



**EnIM**  
Encontro de  
Investigação em Música  
Meeting on  
Research in Music

# EnIM22

**10-12  
NOV**

Universidade de Aveiro  
Departamento de Comunicação e Arte

organizado pela



**SPIM**  
Sociedade Portuguesa  
de Investigação em Música  
Portuguese Society for  
Research in Music



**inet**<sup>MD</sup>  
instituto de etnomusicologia  
centro de estudos em música e dança



**deca**  
universidade de aveiro  
departamento de comunicação e arte

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**REPÚBLICA  
PORTUGUESA**



Este encontro teve a parceria do INET-md (Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança). O INET-md (UIDB/00472/2020) é financiado pela FCT/MCTES, através de fundos nacionais.

**Projeto de Design Gráfico** (capa): Divide by Two




**Paginação:** Ana Luz

**Edição:** UA Editora – Universidade de Aveiro

1.<sup>a</sup> edição – Novembro de 2022

**ISBN:** 978-972-789-811-4

**DOI:** <https://doi.org/10.48528/gavx-3075>

<b>Orgãos Sociais, Comissão Científica e Organizadora</b>	<b>4</b>
<b>Mensagem da Direcção da SPIM</b>	<b>6</b>
<b>Oradores principais</b>	<b>7</b>
<b>Mesa Redonda</b>	<b>8</b>
 <b>Comunicações</b>	<b>11</b>
 <b>Comunicações-performance</b>	<b>76</b>
 <b>Painéis</b>	<b>97</b>

## Orgãos Sociais, Comissão Científica e Organizadora

### ORGÃOS SOCIAIS DA SPIM

#### ASSEMBLEIA GERAL

**Presidente** | Manuel Deniz Silva (U. N. Lisboa | INET-md)

**Vice-presidente** | Maria Helena Vieira (U. Minho | CIEC)

**Secretário** | Isabel Pina (U. N. Lisboa | CESEM)

#### DIRECÇÃO

**Presidente** | José Oliveira Martins (U. Coimbra | CEIS20)

**Tesoureira** | Helena Marinho (U. Aveiro | INET-md)

**Secretária** | Leonor Losa (CEIS20)

**Vogal** | Rui Penha (P. Porto | CESEM)

**Vogal** | Edward Ayres de Abreu (Museu Nacional da Música | CESEM)

#### CONSELHO FISCAL

**Presidente** | Susana Sardo (U. Aveiro | INET-md)

**Vogal** | Daniel Moreira (P. Porto | CEIS20)

**Vogal** | Sofia Serra (U. Católica Portuguesa | CITAR)

### COMISSÃO CIENTÍFICA

Adriana Lopes Moreira (USP, Brasil)

Alcina Cortez (INET-md / NOVA, Portugal)

Alfonso Benetti (INET-md / UA, Portugal)

Ana Maria Liberal (CESEM-P.PORTO / ESMAE, Portugal)

António Jorge Marques (CESEM / NOVA, Portugal)

Cristina Gerling (UFRGS, Brasil)

Diana Vinagre (INET-md / NOVA, Portugal)

Diogo Alvim (CESEM / NOVA, Portugal)

Estelle Amy de la Bretéque (CNRS-LESC, França)

Iñigo Sánchez-Fuarros (INCIPIT-CSIC, Espanha)

José Besada (UCM, Espanha)

Jônatas Manzolli (DM/IA-NICS / UNICAMP, Brasil)

Mafalda S. Nejmeddine (CESEM / UÉvora, Portugal)

Maria Helena Vieira (CIEC / UMinho, Portugal)

Miguel Carvalhais (i2ADS / FBAUP, Portugal)

Paulo Perfeito (CEIS20 / ESMAE, Portugal)

Sofia Serra (CITAR / UCP, Portugal)

Tiago Manuel da Hora (INET-md / NOVA, Portugal)

**COMISSÃO ORGANIZADORA DA  
UNIVERSIDADE DE AVEIRO**

Helena Marinho (Universidade de Aveiro | INET-md)

Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro | INET-md)

Susana Sardo (Universidade de Aveiro | INET-md)

**ORGANIZAÇÃO SPIM**

José Oliveira Martins

Leonor Losa

Rui Penha

Edward Ayres de Abreu

**SECRETARIADO**

Supervisão: Inês Rosa

Ana Margarida Cardoso

Cláudia Ramos

Eduardo Falcão

Felipe Barão

Gabriela Pereira

Helvio Mendes

Inês Trindade

Leandra Machado

Lenice Leite

Luísa Ochoa

Mónica Chambel

Nery Borges

Orlando Fernão

Sónia Lira

## Mensagem da Direcção da SPIM

É com enorme entusiasmo que damos a todas e todos as boas vindas ao XI ENIM 2022!

Em parceria com o Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro e o Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md, pólo de Aveiro), a Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (SPIM) promove o seu décimo primeiro Encontro de Investigação em Música, numa celebração de trabalho artístico e científico emergente nas múltiplas áreas do saber afectas à música e som, práticas, tecnologias e culturas.

Para o ENIM 2022, a Comissão Científica recebeu um número recorde de submissões, decerto reflectindo a percepção da importância científica do regime presencial do Encontro num período pós-pandémico e ao mesmo tempo sugerindo o crescimento sustentado da comunidade SPIM. O programa procura equilibrar os registos de comunicação, painel e comunicação-performance num conjunto de interesses de investigação que atestam não só a diversidade de abordagens, metodologias e temáticas em música e som, mas também a pertinência com que estas abordagens convocam um crescente cruzamento disciplinar.

O Encontro tem o privilégio de contar com dois Oradores Principais cujo trabalho estimula precisamente os cruzamentos de experiências musicais e modos de saber: Joana Sá, que nos instiga para uma performance-experiência como criação-investigação sónica, e Manuel Pedro Ferreira, que indaga sobre modos de experiência musical sob pretexto medieval. O Encontro promove ainda uma mesa redonda (com Amílcar Cardoso, Carina Freitas e Marcelo Wanderley) que pretende escutar diversas perspectivas de investigação em música em áreas tradicionalmente afastadas da SPIM, mas que poderão reverberar com os múltiplos interesses, metodologias e objectos de estudo dos investigadores na nossa comunidade.

A Direcção da SPIM agradece a colaboração de todos os intervenientes que contribuem para a contínua vitalidade da Sociedade e deseja a todos um estimulante e memorável XI ENIM!

It is with great enthusiasm that we welcome all to the 11<sup>th</sup> ENIM 2022!

In partnership with the Department of Communication and Art (DeCA) of the University of Aveiro and the Institute of Ethnomusicology, Centre for Studies in Music and Dance (INET-md, Aveiro branch), the Portuguese Society for Research in Music (SPIM) promotes its eleventh Music Research Meeting, in a celebration of artistic and scientific work emerging in the multiple areas of knowledge related to music and sound, practices, technologies and cultures.

This year, the Scientific Committee received a record number of submissions, certainly reflecting the perception of the scientific importance of the on-site regime of the Meeting in a post-pandemic period and at the same time suggesting the sustained growth of the SPIM community. The programme seeks to balance the modalities of communication, panel and communication-performance as a set of research interests that attest not only to the diversity of approaches, methodologies and themes in music and sound, but also to the pertinence with which these approaches convoke a growing disciplinary crossing.

The Meeting has the privilege of hosting two Keynote Speakers whose work precisely stimulates the crossing of musical experiences and ways of knowing: Joana Sá instigates us into a performance-experience on her sonic creation-investigation, and Manuel Pedro Ferreira delves into modes of musical experience under medieval pretext. The meeting also promotes a round table discussion (with Amílcar Cardoso, Carina Freitas and Marcelo Wanderley) that aims to listen to diverse perspectives of research in music in areas traditionally distant from SPIM, but that may reverberate with the multiple interests, methodologies and objects of study of the researchers in our community.

The SPIM Board is grateful for the collaboration of all those who contribute to the continuous vitality of the Society and wishes everyone a stimulating and memorable XI ENIM!

## Oradores principais

Joana Sá, artista independente

Manuel Pedro Ferreira (CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA)

Padrão, melisma, inovação: modos de experiência musical sob pretexto medieval

Trata-se de indagar as continuidades e rupturas dos modos de transmissão musical revelados pela documentação musical antiga, nas suas relações com arquétipos e configurações culturais. Convocar-se-á quer a escrita, quer a oralidade na fixação dos planos melódico ou rítmico de uma amostragem de repertórios que abarcará o ocidente medieval, o Islão, a África subsaariana e a tradição rural portuguesa.

Manuel Pedro Ferreira estudou em Lisboa e na Universidade de Princeton, onde se doutorou em Musicologia com uma tese sobre canto gregoriano em Cluny, orientada por Kenneth Levy. É Professor Catedrático no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dirige desde 2005 o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), sediado na NOVA FCSH, e foi responsável por vários projectos de investigação com financiamento competitivo. É membro da Academia Europaea desde 2010 e foi membro do Conselho Directivo da Sociedade Internacional de Musicologia entre 2012 e 2022. Tem exercido o ofício de crítico musical na imprensa periódica desde 1978. É desde 1995 o director artístico do grupo de música antiga Vozes Alfonsinas, de que foi fundador e com o qual gravou oito CDs. Tem estado também activo como compositor e poeta. Dedicado sobretudo aos estudos musicológicos, em que tem tido um papel marcante no que respeita à música medieval, Manuel Pedro Ferreira publicou um vasto número de artigos académicos em livros e revistas da especialidade, assim como livros. Concebeu e implementou desde 2010 várias bases de dados em linha. Contribuiu ainda para várias obras colectivas na área da Musicologia, da História e da Literatura.

## Mesa redonda

### Que investigação em música (faz) falta à SPIM?

Numa análise geral às publicações indexadas recentes sobre música e som a nível global, facilmente se constata que existem áreas científicas com grande expressão e pujança produtiva que estão tradicionalmente ausentes dos programas científicos dos encontros EnIM e da comunidade SPIM em geral. Áreas como as ciências de computação e inteligência artificial, as engenharias e ciências da informação, as ciências da saúde e neurociências, etc. são áreas que dedicam parte da sua exploração científica a abordar questões em torno da música e som, mas que por razões diversas (disciplinares, logísticas, propósito estratégico, desconhecimento, etc.) não encontram na comunidade SPIM um fórum natural para a apresentação de resultados e filiação de interesses.

Sendo que historicamente a matriz disciplinar da SPIM está alicerçada nas ciências musicais, e que na última década a Sociedade tem paulatinamente feito um percurso notável de alargamento disciplinar, esta abertura tem, no entanto, sido feita essencialmente pelo lado de áreas musicais ligadas às artes, humanidades e ciências sociais.

Esta mesa redonda agrega três reputados convidados cujo âmbito de actuação científica contempla investigação em música e som tradicionalmente fora do âmbito da SPIM, nomeadamente nas áreas das neurociências da música e arte na saúde, da criatividade computacional em música e inteligência artificial, e da interacção humano-computador e instrumentos digitais musicais. A conversa proposta para esta mesa procurará aflorar diversas perspectivas de investigação em música em áreas tradicionalmente afastadas da SPIM, mas que possam reverberar com os múltiplos interesses, metodologias e objectos de estudo dos investigadores na nossa comunidade. Ou seja, uma conversa que visa explorar pontos de contacto, linhas de intersecção e empatias disciplinares que passem por estas áreas experimentais, exploratórias, tecnológicas e aplicadas e que possam ajudar a melhor compreender, imaginar e investigar a música e o som na sua multiplicidade acústica, fisiológica e cultural.

### CONVIDADOS

F. Amílcar Cardoso (Fac. Ciências e Tecnologia - Eng. Informática, CISUC, Universidade de Coimbra)

Carina Freitas (Universidade Católica Portuguesa e Universidade da Madeira)

Marcelo Wanderley (CIRMMT e IDMIL, McGill University)

### MODERAÇÃO

José Oliveira Martins (SPIM)



F. Amílcar Cardoso é Professor Catedrático da Universidade de Coimbra (FCTUC), onde leciona temas como Programação, Inteligência Artificial, Design de Som e Criatividade Computacional. Realiza investigação no Centro de Informática e Sistemas (CISUC), onde integra o grupo Cognitive and Media Systems. Os seus principais temas de investigação são a Criatividade Computacional e a Inteligência Artificial, incluindo tópicos relacionados, como computação afectiva, música generativa, sonificação de dados e arte computacional, entre outros. Esteve envolvido em dois projectos FET-IST sobre Criatividade Computacional e em vários painéis de avaliação de projectos FP7, FET e H2020. Mantém parcerias com investigadores em Musicologia e Etomusicologia, das quais resultou recentemente a aprovação de um projeto Marie Curie que se iniciará em 2023. Foi fundador da Association for Computational Creativity, General Chair de duas edições da International Conference on Computational Creativity (ICCC'16 e ICC'20), e co-editor do livro *Computational Creativity - The Philosophy and Engineering of Autonomously Creative Systems* (Springer, 2019). É também membro da Cognitive Science Society e da Associação Portuguesa para a IA (APPIA).

Carina Freitas é médica pedopsiquiatra e exerce no Hospital Particular da Madeira. Mestre e Doutorada em Neurociências pela Universidade de Toronto, Canadá. É Professora Auxiliar Convidada no Mestrado Integrado em Medicina na Faculdade de Ciências da Vida da Universidade da Madeira e uma das coordenadoras da Pós-Graduação em Neurociências da Música no Instituto de Ciências da Saúde, da Universidade Católica Portuguesa, formação que ajudou a criar em 2020. Paralelamente à medicina desenvolveu o seu gosto e competências musicais no Conservatório de Música da Madeira. Participou em inúmeros festivais como intérprete, letrista e compositora. Em 2006, lançou o seu álbum *Alquimia*, cujo tema principal "Alquimia, segredo guardado" fez parte da banda sonora da novela da TVI "Flor do Mar". É também musicoterapeuta e foi colaboradora da Direção Clínica do Serviço Regional de Saúde da Região Autónoma da Madeira, para as "Artes na Saúde" e orgulha-se de ter promovido o protocolo de cooperação, entre o Hospital e o Conservatório de Música da Madeira.

Marcelo M. Wanderley is a Professor of Music Technology at McGill University, Canada. His research interests include the design and evaluation of digital musical instruments and the analysis of performer movements. He co-edited the electronic book *Trends in Gestural Control of Music* in 2000, co-authored the textbook *New Digital Musical Instruments: Control and Interaction Beyond the Keyboard* in 2006, and chaired the 2003 International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME03). He is a member of the *Computer Music Journal's* Editorial Advisory Board and a senior member of the ACM and the IEEE. His research interests include the design and evaluation of digital musical instruments and the analysis of performer movements.



# Comunicações

Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo), Aline da Silva Alves (Centro Suzuki de Campinas), e Daniel Paes de Barros (Universidade Federal de Lavras e Universidade de São Paulo)

## **Transformações de células germinais em obras de Stravinsky, Messiaen e Villa-Lobos**

Ao longo do século XX, as variações motivicas em desenvolvimento (Schoenberg 1967), fortemente identificadas com as progressões harmônicas do repertório tonal, cederam espaço para propostas alternativas que também cumprem a função de transformação de uma célula composicional germinal. Frequentemente comprometidos com o adensamento e a rarefação rítmica e textural, os tipos de desenvolvimento de célula germinais respondem a estratégias composicionais previamente planejadas e identificáveis analiticamente.

A presente proposta tem por objetivo expor exemplos pontuais de diferentes estratégias vinculadas a esse tipo de variação em breves passagens das seguintes obras: primeiro movimento da Sinfonia em Dó de Stravinsky, *Turangalila-Symphonie* e *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen, e *Prole do bebê n.º 2* de Villa-Lobos.

No primeiro movimento da Sinfonia em Dó (1940), Stravinsky trabalha a variação de uma célula germinal por aumentação, alargamento, processos de liquidação e uma série de recursos rítmicos e texturais que cadenciam as grandes seções da peça.

Nas obras de Messiaen percebemos a transformação de células germinais relacionada a conceitos desenvolvidos pelo próprio compositor como a ideia da imprevisibilidade e das personagens rítmicas e melódicas, a exploração dos ritmos gregos e hindus, o processo de permutação, bem como processos de ampliação e eliminação motivica que o compositor interpretou a partir de obras tonais, especialmente de Beethoven (Messiaen 1994, 26; Messiaen 1995, 91-150). Em *Joie du Sang des étoiles*, quinto movimento de *Turangalila-Symphonie* (1948), Messiaen transforma um "tema estático" anteriormente apresentado recorrendo a três personagens rítmicas, posteriormente ampliadas para seis. As três personagens interagem entre si nos âmbitos rítmico-temporal, melódico-espacial e harmônico, sempre em movimentos reversos entre si. A técnica de personagens melódicas é muito semelhante às passagens com aumento assimétrico presente em obras anteriores, como em *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), embora as personagens melódicas permitam maior flexibilidade rítmica, e demonstrem como Messiaen não apenas reconstituiu um processo observado na obra de Stravinsky como também desenvolveu seu potencial (Healey 2013, 94).

Logo na primeira peça da obra *A Prole do bebê n.º 2*, denominada "A baratinha de papel", Villa-Lobos lança mão de três recursos bastante recorrentes em sua obra, formando uma textura composta: a linha melódica com heterofonia implícita, o movimento em zigue-zague (cf. Salles 2009) delineado por estes ataques e a sobreposição de teclas brancas sobre teclas pretas. As principais estratégias presentes nas transformações temáticas constituem conhecidos recursos aplicados à formação textural, ou seja, são transformação temáticas mais comprometidas com a textura.

Nas considerações finais do trabalho, estabeleceremos paralelos entre as diferentes estratégias e teceremos observações acerca de suas funções contextuais junto ao direcionamento do discurso musical das obras.



Adriana Lopes Moreira é Livre-docente, Professora Doutora Associada no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É vice-coordenadora do PPGMUS (2013-2017, 2021-) e do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (ECA e CNPq, 2015-). É co-coordenadora do Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical (CMU, 2008-) e dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009-). É membro dos conselhos editoriais dos periódicos científicos *Opus* (ANPPOM, 2015-), *Orfeu* (UDESC, 2015-), *Revista Música* (USP, 2015-) e *Revista de Teoria y Análisis Musical* (SATMUS (2022-)). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-2015), que englobam a revista *Opus* (Qualis-CAPES A1), a série Pesquisa em Música no Brasil e a coordenação científica dos congressos anuais.

Aline Alves é pianista. Possui doutorado em musicologia pela Universidade de São Paulo, é mestre em música, performance em piano, pela Universidade Estadual de Campinas e bacharel em piano pela Universidade Federal de Uberlândia. Em sua formação pianística destacam-se as orientações de Araceli Chacon, Mônica Hassan e Maurícy Martin. Em duo com o violoncelista Lars Hoefs, tem apresentado obras de Villa-Lobos e música contemporânea brasileira, incluindo estreias sul-americanas de peças de João Guilherme Ripper, Ricardo Tacuchian, e José Augusto Mannis (Youtube). Além de suas atuações como pianista, mantém sua prática como pesquisadora junto ao Grupo TRAMA-USP, bem como uma intensa atividade como professora de piano em seu estúdio e no Centro Suzuki de Campinas, tendo atuado também como professora substituta na Universidade Estadual Paulista (2020-2021).

Daniel Paes de Barros Pinto é regente titular da Orquestra de Cordas da Universidade Federal de Lavras, onde coordena o Programa Institucional de Música e dirige as orquestras e corais institucionais. Doutorando em música na Universidade de São Paulo, é Mestre em Música pela mesma universidade, onde cursou o Bacharelado em Música com Habilitação em Regência. Mestre também em Regência Orquestral, Performance, pela Azusa Pacific University (Los Angeles, EUA). Estudou sob orientação de Aylton Escobar, tendo desenvolvido pesquisa de Iniciação Científica com bolsa Fapesp sob orientação de Adriana Lopes Moreira. É pesquisador ligado ao Grupo TRAMA-USP.

Águeda Pedrero-Encabo (Universidad de Valladolid)

## **Una interpretación histórica?: Una nueva versión descubierta de la sonata K108 de Scarlatti en el manuscrito Ayerbe**

La música para teclado de Scarlatti circuló durante su época principalmente a través de fuentes manuscritas. Las famosas colecciones de Venecia y Parma se consideran las copias más fiables derivadas de los originales del compositor. Junto a ellas, el llamado manuscrito de Ayerbe es una fuente relevante que merece una atención detallada por parte de los estudiosos. Aunque recientes investigaciones han intentado demostrar una conexión entre este código y el del colega de Scarlatti, el organista Sebastián de Albero, no se han esbozado hipótesis consistentes.

Este trabajo se centra en un nuevo enfoque del estudio del código Ayerbe, con el fin de demostrar su autenticidad. Se proponen nuevas hipótesis tras un análisis de la Sonata K108, tal y como se conserva en esta fuente. La comparación con otras fuentes manuscritas contemporáneas demuestra una estrecha relación entre el código Ayerbe y los antigrafos de Domenico Scarlatti. Algunas variantes ofrecidas por este manuscrito se consideran lo suficientemente únicas y significativas como para conformar una versión diferente de la obra. De hecho, llama la atención un pasaje de acordes de tipo acciacatura en el cierre de la primera parte de la sonata y que apunta a una recreación del toque de la guitarra. Esta imitación de un recurso popular está en consonancia con otros rasgos formales y estilísticos de la Sonata que se pondrán de manifiesto.

La escritura desplegada de la serie de acordes disonantes que acabamos de citar muestra una evidencia inusual de una interpretación histórica de la obra por parte de Scarlatti. Por último, este hallazgo abre el camino a un replanteamiento de la interpretación semi-improvisada de otros pasajes similares escritos con la misma figuración en otras sonatas para teclado de Domenico.



Águeda Pedrero-Encabo is a lecturer at the University of Valladolid. As a specialist in eighteenth-century music, she has published several studies, including a book on the origin of the keyboard sonata in Spain and critical editions of composers such as Osete, Elías, V. Rodríguez, Rabasa and D. Scarlatti. Her current research focuses on the application of new methodologies of analysis to the Spanish repertoire (Topic Theory and Schemata) and on the philological study of the sources of Domenico Scarlatti's sonatas. On this last topic she has made relevant contributions to several congresses -Second Conference On Historical Keyboard Music (Edinburgh, 2013); VIII Congreso de la Sedem, 2016; X ENIM (Coimbra, 2021)- and publications in peer-reviewed journals such as *Fonti Musical Italiane* (2012), *Revista Española de Musicología* (2019) and the *Cambridge Companion to the Harpsichord* ("Domenico Scarlatti in Portugal and Spain", with d'Alvarenga, 2019) with inputs on the early circulation of his sonatas and new hypotheses on their chronology.

Alejandro Reyes Lucero (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA)

### **Os salões musicais em Lisboa (1899-1933): Considerações preliminares**

O fenómeno do “salão”, entendido enquanto espaço de encontro e de sociabilidade dum amplo leque de pessoas e figuras com sensibilidades políticas, culturais, intelectuais e artísticas muito variadas, tem recebido uma especial atenção dos estudos de História da Cultura e da Sociologia desde finais do século XX e ao longo do século XXI. O caso dos “salões musicais”, em particular, também tem acompanhado a vaga de interesse geral por este assunto. O trabalho de Myriam Chimenes sobre os salões musicais na Paris da III República Francesa (1871-1945); a coletânea de estudos editada por Ralph Locke e Cyrilla Barr sobre mecenas e salões musicais dos Estados Unidos da América, assim como o recentíssimo trabalho da investigadora Rebecca Cypress sobre os salões musicais franceses de século XVIII, *Women and Musical Salons in the Enlightenment*, comprovam a profundidade com a qual estes espaços e sociabilidades têm sido estudados no âmbito musicológico.

No caso português, são poucos os estudos que se têm debruçado sistematicamente sobre o fenómeno do salão musical, destacando-se apenas o contributo de Teresa Cascudo com a sua análise dos concertos organizados pela Condessa de Proença-a-Velha no seu salão, assim como as reflexões de Manuel Deniz Silva acerca do salão de Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis e a *Divulgação Musical*.

Partindo das sete entrevistas realizadas pela revista *Modas & Bordados* entre Agosto e Setembro de 1933 a sete dinamizadoras de salões musicais em Lisboa —Elisa de Sousa Pedroso, Condessa de Proença-a-Velha, Alice Rey Colaço, Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Adelaide Lima Cruz, Sara Mota Marques e Maria Emilia Macieira Lino—, procuro expor nesta comunicação um primeiro mapeamento da origem, dinâmica e alcance das actividades realizadas nesses salões na sua época, enquadrando-os num contexto mais alargando e demonstrando assim os pontos de contacto com fenómenos semelhantes noutras cidades europeias.

Ana Barros (Universidade de Aveiro, INET-md)

## O arquivo musical de Ema Romero Câmara Reis: As pastas 801 (“Portugal Modernos e Modernistas”) e 1120 (“Portugal”)

Durante os anos em que se dedicou à divulgação musical através da organização de concertos temáticos (1923-1939), Ema Câmara Reis (1897-1968) dedicou-se também à recolha de partituras (impressas ou manuscritas). O seu arquivo musical é uma fonte inesgotável de informação sobre repertórios e compositores de inúmeras nacionalidades. De entre as mais de 299 entradas gerais que se puderam identificar, existem cerca de 2000 partituras de vários compositores, compositoras e nacionalidades – edições de autor, edições de casas musicais de renome nacional/internacional, manuscritos autógrafos e cópias manuscritas, maioritariamente copiadas pela própria Ema.

Várias são as pastas dedicadas à música portuguesa, na sua maioria recolhas de música popular harmonizadas para coro, mas existem duas pastas em particular, a pasta 801 (Portugal Modernos e Modernistas) e 1120 (Portugal), das quais consta repertório vocal de câmara de compositores portugueses destacados da época (uma parte deste material assinado e dedicado a Ema pelos próprios compositores). Nestas duas pastas existe mais material do que aquele que foi apresentado nos dois concertos dedicados exclusivamente à música portuguesa, cujos programas se podem consultar nos volumes da *Divulgação Musical* que ECR publicou posteriormente, e que fazem um levantamento do repertório, intérpretes e palestras apresentados nos concertos que organizou.

Os objetivos principais desta comunicação são: identificar, contextualizar e caracterizar o conteúdo das pastas 801 e 1120, com vista a compilar o material musical utilizado por Ema nos dois concertos de Divulgação Musical dedicados à música portuguesa: “A Música Vocal Portuguesa (Nos Séculos XIX e XX)”, de 21 de novembro de 1925 e “Considerações sobre o ‘Lied’”, de 11 de junho de 1930.

A metodologia adoptada baseou-se no trabalho de arquivo, na Biblioteca Nacional de Portugal (Espólio de Ema Câmara Reis), onde, entre setembro e dezembro de 2021, se acedeu ao espólio, com vista à realização das seguintes tarefas:

1. identificação detalhada do material;
2. caracterização desse material;
3. análise do material;
4. sistematização dos dados recolhidos.

A pasta 801 contém 108 partituras e a pasta 1120 possui 109, um repertório maioritariamente inédito, nomeadamente obras de algumas compositoras portuguesas, como é o caso das obras de Francine Benoit *Paysage de guerre*, de agosto de 1918 (manuscrito autógrafo) e *Despondency* (manuscrito autógrafo); vários manuscritos autógrafos de Simmy Ezaguy; *Serra de Sintra* de Laura Wake Marques (manuscrito autógrafo) e vários materiais de Júlia Oceana Pereira, nomeadamente manuscritos autógrafos de breves canções escritas para interlúdios teatrais durante os concertos de Divulgação Musical.

