos de tons, glissandi que assemelham a maneira de cantar de outros povos, como p. ex. das mulheres berberes ou da música flamenco. Estes grupos representam uma base fundamental de revitalização e divulgação da música e dança galega, porque vários conjuntos femininos de *pandereteras* e *cantareiras* acompanham grupos folclóricos de danças galegas. Entre os muitos grupos aficionados que surgiram nas últimas décadas como uma espécie de *revival* da tradição musical, até então restrito a mulheres de idade, se destaca na pesquisa, prática e performance das tradições femininas da música galega, o grupo Leilía, formado há 25 anos por seis mulheres em Santiago de Compostela, quando ainda perdurava na Galiza um certo ressentimento contra os cantos tradicionais das zonas rurais. Desde então, as integrantes do Leilía fazem um trabalho importante de recuperação e revitalização dos repertórios tradicionais, em muitas viagens de pesquisa em campo com as mulheres mais velhas das zonas rurais da Galícia. Este trabalho analisa três fases coexistentes de *pandereteiras* e *cantareiras*: desde as mulheres idosas nas suas práticas locais, passando pela fase de pesquisa, revitalização e performance que leva ao ressurgimento de grupos folclóricos performáticos (o Fiadero, Malvela, Associações locais, etc) e grupos criativos (Leilía), até ao mais recente movimento de mulheres jovens (Axeitadinhas, Pandereteiras Bouba). Pesquiso a relação entre voz, ritmo, corpo e movimento a partir das tradições femininas e como os grupos das últimas décadas têm contribuído para a preservação, revitalização e/ou transformação de padrões e técnicas vocais e rítmicas, focando na atuação do grupo Leilía.

“They called the light, and the light dawned”: Asserting Latvian national identity through choral singing during the second Soviet occupation

Katherine Pukinskis, University of Chicago

It is widely accepted that music affects us all in many, individual ways; instrumentation, register, text, context, and harmonic progression in combination contribute to our own personal and emotional experiences with music. While I have been moved to tears by a solo piano and also by a mammoth orchestra, nothing compares to the wall of sound created by a chorus ten thousand strong. Such an ensemble exists in an outdoor amphitheater near Rīga, Latvia every five years at the *Latviešu Dziesmu un Deju Svētku* (Latvian Song and Dance Festival). Choral singing has been a staple of Latvian culture for centuries. While Latvian folk songs have been sung long before Johann Gottfried Herder began documenting them in 1778, a non-folk repertoire of poetry, literature, and music began forming approximately one hundred years later during Latvia's First National Awakening. In 1899, Jāzeps Vītols set a text by nationalist poet Auseklis called “Gaismas Pils” – a ballad about a sunken castle and those who would raise it in their fight for freedom. Since its premiere at the Latvian Song and Dance Festival in 1910, “Gaismas Pils” has become emblematic of unity and a reinforcement of community identity for Latvians at key moments in their country's historical narrative. In combination with Auseklis's text and Vītols's compositional setting of “Gaismas Pils,” three specific performances of the song at the *Dziesmu svētki* in 1948, 1985, and 1993 articulate an influential trajectory of non-violent protest against the Soviet Union's second occupation of Latvia. Through analyses of these performances, I suggest ways in which compositional elements and the conductor's interpretation of the piece contribute to senses of renewed Latvian identity and shared humanity between performers and audience members alike. Further, “Gaismas Pils” is a strong representation of cultural unity through ritualized choral singing at the *Dziesmu Svētku*, and contributed directly to the success of Latvia's persistent fight for freedom during the second half of the twentieth century.

Identidade e nacionalismo: A singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa (1962-2010)

Klênio Jonessy de Medeiros Barros, Universidade de Aveiro

A observação sobre a trajetória do trombonista brasileiro Radegundis Feitosa classifica-o como um ser migrante. Mas, é por meio da análise de sua performance, que se percebem características que remetem à sua brasilidade - especificamente à música nordestina -, seja através de seu próprio discurso musical ou da utilização de seus gestos na performance. Ambos compõem a sua singularidade performativa. Arelado a isso, os conceitos de identidade e nacionalismo são vertentes que colaboram para identificar tal singularidade. De forma a consubstanciar o estudo, autores como Bohlman (2010) e Villa Lobos (1937) discutem as identidades nacionais. No território da identidade pós-moderna, por exemplo, Hall (2001) e Hall & Gay (1996) suscitam questões de identidade cultural. Nesta comunicação optei por trabalhar especificamente a obra *Três peças para trombone e piano - Humoresca, Noturno e Tarantela*, do compositor José Alberto Kaplan, já que ela foi “dedicada com amizade e admiração” ao performer Radegundis Feitosa. Vale ressaltar que o fato de Kaplan tê-las composto para serem interpretadas por Radegundis mostra também que o compositor reconhece no intérprete a possibilidade de transformar a sua obra na performance imaginada. Para além deste contexto, minha análise observa ainda uma pluralidade de textos, a qual está subsidiada pela Teoria da Intertextualidade. Assim, o método de observação e análise intertextual utilizados têm por base os autores Allen (2000) e Haberer (2007), a partir das propostas de Barthes (1977). Outros autores serviram como base para esclarecer questões fundamentais no tocante a música contemporânea, e aos mais recentes chamados: Estudos em Performance - na perspectiva de Cook (2001). A dimensão performativa da obra se define pela presença de elementos musicais e extramusicais de brasilidade, manifestando assim a singularidade performativa do intérprete. O estudo propiciou uma melhor compreensão no que concerne as questões de identidade e nacionalismo, pontuadas no caso particular do trombonista. Com efeito, esta comunicação procura mostrar, ainda, como a ideia do ser local para o global encaminha o indivíduo para novas experiências.

O canto coral e os estilos *Belting*, *Mix* e *Legit*: Aplicações práticas em repertório vocal brasileiro

Luciano Simões Silva, UNILA e UNESP

Através de extensa revisão bibliográfica e prática musical e pedagógica, o autor analisou as bases fisiológicas e artísticas do canto contemporâneo que é utilizado nos musicais da Broadway. Estes conceitos foram depois aplicados em canto em grupo e em canto coral, dentro de contexto acadêmico, em repertório vocal brasileiro original para coro ou arranjado de canções brasileiras. A importância de se saber em que medida estas técnicas vocais (ou estilos, pois não existe consenso sobre este ponto) podem ser aplicadas em repertório além do habitual é clara, pois modelos vocais vindos dos EUA são frequentemente usados sem rigor ou treinamento em musicais e espetáculos em língua portuguesa e na música vocal brasileira, ocasionando inconsistência de timbres e qualidade vocal.

O trabalho de vocólogos, fonoaudiólogos e professores de canto norte-americanos, entre eles Ingo Titze, Jeanne Lovetri e Wendy LeBorgne, pesquisadores do canto comercial contemporâneo (CCM, sigla americana) tanto do ponto de vista fisiológico como pedagógico, foi o ponto de partida para a proposta de uma definição clara destes conceitos para o professor e cantor brasileiro. Este trabalho também leva em conta as diferenças culturais entre estes dois países e suas variações de estilos musicais, além de possíveis aplicações nos gêneros nacionais. Esta proposta de aplicação de estilos e técnicas alheias à cultura brasileira passa pela teoria desenvolvida por Garcia Canclini de hibridismo e da história brasileira de “antropofagia”, desenvolvida primeiro por Oswald de Andrade e depois pelo Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Este hibridismo não é inédito em técnicas vocais e existe, consciente ou não, em grandes centros de canto como os Estados Unidos. Porém no Brasil não há definições claras de como e quando aplicar estas técnicas em coros populares ou mesmo em repertório vocal solo, e que cuidados tomar com a saúde vocal dos cantores e com os aspectos musicais e estilísticos das obras. Os principais aspectos a serem considerados e analisados são a transferência de uma técnica adaptada ao inglês para o português brasileiro, timbres e colorido aceitos em estilos brasileiros e a timbragem (*blending*) das vozes.

Terreiros imaginários: Folclore e nacionalismo na dança teatral em Portugal

Luísa Roubaud, Universidade de Lisboa, INET-MD

A condição geográfica e cultural semiperiférica de Portugal em relação à Europa condicionou um desenvolvimento tardio da dança teatral; as danças folclóricas constituem, todavia, práticas bem implantadas no tecido social e cultural português. No dealbar no século XX a teatralização das danças folclóricas começa a ser equacionada, espelhando, simultaneamente, a ênfase nacionalista que precedeu a queda da monarquia e acompanhou as convulsões republicanas, os ventos do modernismo (que se consubstanciavam, na dança teatral moderna em voga na Europa Central, no prestigiado vanguardismo estético e "etnicidade" dos *Ballets Russes*), e os seus ecos junto das elites culturais portuguesas.

Nas primeiras décadas do século passado, figuras como António Ferro ou Manoel de Souza Pinto animaram debates e concepções sobre o que uma dança estilizada de expressão portuguesa poderia ser e representar; a Almada Negreiros ou Luis Reis Santos deveram-se incursões diletantes nesse território, mas caberia a Francis Graça (1902-1980) a mais persistente persecução desse desígnio, coadjuvado, no campo da música, por compositores como Frederico de Freitas (1902-1980).

Integrando este conjunto de motivações individuais e apropriando-se da receptividade social para com a ideia de "reaportuguesar Portugal", coube ao Estado Novo, no âmbito da sua estratégia psicossocial de propaganda, a primeira iniciativa firmada de formalizar uma "dança nacional". A par da institucionalização dos "ranchos", a teatralização de práticas performativas populares consubstanciou-se na fundação dos Bailados Portugueses Verde-Gaio (1940): um estigma congénito que marcaria o devir da que foi a nossa primeira companhia de dança profissional e, de algum modo, a genealogia da própria dança teatral portuguesa.

Deslocalizar a cultura expressiva popular dos seus contextos para o espaço da representação teatral é um processo que comporta dimensões tensionais complexas, onde se inscrevem outras problemáticas, nomeadamente, as das conexões entre práticas performativas e sistemas de poder.

Desenvolveremos, a partir deste enquadramento, uma perspectiva crítica acerca dos cruzamentos entre o folclore e a dança teatral portuguesa, perspectivando-a como um barómetro de processos culturais e sociais nacionais e o modo como estes hoje reverberam em representações da portugalidade na nossa dança contemporânea.

Nacionalismo e formação do gosto musical: Os concertos públicos do Departamento de Cultura de São Paulo (1935 - 1938)

Marcel Oliveira de Souza, Universidade de São Paulo

O modernismo musical no Brasil teve como uma de suas figuras centrais o musicólogo paulistano Mário de Andrade, intelectual polígrafo que dedicou grande parte da sua vida à construção de uma expressão artística de carácter nacional. Autor de trabalhos referenciais, como o "Ensaio sobre a música brasileira" e o "Música, doce música", Mário de Andrade deixou uma extensa obra musicológica considerada fundamental para entender o período nacionalista da música brasileira. Entre 1935 e 1938 o musicólogo foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo e chefe da Divisão de Expansão Cultural da mesma instituição, onde coordenou uma série de projetos que visavam sobretudo conhecer a realidade brasileira e construir a nacionalidade por meio da cultura. Na base desses projetos estava uma compreensão coletivista da cultura que evidenciava o papel socializador da arte no contexto brasileiro, marcado por profundas desigualdades sociais. Para o diretor do Departamento de Cultura a arte era vista como uma forma de crítica e correção da vida e, portanto, era preciso recuperar a função social da arte, visando à aproximação entre os intelectuais e o povo como forma de superação da realidade brasileira. A partir dessa perspectiva, buscando entender a relação entre nacionalismo e formação do gosto musical, o presente trabalho discute as séries de Concertos Públicos promovidas pela Divisão de Expansão Cultural, entre 1935 e 1938, com a participação dos grupos musicais da Rádio Escola do Departamento de Cultura: o Coral Paulistano, o Madrigal, o Quarteto Haydn e o Trio São Paulo.

Elementos do folclore húngaro na Pequena Suíte de violino solo de Marin Goleminov (recital-conferência)

Maria Grigorova Georgieva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O folclore búlgaro se desenvolveu a partir da junção das características culturais dos três grupos étnicos presentes na formação da Bulgária: os trácios, os eslavos e os búlgaros. Sua originalidade se revela em vários aspectos: uso de compassos irregulares ou ausência de métrica, rica ornamentação melódica, presença de dissonância, utilização dos modos antigos e orientais, instrumentos típicos com uso solístico ou de acompanhamento em função da utilidade da música, grande variedade estilística de acordo com região geográfica e improvisação.

O folclore búlgaro se tornou uma fonte de inspiração para os primeiros compositores eruditos búlgaros na etapa de formação de uma identidade musical búlgara e por longo tempo serviu como guia no processo de afirmação e reconhecimento da música erudita búlgara.

O autor da Pequena Suíte para Solo violino, Marin Goleminov (1908-2000) é compositor da assim chamada segunda geração de compositores búlgaros cuja principal preocupação era encontrar a ponte entre estilo nacional e a linguagem universal. Em Pequena Suíte, essa tendência torna-se visível na mistura da tradição musical búlgara com moderno estilo virtuoso violinístico.

A obra é estruturada em quatro movimentos seguindo a lógica do gênero suíte, diferenciando cada uma das partes através de uma ou mais características extraídas do folclore. Os nomes dos movimentos fazem analogia com a música programática: *Balada*: Movimento lento influenciado pela canção folclórica épica com temática mitológica ou heroica.

Trava-língua: forma curta que lembra os textos de trava-línguas muito presentes na tradição oral. Os temas dançantes são apresentados através de técnicas violinistas complexas.

Lamento de uma moça: incorpora dois elementos principais: compassos compostos (5/8, 8/8) e dissonâncias típicas das canções da região Shopsko.

Gadularska: Imitação da sonoridade e as técnicas do instrumento de cordas *gadulka*, conhecido pela sua flexibilidade e seu timbre escuro.

A proposta desse trabalho tem como principal objetivo divulgar a música erudita búlgara que tem como raiz a rica herança do folclore. A escolha da peça justifica-se pela combinação orgânica entre entonações, ritmos e personagens da tradição musical búlgara e um estilo violinístico expressivo e complexo, atual pelo seu significado universal.

O movimento orfeónico em Portugal: O caso do Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929)

Maria Helena Milheiro, Universidade de Aveiro

Em 1903, o padre João Antunes, um recém-licenciado na Universidade de Coimbra, fundou um Orfeão na vila de Condeixa-a-Nova que constituiu uma referência para os grupos que vão definir o movimento orfeónico em Portugal, nas primeiras décadas do século XX. Este movimento, apesar do impacto que teve, só recentemente começa a ser estudado em toda a sua extensão no âmbito do projeto em curso no polo de Aveiro do INET-md, intitulado “A Música no Meio: a performance coral no contexto do orfeonismo (1880-2013)”. Este estudo insere-se nessa pesquisa e pretende contribuir para o conhecimento do papel do canto em coro na construção de um novo modelo de sociedade.

Porque e como foi constituído este orfeão? Qual o impacto do Orfeão na vida quotidiana de trabalhadores de Condeixa? Quem integrou o coro? Qual o repertório realizado? Onde foi apresentado ao público? Sustentado em pesquisa bibliográfica e arquivística tanto no arquivo da atual Associação Orfeão Dr. João Antunes, como na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o estudo explora a relação entre o canto em coro e um ideário de matriz liberal e republicana de “regeneração” da sociedade portuguesa pela educação, arte (Pestana 2012) e mobilização cívica (Ramos 1994) e ações individuais no quadro da filantropia e da homologia de posições.

Os dados recolhidos revelam que o Orfeão de Condeixa, contrariamente ao que foi noticiado pela imprensa da época, integrou não só trabalhadores e ‘artistas’ como também profissionais liberais, constituindo um espaço de interlocução entre diferentes estratos da sociedade local. Apesar do largo espectro social e etário o Orfeão excluiu o gênero feminino. O estudo revela que o Orfeão de Condeixa constituiu uma metáfora de regeneração e progresso, segundo um modelo de sociedade e um espaço de transformação social para os seus elementos.

O início do canto em coro no contexto educativo português no século XIX

Maria José Artiaga, Instituto Politécnico de Lisboa, CESEM

A expansão pela qual o movimento coral, na Europa, passou ao longo do século XVIII, como resultado das ideias iluministas, de novas formas de sociabilidade suscitadas por uma burguesia em ascensão e da progressiva implementação do ensino de massas, levou a que em Portugal se começasse a sentir um interesse crescente pela propagação do canto orfeónico em contexto escolar.

Em meados do século XIX estas teorias começaram a ser divulgadas por figuras dentro e fora da área da música como Ângelo Frondoni, Guilherme Ribeiro, Alexandre Herculano e D. António da Costa.

A António Feliciano de Castilho coube uma das primeiras iniciativas na promoção do canto coral nas escolas primárias através de um livrinho publicado com esse fim com poemas da sua autoria, musicados, na sua maioria, por Francisco Norberto dos Santos Pinto. Contudo só com a reforma de Rodrigues Sampaio em 1878, o Canto Coral será chamado “a exercer a sua acção educativa” no ensino primário.

Nesta comunicação debruçar-me-ei sobre o percurso atribulado por que passou a implementação do Canto Coral, desde os discursos dos seus ideólogos até à sua inserção na lei, pondo em evidência as principais ideologias que o sustentaram.

Choral singing for socialists: The repertoire of the London Labour Choral Union, 1924-1940

Maria Kiladi, Royal Holloway, University of London

Choral singing played a very important role in the birth of Socialist culture in Britain and was understood as a way of creating ‘good Socialists’. Socialist choirs were active throughout the UK from as early as the 1880s, providing the spark for further development of the movement in London. By 1920, some successful Labour Party branches in the Metropolis developed choirs for their members, and spread the message of socialism through singing. These choirs participated in events organised by the local Labour Party branches they represented, but also in philanthropic activities such as visits at local hospitals. By 1924 the London Labour Party decided to bring them all together under one organisation: The London Labour Choral Union. The Choral Union became the most successful activity of the London Labour Party and developed along the lines of the German Socialist choirs, which appear to have served as a model. Initially conducted by its co-founder, the socialist composer Rutland Boughton, it was taken over by Alan Bush in 1929 (also a Labour Party member in the mid-1920s) and developed further to a socialist choir closer to Communism during the 1930s.