A pasta 1120 é, também, riquíssima em material de mulheres compositoras e dela constam edições de autoras, a maioria delas com dedicatória, bem como vários manuscritos autógrafos de algumas das peças que foram editadas nessas edições.

Com este trabalho percebe-se a grande importância deste arquivo musical, e através dele acede-se a materiais não localizados até então e que podem, agora, ser partilhados com outros investigadores, bem como voltar a ser editados e/ou tocados para que compositoras e materiais ocupem o seu lugar na história da música em Portugal.



Ana Barros é Mestre em Ensino da Música (2017) pela Universidade de Aveiro e Licenciada em Canto pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (2002). É bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia para o doutoramento acolhido pela Universidade de Aveiro: “Sociabilidades femininas e o repertório vocal de câmara em Portugal do final do século XIX até ao Estado Novo”. Como intérprete deu especial relevância à música portuguesa e a sua discografia foi inteiramente dedicada a esta. Realizou a edição crítica de *Canções sobre poemas de Luís de Camões* de Berta Alves de Sousa, e colaborou num livro sobre a compositora com colaborações em capítulos sobre o seu catálogo e a sua obra vocal de câmara. Ana Barros mantém uma carreira activa como cantora, tendo actuado em Portugal, Espanha, França, Reino Unido, Irlanda, EUA, México, Brasil e Itália.

Ana Carolina da S. Petrus  
(Universidade de Aveiro, INET-md)

## **Educação somática e o ensino-aprendizagem instrumental ou vocal: Uma revisão sistemática**

Esta revisão sistemática apresenta 44 estudos publicados entre 2002 e 2022 que têm o enfoque no processo de ensino-aprendizagem instrumental ou vocal em que o soma humano tem papel fundamental no desenvolvimento musical. Em contraposição à Educação Prescritivo-Mecanicista, a Educação Somática busca promover a conexão de cada indivíduo com seus sentimentos, movimentos e intenções, de modo a adaptar-se ao ambiente de forma eficiente. Assim, esta revisão sistemática buscou compreender como a Educação Somática pode contribuir para o desenvolvimento de uma abordagem pedagógica que promova a experiência interna de cada indivíduo durante a aprendizagem instrumental ou vocal. Os resultados demonstraram que a utilização de estratégias inspiradas na Educação Somática pode trazer benefícios relacionados à concentração, consciência, segurança e autoestima. Observou-se também que as estratégias utilizadas estimulam a auto-observação, o que pode levar a prevenir o desconforto muscular e o conseqüente menor índice de lesões. Destaca-se ainda o papel do professor como estimulador de uma experiência corporal dinâmica, possibilitando e permitindo ao aluno reunir percepções que possam direcionar a aprendizagem de modo eficiente e confortável.



Doutoranda em Música na Universidade de Aveiro, vem desenvolvendo uma investigação que articula Tecnologias Digitais, Educação Somática e Ensino de Violino e Viola d'arco. Participa, desde 2021, do grupo de trabalho TEAM (Tecnologias, Ensino e Aprendizagem da Música) dedicado à discussão, reflexão e resultados do uso das tecnologias no ensino e aprendizagem de música. Tem participado de cursos voltados à Educação Somática com as professoras Débora Bolsanello, Clarissa Guaraná, Eleni Vosniadou, Martha Peterson e David Zemach-Bersin. Como performer, tem atuado em orquestras e grupos de câmara no Brasil e em Portugal. Como docente, colaborou em projetos sociais (Projeto Gente que Encanta, Projeto de Inclusão através da Música e das Artes), em escolas de ensino básico e, atualmente, é docente do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB – Paraíba/Brasil).



Ana Gaipo (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **"A voz do Espírito Santo": Escutas e práticas da Folia do Espírito Santo**

Este estudo centra-se no som da folia das festas do Espírito Santo, na ilha de S. Miguel, a partir das escutas contrastantes produzidas por viajantes, etnógrafos, académicos, foliões e comunidade em que está inserida. O meu principal objetivo é contribuir para o questionamento iniciado por James Clifford, na obra *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, em torno da questão "But what of the ethnographic ear?" (1986, 12).

As folias são grupos musicais, transversais a todo o arquipélago, que estruturam e "conduzem", através do seu canto de poética improvisada, os rituais da festa do Espírito Santo, uma das principais manifestações festivas locais em que interagem práticas religiosas e seculares. A respeito da folia, João Leal (2015) refere que A "música do Espírito Santo" (...) é também uma expressão da festa" (159). No entanto, "Os numerosos estudos publicados sobre as Festas do Espírito Santo (...) raramente abordam as folias do ponto de vista musical (Tercio e Brito da Cruz 2010, 512-513). Assim, o meu estudo dirige-se à compreensão dos diferentes discursos sobre as escutas da folia, articulando duas dimensões temporais: a diacrónica, nas narrativas de viagens, nos trabalhos etnográficos, académicos e em registos áudio; a sincrónica, a partir dos foliões e da comunidade da freguesia das Feteiras.

O que é a folia? o que representa o seu som? quem são os seus músicos e de que modo a folia conduz os rituais da festa? são questões que este estudo também pretende responder. As metodologias utilizadas coadunaram a pesquisa bibliográfica e arquivística sobre as festas do Espírito Santo no Arquipélago, a sua inscrição a Património Imaterial da UNESCO, análise de registos sonoros do canto da folia, e trabalho de campo. Este último, face às constricções da pandemia da COVID-19, obrigou-me à realização de um trabalho individualizado junto dos músicos da folia, da freguesia das Feteiras, pela observação no terreno e indagação dos meus interlocutores, com recurso à sua memória declarativa.

A pesquisa nas fontes documentais mostrou que o "som" da folia micalense nem sempre foi valorizado, tanto em trabalhos etnográficos como na candidatura das Festas do Espírito Santo à UNESCO. No entanto, em alguns exemplares da literatura de viagem açórica, o "som" da folia foi descrito, evidenciando relevância na identificação da escuta destes grupos musicais. A vocalidade dos Foliões, e a sonoridade das melodias e dos instrumentos da folia micalense são possíveis de escutar apenas nos registos fonográficos do canto de foliões recolhidos por A. Santos e J. Purcell, na ilha de S. Miguel, nas décadas de 1960 e 1970, pese se apresentem como exemplares atomizados pela sua desagregação relativamente a um enquadramento teórico e histórico que os situe nos rituais que enformam as festas. A observação no terreno evidenciou que a importância da folia, no contexto das festas, centra-se no canto de poética improvisada que tem a função de "narrar" as diferentes dinâmicas da festa, dos seus rituais e, segundo os meus interlocutores, ser numa espécie de "voz do Espírito Santo".



Licenciada em Ciências Musicais (FSCH-UNL). Docente de História da Cultura e das Artes no Conservatório Regional de Ponta Delgada desde 1999. Colaborou na *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX* e na *Enciclopédia Açoriana* (Centro do Conhecimento dos Açores). É autora da obra *Sociedade Filarmónica Lira do Rosário - 100 anos de História* (2020) e do capítulo "Sociedade Filarmónica 'Lira do Rosário': um património local" da publicação *Our Music, Our World: Wind Bands and Local Social Life*. Integrou a equipa do projeto EcoMusic - "Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI" (PTDC/ART-FOL/31782/2017). Em 2021 concluiu o grau de Mestre em Música - ramo de Ethnomusicologia - pela Universidade de Aveiro sobre "Folias e Foliões do Espírito Santo na ilha de S. Miguel: músicos, práticas performativas e processos de revitalização". Atualmente é doutoranda no Programa Doutoral em Música na Universidade de Aveiro.

André Cardoso (Universidade de Aveiro, INET-md)

## À procura da mão direita: O caso acusmático da música de piano para a mão esquerda

O repertório de piano para a mão esquerda é uma tipologia pianística consolidada em mais de 6000 obras, de 700 compositores, listadas na maior coletânea deste *corpus*, no site pessoal do pianista Hans Brofeldt (1948). Historicamente, acompanhou o surgimento do piano, pela ação de compositores e intérpretes atentos à utilidade pedagógica destas peças e também ao protagonismo alcançado com a sua apresentação em público (Edel 1994). Figuras como Leopold Godowsky viriam a interessar-se pelos desafios composicionais que o condicionamento ao uso de uma mão implicava (Godowsky 1935), enquanto outras, como Paul Wittgenstein, ao perseverar na carreira de concertista após perder a mão direita na primeira grande guerra, representaria o combate do compositor/intérprete contra um ideal artístico dominante de beleza e uma visão da deficiência como limitação (Howe 2010).

A literatura académica sobre este repertório mantém-se escassa e esporádica, com uma total ausência de produção no campo da perceção. Pretende-se, pois, abordar esta lacuna respondendo à questão central: quais as implicações da ausência da ação da mão direita na escuta da música de piano para a mão esquerda? A perspetiva adotada assume a condição de que o ponto focal deste repertório é o ato da escuta, ou seja, no sentido de prover completitude à obra, o compositor e o intérprete intendem que a falta aural da mão direita não seja sentida; sobre esta pretensão assentam as consequentes conceções criativas e interpretativas. Por sua vez, para o ouvinte, a sensação de plenitude aural entra em discordância com a ausência visual da ação da mão direita. Assim, estabelece-se o paralelo com a escuta musical acusmática em dois sentidos: a ausência do performer (mão direita), e o desalinhamento entre o visual e o auditivo.

Consequentemente, ao escrutínio dos elementos que justificam a identificação da escuta do repertório para a mão esquerda como acusmática, o presente trabalho pretenderá responder às seguintes questões: 1) Que recursos acusmáticos são utilizados em alternativa à ação da mão direita? 2) De que forma o repertório para a mão esquerda se distingue daquele para duas, na perceção acusmática?

Espera-se, então, cumprir os seguintes objetivos gerais: A) Compreender o processo percetual que acompanha a performance da música de piano para a mão esquerda; B) Identificar as idiosincrasias do seu discurso musical, assentes na experiência da escuta; C) Evidenciar direções expressivas da perceção musical.

Serão analisadas as reflexões sobre a experiência acusmática pelos intervenientes na fundação e legitimação do estilo Música Concreta, que enfatizam a invisibilidade da fonte sonora, na tradição do véu pitagórico que separava o mestre dos alunos iniciantes, os *Acousmatikoi*, proporcionando uma escuta mais concentrada na informação veiculada (Schaeffer 1966), e serão aplicados os conceitos de Ventriloquismo (Abbate 1995) e Acusmaticidade (Kane 2014) à caracterização da escuta da música de piano para a mão esquerda, que enfatizam a indeterminação da fonte sonora (*ibid.*) - conceção herdeira de práticas musicais seculares, consubstanciadas na estética romântica do séc. XIX (Cox 2006), em que se enquadra o nascimento do repertório para a mão esquerda.



André Roque Cardoso é Licenciado em Ensino da Música (piano) pela Universidade de Aveiro e pós-graduado pela École Normale de Musique de Paris com o "Diplôme Supérieur d'Exécution" e o "Diplôme Supérieur de Concertiste". Apresenta-se em inúmeros festivais a solo, com orquestra, em diversas formações de música de câmara, e ministra regularmente *masterclasses* de piano. Enquanto investigador, interessa-se pelo repertório pianístico português para a mão esquerda e frequenta o programa doutoral da Universidade de Aveiro (Performance). Neste contexto, foi editor de partituras publicadas pela AVA musical Editions; apresentou a estreia mundial de peças portuguesas para a mão esquerda; e lançou o CD *Adestro*.

André Malhado (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **Flexibilidade técnica ou especialização musical: Desafios artísticos e sociais dos profissionais do áudio de videojogos em Portugal no século XXI**

A indústria portuguesa dos videojogos, cujos objetos culturais iniciais remontam às décadas de 1970 e 1980, representa um setor em franca expansão em termos do mercado e valor simbólico, principalmente no século XXI. Os últimos relatórios da Sociedade Portuguesa de Ciências dos Videojogos, publicados em 2016 e 2020, demonstram que o meio tem revelado um crescimento acentuado no volume e especialização dos seus agentes. Todavia, devido a uma ausência de estudos académicos centrados nos profissionais do áudio, não existem dados que nos informem sobre o seu papel nesta indústria. Nesta comunicação demonstra-se que os profissionais do áudio, agentes com conhecimentos técnicos musicais e de sonoplastia, enfrentam um conjunto de desafios acrescido quando comparados com outras funções dentro do setor dos videojogos. O argumento defendido é que operam via dinâmicas laborais precárias que socialmente exigem funções polivalentes, uma flexibilidade técnica necessária para entrar na indústria, mas que é um obstáculo à especialização musical. No país, a composição para videojogos continua subvalorizada e invisível, apesar do desenvolvimento do setor nas últimas duas décadas. As questões que conduzem esta investigação são: como é que os agentes se definem enquanto profissionais da área da música e do som? Como gerem a ambivalência entre o trabalho técnico, criação artística e colaboração interartística? Como é o meio de produção de videojogos em Portugal, em termos da oferta e procura para profissionais do áudio, e o que isso implica para a valorização das funções que desempenham? Como se relacionam com a crescente institucionalização desta prática social e artística em Portugal? A metodologia assenta na condução e análise qualitativa de entrevistas estruturadas a cinco profissionais do áudio no ativo em 2018 e reflexão bibliográfica que contextualiza e permite entender o meio nacional e sua relação transnacional.



Musicólogo, produtor musical e comentador cultural, André Malhado é doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma bolsa de investigação financiada pela FCT (SFRH/BD/145674/2019). Entre os prémios alcançados, constam o de melhor Licenciado (2018), Mestre (2020) e uma Bolsa de Estudo por Mérito a estudantes de Instituições do Ensino Superior (2019) atribuída pela Direção-Geral do Ensino Superior. É investigador integrado no CESEM, membro do GTCC e coordenador do Núcleo de Estudos em Som e Música nos Media Digitais e Audiovisuais (CysMus). Foca a sua investigação nos domínios da sociologia da música; culturas digitais e audiovisuais; género e sexualidade. Coeditou os livros *Log in, live on: Música e cibercultura na era da Internet das coisas* (2018), *Convergências musicais: Gosto, identidade e mundo* (2022) e publicou vários artigos científicos de âmbito nacional e internacional. Desde 2021 colabora no projeto LGBTI+ esQrever.

Ângela Flores Baltazar (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **“Os jovens também ‘curtem’ música clássica”: Acções pela democratização cultural entre a “juventude” enquanto grupo consumidor na década de 1970**

Depois da revolução de abril, num contexto de uma sociedade em processo democrático, a “juventude” em Portugal define-se cada vez mais como um grupo social e consumidor. Dentro dessa construção de identidade colectiva, uma subcultura emerge associada a conceitos como revolucionário, inovador e reivindicativo. Uma vez que a música dita “clássica” não está directamente relacionada com estes valores, parece perder algum poder simbólico perante outros géneros como o *rock* ou o *punk*, e é vista com uma certa impopularidade entre os jovens, segundo investigadores como Luís Trindade ou Pedro George. Esta comunicação pretende abordar a distribuição de música “clássica” em acções de democratização cultural ao encontro de um alargamento do público, através do reaproveitamento simbólico do que constrói conceptualmente a “juventude” como grupo consumidor nas décadas de 1970 e 1980. Neste contexto, o papel pedagógico que a música clássica veio a adquirir, ao adaptar-se a uma nova situação ideológica, pretende tornar esta cultura mais acessível a nível monetário, mas, sobretudo, a nível social. Estas transformações contribuíram para uma reconstrução simbólica da música “clássica” e dos significados que produz acerca do gosto musical entre os jovens.



Natural de Torres Vedras, concluiu o conservatório na Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues. Prosseguiu os seus estudos em violino a nível superior na Academia Nacional Superior de Orquestra. Concluiu a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova em 2018. Na mesma instituição, frequenta actualmente o mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, e é colaboradora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) no Grupo de Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) e no Núcleo de Estudos em Género e Música (NEGEM). Tem desenvolvido o seu trabalho de investigação sobretudo em História e Sociologia da Música em Portugal nas décadas de 1970 e 1980, incidindo particularmente no desenvolvimento de iniciativas de divulgação musical, assim como o enquadramento social e profissional das orquestras em Lisboa ao longo deste período.

Arthur Faraco (Universidade de São Paulo) e Murilo Menezes Mendonça (Universidade Federal do Paraná)

## **Metodologia de análise de qualidade gestual em livre improvisações coletivas: Resultados preliminares**

Nesta comunicação, buscaremos detalhar os procedimentos metodológicos utilizados para o desenvolvimento de nossa pesquisa de doutorado. Também, analisaremos alguns resultados preliminares obtidos a partir de práticas com grupos estabelecidos de livre improvisação. Partimos do modelo de improvisação de Pressing (1988) e Canonne e Garnier (2011; 2015) a fim de demonstrar como uma possível estrutura ou forma percebida pode surgir em práticas de livre improvisação por meio da compreensão de gerações por interrupção (GIs) ou gerações por associação (GAs). O primeiro conceito refere-se à construção de um novo gestual improvisatório, com poucos elementos semelhantes aos anteriores, e que define um novo segmento ou sequência da improvisação. Já o segundo refere-se à criação de uma variação a partir de elementos musicais decorrentes de uma ideia anterior. Desta forma, partimos da ideia em Goupil *et al.* (2020) e desenvolvemos um aplicativo que é uma ferramenta de análise individual sobre a qualidade gestual em uma certa performance de livre improvisação. Neste aplicativo, os músicos escutam uma gravação de sua performance e podem, em tempo real, manipular uma barra deslizante com extremos "Manutenção" e "Mudança". Assim, os improvisadores qualificam seus gestos e, a partir dos dados obtidos, podemos inferir tanto GIs quanto GAs, além de momentos que nomeamos como "estabilizações". No aplicativo de análise, os músicos podem mover a barra em 11 valores diferentes (de 0 a 10). Desta forma, inferimos GIs não a partir da posição da barra em certo momento, mas de sua movimentação. Definimos um limite (*threshold*) que representaria uma mudança significativa do gestual do improvisador. Caso este limite seja ultrapassado, configura-se um GI. Caso não, configura-se um GA. Por fim, caso o valor seja negativo (ou seja, o analista move a barra para a direção do extremo de "Manutenção"), configura-se uma estabilização. A partir destas análises, conseguimos visualizar graficamente as qualidades gestuais dos improvisadores, e podemos inferir se interrupções foram realizadas simultaneamente, configurando o que Canonne e Garnier (2015) denominam como sequências coletivas: momentos de estabilização ou de consistência em improvisações. Os resultados preliminares que serão apresentados referem-se à primeira parte experimental de nossa pesquisa de doutorado, em que trabalhamos com um trio de livre improvisação que nunca havia trabalhado junto previamente. Nosso objetivo com este grupo foi de demonstrar como a habitualidade, ou seja, a familiaridade, é influente na construção de uma "sonoridade" do grupo, assim como na geração de consistência. A partir de nossa metodologia de análise, podemos observar a trajetória deste grupo e como as ações dos improvisadores são moldadas ao longo do tempo. Podemos também realizar observações comparadas a outros grupos, para possivelmente entendermos diferenças nas estratégias de geração de consistência.



Arthur Faraco é doutorando em Música pela USP, atualmente em estágio de pesquisa no IRCAM - Paris. É mestre em música pela Unicamp e possui graduação em música pela UEL. Seu foco de pesquisa é em cognição musical e livre improvisação coletiva.

Murilo Mendonça é engenheiro mecânico formado na UFPR, tem experiência com mecânica de fluidos, ciência de dados e engenharia de software. Atualmente trabalha com o *whylogs*, um *software* de código aberto de monitoramento de dados e modelos de aprendizado de máquina.

Bárbara Carvalho (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **Música no cinema/ cinema na música: Uma leitura de *Amor de Perdição* (Pallu 1921)**

A criação de uma cinematografia nacional no final da década de dez contou, em Portugal, com a encomenda de música especificamente composta para diversos filmes. Estas colaborações não constituíram o primeiro encontro entre cinema e música no país, mas permitiram pensar a música como parte integrante da concepção dessa cinematografia, que dava os seus primeiros passos nas longas-metragens de ficção a partir de 1919. Armando Leça compôs música para alguns destes filmes produzidos em torno dos anos vinte, tendo sido preservados os materiais musicais de *A Rosa do Adro* (1919), *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920) e *Amor de Perdição* (1921), de Georges Pallu. A cada filme, Armando Leça desenvolve uma linguagem tendencialmente mais cinematográfica na música por si composta que, por seu turno, contribui para a narrativização do cinema mudo 'tipicamente português,' e também para a definição de uma identidade imaginada nos primeiros anos de construção de uma cinematografia nacional. Além da progressiva narrativização das suas composições, encontramos uma procura pela integração de elementos cinematográficos que contribuem para uma relação da música com as imagens em movimento distinta de filme para filme, mantendo nas três contribuições o recurso a temas do cancionero popular.

Nesta apresentação, a partir de uma proposta de leitura da terceira longa-metragem musicada por Leça - *Amor de Perdição* -, procuraremos reflectir sobre a consolidação do cinema como arte autónoma e a integração de técnicas e características cinematográficas na música de Armando Leça, por um lado, e do lugar desta transformação na definição de um cinema narrativo que começara a ser descoberto em Portugal, por outro.



Bárbara Carvalho é bolsreira de doutoramento FCT (SFRH/BD/143976/2019) e doutoranda em musicologia na NOVA FCSH, onde desenvolve uma tese sobre música e cinema mudo português. É membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde integra o Grupo de Teoria Crítica e Comunicação. É co-responsável pela edição da música de Armando Leça para os filmes *A Rosa do Adro* (1919), *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920) e *Amor de Perdição* (1921), de Georges Pallu, num projecto de restauro entre a Cinemateca Portuguesa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa e a NOVA FCSH.

Bart Vanspauwen (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, INET)

## **“Sou uma herança feliz do colonialismo”: Dino D’Santiago, sua arte ‘crioula’ e políticas de intervenção em Portugal pós-colonial**

A minha tese de doutoramento, que incidiu sobre um festival de música intercultural em Lisboa, confirmou a afirmação da antropóloga brasileira Bela Feldman-Bianco de que a ‘metamorfose’ de Portugal numa nação europeia moderna - quando se tornou membro da UE em 1986 - não só recriou velhas imagens de vocações atlânticas universais, mas também disfarçou os seus antigos laços coloniais entre raça e nação, promovendo Portugal como um país branco e homogêneo. Esta consciência, aliada à ideia da CPLP - Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - fundada em Belém/Lisboa em 1996 - inspirou-me a analisar as atuais estratégias utilizadas pelos intervenientes no terreno, tanto para desconstruir como para re-significar os pós-impérios europeus como lugares potenciais de reconciliação.

Aqui, gostaria de focar um músico, oriundo do Algarve, mas com raízes na ilha de Cabo Verde: Dino D’Santiago. Baseando-me na etnografia digital do músico a partir da sua conta na rede social Instagram - um meio de comunicação cada vez mais frequente desde a pandemia de Covid-19, pretendo analisar a sua arte e reapropriação da noção colonial de ‘crioulidade’, bem como a sua política de intervenção no Portugal pós-colonial.

Enquadrando a minha abordagem conceitualmente em debates atuais sobre o uso de memórias sociais e narrativas culturais, pretendo lançar mais luz sobre as maneiras pelas quais noções de pertencimento transnacional passaram a ser usadas. Para tal, por exemplo, recomponho aqui o enquadramento discursivo de frases emblemáticas (de intensidade crescente) veiculados por D’Santiago, tais como: “Como seria”, “Não é sonho nenhum”, “Nu sta djuntu”, “En ben di longi, ma en ka strangeru não”, “Nu ta mistura, nós tudu é Kriolu”, “Preto, estás na tua terra”, e “Nossos corpos também são pátria”.

No plano musical, abordo a trilogia musical do artista, *Mundu Nôbu* (2019), *Kriola* (2020) e *Badiu* (2021), focando músicas de grande popularidade como “Nova Lisboa”, e interpretando referências musicais nos t-shirts vestidos por D’Santiago, tais como “Funaná is the new funk”, “Funaná is the new grime” e “Funaná is the new fado”. Análiso igualmente a curadoria de D’Santiago de projetos recentes diversos: Lisboa Criola (CML), Jardim de Verão 2022 no Gulbenkian; e Festival P (31.º aniversário do jornal *Público*, com SOS Racismo), e.o.

No plano da sociedade civil, ainda, dou destaque ao encontro mediatizado de D’Santiago com o Primeiro-Ministro, António Costa, no Palacete de São Bento na ocasião de 25 de abril de 2022, onde também cantou; à instalação *Maka Lisboa*; e à representação oficial dos autores e artistas de países que se expressam em língua portuguesa nas Nações Unidas, em Genebra.

O meu objetivo é estudar como D’Santiago media representações culturais em um modelo de *marketing* que se estende às comunidades pós-coloniais de ouvintes que ele pretende educar e fidelizar. Hipotetizo que Dino D’Santiago se posiciona como músico de intervenção *par excellence* para a mudança social, para que um “movimento” (em grande parte afro-português mas certamente não só) possa “transformar para sempre quem fizer parte dele”, deixando a sociedade e cultura portuguesa mais tolerante e inclusiva.



Investigador integrado no Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade NOVA de Lisboa. Desde 2008, tenho analisado o papel de agentes musicais pós-coloniais em Lisboa na promoção das culturas lusófonas bem como do seu potencial turístico. Paralelamente, desde 2014, tenho trabalhado no nexo de governança cultural e *branding* corporativo na companhia aérea de bandeira TAP Air Portugal, mais especificamente focando as suas estratégias pós-coloniais e transatlânticas. O meu mais recente projecto de pesquisa volta à análise etnomusicológica através de um estudo aprofundado do *modus operandi* de Dino D’Santiago.

Bernadette Nelson (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

### **Notational problems discussed in early modern Portuguese theory: *The tres breves negros* of Morales and Josquin**

The only time the Portuguese theorist Vicente Lusitano references a composer in his *Introdução facilissima* (1553) occurs in the section *battuta (tactus)* where he cites the nine black breves in the tiple of the 'qui cum patre' passage in the Credo of Josquin's *Beata virgine* mass as an example of performing three black breves in imperfect time (i.e. sesquialtera proportion). Mention of this passage both here and in his (c. 1560?) MS contrapuntal treatise is presumably indicative of a far wider context in which such notational and indeed performance issues connected with it were familiarly discussed. This discourse later also embraced the 'tres breves negros' in the 'Christe' of Morales's *Mille regretz* mass which, by the early 17<sup>th</sup> century, if not much earlier, had become a topic of debate and some dissension, especially among Iberian musicians and theorists apparently hazy about then obsolete notational values, including some 17<sup>th</sup>-century Portuguese theorists. This polemic is particularly witnessed in the 'Reposta sobre os tres breves negros de Christovão de Morales' included in João Alvares Frouvo's *Discursos* (Lisboa 1662), which includes curious scored-up mistaken interpretations of the 'offending' passages in the Josquin and Morales. Intriguingly, because of a slightly ambiguous caption given with the Josquin example, Frouvo unwittingly further highlights musical links between them.

This paper looks at the perceived problem of the 'three black breves' in the Josquin and Morales masses in Iberian treatises and at varying solutions offered for their interpretation from the 16<sup>th</sup> century onwards.



Bernadette Nelson is a principal researcher at the Centre for the Study of the Sociology and Aesthetics of Music at the Nova University in Lisbon, Portugal, and is also affiliated with Wolfson College in Oxford. She has published widely in international books and journals on various aspects of early Iberian and Franco-Flemish polyphonic music and musical sources. Among current projects are music and cultural history in the Portuguese courts in the medieval and early modern periods. She is coordinator of polyphonic sources for PEM, the Portuguese Early Music Database.



Braulio Vidile, Augusto Alvarez, Howard Rojas Divantoque, Inês Martins, Inês Pagano, Lucie Boisselier, Mariana Rosa, Pedro João Santos, Rebeca Souza, Sara Maia e Ana Isabel Pereira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

### **Análise do comportamento rítmico-locomotor de crianças com 4 e 5 anos em situação de dança utilizando música gravada com diferentes andamentos**

No início do século XX, pedagogos como Jaques-Dalcroze, Orff/Keetman e Willems inovaram o ensino da música ao introduzir a prática de movimento corporal com intencionalidades de desenvolvimento musical. No âmbito do desenvolvimento rítmico, vários estudos da década de 1970 sugerem a existência de uma relação positiva entre a realização de um programa de atividades de música e movimento e o comportamento rítmico-motor na infância. Contudo, existem ainda lacunas por preencher no estudo dessas tendências de comportamento nas crianças.

Este estudo surge enquadrado na unidade curricular de Psicologia e Pedagogia Musical do Mestrado em Ciências Musicais (NOVA FCSH) e pretendeu analisar os comportamentos rítmico-locomotores mobilizados por crianças em idade pré-escolar face a um estímulo musical que apresenta mudanças de andamento.

O estudo apresenta um corte transversal. A recolha de dados foi realizada num jardim de infância do concelho de Sintra. Participaram 4 raparigas com 4 e 5 anos, tendo-se solicitado que, autonomamente, dançassem enquanto ouvissem música e fizessem uma estátua antes da música começar e após terminar. A tarefa foi realizada individualmente e registada em vídeo. O estímulo musical utilizado, "Le pereux qui devient courageux", de Edgar Willems, é interpretado ao piano e apresenta 3 secções: A de maior duração e mais lenta; B com um *accelerando*; C a mais rápida e com *ritardando* no final. A microanálise dos vídeos foi realizada com o software ELAN considerando as categorias (padrões rítmicos locomotores, sequência de apoios, rotações e direção da locomoção) e respetivos indicadores de comportamento referidos na tese de doutoramento de Rodrigues (2012).

Os resultados mostram que: (i) existe uma predominância dos padrões rítmicos locomotores "apoio sem progressão" e "andar" em todas as secções, correspondendo a 48.7% e 41.2% na secção A, 41.4% e 14.1% na secção B, e 27.7% e 23.3% na secção C, respetivamente; (ii) na direção da locomoção existem todos os 7 indicadores possíveis na secção A e B, com predominância da "ação sem locomoção" (54.0% e 36.9%, respetivamente) e a progressão "para a frente" (29.5% e 11.5%, respetivamente), enquanto que na secção C apenas se codificaram estes dois indicadores (27.4% e 21.2%, respetivamente) e "vira para a direita" (1.9%); (iii) as percentagens nas categorias de rotação com apoio fixo e apoio alternado vão diminuindo ao longo das secções; (iv) nos apoios de locomoção existe maior utilização do pé esquerdo em todas as secções; (v) não foi encontrada uma relação entre a velocidade das secções e a regularidade da sequência de apoios.

A análise permitiu identificar qual o vocabulário rítmico-locomotor que as crianças estavam aptas a utilizar por iniciativa própria. Face à alteração de velocidade ao longo do estímulo musical, verificou-se a supressão de comportamentos ao nível da direção da locomoção, rotações com apoios fixos e alternados. As soluções motoras encontradas pelas crianças podem resultar da combinação das capacidades rítmico-locomotoras e perceptivas em relação à música. Assim, esta análise pode ser discutida à luz do conceito de zona de desenvolvimento potencial de Vygotsky (1978).

Caio Amadatsu Griman (Universidade de São Paulo, FAPESP)

## **O uso da música no teatro jesuítico austríaco e a glorificação da Casa de Habsburgo durante o reinado de Leopoldo I (1658-1705)**

Embora a música tenha sido usada com grandes restrições nas produções dramáticas jesuíticas no século XVI (apenas canções incidentais, coros e *intermezzi*), a partir do século seguinte essa situação começou a mudar e, aos poucos, tornou-se comum encontrar algumas partes escritas para recitativo solo e ária. A partir da segunda metade do século XVII, um número crescente de dramas jesuíticos passou a ser inteiramente cantado. A era pós-confessional, portanto, que se inicia com o fim da Guerra dos Trinta Anos, é marcada por um ambiente favorável à expansão do uso da música nos dramas jesuíticos.

Ademais, apesar do fascínio da elite austríaca pela ópera italiana e do contínuo financiamento de produções operísticas, o patrocínio destes dramas tornou-se uma alternativa conveniente e mais barata a esse gênero profano italiano. Através dos empreendimentos teatrais da Companhia de Jesus, as principais autoridades austríacas encontraram uma alternativa para se entreter com as novas técnicas composicionais típicas da ópera a partir de uma produção artística considerada moralmente edificante e adequada a indivíduos virtuosos comprometidos com a Contrarreforma. No caso do patrocínio do imperador Leopoldo I, essa relação também ajudou o monarca austríaco a fortalecer sua imagem como o legítimo e mais genuíno protetor do catolicismo.

Educado pelos professores jesuítas Johann Eberhard Nithard e Philipp Miller para seguir uma carreira eclesiástica, Leopoldo teve aulas regulares de artes liberais. Desse modo, Leopoldo logo desenvolveu um interesse especial pela música e composição, tendo aulas de órgão, flauta e composição com alguns dos mais renomados músicos empregados em Viena. O reinado de Leopoldo I foi, portanto, marcado pela intensificação do patrocínio de novas produções dramáticas musicais, bem como de novos compositores, principalmente de origem italiana.

Levando em conta o reconhecimento internacional da música austríaca e a importância do teatro jesuítico para a glorificação da Casa de Habsburgo, juntamente com a escassez de literatura sobre o assunto, várias questões centrais sobre o tema ainda precisam ser debatidas e respondidas, como as duas seguintes: 1) Como e sob qual justificativa a música passou a ser utilizada nas produções teatrais da Companhia de Jesus? 2) Essas produções ajudaram na divulgação dos princípios políticos e teológicos defendidos pela Casa de Habsburgo? Esta comunicação visa responder a estas questões e verificar a hipótese de que os dramas jesuítas totalmente cantados foram utilizados durante o reinado de Leopoldo I (1658-1705) como forma de glorificação da Casa de Habsburgo. Por meio da investigação dessas questões e da hipótese proposta, será possível estabelecer em um amplo panorama as particularidades do desenvolvimento desse gênero dramático em território austríaco entre a segunda metade do século XVII e o início do século XVIII.



Natural de São Paulo, é Mestrando em Música (Musicologia) pela Universidade de São Paulo. Bacharelou-se em Música (Habilitação em Composição) no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista em 2020. Recebe o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP para a realização de sua pesquisa de mestrado. Está realizando estágio de pesquisa no Instituto de Musicologia da Universidade de Viena.

Carlos Villar-Taboada (Universidad de Valladolid)

**Conciliating Falla and Schoenberg: Traces of twelve-tone technique and Spanish neoclassicism in Rodolfo Halffter's *Diferencias para orquesta* (1970)**

Rodolfo Halffter (1900-1987), one of the most outstanding composers of the Spanish 'Group of the Eight', settled in Madrid, started his creative career following the neoclassicist avant-garde guided by Manuel de Falla. Nevertheless, his political convictions led him into exile when the Spanish Civil War broke out. In Mexico, Halffter continued deepening the musical techniques, including the models advocated by Schoenberg and his Viennese School. After he presented his *Tres hojas de álbum* (1953), the first twelve-tone composition both in Spain and in Mexico, he exerted a magistral teaching and laid the foundations for disseminating the dodecaphonic method among the young composers of this Latin American nation. Halffter investigated the expressive and constructive possibilities of using the twelve-tone series, although from a personal perspective: he did not cease to manifest features linked to the Spanish tradition and ethnicity, through the allusion to various historical and folk elements. Tied to a firm commitment to research on new constructive procedures of Viennese inspiration, his Spanish exile synthesis led him to propose original approaches to the twelve-tone method that enjoyed a warm acceptance among a significant part of musicians, critics, and institutions in his host country.

Among Halffter's short and very selective list of works, orchestral compositions emphasize his ability to conciliate Falla's nationalistic aims and Schoenberg's calculated technique. A special piece in this creative journey, and one of the few orchestral works during his Mexican period – along with *Tripartita* (1959) and *Dos ambientes sonoros* (1975-79) –, *Diferencias para orquesta* (1970) represents all the aforementioned: through its twelve sections, it reconciles topics of the past with the innovations of the atonal avant-garde based on the series while, at the same time, it marks a shift towards more heterodox positions.

This paper presents the results of an analytical study that combines both Forte's Pitch-Class Set Theory and twelve-tone principles with Topic Theory; a mixed methodology that illuminates previously unknown aspects of this reading of Falla and Schoenberg.



Senior Lecturer in Musicology, specialized in music analysis of the Spanish and Latin-American repertoire of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Currently chair of the PhD Program of Musicology, he belongs to the Research Group "Music, Performing Arts and Heritage". He has published different papers on music analysis (mainly Pitch-Class Set Theory and Topic Theory), delving on contemporary Spanish music by composers such as Julián Bautista, José Luis Turina, Claudio Prieto, Enrique Macias or Rogelio Groba, among others.



Catarina Braga (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

**“Uma noite de gargalhada” com os melodramas de Verdi: *O Cantador* nos teatros secundários de Lisboa**

De inícios a meados da década de 1870, a música de duas das mais célebres óperas de Verdi fazia sucesso nos teatros secundários de Lisboa. Em finais da temporada de 1872, o empresário do Teatro Circo-Price Gomes Cardim reestreada *O Cantador*, paródia a *Il Trovatore* de Costa Braga, contratando alguns artistas do Teatro da Rua dos Condes. Dois anos depois, a paródia era ainda uma das peças mais aplaudidas no Teatro do Príncipe Real, representada por alguns daqueles artistas. Seria naquele mesmo teatro, e em benefício da actriz Maria Joanna, que outra paródia de Verdi se estrearia, *A Traviata*, com a colaboração de outros aclamados actores de Lisboa.

A partitura de três dos quatro actos de *O Cantador* de Costa Braga, que se encontra em depósito no Museu Nacional do Teatro, elucida-nos acerca dos processos de aproveitamento da música das principais obras operáticas num género de cariz humorístico. Sendo de imediato notório o consecutivo empréstimo da quase totalidade dos números da ópera, outras questões emergem, tais como as adaptações musicais realizadas por ensaiadores (como Gomes Cardim e outros), os requisitos que colocavam a actrizes e actores e a competência artística e formação musical destes últimos.

Tomando em análise *O Cantador*, em confronto com outras paródias, a presente comunicação procura discutir as características do género, os requisitos musicais que colocavam a actores e actrizes, bem como analisar a trama literária “chistosa” que agradava ao público da época e o recurso a personagens-tipo teatrais que abundavam nos géneros dramático-musicais que constituíam o repertório dos teatros secundários e das sociedades dramáticas de Lisboa.

Cristiano Tsope (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **O arquivo sonoro da Rádio Moçambique e as dinâmicas socioculturais em Moçambique entre 1933 e 1974**

Desde os primórdios do século XX, as gravações sonoras têm despertado o interesse dos estudiosos. Neste caso, o estudo do Arquivo Sonoro da Rádio Moçambique (RM) é de fundamental importância para a inteligibilidade das dinâmicas socioculturais de Moçambique no contexto da Administração Colonial Portuguesa, sobretudo entre os anos 1933 e 1974. O estudo parte do pressuposto de que o arquivo, hoje, não mais é visto como simples "fonte de informação", mas sim como "objecto de estudo", "agente cultural de produção de factos" e "experiência epistemológica" (Stoler 2002). Por sua vez, o arquivo sonoro deve ser entendido como uma representação ou a própria herança cultural comunitária (Landau e Janet 2012). Pensar acústico é pensar conjuntamente sobre o som e cultura, pois, os sons e a música podem revelar mudanças sociais nos seus diferentes contextos sócio-históricos (Sterne 2012). Pois o arquivo está sujeito a influência política, quer na sua formação e estruturação, quer quanto ao seu valor estético, através dos discursos de políticos, colecionadores de música, estudiosos, jornalistas e cantores (Sardo 2017) e das editoras de discos. Portanto, a partir da identificação e descrição das práticas musicais radiodifundidas no período supracitado, a pesquisa procura contribuir para a compreensão da diversidade cultural presente no território e da política musical do Rádio Clube de Moçambique e os seus valores e significados para o Estado Colonial. Para o efeito, analisa-se o acervo de discos em 78rpm a partir do seu inventário, com auxílio da *Revista Rádio Moçambique* e outras fontes bibliográficas.



Cristiano Tsope nasceu em Maputo, é Técnico Documentalista na Rádio Moçambique, Doutorando em Música – Etnomusicologia e Investigador no Projecto Liber|Sound no INET-MD na Universidade de Aveiro (UA), licenciado em História pela Universidade Eduardo Mondlane; mestre em Direitos Humanos, Desenvolvimento económico e Boa Governança pela Universidade Técnica de Moçambique (UDM). Publicou algumas crónicas no *Jornal Notícias* entre 2012 e 2015 e uma na *Revista Microfone da Rádio Moçambique*. Em coautoria com Luca Bussotti, publicou o artigo "Abordagem dos Direitos Humanos na Comunicação Social em Moçambique: o caso da Rádio Moçambique – E.P. 2015" na revista *Estudos Contemporâneos em Jornalismo* em 2019. Actualmente, os seus interesses de pesquisa para a tese estão virados para a Rádio Moçambique e o seu arquivo sonoro.

Daniel Moreira (ESMAE—Politécnico do Porto, CEIS20)

## A modulação de notas comuns na música dos Radiohead (e no *pop-rock* em geral)

A reinterpretação de notas comuns é um fator importante de continuidade e novidade harmónica na música dos Radiohead, como se pode ouvir em "Everything in its Right Place" (2000) e "Pyramid Song" (2001), canções em que uma nota persistente, comum a todos os acordes, é constantemente reinterpretada. Embora este fenómeno tenha sido reconhecido pelo vocalista da banda, Thom Yorke, numa entrevista a Alex Ross (2001), não lhe tem sido dada muita atenção na literatura analítica. Não há, assim, praticamente nenhuma referência nesse sentido no livro de Osborn (2017), que constitui o estudo analítico mais significativo sobre a música dos Radiohead. O fenómeno também não tem recolhido muita atenção na literatura geral sobre o *pop-rock*. Uma exceção é um artigo de Capuzzo (2004), em que o autor aplica uma abordagem neo-Riemanniana a canções *rock* com notas comuns num contexto de "cromatismo pantriádico". Conforme é típico dessa teoria, porém, o foco situa-se mais em padrões de *voice-leading* do que na reinterpretação de notas comuns.

Nesta apresentação, abordo a reinterpretação de notas comuns como um fator crucial para a criação de um sentido de direcionalidade harmónica na música dos Radiohead. Para enquadrar a questão, recorro ao "modelo plástico de sintaxe tonal" de Ribeiro-Pereira (2005), uma construção teórica que explica a progressão tonal diatónica através de um novo entendimento do conceito de "modulação" como a "reinterpretação harmónica de uma nota ou padrão tonal." Neste modelo, a progressão harmónica é o resultado de um processo modulatório em que um grupo de notas comuns (1<sup>^</sup>, 3<sup>^</sup> e 4<sup>^</sup>) se torna cada vez mais dissonante à medida que atravessa o campo plagal (vi, IV, ii) e depois autêntico (V), desencadeando um processo de resolução de dissonância que acaba por conduzir à cadência. Embora o autor aplique o modelo apenas à música erudita ocidental dos séculos XVIII e XIX, sustento que pode também ser aplicado a *pop-rock* enquadrável numa tonalidade tradicional ("common-practice tonality"). Além disso, o conceito mais geral de modulação, proposto por Ribeiro-Pereira, pode também ser adaptado a contextos de tonalidade estendida que caracterizam alguma música dos Radiohead (neste caso, em combinação com outras teorias).

A partir deste enquadramento, discuto padrões de "modulação" (ou "reinterpretação") harmónica em três ambientes distintos: i) tonalidade tradicional, envolvendo progressões sintáticas funcionais, um vocabulário limitado a tríades e acordes de sétima, e padrões tradicionais de resolução de dissonância; ii) harmonia aditiva integrada, em que notas-pedais persistentes estabelecem acordes com dissonâncias não resolvidas e padrões de "flutuação harmónica" (Harrison 2016); e iii) harmonia estratificada, em que um grupo de notas-pedais estáticas é ouvido como uma camada autónoma, que forma padrões mutáveis de "dissonância escalar" (Martins 2019) com uma camada móvel. Para além de apresentar uma brevíssima análise de várias canções dos Radiohead, enquadráveis nessas diferentes categorias, discuto também como se relacionam com a linguagem geral do *pop-rock* (Temperley 2018), reinventando práticas comuns do estilo como o uso de notas estáticas sobre a progressão "doo-wop," o uso das cordas soltas da guitarra como "pedais superiores" persistentes, e padrões de "divórcio harmónico-melódico" (Temperley 2007).



Daniel Moreira é professor adjunto na ESMAE (Politécnico do Porto), onde leciona disciplinas de análise, composição e estética musical, e é investigador integrado no CEIS20 (Universidade de Coimbra). É doutorado (PhD) em Composição Musical pelo King's College London (2017), Mestre em Composição e Teoria Musical pela ESMAE-PPorto (2010), e Licenciado em Economia pela Universidade do Porto (2006). Como compositor, a sua música tem sido encomendada por instituições como Casa da Música, Festival Musica Strasbourg, European Concert Hall Organisation, Kölner Philharmonie e Batalha Centro de Cinema. Como investigador, o seu trabalho centra-se em aspetos de harmonia e temporalidade em música dos séculos XX e XXI, com um especial foco na música de cinema. Parte dessa investigação encontra-se publicada na *Rivista de Analisi e Teoria Musicale* (no prelo), *Journal of Film Music* (2022), *Music Analysis* (2021) e *Revista Portuguesa de Musicologia* (2016).

Diogo Alvim (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## Jogo e espacialização numa criação musical situada

Esta comunicação pretende apresentar e discutir alguns aspectos desenvolvidos na criação e ensaios de *Três Jogos para Alvorninha*, uma peça para banda filarmónica composta em 2020-21, com estreia agendada para o final de 2022. Criada em resposta a uma encomenda feita pela Sociedade Filarmonica de Alvorninha, pretendeu-se estabelecer uma relação entre a peça e o território onde esta se insere. A peça é complementada por um filme, criado pela realizadora Sara Morais, que reforça e expande por um lado a sua relação com o lugar e com os músicos que compõem a banda, e por outro a ideia de jogo e de terreno (tabuleiro) em aberto.

O processo de criação, iniciado em colaboração com Sara Morais, partiu de uma ideia de relação entre os criadores e músicos da banda, mediada pelo território. Estabelecendo uma série de pontos de contacto com a banda, foram colecionados os elementos de base para a composição que incluem uma selecção de lugares na freguesia de Alvorninha e registos fotográficos dos mesmos, bem como registos audiovisuais de pequenos exercícios individuais com cada elemento da banda.

A peça é composta por três pequenos andamentos, ou jogos, que estabelecem um conjunto de regras ou procedimentos com um maior ou menor grau de variabilidade. Cada jogo foi construído a partir dos elementos recolhidos que estabelecem uma relação com o território a diferentes níveis - geográfico, cultural, e afectivo, evocando aspectos formais da paisagem, e trabalhando as dimensões melódicas e harmónicas com base nas medições de distâncias e geometrias entre lugares. As diferentes disposições de palco a que os músicos são convocados configuram uma espacialização sonora relacionada diretamente com a especificidade do lugar numa perspectiva alargada. Assim, é configurada uma base sobre a qual os músicos podem assumir diferentes níveis de autonomia e arriscar uma participação mais exploratória e criativa. O resultado final decorre de um processo partilhado e situado, em que a contingência e a imprevisibilidade favorecem a construção de sentido em detrimento de conceitos como interpretação ou autenticidade que normalmente prevalecem nestes contextos.

O jogo enquanto dispositivo de criação colectiva, acionado no seio de uma constelação de agências cruzadas, pode estabelecer um modelo fértil para a exploração de novos paradigmas musicais, adequados especificamente a quem neles participa. No contexto das bandas amadoras, esta estratégia permite abordar repertório contemporâneo de forma participativa, e aprofundar o envolvimento dos músicos enquanto criadores.

A peça procura re-equacionar a relação entre compositor, intérprete e ouvinte, estabelecendo uma relação profunda com o lugar e contexto de onde surge, configurando assim o que se pode entender por composição situada. Mais do que uma obra aberta, pretende, através da partilha dos procedimentos que a constituem, ser um campo aberto de exploração, desenvolvimento e encontro.



Formou-se em arquitectura e composição em Lisboa, e em 2016 terminou um doutoramento em composição e artes sonoras no SARC (Belfast) onde explorou diferentes relações entre música e arquitetura. Leciona artes sonoras na ESAD (Caldas da Rainha) e é investigador integrado do CESEM, FCSH-NOVA. Colabora regularmente com artistas plásticos, sonoros, coreógrafos e encenadores. Apresentou trabalhos em vários contextos, tais como: Festival Lisboa Soa (no Panteão Nacional com Matilde Meireles, 2020); CNB com a Orquestra Sinfónica Portuguesa (S, de Tânia Carvalho, 2018); residência na Cité Internationale des Arts Paris (Chantiers d'Europe - Théâtre de la Ville, 2018); CNEAI (Pantin, França, 2017); Sonorities Festival 2015 (com o Royal String Quartet); Belfast Festival 2014 (com Matilde Meireles); MAC-USP, Brasil (2014); Goldsmiths University (Londres, 2013); Festival Synthèse 2009 (Bourges); Tribuna Internacional de Compositores (Unesco, Paris, 2009); Festival Música Portuguesa Hoje (CCB, 2008); Workshops da Orquestra Gulbenkian para Jovens Compositores (2008 e 2009). [diogalvim.com](http://diogalvim.com)

Edward Ayres de Abreu (Museu Nacional da Música, CESEM)

## Entre a Idade Média e a Covid-19: Temporalidades do macabro do momo ao meme — e a genealogia musical do “tópico da iminência”

A Covid-19, doença infecciosa causada pelo SARS-CoV-2, um coronavírus identificado pela primeira vez em Dezembro de 2019, transforma-se rapidamente numa pandemia global. O ano de 2020 é marcado por uma série de confinamentos em muitos países do mundo, na expectativa de controlar a epidemia: fecham-se aeroportos, proibe-se a circulação, o teletrabalho torna-se norma, as actividades culturais públicas são canceladas. No conforto do lar, a televisão, a internet, os serviços de streaming vão oferecendo o entretenimento possível a uma população alarmada pelo medo do desconhecido.

Entre vários fenómenos, um sobressai pelas suas características peculiares na plataforma de vídeos Youtube: um breve excerto musical de *Astronomia*, do DJ russo Tony Igy (Anton Igumnov), remixado pela dupla holandesa Vicetone, serve obsessiva e repetidamente os mais diversos vídeos de experiências caricatas de quase-morte: um touro dirige-se furiosamente a um transeunte desprevenido; uma ponte colapsa sob o peso de um camião; uma senhora atrapalhada cai desastrosamente em plena corrida sobre um tapete rolante de um ginásio...

Musicalmente, estes momentos são servidos por um determinado dispositivo rítmico e melódico de progressiva tensão, a desembocar num súbito movimento de dança, servido sempre por excertos de um vídeo invariável: o de alegres e folgazões dançarinos-carregadores de caixões da cidade de Prampram, Grande Acra, no Sul do Gana, localmente denominados Nana Otafrija Pallbearing and Waiting Service. Conhecido como “meme do caixão”, este modelo proliferou-se exponencialmente (epidemicamente?) por milhares de vídeos com incontáveis visualizações à escala global.

O estudo aqui proposto não versará sobre como, especialmente em contexto pandémico, o “meme” e certo tipo de humor pode actuar enquanto instrumento de alívio de stress (ver, entre outros contributos variados, Marta Dynel 2021; Ishaani Priyadarshini *et al.* 2021; Charles Ofosu Marfo *et al.* 2021), mas procura melhor auscultar e compreender, no caso vertente, as características musico-dramáticas que definem essa particular celebração, em contínua vertigem, da ideia de morte.

Partindo da “teoria dos tópicos” e do conceito de “temporalidade” tal como multidisciplinarymente abordados por Raymond Monelle (*The Sense of Music*, 2001), a presente reflexão observa os pontos de contacto e as divergências dessa dimensão do fazer-se e ouvir-se música entre a Idade Média (época de “momos” pré-teatrais, de fórmulas dramaturgias polípticas e sequenciais, em que existência é duração) e a Covid-19 (época de “memes” para-teatrais, de fórmulas audiovisuais repetitivas, em que existência é *loop* industrial).

Entre algumas coincidências e muitas dissemelhanças, a catarse da dança macabra entre a Idade Média e a Covid-19 não poderia ser mais contrastante. No âmago das diferenças poderá estudar-se a própria assunção do “tempo” como dispositivo musical simultaneamente significante e dotado de significado. Nesse exercício, contudo, o que explica, genealogicamente falando, tais associações e dissociações? Proponho aqui, como resposta exploratória, a definição de um “tópico da iminência”, e esboço um primeiro esforço panorâmico de validação multidisciplinar deste conceito no contexto da história da música de tradição erudita ocidental: se existe, quando, como e por que razão nasceu, e de que forma se foi desenvolvendo ao longo dos séculos, e em que obras canónicas se consolidou?



Musicólogo, compositor e gestor, Edward Ayres de Abreu é diplomado pela Escola Superior de Música de Lisboa (Composição, licenciatura), NOVA (Ciências Musicais, mestrado e doutoramento) e AESE Business School (Executive MBA). Ao longo do seu percurso académico foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, da Imprensa Nacional — Casa da Moeda e da AESE Business School. Como musicólogo foi distinguido com o 2.º Prémio do Concurso Otto Mayer-Serra (2017) da Universidade da Califórnia, Riverside, e com o Prémio Joaquim de Vasconcelos (2019) da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, e tem colaborado com a Gulbenkian Música, a Casa da Música e o Teatro Nacional de São Carlos. Fundou e dirigiu (2009-2022) o MPMP Património Musical Vivo, plataforma distinguida com o Prémio de Música Sequeira Costa (2018). No âmbito do MPMP concebeu e coordenou diversos projectos editoriais e de programação musical. É, desde 2021, 2.º Vogal da Direcção da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música. Iniciou em Setembro de 2022 as funções de Director do Museu Nacional da Música.