The paper will explore the Union’s changing repertoire from its founding in 1924 to 1940, when it was dissolved. Through analysis of various Song Books and the repertoire used in events organised by the Union (for instance its yearly festival and contest as well as other political events where the Union participated) it will demonstrate how its repertoire, initially borrowed from the Socialist tradition of the 1880s, developed into a Communist one. This will be put into the context of British politics during the 1920s and 1930s (such as the General Strike of 1926, the Communist Party line of ‘Class against Class’ during the late 1920s and the ‘Popular Front’ embraced in the early 1930s) to demonstrate how not only its membership, but also its repertoire was directly affected by the political debates that took place in Britain during that period.

Voice, body, people:

Polyphonic singing in Hispanic-Uruguayan *murga*

Marita Fornaro Bordolli, Universidad de la República, Uruguay

Murga is a carnival ensemble of Hispanic origin, a popular theater genre characterized historically by male polyphony that started developing in the 19th in Uruguay towards a deepening of the theatrical aspects and acquiring a permanent presence beyond the annual cycle of the Carnival. The polyphonic choral singing is characteristic of these groups, which syncretize aspects of the *chirigotas* and *murgas* of the carnivals in Cadiz, Extremadura, and Castilla with elements of Venetian Carnival and Afro-Uruguayan music.

Murga is characterized by the traditional use of *contrafactum* from popular songs during each annual cycle, or those songs that have maintained their popularity through the years. The main function of these carnivalesque groups is satire and criticism of current events, particularly national. The texts also have a self-referential aspect, marking that they belong to the people. Within the dramatic development the choir, in its dialogue with the soloists, represents an idealized people.

In this paper we shall especially address:

-The performance of *murga* as a kind of civil ritual, where texts, music, gestures, makeup, costumes, props generate a strong sense of belonging, constituting a way of “being in the world” associated with the popular, the national, with a significant function of protest regarding those popular sectors of society.

-The role of the followers of each group as part of it, which leads to living the rehearsals and carnivalesque performances as a period of strong coherence as a socially self-identified group.

-The function of resistance of this type of theater, especially prominent during the civil-military dictatorship endured by the country between 1973 and 1985.

The *murguero* choir will be discussed in its polyphonic performance, based on technical aspects as well as the voice as a generator of meaning, taking into account its symbolic role as representative of a country and a socio-cultural sector; the reinforcing of symbolic aspects between vocal performance, the music selected for *contrafactum* and the importance of gestures in what we call “the *murguero* body”.

Música, educação e nacionalismo:

O canto orfeônico no Brasil de Vargas

Maura Penna, Universidade Federal da Paraíba

Em um país como o Brasil, historicamente jovem e de passado colonial, a questão do nacionalismo ganha dimensões distintas do contexto europeu. Nas décadas de 1930-1940, o projeto do canto orfeônico insere-se em um amplo processo de construção do nacional na “Era Vargas” – os 15 anos em que Getúlio Vargas governou ininterruptamente o país, incluindo o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945). O canto cívico já estava presente em escolas brasileiras, mas é através da obrigatoriedade do canto orfeônico no currículo, estabelecida através de decretos – em 1931 para o ensino secundário e em 1934 para os demais níveis –, que o canto em coro se consolida como uma prática educativa em nível nacional. Cumprindo funções políticas e ideológicas, o canto orfeônico proporcionou manifestações cívicas reunindo até centenas de milhares de vozes. Seu material didático oficial era baseado em hinos nacionais, canções patrióticas e peças folclóricas, disponibilizadas para os professores no Guia Prático – para a educação artística e musical. Diferenciando-se de abordagens que se centram na pessoa de Villa-Lobos – responsável por esse projeto nos governos de Vargas –, este trabalho procura uma análise da função do canto orfeônico na construção do nacional, considerando o contexto social, político e cultural de um país cuja população era majoritariamente rural, sem escolarização e analfabeta. Desta forma, é enfocada não apenas a atuação de artistas e intelectuais – especialistas da produção simbólica, nos termos de Bourdieu –, mas também as ações político-administrativas de organização do aparelho de Estado brasileiro – como a criação, em 1931, do Ministério de Educação e Saúde Pública. Participam dessa construção do nacional tanto os aparelhos ideológicos de Estado – dentre os quais o escolar, onde o projeto do canto orfeônico tem lugar –, quanto seu aparelho repressivo – com a proibição, pela constituição do Estado Novo, das bandeiras e hinos estaduais, reafirmada pela força simbólica da cerimônia de queima das bandeiras estaduais, expressando a supremacia da nação e o fim dos regionalismos. Neste contexto social e político, discutimos o papel do folclore no canto orfeônico, sendo apropriado como expressão do povo e da “alma brasileira” e, por conseguinte, como núcleo da representação do nacional.

O nacionalismo de Vieira Brandão

Mauren Liebich Frey Rodrigues, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O presente estudo discute a postura e engajamento do compositor José Vieira Brandão (1911-2002) em relação às correntes nacionalistas brasileiras sob a ótica de Benedict Anderson em seu livro *Comunidades Imaginadas* (1983), e procura refletir sobre a pertinência dos escritos teóricos do compositor, quando confrontados com sua obra para piano. Brandão foi um exímio pianista, compositor, regente e educador musical ao lado de Villa-Lobos no projeto do Canto Orfeônico e estreou muitas obras de Villa-Lobos ao piano. Em um panorama um pouco posterior ao abandono do Nacionalismo como unanimidade entre os compositores brasileiros, em 1949 Brandão dedica a sua Tese de Livre Docência à música brasileira para piano. Intitulada *Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*, a Tese foi inscrita no Concurso à Docência Livre de Piano da Escola Nacional de Música do Brasil, atual UFRJ. Nela, faz uma reflexão sobre os principais expoentes da música brasileira até então e em sua conclusão afirma estar consciente que a corrente nacionalista da época havia lançado sementes para novos “rumos estéticos”. Declaradamente nacionalista Brandão afirma nunca ter se envolvido com outras correntes estéticas, porém em sua Tese e declarações posteriores sobre música, parece ter um posicionamento criativo e maduro perante os conceitos de nacionalismo vigentes. Ao manter-se fiel às suas convicções até o final de sua produção, Brandão trabalhou em prol das idéias de Villa-Lobos. Deste modo acredita-se que tanto a sua produção musical quanto as declarações estão de acordo com sua postura, o que ratifica os conceitos propostos por Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas* (1983). Na Tese, Brandão discute sobre a obra pianística do Nacionalismo e seus principais representantes declaradamente abrindo mão de outras correntes estéticas que conhecia, porém optou por não aderir às ideias. Engajou-se de maneira devota no projeto nacionalista de Villa-Lobos até o fim da vida. Por isso, entende-se que esta postura vem ao encontro da discussão proposta por Anderson sobre os conceitos de que a cultura nacional é construída, e os sentidos sobre nação são identidades produzidas nas quais podemos nos identificar.

Adaptive identities and global contact: *Fanfarras/walking brass bands in Portugal's transforming local context*

Miguel Moniz, CRIA-ISCTE/IUL

Based on anthropological fieldwork performing with brass bands in Portugal and as a member of the Farra Fanfarra walking band and Cultural Association since 2008, this ethnographic paper provides an ethnohistory of the development, growth and contemporary relevance of *fanfarra* bands in Portuguese musical, cultural and associational life; and explores constructions of plural Portuguese identities that at once both eschew and embrace existing cultural forms and national identity repertoires in adaptive responses to global cultural and economic contact. Existing apart from, but with a distinct relationship to traditional *filarmónicas*—either founded under the organization of a *filarmónica* association, or often formed by a core group of a particular *filarmónica's* members outside of the association—the walking brass bands have a much looser organizational structure, a more dynamic repertoire, and employ more creative performance styles than that of a traditional *filarmónica*.

Religious and municipal sponsored festivals in Portugal have transformed as a result of Portugal's emergence from dictatorship and envelopment within in the EU, as well as the country's more recent confrontations with the economic crisis. The presence of *fanfarra* bands at newer village festivals has been increasing in recent years. Where older religious or village festivals would have a *filarmónica* band play, newer village festivals promoting, for example, tourism, secularized versions of older religious holidays, and markets for regional and local products are increasingly hiring *fanfarra* and brass walking bands to perform.

This paper reflects upon how this phenomenon is related to adaptive ways that Portugal has responded to older constructions of national identity in light of local contact within ever more globalized economic, technological, migratory and cultural contexts.