Fernando Santiago García  
(Universidade de Santiago de  
Compostela e ESMAE, Politécnico do  
Porto)

## **Interpretación musical, nervios y miedo escénico: Introspecciones del violinista Antonio Fernández Bordas (1870– 1950)**

La trayectoria del insigne violinista ourensano Antonio Fernández Bordas está marcada por su precocidad y talento. Desde muy temprana edad encontramos su nombre y retratos en cuantiosas cabeceras de prensa gallegas y españolas, fruto de sus incontables éxitos y triunfos sobre los escenarios nacionales e internacionales. Según el número 21 de *La Ilustración Gallega y Asturiana* (28-07-1881), el periódico madrileño *El Progreso* observaba ese mismo año que Jesús de Monasterio había debido "pedir al cielo un discípulo milagroso, y tal lo ha alcanzado en el niño Fernández, prodigiosa criatura que en violín ejercita, expresa y matiza como artista superior". Y ciertamente no exageraban al augurar un prometedor futuro de un violinista que llegó a compartir escenario con figuras como C. Saint-Saëns, E. Granados, P. Casals, F. Kreisler o P. Sarasate entre muchos otros.

A pesar de la popularidad y del prestigio alcanzados sobre el escenario por el violinista gallego y la trascendencia de su presencia en instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, del que fue profesor de violín y director, la trayectoria personal, profesional y artística de Antonio Fernández Bordas (1870 – 1950) ha sido muy poco estudiada. Los escasos trabajos que refieren al músico ofrecen informaciones poco contrastadas, mitificadas y, en ocasiones, exageradas. Los propios documentos de archivo y prensa histórica, con innumerables referencias a la vida y carrera musical de Bordas, presentan detalles que no se corresponden los unos con los otros, así como fechas y lugares que varían dependiendo de la fuente que se tome como referencia.

Son aportaciones de gran valor las entrevistas que ofreció el propio Fernández Bordas a la prensa y que se recogen en números de *La Esfera* (1920, 1926), *Vida Gallega* (1921), *Estampa* (1930) y *Ritmo* (1931), aunque, curiosamente, hasta las propias palabras de Bordas parecen contradecirse en algunas ocasiones. En este sentido, es interesante contrastar las referencias a los constantes nervios y miedo escénico que sufría el violinista cada vez que tenía que salir al escenario y que, según sus propias palabras en *La Esfera* (1920), lo habrían llevado a abandonar el violín y a estudiar la carrera de abogacía. En palabras del propio Bordas, "el violín me entristecía demasiado" y "unos nervios especiales se me sueltan dos días antes de tocar en público y me martirizan tremendamente", "estoy poseído de un miedo terrible... iterrible!".

A lo largo de esta comunicación aclararemos importantes incógnitas de la vida de Antonio Fernández Bordas, especialmente aquellas relacionadas con sus nervios y miedo escénico. Para ello nos apoyaremos y examinaremos con atención las citadas entrevistas en la prensa del momento, así como otra documentación y aportaciones biográficas de sus relativos.



Profesor de violonchelo barroco en la ESMAE, ha impartido masterclasses y cursos de perfeccionamiento en CSM Coruña, CMUS Santiago de Compostela, Asociación de Violonchelistas de Galicia, Escola Profissional de Música Espinho, MAAC, Consellería de Cultura, Educación e Universidade (Xunta de Galicia) y Joven Orquesta Barroca de Andalucía. Concluyó con distinción sus estudios en La Haya (Koninklijk Conservatorium) con Lucia Swarts, Dmitri Ferschtman y Anner Bylisma, y en Tokyo (Universidad de las Artes) con Hidemi Suzuki. Ha colaborado con Lucy van Dael, Emma Kirkby, Vera Beths, Chiara Banchini, Barthold Kuijken y Alfredo Bernardin, ofreciendo recitales en Japón, España, Portugal, Francia, Italia, Malta, Alemania, Suiza, Croacia, Hungría, República Checa, Polonia, Bélgica y Países Bajos. Doctorando en la USC bajo dirección de Javier Garbayo, forma parte del grupo "Organistrum" y del proyecto "Archivo del teatro pregoldoniano". Ha publicado en Dairea *Cantatas para soprano y continuo* (Biblioteca San Pietro a Majella) de Giacomo Facco.

F Javier Garbayo (Universidade de Santiago de Compostela)

## **Galicia y Portugal hermanadas por la música: La visita del coro Aires d'a Terra a la ciudad de Porto (1903)**

Aires dá Terra, primero de los coros gallegos, surgió en 1883 a iniciativa del boticario y gaitero pontevedrés Perfecto Feijóo Poncet, como grupo de profesionales liberales, músicos aficionados que se reunían en su botica, con el fin de rescatar del olvido el folclore gallego que habían escuchado durante su juventud en las fiestas populares y que entonces corrían riesgo de desaparición. Entre 1883 y 1889 se sucedieron años de expediciones al campo para recoger cantos, antiguos instrumentos olvidados, antiguos trajes regionales, ensayos y actuaciones no oficiales, conformando una cuidada coreografía que acabaría siendo la base del éxito posterior mantenido hasta su disolución en 1914.

La presentación oficial del coro tuvo lugar durante los carnavales de Madrid en 1901, siendo presentados en sociedad por Emilia Pardo Bazán e invitados por Felipe Pedrell para ofrecer un concierto en el Ateneo de la capital, en presencia de destacados músicos. Esta presentación marcó el inicio de un imparable camino de éxito, sentando algunas de las bases fundamentales de lo que hoy seguimos consideramos tópicos "gallegos", aplicados a nuestra música tradicional.

En 1903 el coro fue invitado por el empresario portugués Eugenio Pastor, en colaboración con el Montepío Español de Socorros Mutuos Don Alfonso XIII, a actuar en Porto, iniciándose una importante actividad viajera por las villas y ciudades gallegas, visitando Madrid en varias ocasiones y que acabaría llevándolos a cruzar el Atlántico con una gira por Argentina en el verano de 1914. La visita a Porto para ofrecer un concierto en su espléndido Palacio de Cristal fue la primera salida internacional de la agrupación y actuó como importante elemento para consolidar su fama internacional. La visita transcurrió en un ambiente festivo, siendo el recibidos entre grandes honores como embajada llegada de Galicia, la nación hermana. Fueron paseados por Porto en lujosos carruajes, se celebró una misa y se organizó una corrida de toros en su honor, varias recepciones y espléndidas sesiones de fuegos artificiales. El concierto tuvo lugar el 5 de julio en el paseo central del Palacio y Aires d'a Terra interpretó allí el programa más largo de toda su historia. Se incluyeron piezas variadas "tomadas directamente del pueblo gallego" incluyéndose la interpretación a la gaita por Perfecto Feijóo acompañado de tambor, del Himno de la Guerra de la Independencia, antigua marcha que guiaba al heroico batallón de estudiantes y profesores de la Universidad Compostelana, constituidos en 1808 para luchar contra los franceses. El éxito del concierto fue grande, contratándose transporte gratuito para los asistentes y la reordenación del tráfico para evitar aglomeraciones.

Tras Porto, en 1904, un estudio móvil de la Compagnie Française du Gramophon se desplazó hasta A Coruña para registrar 18 piezas de su repertorio, consideran las primeras grabaciones existentes de música tradicional gallega y en 1914, la revista británica The English Illustrated Magazine, incluiría en su extraordinario Galicia, the garden of Spain una cuidada mención al coro y a su indumentaria, refiriendo su actuación ante un selecto público inglés en el Gran Balneario de la isla de A Toxa.



Javier Garbayo Montabes, Profesor Titular de H de la Música (USC). Doctor (USC), Diploma de Especialización en Etnomusicología por Maryland, Profesor de viola por el Conservatorio, Diploma en Formación Docente e Investigadora (USC). Estancias docentes e investigadoras en la USAL, UNCuyo (Argentina), ISA (La Habana), CSIC (Barcelona), PIMS (Roma) y CIMRE (Santiago de Compostela). Coordinador de GI-2025 (Grupo Organistrum) de la USC (2004- 2020). Ha sido Vicerrector de Extensión Universitaria, Cultura y Sociedad en la USC y actualmente Delegado Académico de la Universidad y Profesor en el Curso Avanzado de Especialización Orquestral de la Escola de Altos Estudos Musicais de Santiago. Investigador en diversos proyectos europeos de ámbito educacional interdisciplinar. Investigador en tres proyectos del Plan Nacional de Investigación (2009-12) (2016-19) (2020-24), siendo Investigador Principal 1 de los dos últimos. Director de varias Tesis doctorales defendidas (3) y en curso (7). Especialista en la música de las catedrales gallegas. Actualmente trabaja diferentes aspectos de la música civil gallega del XIX, relacionando repertorios tradicionales y cultos, intérpretes y conexiones musicales en el Eje Atlántico (Galicia-América)

Gianfranco Salvatore (Università del Salento)

## **Singing black pride in the Renaissance: Slaves' agency and communitarian feelings from poetry and theatre to the song cycle of *canzoni moresche* (16<sup>th</sup> century)**

Cultural history often emphasizes the notion of agency when considering African slavery in America. In sociocognitive theory, 'agency' describes individual conduct within its social context, involving dynamic interactions, active thinking, and consequent action. For African slaves, agency was a prerequisite for defending one's own dignity and expressing one's own claims. This paper aims to reconstruct indirect yet illustrative accounts of black slaves' agency, not in America but in early modern Europe, researching poetry and theatre of that time, and showing how this agency expanded locally, as exemplified in a 16th century song cycle from Naples, the so called *canzoni moresche* ('black songs').

About 1470 the Florentine humanist and poet Alessandro Braccesi wrote a jesting sonnet, *Marta vien su* ('Come on up, Martha'), where the African domestic slave Marta complains about having too much work to do, presses her basic right to a lunch break, and stands up to the white servant maid who insists on enforcing their mistress's orders: it ends up with the black slave insulting, accusing, and threatening the white servant. Although ignored in studies of the African diaspora, this sonnet stands as a prototype for analogous situations in Iberian comedies, first in Portugal (where the slave's protests are addressed to their masters) and then in Spain (where the slave's attack on the white maid is supported by her mistress's solidarity). Male slaves also defended their dignity, challenging their masters' pretensions and abuses of power to claim for themselves the same social rights of white people, sometimes on their own, at times expressed by slave couples in love or, in other instances, by ambitious blacks audaciously ridiculing the color white as a racial symbol.

But in 16<sup>th</sup> century Naples, where the song cycle of *canzoni moresche* was composed in the early '40s, these kinds of claims went even further. A repertoire scarcely studied in depth and often misinterpreted, the *moresche* songs were sung partly in Kanuri, the African language spoken in the Bornu empire and surrounding areas from which African slaves were deported in Naples. "Burnoguellà!", an exclamation of ethnic pride, is often uttered by Giorgio, the story's protagonist: partly in Kanuri, partly in Arabic, it fiercely declares his Bornu provenance. The interjection "Guallà!" ('I swear in Allah') is especially significant, given the strong presence in Naples of a black population – culturally cohesive, without distinction between Muslim-observant or Christian-converted subjects – with established behavioral codes and strong communitarian bonds. Song lyrics frequently express loud and passionate calls to black people; the black community supports and gives advice to the protagonist. One conspiratorial scene depicts Giorgio and his black gang communicating in code so as not to be understood by overseers. Accordingly, the through-composed music of *canzoni moresche* feature dizzying sequences of melodic patterns, rich in syncopation and metric modulations, all to feign the rhythmic and metric complexity of African music.

Gonçalo Moreira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **Comparação entre as experiências de Focalização e criação musical: Uma análise fenomenológica interpretativa**

Inspirado sobretudo pela filosofia continental, pragmatismo americano e psicologia humanista, o filósofo e psicoterapeuta Eugene Gendlin identificou e sistematizou um processo interoceptivo a que chamou *Focusing*, usualmente traduzido como Focalização, que tem sido aplicado a diversos campos, incluindo a psicoterapia, a filosofia e a escrita criativa. Neste processo, o indivíduo presta atenção a um dado sentimento, com curiosidade e sem ideias pré-concebidas, expressando-o através de variados tipos de símbolos - palavras, imagens, gestos, entre outros -, até atingir um elevado grau de ressonância entre sentimento e símbolo, de forma a gerar novas ideias, sentimentos e comportamentos. Embora a Focalização tenha sido previamente utilizada para fomentar a expressão artística e aparente ter semelhanças com o processo criativo, raramente tem sido pesquisada no campo da música.

Com o objectivo de clarificar as similitudes e diferenças entre os processos de Focalização e de criação musical, como a improvisação e a composição, é aqui apresentado um estudo qualitativo que compara as experiências vividas de Focalização e de criação musical de improvisadores e compositores formados em Focalização.

A metodologia utilizada foi a análise fenomenológica interpretativa (AFI), uma abordagem qualitativa com raízes na fenomenologia e na hermenêutica. Os participantes foram oito músicos, quatro do sexo feminino e quatro do sexo masculino, com experiência em Focalização e em criação musical. Foram realizadas, transcritas e analisadas oito entrevistas semi-estruturadas efectuadas via *zoom*, de acordo com a abordagem da AFI à análise de dados.

A análise estabeleceu quatro temas principais. O primeiro tema retrata como uma atitude interior compassiva ajuda a lidar com vozes internas auto-críticas e permite uma maior abertura a novas possibilidades criativas. O segundo tema relata a importância da ressonância corporal, tanto na Focalização como na criação musical, para a promoção de processos criativos. O terceiro tema caracteriza a dificuldade em ser criativo em contextos de aprendizagem musical formal, o que não parece suceder na aprendizagem formal da Focalização. Finalmente, o quarto tema evidencia a significância da experiência de interacção entre o eu e o outro, tanto na Focalização como na criatividade musical.

Este estudo sugere que a criação musical tem bastantes semelhanças com o processo de Focalização. Em ambos os casos, as qualidades de abertura e curiosidade relativamente à experiência corporal parecem facilitar o desenrolar do processo. Adicionalmente, um elevado grau de conexão com o corpo aparenta propiciar uma sensação de maior autenticidade, tanto na Focalização como na criação musical.



Gonçalo Moreira está actualmente a realizar o doutoramento em ciências musicais no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da NOVA de Lisboa. É também investigador em formação no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. A sua investigação está centrada na relação entre o processo de Focalização, descrito por Eugene Gendlin, e a criação musical. Previamente ao doutoramento, completou uma licenciatura em piano jazz, um mestrado em performance (piano jazz), em que se focou na questão da imagética musical na improvisação polifónica a duas vozes, e um mestrado em ensino de música (piano jazz), em que explorou a relação entre *mindfulness* e *flow* na improvisação jazzística, tendo apresentado a sua pesquisa em conferências nacionais e internacionais. Ao longo dos anos, Gonçalo tem também desenvolvido, na área do jazz, uma vasta actividade como professor, intérprete, compositor e arranjador.

Igor Reina (ESMAE, Politécnico do Porto)

## Da natureza do som: Momentos de uma história da escuta musical da voz

Como ouvimos a voz humana? A abordagem de Aristóteles a esta questão em *De anima* sugere que a ouvimos de maneira diferente dos demais objetos de audição. Distingue-se por ser um som signficante, possuidor de registo, melodia e linguagem, produzido por um ser animado e com capacidade de representação (Labarrière 2008). Na senda do filósofo, Roger Scruton (2009) coloca os sons vocais no extremo da escalada argumentativa em favor de uma metafísica do som — que alcança a sua plenitude na música —, pois ouvimo-los expressiva e gramaticalmente numa esfera de pura comunicação, desligados da sua ordem natural, elevados do mundo dos objetos ao mundo dos sujeitos. Assim, os sons vocais evidenciam a dupla natureza dos sons enquanto objetos secundários (entidades cuja natureza está ligada ao modo como as percebemos) e eventos puros (coisas que acontecem, mas que não acontecem a algo).

A oposição entre as propriedades físicas do som e a sua representação mental — instância da eterna disputa entre materialismo e idealismo — chegou ao debate linguístico moderno. Na sua origem está a ruptura entre a fonética e a fonologia emergente, preconizando assim a autonomia dos sistemas, das funções e das estruturas simbólicas face ao substrato sonoro (Laks e Plénat 1993). E a contiguidade estética entre música e linguagem, sobretudo no que concerne à ontologia do som, também não passou indiferente à teoria musical do último quartel do século XX, como atestam as influentes teorias de Robert Cogan (1984), Wayne Slawson (1985) e Fred Lerdahl (1987). Estas, tal como a fonologia de onde bebem, procuram explicar a natureza e o comportamento do som a partir do inventário dos seus constituintes mínimos e universais, sejam eles traços, elementos ou gestos — os primitivos fonológicos.

O presente trabalho inscreve-se nesta linhagem epistemológica, diligenciando em mostrar como as propriedades fonológicas, particularmente ao nível dos seus primitivos, se podem plasmar na matriz de técnicas, obras ou estilos musicais. De forma a ilustrar esta ideia, destacar-se-ão três momentos da sua história: 1) a recepção da física aristotélica no seio da universidade nascente; 2) o desenvolvimento do método comparativo no dealbar da linguística moderna; 3) e a inflexão conceptual ocorrida entre o estruturalismo e o generativismo. Para cada um destes momentos, considerar-se-á um caso exemplar: 1) a teoria fonética proposta em *De Generatione Sonorum*, de Robert Grosseteste; 2) o papel da poesia aliterativa (Stabreim) em *Das Rheingold*, de Richard Wagner; 3) e a evolução do experimentalismo vocal no decorrer do ciclo *Für Stimmen (... missa est)*, de Dieter Schnebel. Deste modo, pretende-se elucidar o estatuto dos primitivos fonológicos, indagando sobre a sua potencial extensão ao domínio da música.



Igor Reina frequenta o Doutoramento em Ciências da Linguagem da Faculdade de Letras (Universidade do Porto), centrando a sua pesquisa nas estruturas comuns entre a linguagem e a música. Lecciona disciplinas de Análise Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (P.PORTO) e integra o Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20 - Universidade de Coimbra) na qualidade de investigador colaborador. Obteve a licenciatura em Composição, prosseguindo com estudos pós-graduados em Teoria e Composição (ESMAE/P.PORTO) enquanto bolseiro de investigação. Desde então, tem apresentado comunicações em simpósios na área da Música e das Ciências da Linguagem. Paralelamente, exerce actividade enquanto compositor e director de coro, sobretudo no âmbito da sua cidade natal, Matosinhos.

Isabel Pina (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **“A famigerada Assembleia” de 1953: A polémica da Juventude Musical Portuguesa e o colapso do clã Freitas Branco**

Luis de Freitas Branco (1890-1955) foi, na última década de vida, progressivamente afastado dos seus cargos oficiais. Os despedimentos do Conservatório Nacional de Música e da Emissora Nacional de Radiodifusão têm sido justificados, por quem lhe foi próximo ou familiar, com discordâncias políticas: com efeito, as alegações de uma certa incompatibilidade com a direcção do Conservatório ou os relatos romantizados do célebre e bizarro episódio da gravata vermelha na Emissora inspiraram uma narrativa, que se consolidou na historiografia portuguesa, acerca da viragem à esquerda de Luis de Freitas Branco. Contudo, menos conhecido parece ser, ainda, o seu afastamento da Juventude Musical Portuguesa, associação de que fora sócio fundador, com Humberto d'Ávila, Joly Braga Santos, João de Freitas Branco, Pedro de Freitas Branco, Nuno Barreiros e Maria Elvira Barroso, núcleo que mereceria o título de clã Freitas Branco, como o designariam aqueles que se distanciavam – Fernando Lopes-Graça, Maria da Graça Amado da Cunha, João José Cochofel, entre outros. A destituição de Luis de Freitas Branco do cargo de presidente da Mesa da Assembleia Geral na sessão de Junho de 1953 gerou discussões aceras entre os sócios da Juventude Musical Portuguesa, distinguindo-se os sectários, os seguidores devotos do mestre, entre os quais um outro fiel demissionário, e os seus detractores, que questionavam a autoridade do mestre. O caso tornou-se público, numa polémica que se prolongou ao longo de meses, em vários artigos publicados no semanário *Cartaz* (1952-1956), protagonizada por João de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Humberto d'Ávila, e comentada, ainda que evasivamente, por um ressentido Luis de Freitas Branco, episódio que extrapola a imprensa, revelando e originando algumas das tensões que marcaram certos círculos musicais de meados do século. No contexto de uma investigação ainda em curso, sobre a posteridade de Luis de Freitas Branco e outros, a comunicação proposta pretende partir de uma das suas pontas soltas. Percorrendo a referida polémica em torno do afastamento de Luis de Freitas Branco da Juventude Musical Portuguesa, procuro, com recurso a fontes hemerográficas e epistolográficas, desvendar um episódio ainda algo enevoado em torno de um dos mestres – mais incontestados – da história da música em Portugal do século XX.



Isabel Pina é doutorada em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo beneficiado de uma bolsa de doutoramento FCT (SRFH/BD/131591/2017). Interessa-se sobretudo pelo estudo da história da música em Portugal nos séculos XIX e XX, música e ideologia, nacionalismo, neoclassicismo, análise musical, imprensa periódica e crítica musical, temas em torno dos quais tem vindo a publicar e a participar em diversos congressos nacionais e internacionais. Defendeu a sua tese de doutoramento em Ciências Musicais, intitulada “Para uma genealogia da criação musical em Portugal no século XX: a posteridade de Luis de Freitas Branco e o conceito de escola de composição”, em 2022. É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde é membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, colaboradora do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música e uma das fundadoras e coordenadoras do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa.

Joana Freitas (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

### **Entre *musicking* e *roleplay*: Vídeos musicais de videojogos e a partilha de experiências online <semi-reais>**

Partilhada por diferentes agentes na esfera multifacetada das práticas musicais e seus significados, a noção de 'musicar' ("to music", de Christopher Small) é também conjugada nos vários modos de (inter)acção e actuação em videojogos ("to play"). Em particular, é preciso jogar um determinado jogo para que a sua narrativa 'exista', assim como, na maior parte dos casos, para ouvir a música que a acompanha. No entanto, seja através de discos de vinil ou listas de reprodução no Spotify, a música de praticamente qualquer produto audiovisual encontra-se, hoje em dia, acessível, deslocando-a do seu contexto original para um que, inevitavelmente, se torna mutável devido à multiplicidade de formas de utilização e de escuta. Paralelamente ao processo actual da 'videoludificação' da sociedade (Muriel e Crawford 2018) e a influência próxima dos videojogos em outros formatos audiovisuais, a dimensão musical deste meio desempenha um papel central nesta rede complexa de interactividade e imersão no âmbito de uma narrativa virtual, sendo que esta última pode, também, operar fora do seu contexto de partida.

Neste sentido, vídeos musicais de covers de videojogos são uma presença audiovisual notável no YouTube e das respectivas comunidades online, promovendo o fluxo criativo e a participação dos utilizadores enquanto, em simultâneo, estendem a longevidade de uma narrativa digital para lá da sua jogabilidade. Não obstante a fórmula familiar e predominante dos vídeos de covers – o intérprete e o seu instrumento num contexto doméstico – o presente trabalho procura examinar vídeos musicais de covers de música de videojogos, um tipo de conteúdo frequente neste circuito mas ainda negligenciado no campo da musicologia. Através de imagens em movimento num palco que coloca a 'vida real' em cena, artistas e fãs vestidos como personagens virtuais específicos tocam a música e jogam com os elementos destes videojogos de modo a representar um videoclip de uma determinada faixa destas bandas sonoras. Ao criar uma estética "autêntica" da virtualidade concebida na narrativa de um jogo, estes vídeos contribuem para o fenómeno de 'roleplay' e actuam com o utilizador ao remeter para a sua experiência pessoal durante o processo de jogabilidade, fomentando assim uma actuação 'semi-real' (Juul 2005) entre participantes.



Joana Freitas é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH com uma bolsa de doutoramento FCT (SFRH/BD/139120/2018) e concluiu o mestrado na mesma instituição com a dissertação "The music is the only thing you don't have to mod: a composição musical em ficheiros de modificação para videojogos". É investigadora no Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical e membro dos Núcleos de Estudos em Som e Música nos Media Digitais e Audiovisuais (CysMus) e Género e Música (NEGEM), ambos integrados no Grupo de Teoria Crítica e Comunicação (GTCC). As suas principais áreas de interesse são a ludomusicologia e o estudo da música em videojogos e audiovisuais, a música e sociabilidades em plataformas digitais, e estudos de música e género.

João Costa Ferreira (IREMUS)

## **A guitarra nas obras para piano dos compositores portugueses nos finais do século XIX: Entre transcrição literal e adaptação**

A instabilidade política da Europa do século XIX, fruto dos diversos conflitos desencadeados desde as Guerras Napoleónicas, mergulha o continente num patriotismo e nacionalismo generalizado que se reflecte na criação artística, nomeadamente na música. Os compositores procuram então demarcar-se da hegemonia cultural da Alemanha, França e Itália debruçando-se sobre o sentimento de pertença a um território, história e cultura comuns com vista à afirmação de uma identidade própria. Através do emprego da língua e poesia nacional, da inspiração na música e dança tradicionais, da evocação de instrumentos típicos, com maior ou menor sucesso esses compositores pretendem exprimir nas suas obras uma "cor local". O finlandês Jean Sibelius compôs em 1892 o poema sinfónico *Kullervo*, op. 7 sobre textos da epopeia *Kalevala* de Elias Lönnrot. O norueguês Edvard Grieg compôs em 1876 a Balada, op. 24 sobre uma melodia popular do seu país. O polaco Henryk Wieniawski compôs em 1853 o *Kujawiak* em lá menor inspirando-se na dança popular polaca com o mesmo nome. Na sua *Rapsódia húngara n.º 2* composta em 1847, Franz Liszt procurou imitar o cimbalom húngaro.

Portugal não escapou à influência desta corrente estética, como comprovam por exemplo as obras de Alfredo Keil, Francisco Bahia e Óscar da Silva. Mas é sobretudo no final do século, em parte motivado também pelo Ultimato Britânico de 1890, que este movimento ganha maior expressão no país e que a procura por uma "cor local" se torna mais sofisticada. É nesse momento que compositores como José Vianna da Motta e Alexandre Rey Colaço se começam a interessar em particular pela poesia de Almeida Garrett e de João de Deus, pelo fado e pelas modinhas, pelo fandango e pelo vira, e ainda pela guitarra.

Nesta comunicação pretende-se analisar os procedimentos adoptados por estes compositores para imitar ou evocar a guitarra nas suas obras para piano: a transcrição literal da escrita guitarrística para o piano e a adaptação dessa escrita às especificidades do instrumento. O objectivo será estudar as implicações desses procedimentos assim como os seus resultados sonoros. Veremos como, ao realizar uma transcrição literal da escrita guitarrística para o piano na sua 1ª *Rapsódia Portuguesa*, Vianna da Motta imita a guitarra sem que isso evoque uma técnica ou sonoridade característica desse instrumento. Por outro lado, veremos como, apesar de não recorrer a uma escrita guitarrística no seu *Fado n.º 2*, a escrita pianística de Rey Colaço, baseada em notas repetidas, cria a ilusão de se ouvir o dedilhar nas cordas duplas de uma guitarra portuguesa; ou como, da mesma forma, a escrita pianística de Vianna da Motta no seu *Vito*, op. 11, baseada em acordes repetidos e arpejados, cria a ilusão de se ouvir o rasgueado de um conjunto de guitarras.

As análises realizadas nesta comunicação permitirão compreender alguns dos procedimentos utilizados pelos compositores "nacionalistas" portugueses na tentativa de criar códigos especificamente portugueses. Admitindo que o resultado sonoro desses procedimentos reflectia a "cor local" para um ouvinte da época, esta comunicação poderá ainda enriquecer os estudos sobre a *Topic Theory*.



João Costa Ferreira é pianista e investigador doutorado em Música e Musicologia pela Sorbonne Université sob a direcção de Danielle Cohen-Levinas, tendo sido bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Tem tido um papel activo na reabilitação e valorização do património musical português, nomeadamente através da publicação e gravação das obras de José Vianna da Motta. Desde o ano de 2015, em colaboração com a editora AvA Musical Editions, publicou mais de trinta obras, em grande parte inéditas. Em 2018, lançou na editora Grand Piano Records um disco com a primeira gravação mundial das *Cinco Rapsódias Portuguesas*, ciclo que marca o início da fase criativa do compositor caracterizada pelo recurso à música popular portuguesa. Em 2020, lançou na editora MPMP o primeiro disco da série discográfica *José Vianna da Motta: Poemas Pianísticos* dedicada às obras de infância, disco que recebeu a Menção Honrosa do Grémio Literário.



João Francisco Porfírio (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **Music for bathrooms: A sonificação da intimidade e da higiene da vida doméstica**

A existência de uma casa de banho em casa é um dos avanços mais significativos da civilização humana – e um privilégio, ainda hoje, em muitas partes do mundo – permitindo que sejam satisfeitas as necessidades fisiológicas com privacidade e higiene. Apesar de, na maioria das casas, este ser um espaço relativamente pequeno comparado com o resto das divisões (cozinha, quarto, sala de estar), as atividades que se desenrolam nesse espaço são bastante diversificadas. Além de servir para a satisfação das necessidades básicas, é também o local onde se toma banho ou duche, onde nos arranjamos de manhã antes de sair de casa ou antes de sair à noite para ir a um bar, ao cinema, ao teatro, ou a um jantar com amigos. Acresce o facto de as componentes que constituem esta divisão da casa – lavatório, sanita, chuveiro, banheira – serem elementos fixos que o utilizador não pode mover para ajustar às diferentes atividades que realiza nesse contexto. De forma a adequar o espaço a cada uma das atividades que se desenvolvem na casa de banho, muitas pessoas recorrem ao som e à música, integrados em diversos produtos audiovisuais e reproduzidos por diferentes aparelhos, para redefinirem esse espaço e darem sentido à atividade em questão.

No YouTube, para sonificar ou musicar este espaço e as várias tarefas que aí se executam surgem várias propostas de composições sonoras. Nesta comunicação pretendo analisar estas composições e o modo como os utilizadores interagem com as mesmas e as utilizam no seu quotidiano doméstico. Tendo o som como base, estas composições são apresentadas num formato audiovisual e construídas para um espaço específico que, de acordo com a atividade para a qual foram pensadas para serem utilizadas, englobam um conjunto de características distintas. Os usos a que cada composição se destina podem ser identificados através das indicações nos títulos e nas descrições dos vídeos, assim como reforçados pelos utilizadores através das suas interações em comentários e partilhas, o que permite a sua integração nos processos de musicar e sonificar a vida quotidiana doméstica que, neste caso, acontece na casa de banho. Aliado ao fenómeno alargado de sonificação dos espaços domésticos através de conteúdos online, estes produtos audiovisuais para a casa-de-banho, produzidas tanto por utilizadores 'anónimos' como por agentes de diversas indústrias, inserem-se no contexto actual da hiperpersonalização do quotidiano, onde diferentes divisões e paredes são delimitadas e definidas não apenas pela sua fisicalidade e utilização como pelas diferentes bolhas sonoras que constroem identidades sónicas.



João Francisco Porfírio frequenta o doutoramento em Ciências Musicais na NOVA FCSH e é Bolseiro de Doutoramento FCT (SFRH/BD/136264/2018). Concluiu o Mestrado em Artes Musicais na mesma instituição. No CESEM é membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, onde desenvolve investigação em assuntos relacionados com música ambiente e as paisagens sonoras do quotidiano doméstico.

José Oliveira Martins (Centro de Estudos Interdisciplinares, Universidade de Coimbra)

## **Imaginação harmónica e registo acústico no modernismo do século XX: Questionando a dicotomia analítica entre altura e classe-de-altura**

Esta é uma comunicação teórico-especulativa sobre uma conceptualização do espaço musical informada pela experiência musical. Nela, exploro algumas questões interpretativas sobre as qualidades do espaço de alturas moldadas pelo uso de acordes estendidos e estruturas estratificadas no modernismo musical do século XX. Frequentemente, as estruturas de alturas que pretendo focar usam uma ampla faixa de registo acústico e dão origem a processos harmónicos complexos, que não se adequam a leituras estritamente tonais ou atonais. Uma característica significativa dessas estruturas é o enfraquecimento (parcial ou integral) das relações de oitava perfeita e, ao invés, o privilégio dado a oitavas alteradas. Como consequência da interpretação ambígua do intervalo de oitava, questiono a dicotomia ou distinção entre as noções de altura e classe de altura, não como propriedades teóricas abstratas, mas como significantes analíticos para o modo como o espaço tonal (*pitch*) é moldado e para a conceptualização (ou experiência) das qualidades harmónicas desses espaços.

Este estudo propõe um conjunto de cinco parâmetros que pretendem captar as qualidades experienciais do registo acústico modelado por variados âmbitos harmónicos, nomeadamente a função do "tom", uso de escala, modularidade de intervalo (de equivalência), regulação de consonância/dissonância e coordenação de saliência. O escopo da minha atenção analítica está organizado em três áreas. Primeiro, irei considerar alguns processos harmónicos em peças de compositores da Segunda Escola de Viena, que usam registos fixos (campos de alturas/*pitch fields*), bem como em peças atonais livres, sugerindo que as oitavas alteradas podem actuar como pontos de coordenação de saliências e ao mesmo tempo contribuir para a continuidade harmónica. Em seguida, examinarei algumas estruturas sobrepostas por camadas na música de Bartók (caracterizadas pela noção de "desafinação"). Estes são espaços híbridos que combinam relações de oitavas perfeitas e alteradas como resultado de uma divisão de níveis tonais distintos, sobrepondo regiões escalares/tonais contrastantes. Por fim, proponho a ferramenta analítica da dissonância escalar no registo para modelar tanto as instâncias de estruturas de acordes estendidos (12 notas) na música de Witold Lutosławski como a divisão de níveis tonais na música de Fernando Lopes-Graça.



José Oliveira Martins (Ph.D. História e Teoria da Música, Universidade de Chicago). Actual presidente da direcção da SPIM–Sociedade Portuguesa de Investigação Musical. Professor na Faculdade de Letras (Estudos Artísticos) e Coordenador Científico do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Foi docente na Eastman School of Music da University of Rochester e a University of Iowa. A sua investigação centra-se na construção analítica e modelização de sistemas musicais, em especial sobre o espaço harmónico de música modernista do século XX e é detentora de prémios como o Musurgia Prix (2019) atribuído pela Société Française d'Analyse Musicale, Patricia Carpenter Scholar Award (2006) pela Music Theory Society of New York State, e o Arthur Komar Scholar Award (2004) pela Music Theory Midwest Society.

José Pinto (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, INET-md)

### **Cimento ou poesia: A música de Bach nos filmes *Opération béton* (1954) de Godard e *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) de César Monteiro**

A figura de Johann Sebastian Bach, no contexto do século XX, está envolta no "mito da revivência" que surge com a popularização de narrativas sobre a sua "redescoberta" no século XIX com a famosa apresentação da *Paixão segundo São Mateus*, dirigida por Felix Mendelssohn em 1829. Neste âmbito, vale a pena considerar um conjunto de referências ao compositor no meio cinematográfico que promovem, ou não, a convencionalidade das associações anteriormente referidas. Esta comunicação centra-se na presença sonora e musical da obra de Bach em dois filmes semi-documentais e semi-amadores: *Opération Béton* (1954) de Jean-Luc Godard e *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) de João César Monteiro. O filme do realizador francês, filmado com uma câmara emprestada nos intervalos do seu emprego como telefonista na obra da barragem Grande-Dixence, relata a magnificência do processo de construção da mesma. O filme realizado por Monteiro é centrado na figura da poetisa homónima com planos das suas férias no Algarve com os filhos intercalados por leituras da sua obra poética. Ao cimento e à poesia sobrepõem-se excertos da obra musical de Bach, atestando a grandiosidade da construção ou a transcendência da criação poética. Os elementos com um elo comum determinado pelo compositor das obras divergem em caráter, presença na diegese e significado. Assim, em simultâneo, constituem pontos comuns mas também discordantes nas duas obras cinematográficas. Em *Opération Béton*, após a apresentação de um excerto do *Concerto grosso* op. 6 n.º 5 de Händel, começamos a ouvir o primeiro andamento do *Concerto de Brandeburgo* n.º 3 (a partir de cerca do minuto 0:06:19) que dura quase até ao final do filme (cerca do minuto 0:13:00), por vezes sobreposto à voz-off do realizador e, no final, substituído por elementos sonoros diretos dos trabalhadores a conversarem e das máquinas. A voz do narrador promove uma leitura das imagens associada à grandiosidade do projeto e à sua magnificência. Enquanto a imagem nos apresenta a maquinaria em ação no transporte e tratamento do concreto que está a ser usado na construção da barragem, a voz acusmática descreve a capacidade dos vários dispositivos empenhados no projeto. Quase em forma de elogio, é ressaltada a dimensão da obra e do processo de construção envergado poderosamente: "une incroyable, merveilleuse machinerie" (palavras ditas em voz-off no filme). No filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, há uma prevalência sonora pela obra de Johann Sebastian Bach, nomeadamente pelas Suites para violoncelo solo (BWV 1007-1012), pela Suite orquestral BWV 1068 e pela Suite BWV 1006.2 executada na guitarra (ocupam aproximadamente 6 dos 16 minutos de filme). A partir destas obras, Monteiro constrói um conjunto de elementos sonoros que determinam, entre outros fatores e componentes, as temáticas do filme. Interessa-nos refletir sobre estas presenças e analisar a forma como divergem e convergem, contribuindo para compreender a afinidade (ou não afinidade) estilística entre os dois realizadores.



José Pinto é licenciado em Música na variante de Ciências Musicais pela Universidade do Minho. Realizou o mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa com a dissertação de mestrado intitulada "A música e o som na Trilogia de Deus de João César Monteiro". Atualmente, frequenta o doutoramento em Ciências Musicais, como bolseiro da FCT (ref: 2021.04853.BD), com uma investigação que incide sobre a música, o som e o cinema de João César Monteiro e que enquadra a obra "sonora e musical" do realizador no cinema português e europeu da segunda metade do século XX. Sobre esse tema, conta com diversas participações em congressos e publicou recentemente um artigo na revista *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*.

Josefa Montero García (Centro de Estudios Vivanco)

## **Villancicos de Joao Pedro Almeida Mota en Salamanca**

El compositor portugués Joao Pedro Almeida Motta fue maestro de capilla en varios centros eclesiásticos españoles y mantuvo contactos con otros como la Catedral de Salamanca. Los documentos de esta institución reflejan alguna visita de Almeida, que ofreció al Cabildo salmantino dos juegos de visperas en 1784, que se interpretaron en presencia del compositor y fueron muy valorados por los canónigos y músicos de la ciudad. Aunque no hemos visto en la documentación una referencia específica a sus composiciones con texto en español, en Salamanca se conservan nueve villancicos de Almeida Mota: siete en la catedral y dos en el fondo de la capilla de música de la universidad. Estas obras, junto con las que tienen texto en latín, son testigos de la relevancia del mencionado compositor en una ciudad que contaba con cátedra universitaria de música.

La presente comunicación aborda el estudio de estas obras, especialmente un villancico que parece compuesto para una oposición, pues su texto refleja el temor del aspirante a una plaza de música ante las pruebas que tiene que superar, y tiene que reflejar estos sentimientos en su obra. Además, se establece una relación entre estos villancicos de Almeida y la producción musical de otros compositores, cuyas obras se conservan también en Salamanca.



Es Doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Ciencias Químicas y en Farmacia por la Universidad de Salamanca, habiendo completado estudios de piano, guitarra y musicología en los conservatorios de la misma ciudad. Ha centrado su tesis doctoral en la figura del maestro de capilla salmantino Manuel Doyagüe (1755-1842) y es autora de varios trabajos relacionados con el patrimonio musical de distintos centros eclesiásticos españoles. En este campo, ha dirigido la última catalogación de los fondos de esta clase conservados en la Catedral de Salamanca, un trabajo multidisciplinar que se publicó en 2011. Imparte habitualmente conferencias y acude a congresos. Sus investigaciones se centran en la música religiosa del siglo XIX y en los archivos musicales. Ha sido profesora asociada de la Universidad de Salamanca. Actualmente es catedrática de música de Enseñanza Secundaria, asesora musical del Archivo Catedral de Salamanca, miembro del Centro de Estudios Salmantinos y presidenta del Centro de Estudios Bejaranos.

Júlia Durand (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **Treino, reciclagem e experimentação: Perspectivas de compositores sobre a música de catálogo**

A música de catálogo (conhecida internacionalmente como *library music* ou *stock music*) diz respeito a faixas musicais pré-existentes catalogadas em plataformas online segundo diversas categorias (tal como géneros, emoções ou instrumentação). Estas faixas destinam-se primariamente a um licenciamento por criadores de audiovisuais, que as poderão depois utilizar em todo o tipo de produções, como programas televisivos, publicidade, videogames, vídeos online, entre outros (Durand 2020). Um número cada vez mais significativo de compositores contactam hoje com esta produção musical, seja enquanto trabalho a tempo inteiro e principal fonte de remuneração, seja enquanto "biscate" que coexiste com outros projectos.

Certos aspectos centrais à música de catálogo (nomeadamente a composição abundante segundo fórmulas estandardizadas) dão azo a uma reputação pouco lisonjeira para os seus autores, que tendem a ser qualificados de músicos "frustrados" ou "mercenários" (Lanza 2004). No entanto, os diferentes olhares que estes compositores deitam sobre a música de catálogo, e as formas como a situam no contexto mais amplo da sua actividade profissional (demarcando-a claramente dos seus outros projectos) revelam com frequência um entendimento positivo desta prática musical como um meio para um fim: seja esse fim a aprendizagem e aperfeiçoamento de géneros e estilos com os quais não têm familiaridade; o treino de capacidades e técnicas que não dominam ainda; ou, ainda, a "reciclagem" de ideias musicais cujos destinos iniciais não se concretizaram.

De modo a explorar em maior detalhe essas dimensões da música de catálogo, irei basear-me num cruzamento de dados retirados de entrevistas a compositores, realizadas ao longo de um período de quatro anos, passando também por uma análise de uma amostra restrita de textos, vídeos e *podcasts* produzidos por (e para) profissionais desta indústria musical. Averiguar as diversas motivações que levam compositores a dedicarem-se à música de catálogo permite-nos contrariar o lugar-comum de que a sua experiência pode ser uniformemente caracterizada de frustrada ou desprovida de criatividade. Pelo contrário, como será demonstrado, as razões pelas quais enveredam por esta actividade, e os modos como a conceptualizam e descrevem, revelam uma realidade heterogénea e multifacetada, onde coexistem diversas perspectivas, percursos e expectativas. Para além disso, este mundo artístico pode funcionar como terreno de aprendizagem de um ofício, segundo o conceito de "*apprenticeship*" como emprego por Henry Jenkins (2009): para vários dos seus compositores, a música de catálogo é o primeiro contacto com um conjunto de práticas e convenções com as quais se deverão familiarizar se tiverem a ambição de se especializar na composição dita "original" para audiovisuais.



Júlia Durand é membro do Núcleo de Estudos em Género e Música (NEGEM), do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música (SociMus) e do Grupo de Estudos Avançados em Música e Cibercultura (CysMus), do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Concluiu a licenciatura e mestrado em Ciências Musicais na FCSH-NOVA, encontrando-se de momento a realizar o doutoramento em Ciências Musicais – Musicologia Histórica na mesma universidade, enquanto Bolseira de Doutoramento FCT (SFRH/BD/132254/2017). A sua investigação centra-se maioritariamente no uso da música em meios audiovisuais, em particular na produção e utilização de música de catálogo (ou *library music*) e a sua comercialização em plataformas online. Desde 2015, desempenha também uma actividade de escrita de guiões para espectáculos musico-teatrais e música electrónica.

Juliana Wady (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **“A entidade portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maléficos da maternidade”: Portugal e música nos discursos de Mário de Andrade**

A problemática relação entre modernismo, nacionalismo e música percorreu grande parte da discussão estética presente na obra de Mário de Andrade. Apudado de “papa do modernismo”, o escritor e crítico brasileiro não só esteve envolvido num cenário de (re)construção de uma identidade artística brasileira, como fomentava de forma significativa os seus preceitos. Assim, o papel de Mário de Andrade como um dos idealizadores do projeto artístico de (re)invenção do Brasil afirma-se na esfera musical da primeira metade do século XX. Como refere Elizabeth Travassos (2003), “falar da interseção entre música e modernismo significa dedicar atenção especial a Mário de Andrade”. No seu projeto de construção de uma linguagem nacional do discurso musical – disperso pela imensidão da obra do escritor, mas especialmente expresso no Ensaio sobre música brasileira (1928) – o vínculo entre folclore e música erudita deve ser uma premissa. Para Mário de Andrade “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (1928, 29). Neste processo de criação musical a partir do folclore nacional, impõe-se uma perspectiva de regresso ao que seria a formação da “nação brasileira”, formação esta que evidencia o “mito das três raças” e resignifica, através do discurso literário e musical, a influência indígena, africana e portuguesa presente neste “folclore”. Nesse sentido, o propósito andradiano estaria na tentativa de assimilar o produto destes “encontros” que deram origem à cultura e, assim, à música brasileira. No entanto, enquanto a herança indígena e africana, e suas convergências, parecem estar representadas de forma enfática e favorável – veja-se, além dos escritos de Mário de Andrade, a obra de Villa-Lobos e a publicação do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928), por exemplo – a Europa e, por conseguinte, Portugal parece ocupar um espaço mais complexo neste cenário de redefinição nacional. Apesar da posição artística periférica compartilhada pelos dois países (Portugal-Brasil), no discurso sobre música de Mário de Andrade, a influência portuguesa apresenta-se numa esfera indeterminada: por um lado, Portugal, enquanto país europeu, deveria ser redefinido, por outro, faz parte destas chamadas “origens da nação brasileira”, devendo ser lembrado e representado como tal. Assim, num discurso que procura compreender os “malefícios” e “benefícios” da maternidade, Mário de Andrade esclarece como, na sua perspectiva, a herança musical portuguesa se articula com a aspiração de uma música nacional e moderna brasileira. Nesse sentido, e considerando todo o contexto de efervescência artística que dominava o Brasil do início do século XX, nesta comunicação pretende-se compreender o lugar, ou não-lugar, da música e da cultura portuguesa no (re)pensar da identidade brasileira, assim como, abordar a relação musical Portugal-Brasil no início do século XX. Trata-se de uma abordagem sobre algumas das narrativas que recriaram a identidade musical brasileira, tendo como ponto de partida uma análise de livros publicados por Mário de Andrade, juntamente com um olhar sobre a crítica e as crônicas do mesmo autor.



Juliana Wady começou o seu percurso universitário ainda no Brasil, na Universidade Estadual de Campinas. No ano de 2016, em Portugal, prosseguiu os seus estudos em Musicologia Histórica na Universidade de Évora, na qual concluiu a licenciatura. Em seguida, realizou o Mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL), propondo uma análise das Cirandas de Heitor Villa-Lobos a partir da Teoria dos tópicos. Atualmente, Juliana Wady é bolsista de doutoramento, na mesma universidade, no âmbito do Projeto “História Temática da Música em Portugal e no Brasil” (UI/BD/151161/2021), proposto pelo CESEM, com uma investigação sobre modernismo e nacionalismo no contexto luso-brasileiro. Dentro destas temáticas, Juliana Wady conta com participações em vários congressos e com a publicação de artigos em Portugal e no Brasil.

Kristin Hoefener (NOVA)

## **Female Chant repertoire in Aveiro's Convent of Jesus in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries**

Religious communities like the one in Aveiro were among the rare places where medieval women could receive an education. Dominican sisters like Catharina and Maria de Athaide and Isabel Luis did not only receive an education there, they also copied and illuminated chant books in their own scriptorium and for their daily liturgical celebrations. Their chant repertoire mirrors local devotions and practices that were transmitted from generation to generation. Particular features of chants for Mary and other female saints in relation to the repertoire, performance and devotional practices are the central focus of this presentation. Notational analysis of the chant melodies provides a deeper understanding of their shaping. Characteristic features and geographical markers of Aveiro's notation are staff notation (on five lines contrary to four in other scriptoria in Europe) and vertical bars whose significance has not yet been satisfactorily elucidated by scholars or performers.



Kristin Hoefener holds a PhD in musicology (Liturgical offices in honor of St. Ursula) from Würzburg University (Germany) and a double master in musicology (University of Amsterdam) and medieval history (Ecole Pratique des Hautes Etudes of Paris). Currently, she works as Marie Skłodowska Curie research fellow at University Nova in Lisbon on a project about late medieval Dominican chant repertoire from Aveiro. Parallely, she is the artistic director of the vocal ensemble KANTIKA that specializes in medieval music. Her past research focused on medieval sacred chant and its strong anchoring in the context (historical, hagiographic and liturgical), as well as its participation in an innovation process (liturgical reforms, innovation in musical notation, composition of new chants, compilation of cycles with new and old elements). Among her recent publications is a monograph about liturgical offices and the cult of St Ursula (Schöningh/Brill, 2022).

Lenice Leite (Universidade de Aveiro,  
INET-md)

## **Zés Pereiras Nacionais de Fragoso e as interações na Festa das Cruzes**

O presente trabalho apresenta e contextualiza dados iniciais de uma investigação de doutoramento em etnomusicologia, com foco na sustentabilidade dos Zés Pereiras, agrupamentos musicais constituídos por bombos, caixas e aerofones. Tem como base a pesquisa empírica, com métodos etnográficos, e se desenvolveu a partir de estudo de fontes históricas e trabalho de campo com observação e participação realizando entrevistas com os tocadores de gaitas, bombos e caixas. Esta pesquisa foi realizada na Festa das Cruzes em Barcelos, com o Grupo Zés Pereiras Nacionais de Fragoso. Os elementos que emergiram neste primeiro momento apontam para a potência afetiva inerente a noção de comunidade, constituída pelo sentimento de pertencimento e identidade cultural, como refere Max Weber (1990). Embora a especificidade do conhecimento musical destes músicos exija uma prática contínua em espaços específicos, muitos não se consideram profissionais por dividirem seu tempo com outra profissão. A fala dos tocadores e a vivência em campo revelou-me a importância das interações musicais realizadas pelo grupo no contexto festivo, assim como os vínculos construídos a partir delas. Identifico aqui algumas interações que observei como: Interações internas: ocorre entre os integrantes, proporcionando mais intimidade, estreitando os laços de amizade, o que contribui para a permanência e colaboração entre os participantes. Interações externas: Grupo e instituições públicas (bombeiros, polícia etc.) - reconhecidas como pilares da comunidade e estão a serviço dela até em período de festa; prestar homenagem a tais instituições demonstra o reconhecimento e agradecimento pelo trabalho prestado ao Concelho que compartilham; Grupo e Comissões de Festas - manter um bom relacionamento com as Comissões é uma forma de garantir boas referências para as próximas comissões; Grupo e público - a busca desta interação desenvolve no músico habilidade de comunicação gestual e corporal que, aliada à sonoridade do grupo torna difícil não ser contagiado pela sua alegria e descontração. A satisfação da plateia demonstrada pela participação, sorriso e aplausos é um catalisador poderoso na manutenção da prática dos Zés Pereiras Nacionais de Fragoso; Grupo e imprensa - o reconhecimento e a importância destes grupos encontram reverberação através da mídia local, ao difundir-los como elementos indispensáveis da festa, representantes da cultura e identidade local; Grupo e pesquisadores - gera um certo tipo de solidariedade e cumplicidade, já que estamos construindo e registrando memórias compartilhadas daquele momento tão importante; Grupo e cidade - não se trata apenas de uma ocupação plástica, é também uma ocupação sonora, impregnando ainda mais aquele espaço de memória e sentidos. No que diz respeito a estas interações, no centro do processo de construção do conhecimento e das motivações que constituem o grupo, dada esta relevância, são tratadas por Diogo Ribeiro, instrumentista do grupo há 22 anos.



Lígia Silva, José Oliveira Martins  
(Universidade de Coimbra, CEIS20)  
and Michelle Phillips (Royal Northern  
College of Music)

## Music listening and duration estimates: Influence of musical tempo, tonality, and familiarity

Previous experiments about the effects of music on time perception showed an influence of musical tempo and the use of pitch hierarchies in subjects' estimates of duration (Biasutti and Pattaro 2006; Droit-Volet *et al.* 2013; Hammerschmidt and Wöllner 2020; Kellaris and Kent 1992; Oakes 2003; Ziv and Omer 2010). However, some studies used simple or short audio *stimuli* rather than ecologically valid music (Biasutti and Pattaro, 2006; Droit-Volet *et al.* 2013), while others did not isolate these musical variables (Ziv and Omer 2010). This communication will present a recent study on musical tempo and tonality effects on duration estimates. Using both retrospective and prospective approaches, 38 participants were asked to estimate the duration of different versions of two instrumental music *stimuli*. Versions were altered in musical tempo (90bpm vs 120 bpm) and the presence of tonality (tonal vs atonal), but other musical aspects such as rhythm, timbre, meter, and melodic contour remained constant. No significant main effect on duration estimates was found for the presence/absence of tonality or changes in musical tempo. However tonal music was judged on average as longer than atonal music retrospectively, and faster music was judged as longer than slower music prospectively, as was previously hypothesized. Comparison of results with previous literature suggests that: 1) the effects of musical tempo on duration estimates may be more significant for *stimuli* with duration over 30 seconds, or with changes of more than 30 bpm; 2) changes in pitch hierarchy alone (from tonal to atonal), without further changes in rhythm, meter, and melodic contour may not be enough to affect prospective duration estimates significantly. The ability to play a musical instrument and level of musical expertise did not influence participants' estimates of musical duration. Results also suggested that familiarity with different musical genres may influence listeners' perception of musical duration. While familiarity with the classical genre led to higher estimates, familiarity with pop, dance, or ethnic/world music led to lower estimates, and familiarity with rock, jazz, and metal/punk music had no impact on duration estimates.



Lígia Borges da Silva é doutoranda no curso de Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra, onde estuda as relações entre o tempo musical e o tempo subjetivo. O seu percurso académico é pautado por uma formação estilisticamente variada dentro da área da música, que se materializou na conclusão de uma licenciatura em flauta transversal no âmbito da música clássica, uma licenciatura em saxofone jazz, e um mestrado em ensino da Música. Participou como instrumentista em variadas formações musicais, desde ensembles de música de câmara a orquestras sinfónicas, combos e Jazz Big Bands. Atualmente tem dividido a sua atividade profissional entre o ensino vocacional da música, a performance musical e a investigação em música.