Performing nationality and nostalgia: Folk music in Budapest

Naomi Bath, Royal Holloway, University of London

Recent shifts in political ideology have affected numerous aspects of Hungarian culture and heritage. The government's strong national agenda has seen the prioritisation and promotion of Hungarian culture above others, and the Ministry for Culture has placed a great emphasis on protecting the country's national heritage; in this case its folk music and dance. Through increased financial support and close association with folk groups at political and national events, the government has adopted folk culture as a symbol of a strong and proud nation. Discussion of historical events such as the Treaty of Trianon (1920) provides vital context for complex perceptions of national borders, particularly between Hungary and Romania. Notions of Transylvania existing in the Hungarian imagination have previously been explored by Kürti (2001, 2002) and Hooker (2002), which I take further by considering how these 'imagined borders' are performed. Having spent 10 months carrying out ethnographic fieldwork in Budapest, I examine how nationality, ethnicity and nostalgia are currently being 'performed'. This examination is not restricted to conventional performances on a stage but includes political performances such as rallies and national celebrations, and educational performances at the recently established folk department of the Liszt Ferenc Music Academy. Finally, I consider the impact of the political affiliation on the musicians themselves. During fieldwork, it became apparent that judgements and assumptions were made about the political interests of the musicians, based solely on the fact that they made their living from playing folk music. I question whether these musicians automatically transmit values of the political party with which they have been associated, and the possible consequences of this on their role in society.

“Quem paga a banda, escolhe a música” e a breve história do Orfeão Martins Rosa: O orfeonismo e a institucionalização de orfeões nas unidades fabris portuguesas num contexto de nacionalismos divergentes na 1ª metade do séc. XX em Portugal

Pedro Rocha, Centro de Investigação e Intervenção Educativas,
Universidade do Porto

O orfeonismo no contexto das unidades fabris foi uma realidade amplamente disseminada na Europa industrializada de finais do século XIX e início do século XX. Em Portugal, não obstante as investigações já realizadas sobre canto orfeónico em Portugal, e a historiografia social e cultural sobre o operariado português, só agora começam a ser abordadas as especificidades do orfeonismo nas unidades fabris portuguesas, i.e., das circunstâncias locais que envolvem a fundação e dum agrupamento musical, com características identitárias de *orpeon*. Por esta razão, o estudo que desenvolvo nesta comunicação está contextualizado, por um lado, no projeto de investigação científica “A música no meio: O canto em coro no contexto do orfeonismo em Portugal (1880-2014)”, pois constitui um primeiro contributo para o conhecimento do orfeonismo no contexto das unidades fabris em Portugal, e por outro, na investigação etnográfica realizada no Bairro da Vista Alegre, no âmbito de um programa doutoral em ciências da educação, pois permitiu reunir um corpus analítico sobre a breve história do Orfeão Martins Rosa (1931-1933), fundado por homens administrativos e operários da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre em Ílhavo (FPVA). Nesta comunicação, desenvolvo a ideia que o orfeonismo nas unidades fabris, em particular a ação coletiva de iniciativa “popular e operária” que deu origem ao Orfeão Martins Rosa, foi uma “construção social” do contexto de “nacionalismos divergentes” (republicanismo VS salazarismo), vivido durante os anos de consolidação do Estado Novo (até aprovação da Constituição de 1933), por esta ação ser i) produto da socialização cultural dos operários da FPVA (interiorização), que ocupavam, obrigatoriamente, o tempo livre do trabalho operário na aprendizagem da música nas instituições operárias da fábrica, ii) produção dum coletivo operário (exteriorização), que foi dirigido (liderado) por um “par” (semelhante), distinguido pela agência mostrada para fundar um agrupamento musical com identidade de *orpeon*, e iii) processo de institucionalização duma prática social com uma estrutura simbólico-ideológica identificada com a corrente romântica, liberal e republicana que, durante a república, introduziu os *orpeon* em Portugal.

Contesting boundaries: Gender, class and community in Welsh choral singing

Rachelle Barlow (Cardiff University)

Choral singing has occupied a central position in Welsh culture since the middle of the nineteenth century. At this time, coal mining resulted not only in rapid industrialisation but also in the expansion of population in the valleys of South Wales. In particular, coal and industry promoted the creation of new migrant communities in new urban spaces. In this context, the spread of Non Conformism resulted in musical practices that fulfilled a religious obligation as well as a social function, thereby promoting a community spirit at a time of increasing national consciousness. By cementing social relations at a time of industrial dislocation, choral singing provided a unique framework for singing together and for living together. However, choral singing in Wales has become stereotyped over the centuries in terms of gender and class. Today, choral singing is often equated with a singular image of Welsh masculinity, one that is indelibly linked to a working class conception male identity. In this paper, I interrogate this stereotypical representation of manhood with reference to two choirs. In the first, I will look at the Royal Welsh Ladies Choir (conducted by Clara Novello Davies, 1861-1943), a female choir with a bourgeois membership. Being female and bourgeois, the choir at once contests the iconic reading of maleness in Welsh music and in Welsh culture. In the second, I will look at the Rhondda Royal Glee Society (conducted by Tom Stephens, 1856-1906), a male choir with a working class membership. However, the Society performed a bourgeois repertoire despite its non-bourgeois origins. In addition, I trace the ways in which these two choirs negotiated a shared national identity as they competed together as one choir at the Exposition Universelle in Paris (1900). Invoking an ethnomusicological perspective, I examine the relationship between chorus and community to understand differing conceptions of Welsh identity by both male and female choristers.

Jam sessions in Manhattan: Scene, ritual and race

Ricardo Pinheiro, Universidade Lusíada de Lisboa

This paper addresses the relationships between jazz jam sessions in Manhattan and the concepts of scene, ritual and race. These issues emerged during research that, from an ethnomusicological perspective, focused on the role of jam sessions in Manhattan as a privileged context for learning the performative styles of jazz, the development of the creative process, the construction of professional networks and the establishment of the status of musicians. Starting from the analysis of five venues of jazz performance in Manhattan, New York, I demonstrate the importance of participating in jam sessions in the professional careers of jazz musicians by examining their relationship with this performative occasion. Taking into account the characteristics of jam sessions—a set of actions with symbolic value, configured by norms that shape jazz performance, and by decisions of the actors involved—I suggest we look at this performative occasion as a ritual: ‘a stereotyped sequence of activities involving gestures, words, and objects, performed in a sequestered place’ (Turner 1977, 183). As other rituals, jam sessions involve communication (Douglas 1973, 41, 97; Schechner 1987, 5), celebrate and assure the unity and continuity of the group, and might even stimulate its transformation (at collective and individual levels) (Bell 1989, 31–41, and 1992, 118; Turner 1983, 223), through the possible development of new aesthetic values and performative attitudes. Through musical performance, jam sessions play a critical role in terms of establishing, expressing and consolidating values and beliefs shared by jazz musicians. The performative and social practices in jam sessions foster the transmission and reconfiguration of the aesthetic, social and cultural values which determine jazz performance, representing an important means for its perpetuation. As performative occasions that involve a set of actions with symbolic significance formed by patterns that shape musical performance, jam sessions can be looked upon as rituals that, according to Turner (1977), involve fixed arrangement of actions concerning gestures, words and objects performed in an appropriated space. Like any other rituals, according to Douglas (1973) and Schechner (1987), jam sessions also involve communication between several actors. As well as other ritualistic activities (Bell 1989; Turner 1983), they also represent a key role in terms of celebration and assurance of the unity and continuity of the jazz scene, also stimulating its transformation through the expansion of new aesthetic principles and performative approaches.

Entre Ribatejo e Nazaré: Panorama analítico dos bailados compostos por Frederico de Freitas para os Bailados Portugueses Verde Gaio (1940-1950)

Rosa Paula Rocha Pinto, Universidade Nova de Lisboa

Sob o pretexto da Comemoração dos Centenários da Fundação e Restauração da Independência de Portugal e da Exposição do Mundo Português, os Bailados Portugueses Verde Gaio (BPVG) estrearam em 1940, a 8 de Novembro, sob a tutela de António Ferro, então Director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) do Estado Novo. A criação daquela que seria a primeira companhia de dança teatral em Portugal era, contudo, um projecto antigo de Ferro e o programa dos BPVG enformava, em grande medida, alguns dos interesses e preocupações que haviam marcado o percurso do seu mentor desde os anos 20: o apelo pelas correntes modernistas; a proximidade ideológica e profissional (através da sua actividade enquanto jornalista) dos regimes autocráticos e ditatoriais de então; a construção de um imaginário partilhado de “portugalidade”, em associação com a ideia de “Política do Espírito”, princípio orientador do SPN.

Assim, como programa, a companhia propunha a representação balética de temas que retratavam sobretudo imaginários históricos, lendários e regionais, procurando veicular uma concepção de “identidade nacional”, através de uma linguagem artística que era descrita como “moderna” e, ao mesmo tempo, de inspiração “tradicional”. Nos primeiros dez anos de actividade da companhia, foram encomendados cerca de uma dezena de bailados a compositores como Jorge Croner de Vasconcelos, Rui Coelho, Armando José Fernandes ou Frederico de Freitas.

Nesta comunicação propomos dar um panorama analítico do repertório composto por Frederico de Freitas para os Bailados Portugueses Verde Gaio e que incluem os bailados Ribatejo (1940), Muro do Derrete (1940), Dança da Menina Tonta (1941), Imagens da Terra e do Mar (1943) e Nazaré (1948), todos com a coreografia de Francis Graça. A partir das diversas fontes que permitem interrelacionar as variadas componentes do espectáculo (partituras; registos sonoros; argumentos dos bailados; material de carácter iconográfico: figurinos, desenhos de cena, fotografias, registos audio-visuais), bem como da análise da recepção da imprensa periódica através das recensões jornalísticas da época, pretendemos questionar as subtilidades reveladas nas estratégias de concepção destes bailados, inspiradas num conceito folclorizado de música tradicional, em articulação com as ideias de “identidade nacional” e “modernismo/modernidade”.

O papel do Orfeão de Espinho (1911-2014) na construção da identidade cultural urbana

Samuel Santos

1911 marca o início da criação do Orfeão na jovem cidade de Espinho, fervilhante de energia e sangue renovado. Infra estruturas, hábitos sociais, geopoliticamente bem relacionada a cidade proporciona as condições ideais para o desenvolvimento da vontade de criar uma sociedade orfeónica, aliando a vontade comum de se juntar ao movimento coral que desde finais do Séc. XIII entrava em Portugal. O surgimento do orfeão em Espinho vem preencher um espaço cultural avido de novidade musical e acolhedor. Desde a sua fundação alia com mestria a abordagem bipolar urbano\rural que de forma civilizada e integradora tem contribuído para a construção de uma identidade cultural própria. A longevidade a riqueza do repertório e a intensa atividade nestes 100 anos são refletidos neste estudo historiográfico. O relevante papel social e o contributo efetivo para o desenvolvimento cultural da cidade e o fato de se ter tornado o berço de varias gerações de maestros, intérpretes, corpos diretivos, associados, com relevância e grande reconhecimento, justificam a inclusão deste capítulo no presente projeto de investigação. Os predicados supra-citados contribuíram fortemente para a história da própria cidade, fundindo e confundindo-se os desígnios do orfeão e da cidade identificando-se mutuamente. Justificar o diferencial cultural espinhense, assente no papel construtivo e modelador do próprio Orfeão. Integrar o Orfeão de Espinho nos paradigmas do movimento que então, calcorreava o país. Mostrar o desenvolvimento histórico desta sociedade e as suas inter-relações não apenas com a cidade mas com outras sociedades corais nacionais e estrangeiras, bem como o relacionamento com o poder político da jovem república, são alguns dos objetivos que nos propomos a desenvolver neste capítulo.

Becoming part of a musical landscape: The Donaghadee Community Choir.

Sarah-Jane Gibson, Queen's University

Much has been written about music and its role in national identity in Northern Ireland, specifically with regard to traditional Irish folk music (Cooper 2009, Dowling 2007, Vallely 2008) and the Protestant band traditions (Ramsey 2011). However, the choral tradition and its impact on national identity have largely been overlooked. In recent years there has been a growth in amateur community choirs who are promoting and exploring different methods of social integration through their choral practice. This paper investigates how the Donaghadee Community choir re-imagines their place in the local community within the context of post-conflict Northern Ireland.

The choir was founded in 2011 by a group of women who shared a desire to sing together. This grass-roots initiative performs regularly in local community events, such as the Christmas and Summer Festivals. They also serve their community by participating in various fundraising activities. Historically, participatory musical practices in the town have been largely male dominated by the Protestant band traditions and the Donaghadee Male Voice Choir. As the community choir has become more established, it has created a space for women in Donaghadee to find new ways of connecting and identifying with their local community. Ethnographic research is suggesting that this is leading to the Donaghadee choir disassociating itself from the church and perceived images of the Protestant National identity. Drawing on Wenger's Communities of Practice as a framework, this paper considers the ways in which the community choir is negotiating and challenging gender roles within the musical world of Donaghadee. It also examines how their participation in the choral practice has led to members connecting to their local community and how this is leading to an exploration of new ways of being within Northern Ireland. Choral practices that will be investigated include the choice of musical repertoire; routines and habits developed during rehearsals, including various roles played by choir members and how that impacts the group identity of the choir; and the way that spaces are used both for rehearsals and performances.

O mundo musical de Tan Dun: Experiência, reinvenção e identidade cultural

Shao Xiao Ling, Universidade de Aveiro

Esta comunicação analisa a obra do compositor chinês Tan Dun a partir da perspectiva dos estudos culturais. Pretendemos compreender como este compositor constrói uma audiência global a partir da sua identidade nacional, como a sua individualidade interpreta a multiplicidade complexa e cria uma força centrípeta, no sentido de articular diferenças a partir da emergência de configurações culturais baseadas em experiências e contextos sociais distintos.

Desde a última década do século XX, Tan Dun está a ser, cada vez mais, destacado no mundo da música contemporânea e experimental. A sua origem étnica e cultural reflete e transfigura no seu dizer e fazer da música o que embeleza a era plural do mundo artístico. Simultaneamente, a originalidade da forma estrutural e a profundidade filosófica da sua obra comove e refresca os sentidos audiovisuais de toda a audiência, daí, constatamos um amplo conhecimento com o imaginário, capaz de articular componentes múltiplas, que cruza elementos da natureza e materiais quotidianos, convoca histórias e conotações de diferentes culturas e interage com sensibilidades de diversos campos artísticos.

No que diz respeito ao seu trajeto artístico, Tan Dun o descreve como uma árvore, a sua folhagem engrandece porque subsiste uma raiz, quanto mais funda for a raiz mais exuberante fica a folhagem. Verificámos no presente trabalho, esta metáfora da "raiz" que está sempre presente na criação do compositor. Logo, na sua primeira obra, *Eight Memories in Watercolor*, Op. 1, composta no Conservatório de Música de Beijing, Tan Dun já expressava a saudade pela terra natal através da inspiração de melodias folclóricas e memórias da sua infância. Na sua primeira ópera ritual *Nine Songs*, escrita no estudo do doutoramento da Universidade de Columbia, o estilo declamatório da ópera chinesa, os instrumentos antigos chineses e a essência do poema de Qu Yuan foram desvendados e reinventados numa forma performativa que articula música, dança e drama. A partir de então, a literatura clássica e teatral, os rituais tradicionais, a filosofia budista ligada à natureza, em resumo, toda a conotação da cultura chinesa está em diálogo com outras experiências culturais, tendendo a construir e expressar uma linguagem técnico-estética vanguardista.

Media reproduction performance of rural folk music: Choirs

Songül Karahasanoğlu, Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory

After the foundation of the Turkish Republic, as a result of the new state's cultural policies, folk music collection studies were started. In 1945, the works that were collected began to be broadcast on what was to become Turkish State Radio and Television (TRT). These broadcasts were of new musical forms based on folk traditions and this music was deemed appropriate for the newly emerging republic. Myriad attempts were made to create new musical forms for a new Turkish identity. For example, after several years of prohibition, in the 1930s a choir was established to perform older classical art forms and folk songs. This new ensemble format drew heavily upon European choral traditions, introducing methods of performance such as harmonic counterpoint and western instruments unheard of in the music of the Ottoman period.

Media reproduction of rural folk music was greatly impacted by the introduction of this new, large choral format, particularly at the newly formed TRT, whose members collected and reformulated folk pieces for performance by large choirs and orchestras. This new Europeanized format had a major impact on musical life in the young Republic. One of the effects was a shift from an emphasis on older, rural folk styles of performance to this newer approach, a shift that left the folk poets and musicians behind and gave greater importance to their imitators. This choral performance later became one of the most important innovated styles. This paper presents how nationalist approach shaped new kind of folk music whose relationship with its perceptions choral performance style and understands how this performance style is shaped community and music makers.

Mapping the homeland, embodying the nation: Travel practices of the Serbian academic choral societies

Srdan Atanasovski, Institute of Musicology SASA, Belgrade

In this paper I will analyse travels of Serbian choral societies, at the end of the long nineteenth century (from 1880s until the outbreak of the First World War), as a nationalistic practice which aimed to embody the idea of homeland on the level of 'lived space'. Academic choral societies differed from other Serbian choral societies, which typically featured bourgeois membership and were rather sedentary. They were formed in the main academic centres, such as Vienna, Budapest, Zagreb, Novi Sad and Belgrade – the ones in Belgrade (Serbian academic choral society Obilić) and Zagreb (Serbian academic choral society Balkan) being largest and most influential – emulating similar practices found primarily in Wilhelmine Germany. Consisting of young Serbian intelligentsia and being almost exclusively male, they fostered a peculiar type of 'national masculinity', and they were recognized as having a special mission in the so-called 'national awakening'. Frequent traveling and extensive tours, often with an agenda to physically map the extent of national territory, transgressing the existing political borders of Austro-Hungarian and Ottoman Empire, were regarded as the most important part of this mission. Relying on sources such as personal records, published travel writings and press reports, I will reconstruct the experience of travel and enjoyment. I will show how these practices aspired to transform the nation from an 'imagined community' into an 'embodied community', demonstrating the power of national kinships on the level of bodily practices. The relation between nature and singers-travelers was pronouncedly affective and music performances were often inextricable part of the travel and interaction with the landscape and the compatriots. I will particularly point out that nationalistic hymns and 'battle cries', which formed the core repertoire of the societies, should not be perceived as 'musical works' intended for concert performance, but as dynamic vehicles aimed at demonstrating their 'national masculinity', erasing the divide between performers and audience, and shaping the intrapersonal communication within the choir itself. Homeland, as the imagined spatial extent of the nation, was thus not only constructed on the level of representation, but experienced through music events as 'lived space', space of affects and embodiment.