José Oliveira Martins (Ph.D. História e Teoria da Música, Universidade de Chicago). Actual presidente da direcção da SPIM–Sociedade Portuguesa de Investigação Musical. Professor na Faculdade de Letras (Estudos Artísticos) e Coordenador Científico do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Foi docente na Eastman School of Music da University of Rochester e a University of Iowa. A sua investigação centra-se na construção analítica e modelização de sistemas musicais, em especial sobre o espaço harmónico de música modernista do século XX e é detentora de prémios como o Musurgia Prix (2019) atribuído pela Société Française d'Analyse Musicale, Patricia Carpenter Scholar Award (2006) pela Music Theory Society of New York State, e o Arthur Komar Scholar Award (2004) pela Music Theory Midwest Society.

Michelle Phillips is a senior lecturer and Deputy Head of Undergraduate Programmes at the Royal Northern College of Music (Manchester, UK). Her research interests include music and time, music and maths, audience response to live and recorded music, and music and Parkinson's. Her edited collection on 'Music and Time' was published by Boydell & Brewer in 2022 (with co-editor Dr Matthew Sergeant).

Luísa Correia Castilho (Instituto Politécnico de Castelo Branco, CESEM)

## **A Lamentação de Jeremias de Manuel de Tavares**

Manuel de Tavares, português de nascimento e espanhol de ofício, exerceu funções de Mestre de Capela em diversas Sé Catedrais em Espanha. Depois de uma etapa de formação em Portalegre, Portugal, ocupou o cargo de Mestre de Capela na Sé Catedral de Baeza (1609 a 1612), Múrcia (1612 a 1631), Las Palmas de Gran Canaria (1631 a 1638) e Cuenca (1638). Em Baeza, entre as várias composições suas que se conservam no arquivo da Catedral há uma *Lamentação de Jeremias*. Esta encontra-se copiada dentro do livro de coro M4, que reúne uma pequena coleção de cinco lamentações, dos compositores Morales (uma), Tavares (uma) e Mateo Nuñez Fernandez (três).

Pretende-se nesta comunicação analisar esta *Lamentação* segundo os seguintes parâmetros: descrição codicológica, o conteúdo musical e o seu enquadramento normativo, a estrutura macro-formal, a textura contrapontística, tipos de escrita, o uso da modalidade, o plano cadencial, a prática da dissonância, a relação expressiva entre o texto literário e o texto musical (*Word-painting*), além dos materiais temáticos e motivicos, verificando que tradição lusitana ou espanhola foi a base monódica da versão polifónica da sua lamentação.



Luísa Correia Castilho é doutorada em Música e Musicologia pela Universidade de Évora, Professora Coordenadora na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, onde coordena o Mestrado em Ensino de Música e integra a Comissão de Ética do IPCB e o Gabinete de Apoio ao Estudante com Necessidades Educativas Especiais do IPCB. É membro Integrado do CESEM e membro colaborador do Age.Comm. Participou em congressos e colóquios, nacionais e internacionais, no âmbito da musicologia e da educação. Publicou artigos em revistas nacionais e internacionais. Fez ou faz parte de projetos de investigação no qual se destaca: "Ordo Christi – Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI)", "Textos e vozes perdidas e achadas. Recuperação, reconstrução e recriação de fragmentos de música (c.1100-c.1600)" e "Os manuscritos musicais do Mosteiro de Belém: uma tradição jerónima desconhecida".

Luísa Pais-Vieira (Escola Superior de Educação, Politécnico de Porto)

## **Fundamentos da didática da formação musical: Contribuições de Rogers, Pratt et al. e Karpinski**

A disciplina de Formação Musical em Portugal tem vindo a desenhar-se sob a influência de legislação variada, de tradições e inovações nas suas finalidades, matérias e atividades e, ainda, de contributos pedagógicos do panorama internacional. Ao longo das últimas décadas os seus fundamentos advieram de Kodály, Willems, Orff, Gordon, Swanwick, entre outros, encontrando-se nas práticas letivas e na formação de professores. A presente comunicação pretende dar continuidade a esse referencial através da partilha de alguns princípios pedagógicos e didáticos de Rogers, Pratt, Henson, Cargill e Karpinski.

Foram selecionados três livros pela sua articulação teoria-prática e adaptabilidade à disciplina de Formação Musical, sumariamente, *Teaching Approaches in Music Theory* (Rogers 1984, 2.<sup>a</sup> ed. 2004), *Aural awareness. Principles and practice* (Pratt, Henson e Cargill 1990, 2.<sup>a</sup> ed. 1998) e *Aural Skills Acquisition* (Karpinski 2000). As três obras parecem ter uma filosofia comum no que se refere à atenção dada ao desenvolvimento da compreensão musical e ao alargamento das vivências musicais de forma a desenvolver músicos e públicos mais críticos. A análise destas contribuições, situadas nas últimas duas décadas do século XX, confirma a sua atualidade e pertinência.

Os autores consideram a necessidade de reequilibrar os elementos musicais trabalhados, de ultrapassar o binómio altura-duração de som e de introduzir elementos como densidade e distribuição dos sons ouvidos, a textura, o âmbito dos instrumentos, a tessitura, o registo, o andamento, a articulação ou as dinâmicas. Reforçam a ideia de que qualquer som do dia-a-dia e qualquer música ouvida pode favorecer o desenvolvimento de uma audição mais ampla. No que diz respeito a atividades específicas, os autores referem, por exemplo, o número de repetições utilizadas na elaboração de um ditado melódico, a diferença entre este e a simples transcrição nota-a-nota e a importância da memória no desenvolvimento da compreensão musical. Sobre esta, Karpinski convoca os conceitos de *chunk* e de efeito *cocktail party* e defende o recurso à protonotação para a distinção entre o que se ouve e o que se é capaz de escrever através do código musical ocidental. Nos três livros se defende a vivência física do ritmo, a que Rogers acrescenta a compreensão matemática e o trabalho de grupo. Pratt *et al.* identificam as consequências de correção de uma só nota numa entoação ou performance instrumental, por parte do professor ou do aluno, na deturpação do ritmo, fraseado, dinâmica, textura e/ou timbre, numa visão que assinala claramente as tradicionais prioridades em sala de aula.

Estes exemplos – que serão avaliados com maior ou menor grau de inovação por cada professor de Formação Musical – poderão inspirar i) a colocação de algumas práticas, nomeadamente de avaliação, em perspetiva, ii) a reafirmação da disciplina no sentido da promoção de vivências cada vez mais intrinsecamente musicais e iii) uma orientação da experiência musical em sala de aula, mais do que para o sucesso facilmente mensurável, para a compreensão musical. Consideramos que estes três livros podem fomentar processos de ensino-aprendizagem mais abrangentes e constituírem-se como um contributo importante para um corpo teórico cada vez mais robusto da Didática da Formação Musical.



Luísa Pais-Vieira detém a Licenciatura em Formação Musical (ESMAE, IPP, 2008), o Mestrado em Musicologia (Universidade Católica, 2013), o Mestrado em Ensino de Música (ESE-ESMAE, IPP, 2015) e o Doutoramento em Ciências da Educação (Instituto da Educação, Universidade do Minho, 2019) com o tema "Papel da supervisão pedagógica na (re)construção da disciplina de Formação Musical". Tem desenvolvido atividade essencialmente como professora de Formação Musical (Conservatório de Música da Maia) e como professora adjunta convidada no Mestrado em Ensino de Música, Formação Musical (ESE, IPP). É investigadora do CIPEM/INET-md, onde foca o seu trabalho nas áreas da Formação Musical, Didática da Formação Musical e Formação de Professores.

Luís Bastos Machado (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## O valor da artesanidade nas reacções à modernidade em pianistas de formação germânica na primeira metade do século XX

O choque da modernidade nos territórios de língua e cultura germânica na Europa central, em especial durante a segunda metade do século XIX, deu origem ao que Marion Deshmukh denominou um "modernismo ambivalente" nas artes e no pensamento. Segundo Deshmukh, esta ambivalência traduz-se numa aceitação de certos aspectos e valores da modernidade, dando porém origem a uma veemente reacção contra outros que se consideram ser incompatíveis com um espírito genuinamente alemão. Walter Frisch dissertou sobre o resultado desta ambivalência no panorama da composição musical germânica, demonstrando como, à semelhança de outras artes, a adopção de estéticas abertamente modernistas se conjugou em vários casos com uma mentalidade conservadora para formar novas linguagens musicais num misto de continuidade e ruptura: um olhar para o passado e para os seus valores tradicionais como garante de um futuro inovador que permanece ancorado numa imaginada *echt Deutschtum*. Mas como se reflecte esta ambivalência em relação à modernidade na interpretação musical e, mais precisamente, no pensamento dos intérpretes?

O antídoto artístico germânico contra uma sentida aculturação causada pela permeabilidade cultural aos novos valores da modernidade assenta em diversos eixos. Destacamos nesta comunicação a valorização da artesanidade, como resistência à massificação da produção industrializada na qual a marca de qualidade do trabalho dedicado individual se perde com a mecanização (no sentido real e figurado) das tarefas. Este eixo encontra-se representado por personalidades como Camillo Sitte, e por movimentos tais como a Wiener Werkstätte e a Bauhaus, que incorporam numa estética inovadora e declaradamente modernista técnicas e valores tradicionais do artesanato de produção manual, recuperando criticamente algumas ideias do movimento Arts and Crafts britânico. Não por coincidência, alguns pianistas de relevo encontravam-se associados a estes movimentos, ou reflectiam no seu pensamento uma assimilação de valores semelhantes.

Procuraremos então nesta comunicação explorar de que formas o pensamento de diversos pianistas de formação germânica nascidos nas duas últimas décadas do século XIX, em plena consolidação da rápida industrialização do Império Austro-Húngaro e do recém-formado Império Alemão, se enquadra num contexto de ambivalência modernista, especificamente no que toca ao valor atribuído à artesanidade no seu discurso, implementando-a no seio da sua estética musical. Com apoio em alguns conceitos em torno da artesanidade desenvolvidos por Richard Sennett, baseamo-nos para isso em escritos dos próprios pianistas, assim como em entrevistas e fontes secundárias, de forma a traçar um esboço do que seria este aspecto do pensamento interpretativo de uma primeira geração de intérpretes modernistas. Concluímos que a ideia de artesanidade se apresenta no pensamento dos intérpretes de forma complexa. Num paradigma estético prevalente de música absoluta em que há uma difícil relação com a fisicalidade da actuação, o "artesanal" é amiúde oposto ao "artístico", levantando suspeitas por aquele se confundir com o aspecto puramente técnico da prática musical. A valorização da artesanidade pode, porém, ser lida principalmente numa recusa de soluções interpretativas formulaicas, nomeadamente em relação ao fraseado. Valoriza-se um envolvimento crítico e activo com o material musical específico em cada momento, com importantes repercussões também na relação com a notação.



Luís Bastos Machado é pianista, investigador no CESEM (Grupo de Teoria Crítica e Comunicação) e doutorando na NOVA-FCSH, tendo previamente concluído um mestrado em Piano Performance na Royal Academy of Music de Londres. Bolseiro de doutoramento da FCT, investiga o impacto de estéticas modernistas nas práticas de performance pianística da primeira metade do século XX, com orientação do Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro. Tem apresentado resultados da sua investigação em conferências nacionais e internacionais e actuado como solista e em música de câmara em Portugal, Reino Unido e Alemanha. Participou em vários festivais nacionais e internacionais, e gravou para a Antena 2 e para a rádio pública alemã Deutschlandfunk. Recebeu diversos prémios e bolsas de mérito ao longo da sua formação. Coordena actualmente a linha temática de investigação "Música e Interpretação" do CESEM.

Maria Clara Assunção (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA)

## **Arquivos de compositores: Crítica de fontes, crítica genética e arquivística histórica**

A documentação deixada por compositores coloca ao arquivista problemas e desafios para os quais a teoria arquivística é pouco generosa em soluções. Enfrentar um arquivo pessoal implica sempre a tomada de decisões difíceis e escolhas discutíveis, desde logo porque são raros os casos em que o próprio cuidou de dar uma ordem aos seus papéis. Também raros são os casos em que é possível determinar a Proveniência no sentido arquivístico do termo. Frequentemente as datas são omissas, os assuntos misturam-se, vida pública e privada confundem-se. Talvez nenhum outro tipo de arquivo, como o pessoal, seja a corporização da visão de "arquivo como construção" teorizada por Terry Cook, já que o arquivo que chega às mãos do arquivista traz consigo o rasto de uma história custodial complexa, selectiva e dirigida, rasto que se costuma designar por pegada arquivística. Nesta comunicação, abordamos a Crítica Genética, disciplina nascida em França há quatro décadas e que, no dealbar do presente século, deixou de estar limitada aos estudos literários para se alargar a outros domínios, designadamente às artes performativas. Recorremos ao mais recente debate teórico, muito activo nos países anglófonos, sobre o princípio da Proveniência e o conceito de Fundo, discutindo-os no âmbito particular dos arquivos de compositores. Propomos uma reflexão sobre a importância de tratar os arquivos de compositores, as possibilidades e também os obstáculos à recuperação de uma memória do compositor e do seu processo criativo. Aplicamos esta discussão ao estudo de um conjunto documental referente a Luís de Freitas Branco reunido e custodiado por Maria Helena de Freitas e Nuno Barreiros e os problemas técnicos e teóricos que este apresenta ao arquivista e ao investigador.



Maria Clara Assunção é doutoranda em História (Especialidade em Arquivística Histórica) na NOVA FCSH, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria de Lurdes Rosa e do Prof. Doutor Rui Vieira Nery. Desenvolve investigação no âmbito da arquivística musical histórica, enquanto campo disciplinar em construção, com incidência nos arquivos de compositores. Trabalhou com documentação musical, de 1992 a 2021, na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal onde é bibliotecária profissional desde 1998. É licenciada em História (UAL, 1988), especialista em Ciências Documentais nas duas variantes (FLUL, Arquivo, 1994 e Biblioteca e Documentação, 1998) e Mestre em Ciências da Informação e da Documentação (UE, 2005), com dissertação sobre catalogação de música notada. É membro individual da IAML desde 2002 e sócia da SPIM desde 2010.

María del Carmen Lorenzo Vizcaino  
(Universidad Internacional de La Rioja)

## Voces de oro gallegas en el mundo

¿Existió una escuela lírica gallega en el siglo XIX y principios del XX?

Tomando como base el título del discurso pronunciado por la soprano coruñesa María Luisa Rodríguez Nache, en su ingreso como académica en la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, haremos un repaso por la historia de los grandes cantantes líricos gallegos que desarrollaron su carrera más allá de las fronteras españolas.

Han sido numerosos los protagonistas de esta presencia en el mundo. La existencia, relevante en su tiempo, de muchos de ellos es hoy un arcano para el público en general y aún para la mayor parte de los estudiosos. Faltan datos, fuentes fidedignas, rastros -por supuesto, en gran cantidad de casos, también testimonios sonoros- resumiendo, conocimientos que permitan seguir la trayectoria de tantos prestigiosos artistas y ayuden a conformar una historia gallega del arte lírico y marcar los hitos que han configurado su importancia. Los textos son escasos y a menudo confusos; hay que seguir pacientemente las hemerotecas históricas -noticias, informaciones, anuncios, críticas y gacetas de distintas épocas- y, en ocasiones, a informaciones de primera o segunda mano, hablando con herederos para hacerse una idea de quiénes fueron y lo que fueron tantos y tantos cantantes en su día ilustres.

Ignacio Varela -tenor de la Costa da Morte- fue el primer gallego que cantó en La Scala de Milán o la ferrolana Carolina Casanova -que en París asombró a Alejandro Dumas- no tuvieron la oportunidad de mostrar su talento de manera habitual en su tierra porque no existían temporadas de ópera ni orquestas estables en esas épocas.

Comenzando por la propia M<sup>a</sup> Luisa Nache (1898-1931), que compartió escenario con María Callas en 1953 en La Scala de Milán bajo la batuta de Leonard Bernstein, veremos también a cantantes como María Benita Moreno (1792-1872), Cristina Villó (1814-1853), Rosario Salgado de Pereira (1847-1931), Carolina Casanova de Cepeda (1847-1910), Carlos Ulloa (1849-1887), Ignacio Varela (1864-1923), Ángeles Ottein (1895-1981), Ofelia Nieto (1898-1931), Lola Rodríguez Aragón (1910-1984) o Ángeles Gulín (1939-2002) entre otros más.

Muchas de ellas tuvieron un origen común: la escuela de canto de Bibiana Pérez (1965-1950). "La Perecita", el apodo con el que se la conocía, se instaló en A Coruña junto con su marido el ya citado Ignacio Varela e impartió clases durante varias décadas en dicha ciudad hasta su muerte. Entre sus alumnas se encuentran varias de las voces anteriormente citadas. Algunas de estas cantantes se cuentan como gallegas aunque no nacieron realmente en Galicia pero, ya sea por sus ascendencia o por su ligazón profesional, ellas mismas se tuvieron por tal.

Sentaremos con esta exposición los cimientos de una historia de la lírica gallega a través de sus grandes voces.



Comenzó sus estudios musicales en A Coruña donde obtuvo el Título Superior de Profesora de Violín con Mención de Honor Fin de Grado Medio. Fue miembro de la Joven Orquesta Nacional, de la Escuela de Altos Estudios Musicales y de la Joven Orquesta de la Sinfónica de Galicia. En 2019 obtiene el título de Doctora por la USC, bajo la dirección de Carlos Villanueva, obteniendo la calificación de sobresaliente "cum laude" con la tesis La música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela: 1840-1914. Actualmente es archivera de la Real Filharmonía de Galicia, profesora en la Universidad Internacional de La Rioja, coordinadora de la Comisión de Archivos de Orquestas Sinfónicas de la Asociación Española de Documentación Musical y forma parte del Grupo Organistrum de la USC con el que participa en el proyecto de I+D+i Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950).

Mariana Calado (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

### **Santiago Kastner e a crítica musical: A colaboração com *O Diabo* e *Seara Nova* (1939-1943)**

Santiago Kastner (1908-1922), cravista, professor e musicólogo, foi também crítico musical em alguns periódicos portugueses. A colaboração com a imprensa terá surgido como uma oportunidade para colmatar a situação de precariedade criada pela estagnação da actividade de concertos na Europa durante a II Guerra Mundial. De entre esses periódicos contaram-se *O Diabo*, para o qual escreveu entre Dezembro de 1939 e Março de 1940, *Seara Nova*, com o qual colaborou entre Fevereiro de 1941 e Janeiro de 1943, e o *Jornal do Comércio e das Colónias*, onde se estabeleceu por mais tempo como crítico musical, a partir de Fevereiro de 1943. Em qualquer um destes periódicos, Kastner escreveu sobre concertos realizados em Lisboa e os seus textos caracterizam-se, no geral, por um discurso cuidado e crítico, atento em particular à prestação dos intérpretes face às qualidades estilísticas das obras musicais tocadas.

Nesta comunicação, proponho estudar a faceta de Kastner como crítico musical a partir da análise das suas contribuições para *O Diabo* e *Seara Nova*. Enquadrarei a sua colaboração com estas revistas no conjunto da sua produção literária-jornalística, já abordada por Sonia Gonzalo Delgado (2021), bem como no âmbito do programa das duas revistas literárias e artísticas. Em ambas, a secção de música era um espaço em que se publicavam comentários aos espectáculos que se realizavam e também artigos de opinião dedicados a diversos temas relacionados com a vida musical portuguesa, sendo, por isso, fontes relevantes para o estudo da História da música em Portugal e dos seus intervenientes. Embora as colaborações de Kastner com *O Diabo* e *Seara Nova* tenham sido breves, creio que a análise destas permite estabelecer características do modelo de crítica musical que praticou assim como de alguns dos seus interesses e preocupações, que seriam aprofundados nos trabalhos de musicologia que desenvolveu.



Mariana Calado encontra-se a realizar o Doutoramento em Ciências Musicais Históricas com o projecto de investigação centrado no estudo da crítica musical publicada da imprensa periódica portuguesa entre 1926 e 1945. Terminou o Mestrado em Musicologia na NOVA FCSH em 2011 com a apresentação da dissertação "Francine Benoit e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920's e 1950". É membro do CESEM, no qual é uma das coordenadoras do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa (NEMI). Foi bolseira de Doutoramento da FCT (2015-2017). Recebeu bolsa de investigação do CESEM para desenvolvimento de investigação relativa ao património musical histórico e à recepção musical (2019-2021). Colabora com o RIPM – Répertoire International de la Presse Musicale na indexação de periódicos de música.

Mariana Portas de Freitas (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA)

### **António Nunes de Siqueira, mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro (ca. 1734-52)**

Em 1752, no Rio de Janeiro, era criada a "Academia dos Seletos", sob a proteção de Gomes Freire de Andrade (1733-63), o último governador antes da transferência da sede do vice-reino para esta cidade. A semelhança dos "Felizes" e de outras tertúlias literárias, a agremiação cultivava recitais de poesia e organizava também concertos. Entre os "seletos" contava-se António Nunes de Siqueira, mestre da capela da catedral do Rio de Janeiro desde a década de 1730.

Compositor e regente do canto de órgão, Nunes de Siqueira foi autor de escritos de música teórica, sendo ele "nesta faculdade (como em outras) varám muito agigantado, e exímio", nas palavras do mestre de capela da Bahia, Caetano de Melo de Jesus. Vários testemunhos aludem a Siqueira como referência sólida no terreno da teoria musical. A sua intervenção no "Discurso Apologético" (1734-39), polémica epistolar que circulou entre os dois lados do Atlântico, evidencia uma postura informada e conciliadora que deixa entrever a entrada das ideias iluministas no pensamento eclesiástico luso-brasileiro, até então norteados pela escolástica. Entre outros aspetos, o autor defende o ideal da simplificação do discurso, quando este "tracta com mais do que a precisa extensaõ" das matérias teóricas, e "que precisamente deve ser menos extenso", sendo a questão do método e da simplificação da forma, juntamente com a de "buscar a razão" das coisas, tópicos favoritos do ideário das Luzes.

Na resposta à "dúvida", Siqueira convoca o bom senso e a lógica para conciliar as partes, extrai as consequências dos raciocínios e demonstra a admissibilidade de sete acidentes de sustenido (ou sete de bemol) diante da clave, quer no diapasão natural quer nos cromáticos. É um dos primeiros músicos luso-brasileiros a aludir ao temperamento dos "24 Dieses iguaes", que se perfilava como alternativa à prática limitativa do mesotónico, sobretudo nos instrumentos de tecla.



Mariana Portas de Freitas é Investigadora (Doutoranda) no Instituto de Etnomusicologia Música e Dança (INET-MD) e no Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, ambos da FCSH-NOVA. Possui Diploma de Estudos Avançados em Ciências Musicais Históricas e o Mestrado em Musicologia Histórica pela mesma Faculdade. É Licenciada em Direito pela Universidade Católica Portuguesa. Técnica superior da Fundação Calouste Gulbenkian, coordena o Plano de Edições. Foi coordenadora do Coro Gulbenkian e assegurou a edição de Estudos Musicológicos, sob a direção de Rui Vieira Nery. Publicou: "Entre o hexacorde de Guido e o solfejo francês...", *RBM*, 2010; "A Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular". In: Lucas e Nery, *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios Práticos e Representações*, 2012; "Polémicas musicais entre 'Practicos' e letrados", *RBM*, 2016.



Mariana Vieira (ESART-IPCB / ESMEL-IPL) e Philipp Teuchmann (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA)

## **Do lugar da notação na música acusmática: Um olhar sobre *De natura sonorum* (Bernard Parmegiani) e *Four Variations with Ripped Sounds* (Thomas Gorbach)**

Em *Beyond the Score: Music as Performance* (2014), Nicholas Cook elaboraria uma crítica – semiótica – ao fundamento textual e filológico da musicologia. Ao entendimento de que a música é “escrita sonorizada” (2014, 4), cujo corolário é a “identificação ocularcêntrica da partitura com o que a música é” (Cook 2007, 337), Cook opõe a *semiosis* da performance. Já não pensada como suplemento, a performance configura-se assim como fundamento da construção de sentido e cultura, abrindo a música à heteronomia (2014, 125).

A presente comunicação constitui-se na senda desta crítica ao ocularcentrismo identificado por Cook, argumentando-se, contudo, que o empreendimento advogado pelo autor pode ainda ser aprofundado – quiçá ampliado. Referimo-nos à questão da notação musical, que permaneceria não problematizada – reduzida a veículo neutro e transparente – no quadro de uma “musicologia da performance” (2007, 323), desconsiderando-se o seu estatuto de tecnologia semiótica – recentemente, tal viria a ser também apontado por Cook (2022), leitor de Floris Schuiling (2019). Nesta comunicação pretende-se assim gizar uma reflexão que interpele a materialidade da notação musical, a sua dimensão semiótica e diagramática – um empreendimento que convoca uma genealogia que nos remete para a diagramática elaborada por Descartes (1618) em *Musicae Compendium* ou para as reflexões publicadas a propósito do congresso “Notationen Neuer Musik” (1964) – em que participaram figuras como György Ligeti ou Earle Brown –, mas que também situa interdisciplinarmente a reflexão na senda do pensamento produzido sobre materialidades da escrita e da leitura (e.g., Christin 2009; Kittler 1995; Krämer 2016, 2020).

Em particular, a comunicação versará sobre o lugar da notação musical na música acusmática. Orientar-nos-emos pela seguinte pergunta de pesquisa: Como se relaciona a notação musical com a prática da espacialização na música acusmática? Parte-se do pressuposto, com Annette Vande Gorne, que a música acusmática é “por excelência o laboratório de investigação sobre o espaço enquanto elemento musical (2002, 1) tanto a nível da composição como da interpretação – uma ideia cujo germen já se encontraria em Pierre Schaeffer. Considerar-se-ão como casos de estudo as peças *De Natura Sonorum* de Bernard Parmegiani (1975), e *Four Variations with Ripped Sounds* de Thomas Gorbach (2019), procedendo-se à análise de excertos das suas partituras, um empreendimento que, metodologicamente, também compreenderá uma semiótica do espaço (e.g., Bachelard 1961; Gorne 2002; Landowski 2010; Manar 2006).

A música acusmática, argumentar-se-á, proporciona um lugar privilegiado para interrogar a problemática enunciada. Trata-se de uma notação que emerge nos interstícios do (pós)-humano (e.g., Braidotti 2019; Hayles 1999; Weibel 2016), – mencione-se aqui o “acusmógrafo” de Gorbach –, relevando de uma frágil relação com a configuração cibernética e computacional da música acusmática, a sua função consistindo sobretudo em descrever – e não prescrever – uma peça já existente em formato fixo – e.g., ficheiro de som, fita magnética. Em suma, constitui-se um sistema de notação gráfica que subverte o fonocentrismo (Derrida 1967) – mundivisão etnocêntrica em que a perfeição da escrita musical, à semelhança do alfabeto, é considerada equipolente à sua máxima discretização – que acompanha o ocularcentrismo de que Cook nos fala.