Georgian political folk and folkloric politics: The relationship of politics and folk music in Georgia

Teona Lomsadze, Gori College of Music

The subject of my study is the relationship between Georgian folk music and Georgian politics. I aim to ascertain how Georgian folk culture is used in the political sphere, as well as the role of politics in folk music circles.

While working on the issue, several manifestations of this relationship became clear:

a) Georgian folk music employed during international political meetings and Georgian culture days abroad, in order to make possibility to make an impression on foreign colleagues and attract tourists; b) Georgian folk in political demonstrations and war operations. At this situations listening and singing the pieces based on heroic themes intensifies growth of the people's patriotic spirit and further enhances the feeling of unity. Also, rhythm plays a significant role there. It has a certain function of unification that transforms the individuals into one group; c) Folk songs dedicated to political figures (in the paper I represent this process in an historical perspective). We realize that political persons were objects of praising and cultivation, but in present days, due to the declining of their public images or to freedom of speech, they are boldly mentioned with irony or even satire; d) Certain musical peculiarities absorbed into Georgian folk music as a result of relationships with neighbouring nations.

Through this kind of relationships some Asian instruments organically established its place in Georgian folklore. The melismatic manner of execution which today is considered as a typical feature for the Kartl-Kakheti region singing, had always been the main attribute of the Middle Eastern and Central Asian monodic cultures; e)

The political demands of the country, which has a significant influence on the state of folk practices. Clear examples of this are the massive Soviet-era choruses, which influenced Georgian folklore: singing with doubled upper voices, the trend of four-parting folk samples, creation of folk instrumental orchestras.

Choral music and national territory: Reinforcing the 'emotional power of space' through music

Teresa Cascudo (Universidad de La Rioja)

Roger Sacks proposed in 1981 a synthetic definition of territory, derived from the process of territoriality. His is a classical definition that it worths remembering: "What I mean by territoriality explicitly [is] the attempt by an individual or group (x) to influence, affect, or control objects, people, and relationships (y) by delimiting and asserting control over a geographic area. This area is the territory" (Sacks 1981). Following the Brazilian scholar Rogério Haesbaert, territory is always (the emphasis is his) linked to power and to social control through the control of space. Boundaries to the territory may be very different, but they are always dependent on what Jan Penrose has called "the emotional power of space". Music, and specifically choral singing, could territorially represent the nation in several ways. My communication will focus in two of them. Firstly, music, and choral singing, could reinforce the emotional power of space through symbolic transfers, particularly through the correlation between the landscape of the national territory or material "lieux de mémoire" or "sites of memory" and musical expression. Secondly, it could reinforce the conception of the relationship between the "music of the people" and national territory as natural, organic or biological. My proposal should be contextualized by the remarkably broad range of studies in the social sciences that has devoted attention to the problematic of space in the last years and that has even driven to the recent proposal of a new academical field called "territoriology" (Brighetti 2010).

Let them sing Hungarian songs – Nationalism embedded in cosmopolitanism?

Yusuke Nakahara, Franz Liszt Music Academy

—

It can be quite a difficult matter to successfully qualify how nationalistic a composer or his/her works are. Sometimes the term 'nationalistic' embraces quite a wide phenomenon; not speaking of its positive or negative connotations, and depending on contexts, nationalistic ideology is not necessarily identified with radical chauvinism. Its aim could be to maintain a nation's own identity – these are two sides of the same coin, though.

As one of the most important composers from the 20th century, Béla Bartók's situation is complicated enough. Not only because he began his career as a patriotic composer (Kossuth Symphony), but also his scholarly achievement as an ethnomusicologist was primarily motivated by his nationalistic passion; after that he seemed to reach for an humanist point, as shown in his letter to Octavian Beu: "My own idea [...] is the brotherhood of peoples, brotherhood in spite of all wars and conflicts." His two faces seem to inspire various ways of thinking: (1) several scholars try to emphasise Bartók's humanistic/cosmopolitan side (Kárpáti, Riskó, Nakahara); (2) at the same time, the composer's attitude as a patriot or a protector of Hungarian culture is commonly recognised and praised by quite a few Hungarians; (3) still, he may be understood as an invariable nationalist, mainly by those who observe him from the outside (Trumpener).

These three viewpoints can also be applied when we interpret Bartók's *Mikrokosmos*, one of the most important collections of pedagogical pieces, especially pieces based on Hungarian folksongs. Folksongs are used as one of the most efficient sources of cultural identity; however, they will be less appealing to non-natives than natives. If *Mikrokosmos* as a whole achieves to produce a pedagogical work with universal value, what did Bartók intend with the use of Hungarian songs? Why did not he include folksongs of foreign origin, as he did in the 44 Duos, or write original songs rather than arranging existing folksongs, as he did in the 27 Choruses? Did he nevertheless aim to promote Hungarian culture by embedding Hungarian folksongs into a pedagogical work supposedly used worldwide?

PANELS

—

Music's in-between:

The choral singing movement in Portugal - Results from a research project

Maria do Rosário Pestana, University of Aveiro, INET-MD

—

This panel is part of a research project entitled "'Music in-between: the 'orfeónico' movement and choral singing in Portugal (1880 -2012)" that aims to contribute to a better understanding of the role of music in the context of institutionalized choral practices in Portugal, in shaping collective identities, in hegemonic and resistance practices, in the construction of values, ideas, aesthetics, and new ways of life. The project approaches institutionalized choral singing practices, developed by private associations and groups (we have excluded religious, professional and curricular choral practices), dating back to the emergence of the oldest existing *Orfeão* in Portugal, but simultaneously, to the time that - according to the ethnographer Teófilo Braga - a truly republican movement surfaced in Portugal. This kind of social practice is neither linear nor independent. In fact, as this research demonstrates, it is permeable, with frontiers that are not limited but interstitial, it connects with other 'spaces' built through musical and social life. The research reveals that those institutionalized choral practices lie 'in between' Western-art and popular music, written and oral, amateur and professional, traditional and progressive, urban and rural, and it is dynamic and hybrid. The research project involves questioning the ways in which choral singing practices in the context of the institutionalized Choir/*Orfeão* constructed that 'in-between' space.

The project, which is being coordinated by the Aveiro branch of INET-md (Institute of Ethnomusicology: Research Centre for Music and Dance), intends to overcome those constrictions by assembling an interdisciplinary team - from the fields of ethnomusicology, cultural studies, musicology, performance studies, and sociology as well as information technologies-, and by developing a systematic and critical approach, based on fieldwork, extensive surveys, archival and bibliographical research, grounded on a selected number of theoretical perspectives.

Support a distributed collaborative research team work with Web 2.0 tools: The “Música no meio” project’s case study

Hélder Caixinha, University of Aveiro, CETAC.MEDIA

The so-called Web 2.0, with its multitude of web tools and services, constitutes in recent years a driving force to transformation and innovation in our societies, shaping our daily lives and the way we create and share information, and, most of all, the way we connect, bond and interact with each other. Coexisting with such networked environments, current research teams aim to take full advantage of these new technological paradigms to support their work, frequently done in a distributed, collaborative and in-team/community approach. With a strong presence in every research workflow stage, Web 2.0 tools help today’s researchers: to search and retrieve bibliographic resources; to collect, store, manage and analyse research data; to interact, work and collaborate with other researchers; and to share, promote and publish results and other deliverables, enhancing their project’s and work visibility/presence. This case study presentation will focus on the “Música no meio” project, where a technological infrastructure was deployed from an early work stage, aiming to support its distributed community/team of researchers. Within that infrastructure, an online storage space, acting as a cloud file central repository service for the project’s researchers, was complemented with third party content management systems (web portals) and a custom-made database management web platform for field work data collection (and associated multimedia resources storage), cataloguing, and search/retrieval by researchers and the general public.

In-between art, folk and popular music: Main results of an extensive survey on choral singing in Portugal

Maria João Lima, CIES-ISCTE

In Portugal, the institutionalised practice of choral singing outside scholar curricula and religious scope has a crescent and significant expression revealed by hundreds of groups identified and characterised by this research project. These groups mobilize around choral singing practice thousands of individuals, from singers to composers, conductors, ethnographers, among others.

As the research project reveals, the complexity represented by that multidimensional, dynamic and contingent reality demands different approaches and methodologies. Who are the agents of this choral institutionalized practice? What have they in common? What are the social contexts and spaces of their performances? What musical repertoires do they perform? Those are the main issues of this research. Considering the diversity of institutions, agents and musical repertoires the research project developed an extensive survey to more than one thousand choral groups, sustained both on previous quantitative and qualitative data as well as the integration of the data at different stages in the process of research (mixed methods). The main objective of this survey was to gather contextual data for a better understanding of the choral singing practice in the beginning of the 21st century and provide a large broad of information for future studies. The research allowed to obtain: (1) a general characterization of those institutions, their geographical distribution, musical repertoires, variety of activities that they maintain and the social profile of choral singers and conductors, (2) the identification of trends in musical repertoire, contexts and spaces of choir performances.

The science and art of singing together: Contextualizing singing perceptions and practices

Filipa M. B. Lã, University of Aveiro, INET-MD

Singing in ensemble is one of the most common and ancient forms of music performance. It promotes individual satisfaction, creates feelings of physical and mental wellbeing, encourages cognitive development and stimulates social affective relationships.

Despite the growing numbers of amateur and professional choirs all over the world and the studies dedicated to performance practices embracing diverse forms of choral singing, one might argue that few are the studies that have been concerned with the role of individual choir members in the singing unit of a choir. If, on the one hand, musical elements, such as intonation, synchronization and timbral fusion, have been identified as of paramount importance for the quality of a choral performance; on the other hand, the voice of the individual choir members, as the raw material for building up the identifying unit sound of the group, has been under investigated.

The present study aims at revising key aspects of choral singing concerning voice production. A systematic review on the differences between vocal practices of solo and choir singing and professional and amateur singing will be presented. Moreover, relationships between specific individual vocal attributes and perceptual identification of section leaders will be explored, using both acoustic and perceptual evaluations of recordings of 16 members of an amateur choir.

A origem do Orpheon Portuense no contexto dos nacionalismos europeus

H. L. Gomes de Araújo, Universidade Católica do Porto

Os cidadãos europeus de hoje têm um discernimento claro da crise recessiva que a Europa atravessa com o desemprego e a ascensão dos nacionalismos. Exemplo expressivo desta consciência foi o apelo a uma “Nova Cultura na Europa”, lançado por artistas de todo o continente no recente Fórum Europeu de Chaillot que decorreu em Paris entre 4 e 5 de Abril de 2014. Uma das propostas concretas aí formuladas foi o de “reconhecer plenamente o lugar da cultura nas estratégias do desenvolvimento e da solidariedade dos territórios”.

O período entre 1871 e 1914 foi marcado na Europa por uma consciência profunda da perda da sua unidade na Conferência de Berlim de 1884-1885 e o surgimento deste novo valor – o chauvinismo (*chauvinism* em inglês, *Chauvinismus* em alemão; *sciovinismo* em italiano, *szowinizm* em polaco) -, que foram prenúncios da catástrofe que viria a ser a 1ª Grande Guerra Mundial.

Tal como hoje em Chaillot, muitos artistas, intelectuais e empresários, fundaram então associações culturais e sociedades musicais que traduziam o seu reconhecimento e o seu conseqüente comprometimento com o papel da cultura na paz e na união entre os povos.

O objectivo deste painel é o de apresentar uma proposta de interpretação antropológica das práticas performativas corais da sociedade Orpheon Portuense (1881-2008) nas três primeiras décadas da sua existência, no contexto dos nacionalismos europeus, germânico, francês e português.

Orgânica e dinâmica participativa: As primeiras décadas da sociedade Orpheon Portuense

Tiago Manuel da Hora, UNL-FCSH

A Sociedade de Concertos Orpheon Portuense ocupou um lugar de referência na história da música portuguesa do século XX. Fundada a 12 de janeiro de 1881, a primeira apresentação em público dá-se a 4 de março de 1882, com um concerto de música coral. O último concerto aconteceria 111 depois, a 27 de março de 1993, no Salão Árabe do Palácio da Bolsa. A Sociedade viria a extinguir-se já no decorrer da primeira década do século XXI, deixando um legado de inquestionável valor.

Ao longo da sua história 3 direções artísticas lideraram o Orpheon Portuense: Bernardo Moreira de Sá (até 1924), Luiz Costa (até 1960), Helena Moreira de Sá e Costa (até 2006).

A estrutura da instituição tem 2 grandes momentos distintos na sua história. Desde a sua fundação até meados de 1909 realiza sobretudo concertos em que participam os sócios (nomeadamente no Coro e Orquestra de Amadores e Profissionais), professores e alunos, concertos de formatos diversos, com variados números e diferentes intérpretes. Gradualmente, entre 1902 e 1909, vai-se alterando este paradigma até que, no final da primeira década do século XX, o Orpheon Portuense torna-se uma sociedade organizadora de concertos, passando apenas a tratar da produção dos mesmos, deixando de ter participantes associados e sendo todos os artistas convidados/contratados, nos moldes que ainda hoje se praticam no mercado de concertos. Estas duas fases compilam em si mesmas uma diversidade de influências e implicações, principalmente do ponto de vista da prática de participação musical e da orgânica social e institucional do Orpheon Portuense, que são de todo indispensáveis conhecer para o seu estudo historiográfico em contexto. Ao termos em consideração as três primeiras décadas da vida da instituição, encontramos uma dinâmica de intensa participação dos associados, onde a prática da música coral ocupou um elemento congregador, numa orgânica que se vai perdendo progressivamente durante a primeira década do século passado.

Frederico de Freitas and music in 20th-century Portuguese culture

Helena Marinho, University of Aveiro, INET-MD

This panel will address musical nationalism in Portugal in the first half of the 20th century through the work and activity of Portuguese composer, conductor and essayist Frederico de Freitas (1902-80). As a composer, he demonstrated an unusual versatility, working within the scope of art music and popular music, including vocal and instrumental music, stage music (dance, theatre and vaudeville), film soundtracks, and *fado*. This flexibility, added to the support he received from the Estado Novo dictatorial regime, established in 1933, explains why Freitas became one of the most relevant 20th-century Portuguese composers. His significance is identifiable in the wide appeal that many of his works, namely his film music, still hold in Portuguese collective memory. The study of his work and contribution for cultural activities is fundamental for the understanding of the construction processes of the regime's musical aesthetics, within the guidelines of the Secretariat for National Propaganda. This institution had a direct involvement with most fields of artistic production in Portugal, and a strong impact on artistic creation.

This panel will present three different strands of research focusing on the nationalistic elements in Freitas' music and activity. This panel's presentations depart from extensive archival research (manuscripts, autographs, correspondence, concert programs, phonograms and photos, newspaper and magazines), in order to map Freitas' contribution for the cultural industries in the period before the dictatorship, and also his contribution for the development and implementation of a national/nationalistic style associated with politically-sanctioned cultural activities, and the use of procedures involving the stylization of popular culture and the promotion of symbolic power (in Bourdieu's perspective), connected to the promotion of nationalistic values that matched the aesthetical guidelines of the Propaganda Secretariat.

Nationalism and the orchestral works of Frederico de Freitas

Helena Marinho, University of Aveiro, INET-MD

This paper will address the procedures involved in creating a national style of music in the historical context of the Portuguese Estado Novo dictatorship, focusing on two works from Frederico de Freitas' orchestral output.

Freitas composed works for orchestra throughout his career. His earliest known symphonic composition, the *Poema sobre uma Égloga de Virgílio* for string orchestra, was premièred in 1922, while he was still a student at the Lisbon Conservatoire, and the last work, *In Memoriam Alexandre Herculano*, was composed in 1977.

Notwithstanding this remarkable time span, the Symphony 'Os Jerónimos', from 1962, is Freitas' only work clearly labeled as a symphony, as all the remaining works are designated different genres and categories. Some compositions are single-movement works labeled as symphonic poems or tableaux, or reminiscent of that format, others are suite-style works, and a large number of orchestral works were composed for dance performances, such as *Muro do Derrete*, from 1940. In this ballet, Freitas used stylized melodies and rhythmic figurations that reproduce characteristics associated with Portuguese traditional music, but combined them with compositional procedures (primarily regarding the orchestration) and connecting sections that implied an art-music style. On the other hand, in a typed text that Freitas added to the autograph score of the Symphony 'Os Jerónimos', which includes his own analysis of the work, the composer felt also the need to reinforce a nationalistic outlook, mentioning, as "creative ideas" for the work's composition, "the religious mysticism," "the heroic legend," "the tragedy," and "the sea."

These works embody two different periods and ideological stances: *Muro do Derrete* as a paradigmatic examples of the creative manner in which Freitas adapted his compositional practice to the strict cultural guidelines of the Estado Novo, whilst 'Jerónimos', to some extent, stands as an example of the resistance of an enduring aesthetic and musical stance which struggles to survive in a late phase of the Estado Novo regime.