Mariana Vieira estudou Composição na Escola Superior de Música de Lisboa com os professores Carlos Caires e Jaime Reis. Actualmente, é finalista do Mestrado em Ensino de Música na mesma instituição. O seu catálogo inclui música acusmática, mista e instrumental a solo, camerística e orquestral, bem como peças colaborativas interdisciplinares. A sua música foi apresentada em festivais como Young Euro Classic (Alemanha), L'Espace du Son (Bélgica), Audio Art (Polónia), Electroacoustic Music Days (Grécia) Crossroads (Áustria), Monaco Electroacoustique (Mónaco), Aveiro\_Síntese e Música Viva (Portugal). É directora de produção do projecto DME e do espaço Lisboa Incomum. Recebeu prémios como o "European Composer Award" em 2017, o "Electronic Music Composition Contest" da revista Musicworks (Canadá) em 2021 e o concurso "Young Lionesses of Acousmatic Music" promovido pelo "The Acousmatic Project" (Áustria) em 2022. Desde 2021, é também Professora Assistente na Escola Superior de Artes Aplicadas (Castelo Branco, Portugal).

Philipp Teuchmann é doutorando em Ciências da Comunicação – Especialidade em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias – na Universidade Nova de Lisboa, FCSH. Concluiu em 2021 o mestrado na mesma área e instituição com uma dissertação intitulada "Da Operatividade Gráfica: o Diagramático em Três Exemplos da Arte Contemporânea", na qual se procura pensar um regime diagramático da comunicação e a figuração do diagrama no contexto de diversas práticas artísticas contemporâneas. Integra no momento dois projectos: o African-European Narratives e o Photo-Impulse. Em ambos debruça-se sobre uma crítica pós-colonial da imagem e da função escópica ocidentais, interpelando-se sobretudo o lugar que o diagramático e o fotográfico ocupam no quadro de uma epistemologia colonial. As suas áreas de interesse situam-se na teoria e estética dos media, semiótica, arte contemporânea e estudos culturais.

Marta R. Pereira (CESEM)

## Entre livros e estampilhas

O desenvolvimento das tecnologias digitais disponibilizou às ciências musicais um conjunto de ferramentas cruciais para o tratamento e catalogação de espólios musicais. Reconhecendo a importância do fundo musical da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, cuja inventariação e catalogação urge rever e completar, o CESEM iniciou um projecto conjunto com o Palácio Nacional de Mafra, o qual se consubstanciou no Catálogo do Fundo Musical do Palácio Nacional de Mafra e que tem por objectivo a catalogação de todos os documentos com ou sobre música e a sua disponibilização *on-line* numa base de dados correlacionada pesquisável. De referir que este projecto contemplou uma tarefa inicial de revisão da organização espacial destes documentos tendo em conta a tipologia do seu conteúdo e consequente revisão das cotas, o que viria a permitir identificar obras até então não consideradas em inventários anteriores.

De entre as diferentes tipologias de fontes com música identificadas, destaca-se um conjunto de 84 livros estampilhados que se encontra no Fundo Moderno desta biblioteca. Tanto o conteúdo destes livros, como o seu modo de produção, o facto de terem sobrevivido algumas partes instrumentais destas obras e também um vasto e único conjunto de estampilhas utilizadas na produção destes livros, tornam esta coleção valiosa. Contudo, estes livros não foram contemplados no único trabalho de catalogação das obras musicais da Biblioteca de Mafra até então publicado (Azevedo 1985) e muito embora tenham sido mais tarde objecto de estudo por parte de duas outras propostas de investigação (Albuquerque 1999) (Portas s.d.), até à data não contamos com nenhuma pesquisa musicológica sobre esta coleção.

Nesta comunicação proponho não só uma catalogação actualizada, mas também um estudo acerca da produção desta coleção, a identificação da autoria de obras até então consideradas anónimas e ainda uma perspectiva abrangente acerca dos seus conteúdos.



Marta R. Pereira é música e estuda em Lisboa, sendo atualmente licencianda em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Beneficiando de uma Bolsa de Iniciação à Investigação Científica no âmbito da iniciativa "Verão com Ciência", fundada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, colaborou no projeto "Catálogo do Fundo Musical do Palácio Nacional de Mafra", sob orientação científica do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira. Deu continuidade a esta colaboração ao abrigo de um Estágio Curricular realizado em protocolo com a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Atualmente, em regime voluntário, tem incidido na investigação da coleção de volumes estampilhados da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, orientada pela professora Zuelma Chaves e pela Dra. Mafalda Nobre.

Mónica Chambel (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **“Verificar situação”: A catalogação das obras de teatro-música de Constança Capdeville**

Constança Capdeville foi uma das figuras mais influentes da vanguarda portuguesa do século XX e a sua produção mostra um enfoque deliberado na inovação artística, tanto a nível da performance como a nível dos conteúdos. Embora tenha composto para diferentes géneros musicais e formações, dedicou uma parte significativa da sua carreira à produção de eventos performativos que designou por teatro-música. Estas produções eram únicas, baseadas em métodos de trabalho colectivos não registados e partituras e guiões com notação indeterminada.

Não obstante a relevância da actividade e produção de Constança Capdeville no meio artístico nacional, é escassa a investigação a ela dedicada, sendo que a maioria dos estudos existentes foram realizados após 2012, aquando da doação do seu espólio à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Fonte essencial para o conhecimento da obra, estilo e contexto da compositora, o extenso espólio inclui uma multiplicidade de materiais, entre os quais: autógrafos de guiões e partituras, notas e desenhos autógrafos, recortes de revistas, cópias de excertos de livros, fotografias e imagens. No entanto, dez anos após a doação, os materiais ainda não se encontram catalogados. A diversidade e quantidade de materiais tornam a sua categorização e organização especialmente complexas. Embora tenham sido elaboradas duas listagens complementares dos materiais que compõem o espólio da compositora, não existe uma lista, nem institucional nem de pesquisas anteriores, que sistematize as correlações entre os diferentes materiais.

Esta comunicação consiste numa reflexão sobre o processo de catalogação das obras de teatro-música de Constança Capdeville, iniciado em 2021 em colaboração com o Serviço de Música da BNP, e sobre as dificuldades inerentes à sistematização de conteúdos musicais e não musicais e suas relações. As questões de investigação foram: (1) como sistematizar os diferentes materiais das obras de Constança Capdeville de forma a integrá-los num catálogo?; (2) como estabelecer um diálogo estético e relacional entre os materiais a partir da investigação arquivística? A metodologia adotada consistiu em pesquisa de arquivo na BNP e envolveu a organização de materiais e análise e sistematização de conteúdo dos mesmos. Os objectivos foram: (1) promover a preservação e divulgação de obras representativas do contexto musical português da segunda metade do século XX; (2) fomentar estudos sobre compositoras da segunda metade do século XX; e (3) sistematizar os vários materiais de modo a atrair intérpretes e promover a presença destes repertórios nas salas de espetáculos. Os resultados preliminares revelam um espólio com problemas relativos à identificação, associação e organização de parte dos materiais em pastas com identificadores e a existência de um conjunto de materiais isolados não identificados. Para proceder à elaboração do catálogo, foi necessária a comparação e sistematização dos materiais, aplicando como principal critério de organização as correlações e tipologias dos mesmos. Assim, foi elaborada uma tabela classificatória de acordo com estes critérios, dando esta tabela origem à estrutura final do catálogo.

Nádia Moura e Sofia Serra  
(Universidade Católica Portuguesa  
- Escola das Artes, Centro de  
Investigação em Ciência e Tecnologia  
das Artes)

## Efeitos do movimento corporal na percepção de performances musicais de saxofone

O movimento corporal do músico constitui um importante fator de influência nos processos de percepção visual e auditiva da performance musical por parte do público. Neste estudo procuramos compreender como é que o movimento corporal afeta a percepção do público no contexto específico da prática de saxofone, com o objetivo de desenvolver conhecimento que permita aos saxofonistas utilizar a corporalidade enquanto elemento potenciador da performance. Esta comunicação reporta os resultados de duas experiências percepcionais, realizadas através de inquérito online. Os estímulos utilizados nestes inquéritos foram retirados de uma base de dados recolhida para esta investigação, incluindo 200 performances de saxofonistas profissionais, gravadas em áudio, vídeo e motion capture. Para efeitos de descaracterização, os intérpretes foram apresentados nos vídeos sob a forma de figura tridimensional.

Na Experiência 1, 211 participantes avaliaram 8 estímulos audiovisuais do mesmo excerto musical interpretado em duas modalidades: imóvel e movimento expressivo idealizado pelo performer. Para cada estímulo, foi solicitado ao participante pontuar expressividade, adequação do movimento à Música, e avaliação geral da performance (escala de 0 a 100 pontos). A análise estatística dos dados revelou um efeito significativo do fator "modalidade de movimento" nas pontuações, tendo as performances com movimento obtido pontuações significativamente superiores do que as performances imóveis nos três parâmetros avaliados. Concluiu-se que o movimento idealizado pelos performers potencia a atribuição de expressividade e o interesse dos observadores, quando comparado ao movimento restrito, de acordo com referências pré-existentes (p. ex., Davidson 1991; Nápoles *et al.* 2022).

A Experiência 2 refere-se ao teste-piloto do inquérito que se encontra atualmente em implementação, e contou até ao momento desta submissão com a participação de 25 respondentes. Neste inquérito, 10 estímulos audiovisuais, representativos de diferentes padrões de movimento corporal, foram apresentados para pontuação dos parâmetros supracitados. A esta seleção foram adicionados dois estímulos manipulados, em que o áudio não correspondia ao vídeo em questão. O estímulo com classificações inferiores nos três parâmetros foi o modelo de quantidade de movimento inferior, seguido dos dois estímulos manipulados. Os estímulos com classificações superiores (também nos três parâmetros) foram, primeiramente, o modelo do gesto *flap* (levantar do cotovelo), e em segundo, o modelo de quantidade geral de movimento superior. Estes resultados preliminares sugerem que a percepção do público poderá ser afetada não só pela da quantidade geral de movimento, mas pela recorrência de determinados gestos, uma vez que o modelo *flap* pontuou acima do modelo com maior quantidade de movimento. Indicam ainda que baixos níveis de movimento têm um impacto mais depreciativo na percepção do observador do que modelos em que o movimento é dessincronizado do excerto musical. Futuros desenvolvimentos, até à conferência, incluem o aumento da amostra para validação dos presentes dados.

As experiências reportadas sustentam a relevância do estudo do movimento corporal enquanto recurso amplificador da qualidade da performance musical e da interação com a audiência. O conhecimento produzido poderá ter aplicações pedagógicas no domínio da consciência corporal e expressividade.



Nádia Moura é atualmente bolsista de investigação pela Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, na Universidade Católica Portuguesa, cuja temática se centra no movimento corporal e gesto na performance de saxofone. É mestre em Ensino de Música (especialização em Saxofone e Música de Conjunto) pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2019) e licenciada em Performance de Saxofone pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (2017). Desempenhou funções enquanto docente de saxofone na Escola de Música da Póvoa de Varzim, e colabora frequentemente como saxofonista em orquestras de sopro, *big bands* e ensembles de música de câmara. No âmbito do doutoramento, trabalhou como investigadora visitante no Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion (RITMO), e com o Institute for Psychoacoustics and Electronic Music (IPEM).

Sofia Serra é doutorada e mestre pela Universidade de Sheffield (Reino Unido) em psicologia e ensino de Música, mestre pela Guildhall School of Music and Drama (Londres) e licenciada em canto pela Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo (Porto). É docente e coordenadora do Mestrado em Ensino de Música, da Pós-graduação em Música Sacra e Formação Avançada / Cursos Livres da Universidade Católica Portuguesa. É Investigadora no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) na área da psicologia da música (relação professor-aluno em canto, vinculação, personalidade e pedagogia musical e performance). Colabora com a Universidade de São José em Macau e ensinou na Escola Superior de Música de Lisboa. Apresentou-se em ópera, oratória, recital solo, incluindo Festival BBC Proms, BBC Radio 3. Venceu o 2.º prémio no Concurso Tracy Chadwell (Londres) e o 2.º Prémio Jovens Empreendedores XXI num projeto cultural de ópera.

Pedro de Moura Aragão (Universidade de Aveiro, INET-md) e Maya Suemi Lemos (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

## **Colecionadores em rede e processos de mediação na criação da *Discografia Brasileira em 78 rpm***

Primeiro suporte fonográfico a ter alcance global, o disco de 78 rpm foi também a base de um gigantesco sistema capitalista voltado para a comercialização de gravações que operou durante boa parte do século XX, sempre concentrado em algumas poucas *majors* de alcance internacional. O sucesso deste suporte pode ser avaliado por sua rápida disseminação a nível global e sua vasta produção: a quantidade de fonogramas produzidos tanto para fins de estudo e arquivamento etnográficos quanto para comercialização pode ser estimada na ordem de milhões de discos apenas entre os anos de 1900 a 1920.

O Brasil foi o primeiro país na América Latina a ter uma gravadora comercial, estabelecida já no ano de 1901 (a Casa Edison, fundada pelo tcheco Frederico Figner), e uma fábrica de produção de discos, criada em 1911, totalizando nesse mesmo ano uma produção de 750.000 exemplares. Em que pese a importância e centralidade deste vasto acervo sonoro para a compreensão da história musical do país, a salvaguarda destes discos jamais esteve a cargo de instituições públicas: ao contrário, o trabalho de inventariação e catalogação destes discos foi realizado por iniciativa de quatro colecionadores, num trabalho colaborativo que se estendeu ao longo da década de 1980. Só posteriormente o resultado prático deste trabalho ganhou *status* como ação pública, lançado como livro pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) – os quatro volumes da *Discografia Brasileira em 78 rpm*. Em 2019, o Instituto Moreira Salles, organização privada do Rio de Janeiro, em associação com alguns dos mesmos colecionadores, deu continuidade ao trabalho criando o repositório digital “Discografia Brasileira em 78 rpm”, que contém atualmente 63.324 fonogramas catalogados, dos quais, 46.660 podem ser ouvidos em formato *streaming*.

Tomando como base entrevistas concedidas por alguns dos principais colecionadores envolvidos nesse processo, a presente comunicação procura analisar a criação da *Discografia Brasileira*, seus atores, os processos de mediação envolvidos. Procura-se responder a questões de pesquisa tais como: Que critérios presidiram à constituição da *Discografia Brasileira em 78 rpm*? Como esses critérios foram negociados entre os diferentes agentes no processo colaborativo? De que forma operaram e como interagiram esses agentes no processo? Que tensões e disputas perpassaram o processo? Como se deram as relações entre os domínios público e privado? Como se conjugaram os interesses privados do colecionismo e o interesse público de salvaguarda dos acervos? Quais as perspectivas de continuidade do trabalho?

A comunicação busca trazer à luz, assim, aspectos constitutivos e conformativos de um acervo e de uma base de informações importante para a historiografia da música no Brasil, que vem mediando e impactando o conhecimento sobre a música brasileira e a própria criação musical de forma significativa.



Pedro Aragão é Investigador Equiparado a Auxiliar na Universidade de Aveiro. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro *Alexandre Gonçalves Pinto e “O Choro”*, que recebeu em 2012 o Prêmio Silvío Romero IPHAN – MINC (2.<sup>a</sup> colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. É organizador (com Bia Paes Leme, Paulo Aragão e Marcílio Lopes) dos livros *Pixinguinha, Inéditas e Redescobertas, Pixinguinha: Outras Pautas e Carnaval de Pixinguinha*, reunindo arranjos orquestrais desse compositor brasileiro para a rádio nas décadas de 1940 e 1950. Atualmente é coordenador do projeto “Liber|Sound: Práticas inovadoras de arquivamento para libertação de memórias sonoras. Música gravada, experiências transcontinentais, comunidades conectadas”, financiado pela FCT e desenvolvido pelo INET-md na Universidade de Aveiro.

Maya Suemi Lemos é professora associada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como docente permanente no Programa de Pós-Graduação em História da Arte dessa universidade (PPGHA/UERJ) e no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO). É Mestre e Doutora em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne. Realiza atualmente estágio pós-doutoral na Universidade de Aveiro, no âmbito do projeto LiberSound. Suas pesquisas têm ênfase nos processos de agência e mediação nas artes e na música.

Ricardo da Rocha Pereira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **B. Brecht e a música de cena na década de 70 em Portugal: Que música(s) para o “teatro épico”?**

Após a revolução de 25 de Abril de 1974 ocorre, no tecido teatral português, uma transformação sem precedentes, assistindo-se à criação exponencial de novas companhias e grupos de teatro que operam uma renovação na forma de fazer teatro em Portugal, beneficiando de uma abertura às práticas e repertórios até então reféns da censura do Estado Novo (Vasques 1999; Oliveira 2010). Na demanda pela construção de uma linguagem própria e dialogante com o seu tempo e geografia, várias companhias de teatro independente levam à cena textos de Bertolt Brecht durante a década de 1970 e 1980. Entre essas companhias encontram-se a Comuna, o Grupo4 / Teatro Aberto, a Cornucópia, a Barraca e o Grupo de Campolide / Companhia de Teatro de Almada. Todas estas companhias trabalham obras de Brecht e apresentam música de cena de diferentes compositores. Este é um autor de particular interesse à musicologia não (só) pelas suas colaborações com outros compositores e pela natureza política da sua obra que inscrevem um novo capítulo na historiografia da ópera, mas sobretudo pelo lugar que o dramaturgo alemão concede à música nas suas propostas artísticas e teóricas.

A presente comunicação pretende traçar uma cartografia da(s) música(s) de cena para os espetáculos de Brecht durante a década de 1970, em Portugal, analisando de que forma as opções artísticas das diferentes companhias se relacionam com as propostas de Brecht e de que forma respondem ou não às exigências do “teatro épico / dialético”. Tal cartografia permite identificar os vários músicos e compositores responsáveis pela música de cena nessa década, mas também perceber algumas tendências estéticas adoptadas. Dessa forma, e tendo a relação música - teatro em mente, poder-se-á começar a perceber qual o lugar que a música ocupa na criação de um certo teatro independente em Portugal e qual o seu contributo aos espetáculos das várias companhias, respondendo à pergunta “que música(s) para o teatro épico?”



Ricardo Pereira concluiu o curso profissional de piano em 2017, na Academia de Música Costa Cabral. Licenciado em Ciências Musicais pela NOVA-FCSH, frequenta atualmente o mestrado em Musicologia Histórica na mesma instituição. É colaborador do Centro de Estética e Sociologia da Música – CESEM no grupo de Teoria Crítica e Comunicação, participando no Núcleo de Estudos em Género e Música e na Linha de Investigação Música e Interpretação. Paralelamente, colabora em projetos teatrais como compositor e mais recentemente como encenador. Encenou o seu primeiro espetáculo *Maratona Ópera XXI*, na segunda edição do Operafest Lisboa, com árias de jovens compositores, e, em 2022, a convite do Centro de Estudos de Teatro da FLUL, o *Entremez da Peregrina*, obra do repertório setecentista de compositor e libretista anónimo. É membro da direção da Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, sendo responsável pela programação musical e director artístico da sua Banda Juvenil.

Roman Korolev-Namazov (ISCTE)

## **Listening to music as a body technique: An anthropological approach towards the study of a public dimension in classical concerts**

The ways people listen to classical music in public concerts can be interpreted within special listening practices, or techniques, that explain the relations between the public and musical events. On the one hand, the modern public is less controlled by the traditions of listening to music. It uses special strategies to form its listening position and to get involved in listening by creating its own habits. On the other hand, a classical music concert still can be described as a unique and predetermined space of sonic perception with its rules and regulators. The public stays under the influence of sonic regimes offered by the performers. This encounter opens a new perspective for understanding the music perception phenomenon in live concerts.

The concept of "body techniques" (Mauss 1979) as a tool for investigating the phenomenon of listening to music in public implies addressing the intertwined perceptual structures framed bodily and culturally. Thus, listening techniques reflect a set of practical orientations toward listening. They form both the possible way of knowing and interacting with the world and the instruments of power (Foucault 2008) that control the body of any listener. The notion of listening techniques is close to audible techniques (Stern 2003) and has a strong connection with the notion of *habitus* (Bourdieu 1990).

Anthropologically, a *habitus* of listening suggests "an inclination, a disposition to listen with a particular kind of focus, to expect to experience particular kinds of emotion, to move with certain stylized gestures, and to interpret the meaning of the sounds and one's emotional responses to the musical event in somewhat (never totally) predictable ways" (Becker 2004, 130). Listening techniques are connected with the notion of "music worlds" used to explore the body techniques of the audience. It encourages to investigate the process of music perception more precisely by taking into consideration all the parties that participate in it like social networks, convention settings, resources and resource mobilization, and places (Crossley 2015).

The assumption that concert goers deploy special listening practices and the listening-based understanding of the notion of classical music offers an opportunity to establish an explanatory model of contemporary listening to classical music in public which is an objective of the author's Ph.D. thesis being developed recently in affiliation with ISCTE-IUL and NOVA FCSH. The research is based on contextualizing and analyzing classical music as a sound perception phenomenon within the unique role of listeners in the process of creating classical music performances. Thus, the presentation aims at demonstrating a part of the research focused on revealing corporeal and social aspects of listening to classical music nowadays.



Graduated in Global Studies, Lomonosov Moscow State University (2005). Holds an Associate of Arts degree in Music, Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2015), and a Master of Arts degree in Cultural Studies, Russian State University for the Humanities (2018). Currently undertaking his PhD in Anthropology, developed in affiliation with NOVA FCSH and ISCTE-IUL (Merit Scholarship for 3rd cycle students). Previously worked as assistant lecturer at the Moscow International University (2019-2020), research associate at the Moscow Museum of Modern Art (2017-2020), music journalist at Radio Culture, Moscow (2013-2017), and catalog librarian at Taneyev Research Music Library, Moscow (2005-2013).



Rui Cabral Lopes (INET-md)

**No trilho do vilancico barroco ibérico: O Catálogo Descritivo de Pliegos de Villancicos Portugueses**

Desde a sua fundação por Álvaro Torrente, no ano 2000, o projeto "Catálogo Descritivo de Pliegos de Villancicos" (CDPV), sediado na Universidade Complutense de Madrid, veio a tornar-se o principal instrumento para a localização e a descrição de centenas de folhetos de vilancicos pertencentes a centros de culto ibéricos, dispersos por bibliotecas e arquivos de todo o mundo. O leque de fontes textuais sistematizadas no âmbito do CDPV viu-se recentemente alargado com o lançamento editorial do terceiro volume da série, sob o título *Pliegos de Villancicos Portugueses*, pela editora Reichenberger. Foi aqui catalogada e descrita a totalidade dos folhetos de vilancicos subsistentes, impressos por centros de culto portugueses, por motivo de celebrações religiosas como o Natal, a Epifania e a comemoração de santos e patronos locais. O catálogo reúne 314 edições distintas que correspondem a festividades ocorridas entre 1637 e 1723, a maioria das quais promovidas pela Capela Real de Lisboa. A cifra total de 1218 folhetos demonstra, por si só, a representatividade do vilancico como género poético-musical dominante, fora da esfera vocal em língua latina.

Na presente comunicação, pretendo proceder à apresentação do volume e da sua estrutura intrínseca, assim como das várias coleções de folhetos de vilancicos, localizadas na Biblioteca Nacional de Portugal, na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na Biblioteca Pública de Évora, na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, na Biblioteca do Palácio da Ajuda, na Houghton Library da Universidade de Harvard e na British Library de Londres.

As fontes fixadas em catálogo permitem não apenas reconstituir a cronologia dos vilancicos que se cantaram em Portugal ao longo de quase um século, mas também conhecer, de forma aprofundada, a mensagem temática e catequética subjacente às várias festas, os seus pontos diferenciadores e também as suas convergências, o conjunto das línguas que denotam variados fenómenos multiculturais e até mesmo a estrutura formal concreta dos vilancicos. De todos estes aspetos se falará no curso da comunicação, evidenciando-se o potencial informativo do catálogo no que respeita às tendências musicais, culturais e de mentalidades do período em causa.



Concluiu a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e obteve, nessa instituição, o mestrado em Musicologia Histórica. Como bolsheiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, finalizou, em 2007, o doutoramento em Música e Musicologia na Universidade de Évora, sob a orientação científica de Rui Vieira Nery. Desempenhou funções de apoio técnico na Fundação Calouste Gulbenkian e foi investigador do Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Portugal. Integrou a equipe multidisciplinar da Universidad Complutense de Madrid, no âmbito do projeto "Catálogo Descritivo de Pliegos de Villancicos". Leciona na Academia Nacional Superior de Orquestra e na Universidade Lusitana de Lisboa. É membro integrado do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa.

Rui Magno Pinto (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

### **A actividade sinfónica da Real Academia de Amadores de Música (1884-1911)**

Após o precoce fracasso dos concertos sinfónicos da Associação Música 24 de Junho, que se haviam iniciado em 1879 sob a direcção de Barbieri e que prosseguiram na década seguinte sob a direcção de Métra, Colonne, Dalmau, Bretón, Rudorff e Steck, a Real Academia de Amadores de Música, fundada em 1884, tomara o labor da corporação de músicos de Lisboa para a urgente reabilitação e actualização do meio musical português, assumindo-se, nos seguintes vinte anos, como a única orquestra com actividade sinfónica regular na capital portuguesa. Filipe Duarte, o seu primeiro director artístico, colaborara como instrumentista nos referidos concertos da Associação Música 24 de Junho e a sua aprendizagem como director de orquestra resultara, em larga medida, do seu trabalho com vários daqueles maestros estrangeiros: por conseguinte, a orquestra da Academia de Amadores de Música viria a apresentar, nos seus três primeiros anos de actividade, várias das obras estreadas nas audições sinfónicas da corporação de professores de música. Victor Hussla, que tomou a direcção de orquestra de 1887 a 1899, contribuiu para a recepção das obras-primas de compositores clássicos e modernos alemães e franceses e para a estreia dos testemunhos das escolas nacionais europeias em Lisboa. Num período em que abundavam os empreendimentos musicais na capital portuguesa, Andrés Goñi Otermin (1899-1906) e Georges Wendling (1906-1911) dedicaram-se ao aperfeiçoamento da qualidade artística da orquestra de amadores, recorrendo à reposição de várias peças sinfónicas e ao estudo e apresentação de várias obras apresentadas pelas orquestras estrangeiras que naquela primeira década do século visitavam Lisboa, tendo ainda promovido a estreia de várias obras-primas dos mestres alemães e franceses na capital portuguesa.

Tomando em análise a programação concertística da Real Academia de Amadores de Música entre 1884 e 1911, procurar-se-á, na presente comunicação, justificar a longevidade e regularidade das suas iniciativas sinfónicas e discutir o contributo da orquestra e dos seus directores artísticos para a emergência e consolidação de uma cultura sinfónica em Lisboa entre finais do século XIX e inícios do século XX.

Rui Pedro de Oliveira Alves  
(Universidade de Coimbra, CEIS20)

### **The wind band of the Braga Cathedral during the seventeenth and eighteenth centuries: Evidence of the survival of the trombone in a period of decline**

In Portugal, references to the trombone are scarce for most of the second half of the seventeenth century and no single payment to a trombone player could be found in the royal records during the eighteenth century. With the exception of musical centres such as Austria, where the trombone appeared to have flourished, the trombone had virtually disappeared during most of the eighteenth century (Herbert 2006, 19). In Portugal, records from various cathedrals suggest that the position of the trombone player may have been replaced by that of the bassoon player. Since wind musicians were often multi-instrumentalists the bassoon was perhaps used more frequently and subsequently replaced the trombone. This pattern was noticeable in other European countries with only a few exceptions in German speaking countries. In 1948, Baines published an article in which he presents a manuscript by late seventeenth century scholar James Talbot. In this manuscript, Talbot notes that the: "Chief use of the sackbut here in England is in Consort with our Waits or English Hautbois. It was left off towards the latter end of K.Ch. 2d & gave place to the Fr. Basson" (Baines 1948, 19).