Celebração religiosa ou obra de propaganda? A recepção da Missa Solene de Frederico de Freitas no contexto das Comemorações Centenárias de 1940

Manuel Deniz da Silva, INET-MD

As comemorações do duplo centenário da fundação do reino de Portugal e da Restauração da independência, em 1940, marcaram um momento crucial na campanha de legitimação ideológica do Estado Novo. As comemorações mobilizaram todo o aparelho institucional e cultural da ditadura, cristalizando uma representação estética da Nação que teve um impacto duradouro na arquitetura, no planeamento urbano e na criação artística em geral (Acciaiuoli 1998; Ramos do Ó 1999). A música foi igualmente convocada para o programa das comemorações e Júlio Dantas, presidente da Comissão Executiva dos Centenários, confiou a Frederico de Freitas – à época um dos mais importantes e activos compositores das novas indústrias de entretenimento (rádio, disco, cinema) –, a "organização e direcção de todos os trabalhos musicais (serão manuelino, audições, concêrtos e outros números)" (Dantas 1940). Para além do seu papel como coordenador do programa musical, Frederico de Freitas compôs igualmente diversas obras para as comemorações, nomeadamente a música da alegoria dramática *Afonso Henriques* e uma Missa Solene para as celebrações do período medieval, estreada no dia 15 de Junho de 1940 no promontório de Sagres e dedicada às descobertas marítimas do século XV. A 20 de Julho, a obra foi novamente apresentada no contexto da "Noite Missionária" da Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, naquela que foi a primeira apresentação da recém-criada Sociedade Coral de Lisboa, organizada e dirigida por Frederico de Freitas. Nesta comunicação, discutiremos a recepção da obra no meio musical da época, e em particular as críticas negativas enunciadas por Mário de Sampaio Ribeiro na revista *Ocidente* (Ribeiro 1940) e Fernando Lopes-Graça na *Seara Nova* (Lopes-Graça 1941). Estes dois críticos, situados em extremos opostos do espectro político da época, convergiram ao considerar a obra como um "exercício" escolar, denunciando o seu carácter de obra de circunstância e de propaganda, pondo mesmo em causa a "sinceridade" do autor, sobretudo por se tratar de uma obra religiosa. Através da discussão das polémicas suscitadas por esta obra, procuraremos por um lado identificar as razões da escolha de Frederico de Freitas enquanto coordenador do programa musical das comemorações e, por outro, identificar as resistências do meio musical à sua afirmação enquanto compositor de música erudita.

“The Portuguese popular song”: Convergences between cultural industries, merchants and the composer Frederico de Freitas, at the turn of the 1930s

Maria do Rosário Pestana, University of Aveiro, INET-MD

At the end of the 1920s, the composer Frederico de Freitas was invited by the merchant Alfredo Allen to assume the “artistic direction” of His Master’s Voice in Portugal, one of the leading recording labels in Europe. During those years, small countries like Portugal didn’t have local companies or ‘press facilities’, so they had to depend on the agencies of major companies. Frederico de Freitas had a growing and successful experience in the stage world, artists and theatre production. That experience would become a solid help not only to secure his new job but also in the invitation he received to collaborate, as a composer, in the first Portuguese sound film: *A Severa*.

This paper explores the relationship between the cultural industries (stage, record, and sound film), the merchant Alfredo Allen and the composer Frederico de Freitas. My aim is to contribute to a better understanding of the emergence of the role of the musical producer, during the turn of the 1930s, in the context of the cultural industries in Portugal.

Some of the results reveal that Frederico de Freitas entered the sphere of the record and sound film industries when electrical recordings were being largely diffused, substituting acoustical recordings. Among all the potentialities of this new technical advance, it allowed for a single soft voice to sing with a full orchestra. Both a composer and a record producer, Frederico explored that technical advance to its full potential, enlarging and recycling some old “Portuguese popular songs” with new vocalities, orchestrations, and aesthetics.

Current choral conducting challenges in Portugal: Training, research and performance

António Vassalo Lourenço, University of Aveiro, INET-MD

From the mid-twentieth century, the first initiatives of specialized training in choral direction that emerged out of the context of the seminars were undertaken in Portugal. The Centre for Gregorian Studies, created by Julia D’Almendra in 1953, under the sponsorship of the Institute of High Culture, in the specific context of sacred choral music, and the intensive training offered by the Calouste Gulbenkian Foundation in the 1960s, under the guidance of Pierre Kaelin, were exemplary. Courses providing intensive training increased exponentially over the following decades, in response to the growing number of conductors who came to direct new choirs. However, although intensive training is absolutely necessary for the continuing development of conductors, it cannot replace specialized, ongoing training. The opening of the Degree in Choral Conducting at ESML initiated higher education in this area in Portugal. Subsequently, the postgraduate programmes in Choral Conducting, through the Masters and Doctoral Programmes in Music at the University of Aveiro have contextualised advanced, systematic and critical study in this area. This panel unites conductors that simultaneously develop studies in choral conducting through post-graduates programmes at this University. As we aim to document, although over the years, studying conducting – apart from the study of conducting itself - was very focused on responding to technical challenges posed by choral works and composers, nowadays the study of choral conducting implies multidisciplinary approaches, including performance studies, musicology and communication studies. The papers which the panel participants will present explore this diversity.

Finding the community in community choirs in Aveiro, Portugal

Aoife Hiney, University of Aveiro, INET-MD

Choral singing is growing in popularity in Portugal, based on the research conducted by the “Música no Meio” project, which shows that approximately 1,300 choirs are currently active. According to the “Música no Meio” project, 14 choirs are based in Aveiro.

This paper investigates the community choral practice in Aveiro specifically focusing on the period 2012-2014. Based on Bell’s (2008) observation that there is “no consensus on what, exactly, is meant by a community chorus”, the aim of this paper is to contribute towards building a profile of a community choir in Aveiro, Portugal, through searching for answers to the following questions:

What comprises a community choir in Aveiro, Portugal? Who are these singers? Who are the conductors? Is choral singing new to the singers? Is conducting a community choir new to the conductors? How do they rehearse? What are their objectives? What motivates these community choirs?

This paper explores these choral communities, through observation of rehearsals and performances, and informal conversations with the singers and conductors, in order to gain a better understanding of community choral practices in the Aveiro region, Portugal, focusing primarily on the people involved - the singers and conductors. The analysis of my observations and the information provided by the singers and conductors brings us closer to understanding what comprises a community choir in Aveiro, from the perspective of those who comprise the choral community. Apart from providing a profile of the choral community in Aveiro, this research also includes information which can contribute to the promotion of community choral singing, through investigating both the challenges and the rewards of community choral singing.

Cláudio Carneiro’s *Five Cycles of Choral Music*: A reflection on an artistic project in the area of conducting

César Freitas, University of Aveiro

This communication focuses on an artistic project developed during the Master in Music programme, specialising in Choral Conducting, at the Universidade de Aveiro. The project culminated with a concert in the Igreja de Jesus at the Museum of Aveiro, as part of the “Festivais de Outono” music festival, performed by the Chamber Choir of the Castelo de Paiva Academy of Music. The aim of this work was to present the five cycles of choral music by the composer Cláudio Carneiro (1895-1963), born in the city of Porto, as this part of his work is almost unknown and rarely performed. This project started with researching the music archives at the Municipal Public Library of Porto, where the majority of the composer’s work is kept. The subsequent stages included the selection of works to be performed, the musical transcriptions and edition of the scores, in addition to rehearsing for the final performance. This paper features a brief historical contextualisation of Cláudio Carneiro’s life and work, in addition to presenting some of the challenges and problems I faced during the process of researching and developing the artistic project. I aim to show how Cláudio Carneiro’s choral works - and in particular the five cycles on which this project is focused - present a nationalist penchant, expressed in references to popular and religious traditions, as well as historical deeds of the Portuguese nation. Musically, these five cycles are comprised of very different musical languages and styles of writing, as well as the voicing, as the majority of the works were composed only for female voices.

The study and cataloging of Manuel Faria's works in the General Library of the University of Coimbra: A performance informed by musicological research

Paulo Bernardino, University of Aveiro, INET-MD

The first thorough investigation made upon the life and works of the priest and composer Manuel Faria (1916 - 1983), the master thesis of Cristina Faria (Faria 1992), who apart from being the composers' niece, is also a musicologist, was integrated in the commemorations of the 75th anniversary of his birthdate (1991). This thesis, subsequently published (Faria 1998), became a reference for future studies on the life and work of Manuel Faria (see Ferreira 2000; Martins 2008; Pereira 2009). Currently, after nearly 25 years, despite of the research that has already been done, little is known about his work, mainly due to the lack of a detailed study of his cultural heritage, in its varied forms, which can be found in the General Library, University of Coimbra.

Recently, still in the first phase of my research, I have concluded organizing, inventorying, cataloguing and studying the collection of works, and the results of this work will be available shortly. A lot of the work done in this and other areas (transcription, editing, performance) results mainly from my professional activity as an instrumentalist, conductor and composer. My careful investigation of the works include interpreting, understanding and contextualizing, related to my interest in promoting Portuguese composers, with particular focus on those from Coimbra, who have enabled me a privileged contact with this cultural heritage.

This article - embedded in a historical approach to musical performance (Butt 2002) - seeks to describe the research process, the treatment and the screening of the above-mentioned works. Its primary goal is to present the relevance of this background for future studies on Portuguese music, with particular emphasis on choral music, to share experiences and examine special problems related to the organisation, inventorying, cataloguing, study and subsequent performance of the works of Manuel Faria in the conceptual context of sacred music.

Apart from the existence of unknown musical pieces, dealing with these works has revealed some of the creation, composition and orchestration techniques by Manuel Faria. This knowledge has allowed for the reconstruction of some of his works.

The integration of loose music pieces in larger units brought new challenges to the research, which have been complemented through the exhaustive study of concert programmes and periodicals.