The first signs of the trombone's demise appear towards the end of the seventeenth century with only a few references to its use during most of the eighteenth century (De Oliveira Alves 2014). Conversely, although absent in most Portuguese musical centres, new evidence from the Braga Cathedral suggest that the trombone not only has survived during the seventeenth century but it appears to have been in use within the Cathedral's shawm band for most of the eighteenth century. Archival records from the Arquivo Distrital de Braga (ADB) yield new evidence of the thriving musical context surrounding the Braga Cathedral providing details of the appointment of wind instrument players, both woodwind and brass, during the seventeenth and eighteenth centuries, allowing for a detailed reconstruction of the formation of the wind ensemble at the Cathedral. By doing so, it provides evidence of the role of the instruments and their players, their hierarchy, and most importantly the social, cultural, political and religious contexts responsible for such a thriving musical development in eighteenth century cathedral city of Braga. Ultimately, it suggests that in contradiction of most musical centres, both in Portugal and most European countries, the trombone, its players and constructors were an important participant within the musical context at the Cathedral city of Braga.

Samuel Pereira (Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto)

## **A propósito da representação geométrica do movimento musical: O Tonnetz e os espaços de Fourier**

O problema da visualização do movimento musical, nomeadamente das suas progressões harmónicas, está, há muito, identificado na literatura. Duas das abordagens para a sua resolução, o Tonnetz e os espaços de fase derivados da transformada discreta de Fourier para conjuntos de classes de altura, desenvolvem uma visão das estruturas musicais verticais como objetos harmónicos representados no domínio de um espaço geométrico. Assim, através de um breve estudo comparativo, pretende-se refletir nesta comunicação, a propósito das especificidades geométricas destes espaços, da sua construção e principais características, mas também a propósito das suas limitações e potencialidades futuras. Neste âmbito, a possibilidade de representar qualquer cardinalidade é identificada na literatura como uma das principais vantagens associadas aos espaços de fase, carecendo estes, ainda, de representações multidimensionais que tirem proveito de toda a informação relevante da transformada discreta de Fourier.



Samuel Pereira é licenciado em música (variante de composição musical) pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE-IPP), escola onde desenvolveu e aperfeçoou a sua actividade como compositor, e também mestre em Multimédia pela Universidade do Porto (especialização em música interactiva e *sound design*). Desde Outubro de 2021 é bolseiro de doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, investigando a sintaxe musical em obras do séc. XX com recurso a técnicas da musicologia computacional.

Silvio Ferraz (Universidade de São Paulo, Universidade de Évora, CESEM) e William Teixeira (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul)

## Música: Fluxo e energia

É recorrente na prática musical o emprego de termos vagos mas que, no entanto, acabam tendo precisão intuitiva entre músicos. Dentre tais termos temos "fluxo" e "energia": tocar com energia, energia do som, falta de energia etc.. Mas o que quer dizer fluxo e energia musical? A resposta não parece ser simples, e até mesmo nas áreas em que os termos têm seu uso difundido (física, química, biologia), a definição, principalmente de energia, é bastante controversa.

Diversos compositores na segunda metade do século XX destacaram as noções de fluxo e energia. Em Xenakis e Grisey, a energia é relativa à dinâmica entre eventos; em Schaeffer e Lachenmann, ela é compreendida nas tipologias de objetos musicais e sonoros. Ainda em Lachenmann, a própria composição é compreendida como grande fluxo de energia.

Brian Ferneyhough, em seus textos dos anos de 1980, dá às duas noções um sentido gestual instrumental e musical. Em *Form-Figure-Style*, Ferneyhough fala em "energia necessária para criar um gesto" ou "energia potencial das subcomponentes com as quais um gesto é composto". Já no icônico *Il tempo de la figura*, é aquela que nasce do choque entre dois campos de força, falando da "Força como a liberação da energia contida, que encontra sua contraparte em uma energia definível como a aplicação da força a um objeto resistente". Ferneyhough, nesse sentido, fala da energia potencial de uma figura, a energia figurada, e tal ideia o permite imaginar, em outros textos, uma "energia expressiva". É também neste sentido que a proposta da micrometric modulation de Arthur Kampela traz elementos para pensarmos o fluxo e a energia relacionados à construção micrométrica de cada elemento, e na passagem ora abrupta ora gradual entre momentos (que poderíamos dizer, "entre fluxos").

Compreende-se assim um paradigma outro que aquele da nota ou do som, uma poética musical dos fluxos de energia que Makis Solomos traduz por "musique phénomène énergétique": « Si la musique touche l'auditeur, ce n'est pas parce qu'il la « comprendrait », mais parce que [...], elle met en oeuvre des transformations énergétiques qui l'entraînent, [...] qui mettent en mouvement son âme et son corps ».

Nesta comunicação propomos, portanto, uma apresentação da questão a partir do conceito de Alagmática, concebido por Gilbert Simondon em *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. A alagmática (teoria das operações) estuda a comunicação entre fluxos (fluxo de informações sonoras, táteis, visuais, etc.). Um fluxo modulado em modulação e outro modulante em de-modulação. Tal modelo nos parece pertinente para uma parametrização de fluxo e energia em música, tendo em vista seu aspecto temporal, de sucessões ou sobreposições entre objetos ou fluxos de objetos.

Também observamos o desdobramento das noções não apenas na música do pós-guerras e sua presença marcante nas primeiras décadas do séc. XXI, mas também na prática da música de tradição barroca, clássica e romântica, já que o tema do fluxo e da energia não diz respeito a estruturas de alturas ou a sonoridades, mas a fluxos que podem mesmo em corpos diferentes definir configurações dinâmicas recorrentes no tempo.



Silvio Ferraz é Professor Catedrático de composição da Universidade de São Paulo (USP). Entre 1998 e 2013 foi professor na Universidade de Campinas e Católica de São Paulo. Doutor em Comunicação e Semiótica, é autor dos livros *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* (1997), *Livro das Sonoridades* (2004) e *Tempo-música: as colisões de Chronos-Caos*. Desde 1985, tem participado como compositor de mostras e festivais de música contemporânea, com obras realizadas pela Camerata Aberta, Abstrai Ensemble, Arditti String Quartet, The Nash Ensemble, Ensemble Contrechamps, Ictus, Het Spectra, New York New Music Ensemble. Pesquisador do CNPQ, desenvolve projetos no campo da composição musical contemporânea, com ênfase no estudo das implicações dos conceitos de tempo e energia na música do final do século XX e séc. XXI. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa junto ao CESEM e Universidade de Évora, universidade onde atua como professor convidado.

William Teixeira é Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (desde 2016) e Pesquisador Visitante (Fulbright Junior Faculty 2022/2023) da Harvard University. Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012), concluiu seus estudos de Pós-Graduação sob orientação do compositor Silvio Ferraz, como bolsista FAPESP, obtendo os títulos de Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), com estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha). Realiza Pós-Doutorado em Filosofia na PUC-RS com pesquisa sobre filosofia analítica da arte. É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS, desenvolvendo projetos de pesquisa na área de Performance Musical em sua relação com os seguintes tópicos: análise da música contemporânea (da canção popular à música experimental com suporte tecnológico); reflexões teológicas e filosóficas; repertório e técnica do violoncelo.

Tiago Cortez

## Geometria musical de Moreira de Sá e Juan Dominguez Berrueta

No início do séc. XX, em diversos pontos da Europa, crescia com progressiva autonomia face à prática musical o estudo da acústica e dos princípios físico-matemáticos subjacentes à música. Moreira de Sá (1853-1924), além de músico prático de talento reconhecido – foi violinista e diretor de orquestra destacado – e figura impulsionadora da cultura musical no Porto, onde dirigiu e participou na fundação do Conservatório de Música, do Orpheon Portuense ou da Sociedade de Quartetos, possuía um amplo conhecimento multidisciplinar. Fruto de tal capacidade, destinado ao 4.º Congresso da Sociedade Internacional de Música em Londres (1911) escreveu *Théorie Mathématique de la Musique*.

O documento, escrito numa narrativa sistemática e pedagógica, toca nos aspetos físicos do movimento pendular, e progride para uma explicação das relações numéricas subjacentes ao cálculo de intervalos numa lógica de justa entoação e também da expressão matemática do temperamento igual. No entanto, no final do documento podemos observar talvez a sua contribuição mais original, que consiste na representação geométrica, sob a forma de triângulos, dos acordes maiores, no estado fundamental e nas duas inversões. Esta representação, na forma de triângulos equilátero, obtuso e agudo é posteriormente abordada pelo físico espanhol Juan Berrueta (1866-1859) que nos providencia a sua representação gráfica.

Berrueta foi um cientista e filósofo espanhol radicado em Salamanca onde foi professor catedrático da Faculdade de Ciências da Universidade. A sua produção teórica no domínio musical é significativa. Como aspeto particularmente relevante no que toca à sua abordagem musical destacamos uma defesa acérrima da justa entoação face à "escala medida antinaturalmente con el metro sin arte y sin vida del intervalo unidad" (Berrueta 1900, 27), assim como um entendimento dualista da harmonia a par com as ideias de Riemann (1849-1919) e Oettingen (1836-1920). Como modelo geométrico para representar relações de alturas, Berrueta constrói um Tonnetz equivalente ao de Leonard Euler (1707-1783), que posteriormente expande a uma 3.ª dimensão. As dimensões espaciais estão associadas aos números primos geradores de diferentes qualidades harmónicas, assim, o Tonnetz num plano representa intervalos com limite-3 e limite-5, e o Tonnetz tridimensional acrescenta as sonoridades derivadas da 7.ª natural, os intervalos com limite-7. A associação das dimensões do Tonnetz a uma ideia de Qualidade ao invés de Quantidade - porventura um reflexo das ideias filosóficas de Henri Bergson (1859-1941), autor diversas vezes referido por Berrueta - pode ser observada nesta comparação do seu próprio modelo com o de Moreira de Sá: "las longitudes de los triángulos [de Moreira de Sá] están dadas en sentido de magnitud; en nuestra teoría la palabra dimensión tiene [...] un sentido cualitativo" (Berrueta 1916, 622)

Pretende esta apresentação mostrar um pouco as ideias e modelos geométricos destes dois autores ibéricos, como exemplos de produção teórica geograficamente periférica, mas que antecipa correntes relevantes no domínio da teoria musical como a neo-Riemanniana ou a teoria da afinação que ecoa na prática da música microtonal.



Tiago Cortez iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto na classe do prof. Eduardo Resende. Licenciou-se em Piano na ESMAE (P. Porto) na classe da professora Madalena Soveral e na ESMUC (Barcelona), ao abrigo do programa Erasmus. Posteriormente, frequentou o curso livre de composição da ESMAE e concluiu o mestrado em Teoria e Composição na mesma instituição. Participou na criação da Adega Records e respetivo estúdio de gravação onde tocou com um grupo de *rock*. Foi membro dos coros Anonymus e Evpm. Apresentou-se publicamente múltiplas vezes em diversos formatos e locais. Trabalha e trabalhou regularmente como professor de piano e pianista acompanhador em escolas como Valentim de Carvalho, Conservatório de Paredes, Artave, Academia de Música de Costa Cabral, Escola de Música de Perosinho, Escola Dramática de Milheirós, Colégio Efanor ou a escola de Ballet Pirmin Treku.

Tiago Manuel da Hora (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, INET-md)

**“Querem definitivamente ser postos de lado e para sempre esquecidos?”:  
A Associação dos Professores de Música de Lisboa (1893-1904)**

A história do associativismo musical e da forma como os músicos profissionais se organizaram corporativamente em Portugal constitui uma densa camada daquilo que foi a vida musical em Portugal ao longo de quase dos últimos três séculos. Apesar da sua importância incontestável para um mais aprofundado conhecimento da vida musical, a historiografia em torno desse contexto só recentemente começou a produzir resultados. Um dos períodos mais complexos e efervescentes nesse domínio é aquele que vai desde a queda do Antigo Regime até à primeira década do século XX.

Com a difusão dos ideais liberais, a Revolução de 1820 e a queda do Antigo Regime (1834), deu-se uma proliferação de iniciativas que geraram um efervescente movimento associativo, especialmente em Lisboa, em particular com a criação da associação mutualista Montepio Filarmónico (1834), no seio da Irmandade de Santa Cecília, e outras colectividades que irão contribuir para um crescente quadro monopolístico e protecçãoista em torno da classe dos músicos profissionais: a Associação Música 24 de Junho (1842), para zelar pelos contratos e direitos dos músicos de orquestra e assumindo pontualmente a produção de concertos com a sua própria orquestra; e a Academia Melpomenense (1845), uma sociedade de concertos e ensino para profissionais e amadores.

Em 1893, a Associação Música 24 de Junho foi reformulada como Associação dos Professores de Música de Lisboa, reconfigurando-se como associação de classe e intensificando a actividade anteriormente levada a cabo pela sua antecessora. Em 1904, perante uma crise que colocou em causa a continuidade das associações, o Montepio Filarmónico absorveu o espólio da Associação dos Professores de Música de Lisboa, colocando fim, pelo menos a curto prazo, ao associativismo de índole sindical especificamente dedicado à classe profissional dos músicos.

Por forma a conhecer melhor o período de actividade desta associação, a primeira associação de classe dos músicos em Portugal – no caso, de expressão local, em Lisboa – a presente comunicação tem como ponto de enfoque a forma como essa associação surge, como se organiza, o seu grau de intervenção no quadro da produção musical de acesso público da capital e as razões para a sua extinção. Por último, interessa ainda perceber qual a expressão à escala nacional desta associação, e de que forma contribuiu para o movimento sindical nos anos seguintes em Portugal.



Produtor e musicólogo, é doutorado em Ciências Musicais pela NOVA FCSH, sob a orientação de Rui Vieira Nery. É investigador contratado do INET-md/NOVA-FCSH no âmbito do projeto PROFMUS – Ser Músico em Portugal: a condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750-1985) [PTDC/ART-PER/32624/2017] e professor auxiliar do departamento de “Música e Drama” da ESE-IPP. É autor de várias publicações em livro, artigos e capítulos para publicações nacionais e internacionais de âmbito científico e artístico e argumentos para espetáculos musicais e programas de rádio. Tem desenvolvido uma intensa actividade em produção fonográfica, dedicando parte da sua investigação ao domínio da historiografia da discografia de música erudita, e tendo também assinado a produção e direcção de gravação de discos para editoras como Naxos, Arkhé Music, Toccatà Classics, Resonus, Paraty, Neos Records, Portugaler ou Artway Records.



Vasco Negreiros (Universidade de Aveiro, INET-md)

## À procura de Orlando di Lasso

Muito tem sido experimentado nas últimas décadas no sentido de redescobrir práticas interpretativas históricas da música sacra da Renascença voltada para o uso litúrgico. A conferência aqui proposta põe antes o foco em música religiosa composta para devoção privada em espaço palaciano, para a qual se cunhou a expressão *musica reservata*, precisamente no âmbito da actividade do compositor sobre o qual debruçamos aqui a nossa atenção: Orlando di Lasso.

Sabemos que Orlando di Lasso não só foi um *homme de lettres* cultíssimo em diversas línguas, como conhecia grande êxito nas suas excelentes prestações enquanto actor das *commedie dell'arte* que preenchiem infindáveis noites de inverno, no palácio de Alberto V da Baviera. Também as cartas do compositor denunciam um rigor e uma acribia linguística tal, que não espanta que se tenha tornado um ícone fundamental dos estudos de retórica musical, relacionando texto e música, que começaram a despontar pouco após a sua morte, em 1594, até para Joachim Burmeister, um dos pioneiros desta ciência, que, apesar de ser um *Kantor* luterano, precursor de J. S. Bach na Thomaskirche de Leipzig, usa a música de Orlando di Lasso como principal fonte de ilustração das suas *Figurae*.

Nas suas peças compostas para um exclusivo e pequeno grupo de executantes e ouvintes (*musica reservata*), a palavra habita o centro e é a raiz de toda e qualquer invenção musical, num arrojo bastante mais forte do que nas que se destinam às grandes celebrações públicas.

Como dar ao intérprete moderno a oportunidade de viver tão intensamente o texto poético enquanto canta, como imaginamos que o compositor o viveria, sabendo nós que era um excelente tenor e que, na verdade, esteve sempre contratado na condição de intérprete?

Nesta conferência apresentam-se várias abordagens que visam cumprir este objectivo, partindo da observação da prática musical e notacional do século XVI, cruzada porém com as nossas actuais necessidades, dando ao intérprete meios de exercitar a sua sensibilidade, assim como instrumentos de unidade para a interpretação final, tanto em trechos homorítmicos, como em situações de densa polifonia.

Para que esta experiência seja real, sem ficar em especulações, mostra-se, no tocante à interpretação de três grandes ciclos deste compositor (*Sacrae Lectiones ex propheta Iob*, *Prophetiae Sibyllarum* e *Lagrimae di San Pietro*), que diferentes estratégias foram adoptadas, precisamente no sentido de aproximar o executante moderno da sensação que o compositor terá tido ao ler estes textos, antes mesmo de assentar a primeira nota da obra.

Nesta conferência, estas abordagens são ilustradas tanto através da exposição dos materiais que para tal foram criados, como da audição do resultado final que derivou das actividades que giraram em torno deles.

Trata-se de uma tentativa de retorno à origem vital da composição, à sua força centrípeta e à sua razão de ser no mundo, compreendendo que a música vocal desta época, principalmente na obra de Orlando di Lasso, não é em si um fim, mas sim, um meio privilegiado de expressão e intensificação da palavra.



Vasco Negreiros é Professor da Universidade de Aveiro. Diplomou-se em Direcção na Alemanha, primeiramente em Karlsruhe e logo em Mannheim, onde obteve o título de Kapellmeister. Concluiu em 2005 Doutoramento sobre o *Livro de varios motetes* de Frei Manuel Cardoso, sob orientação de Owen Rees (Oxford), do qual resultou a sua edição fac-similada, pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Dirige regularmente o Vocal Ensemble, colaborando como convidado com diversas orquestras, no país e no estrangeiro, principalmente em programas de Música Antiga ou nas interpretações das suas próprias composições, área em que foi internacionalmente premiado. Colabora com diversos grupos também como arranjador e orquestrador. Tem 4 CDs publicados, assim como diversos livros e muitas partituras editadas, além das que se prendem com a sua própria actividade composicional, investigando e actuando principalmente nas áreas da Música Antiga, da Música para Crianças e da Música Hindustânica.

Vinicius Fernandes (Universidade de Aveiro, INET-md)

### **Maria Livia São Marcos: Contribuições para composição da memória artística e pedagógica de uma pioneira**

Esta comunicação se propõe a divulgar resultados parciais da investigação em curso sobre as atividades artísticas e pedagógicas de guitarristas portugueses e seus descendentes estabelecidos no Brasil entre 1875 e 1975. Os dados e documentos coletados na revisão da literatura, em repositórios digitais e em arquivos brasileiros e portugueses, demonstraram que Maria Livia São Marcos - pertencente ao grupo de descendentes - ocupou lugar de destaque e pioneirismo no desenvolvimento artístico da guitarra clássica no Brasil, com atuações relevantes no campo do ensino, da performance e da produção fonográfica. Pretende-se, assim, apresentar informações que contribuirão com a composição da memória artística e pedagógica de Maria Livia São Marcos e, conseqüentemente, com os estudos sobre o percurso histórico da guitarra clássica no Brasil e suas conexões com Portugal.



É Bacharel e Licenciado em Música (UFPB), Especialista em Docência (FACTED), Mestre em Música (UA) e doutorando em música nesta última. Apresentou-se no Brasil, na Argentina, Austrália e Portugal. Recebeu prêmios da Funarte, da UFPB e em concursos de intérpretes. É professor associado do IFPB e publica nas áreas de Performance, Educação Musical, Tecnologias da Música e Musicologia Histórica, atualmente, ligado ao INET-md/UA. Integrou, produziu e dirigiu grupos diversos no âmbito da música de concerto e música urbana brasileira.



# Comunicações- -performance

Ângela da Ponte e Tiago Manuel Soares

## **Ensaios Sobre Cantos IV - para além do quadrado**

"A performance do adufe no séc. XXI está a evoluir. As adufeiras e os músicos (amadores e profissionais) têm dado novos contextos e linguagens ao adufe" (Silva 2017).

Esta proposta deseja contribuir para a divulgação e compreensão de um instrumento que, embora seja de origem popular, começa a afirmar-se em diversos cenários alternativos. Através da peça *Ensaios Sobre Cantos IV*, para adufe e electrónica (Ângela da Ponte), desejamos que o objetivo seja a compreensão do funcionamento do instrumento e das suas possibilidades sonoras, diferenciando e evidenciando a técnica tradicional das demais adotadas de outros instrumentos análogos, assim como entender como este instrumento pode fazer parte de outros contextos instrumentais, nomeadamente a integração com a electrónica.

É apresentada uma contextualização prévia do instrumento assim como da obra e uma reflexão sobre a importância de se trabalhar sobre um instrumento desta natureza. Quais os desafios e limitações técnicas que o instrumento apresenta e em que sentido o mesmo pode evoluir sonoramente. Do ponto de vista da mecânica do instrumento, as inovações introduzidas pelo músico e artesão Rui Silva, nomeadamente o sistema de afinação das peles, constitui um ponto de viragem na performance do mesmo.

Relativamente à composição, esta alteração da mecânica constituiu igualmente uma mudança de paradigma, principalmente na exploração do timbre. Ainda, é discutida e questionada a utilização da música tradicional portuguesa como plataforma para nova música e trajeto pessoal. São descodificadas as várias técnicas utilizadas e como os materiais sonoros do adufe comunicam com a parte da electrónica.



Ângela da Ponte é compositora, docente e investigadora, atualmente residente no Porto. Tem recebido inúmeras encomendas e tem sido interpretada por muitos ensembles, solistas e orquestras de prestígio, incluindo Smirnov Quartet (Basel Music Academy), Remix Ensemble Casa da Música (PT), Oregon Symphony (EUA), Vertixe Sonora (ES) e Ensemble New Babylon (DE). O reconhecimento do seu trabalho inclui a atuação e estreias em vários festivais como BEAST FEaST (UK), Festival Visiones Sonoras 2016 (MX), Audiokineza (PL), 2020 XXI Bienal Internacional de Cerveira Art (PT), Kulturfabrik – 33,7 Festival (LU), Música Viva Festival 2022 (PT) e principais distinções incluem a nomeação para Jovem Compositor em Residência 2011 na Casa da Música (Porto), ISCM Virtual Collaborative Series 2020 e a representação de Portugal na 67.<sup>a</sup> Tribuna Internacional de Compositores (RS).

Tiago Manuel Soares iniciou a sua formação como músico em 2003, e em 2019 finalizou a licenciatura em percussão clássica, pela Universidade do Minho, com Nuno Aroso. O seu principal foco musical reside nos ritmos e nos instrumentos portugueses. Resultado da simbiose entre o contemporâneo e o tradicional, estreou, em recital, quatro peças dos compositores Fernando Lapa e Ângela da Ponte. Como formador, leciona na escola Cardo-Amarelo e encontra-se a fazer investigação para um livro, que irá ser editado, com o apoio da DGArtes, sobre a cultura musical dos "Zés Pereiras" entre Douro e Minho. Conta com 20 álbuns editados e já atuou em diversos países um pouco por toda a Europa, África e Ásia.

Cláudio Pina (CESEM)

## Adapting avant-garde organ music for historical instruments

This presentation concerns the adaptation of contemporary organ works for historical Portuguese organs. In this case, the organ of the Ajuda Parish, located in Lisbon near Ajuda Palace, built in the 18<sup>th</sup> century by António Xavier Machado e Cerveira, and restored in 1988 by António Simões. The chosen repertoire consists of the following works; *Harmonies, Coulée, Musica Ricercata*, by György Ligeti, *ASLSP, ASLSP2*, by John Cage, *Rrrrrrrr...*, *General Bass*, by Mauricio Kagel and *Compositions 1960, Piano Pieces for David Tudor*, by La Monte Young. These works needed to be heavily adapted since they were originally composed for piano or a much larger and modern organ.

The historical Portuguese organ does not have the same compass, tessitura, manuals, pedals, combinations and stops required, so a new interpretative methodology must be created, never explored until now. The historical organs are fully mechanical in nature (keyboard, stops, and feet pistons) and this greatly benefits the sound expansion required for this kind of repertoire. In fact, one of the main objectives of this presentation is to prove that historical organs are better suited for this repertoire due to the mechanical intimacy one can achieve when operating them.

For the performance of these works several non-orthodox functionalities were used, namely extended techniques. These are unorthodox ways of playing the organ, like the gradual opening of stops, turning off the motor that feeds the bellows or using ohashi to hold the keys, atypical sounds that add to the wide range of sonic palette of the instrument. These techniques were used in all the works, even when they were not necessary, extending Ligeti's sonic expansion to the works of the other composers.

There is a deeper relationship between these works, besides their novelty and aesthetics: the extreme dichotomy of long and slow notes versus short and fast notes; the constraints of using only one note, two notes, up to full ten note clusters; using non-regular rhythms that gradually accelerate and decelerate. The sum of all these strategies constitutes a case study of using extreme and dichotomous nuances. In this interpretation, the length of each work is related to Maths and Physics constants. The individual movements of each cycle of works (*Rrrrrrrr...*, *Musica Ricercata* and *ASLSP*) were chosen with the I Ching, a method proficiently used by John Cage. The improvisations were done according to La Monte Young's aesthetics and chords, the Magic chord and the Dream chord, using the same sound material and techniques mentioned above. Young's works are full of theatricality, intertwining with the humour of Kagel's works that are embedded in the interpretation. In Young's verbal scores (*Compositions 1960* and *Piano Pieces for David Tudor*), a previous preparation was required. You need to think, literally, outside the box (organ console) to perform these works.



Sound artist, organist and composer. Titular organist of the historical organ at the Parish of Ajuda. Researcher in the GIMC/CESEM. Holds a diploma of Advanced Studies in Musical Arts on organ and contemporary music. Master in Musical Arts, Dean's Honour Roll 2018. PhD candidate and FCT research fellow in the field of contemporary organ and electroacoustic music (ESML/FCSH). Studied at the Gregorian Institute of Lisbon, Hot Jazz Club and Physics Engineering Faculty of Lisbon University. His artistic output has been selected and premiered worldwide in: Arte no Tempo, Aveiro Sintese, Binaural Nodar, Festival DME, Festival Zeppelin, Iklectic, MUSLAB, MA/IN, Perpectivas Sonoras, Lisboa Incomum and L'Espace du Son. His acousmatic works have been published in MA/IN 2019 and Métamorphoses 2020. Released *Asteroeidês* – organ music with electronics, *Palimpsestus* – acousmatic music and *Avant-garde Organ* – vanguard organ works in historical Portuguese organ, funded by GDA Foundation and CESEM.

Claudio Ribeiro (Royal Conservatoire  
The Hague)

## Adding notes to the left-hand in the performance of late Baroque Italian music for solo keyboard

A small number of scores for solo keyboard of the late Italian Baroque include figures in the bass staff. How can they be performed nowadays in a historically informed way? Can we apply this practice to other solo keyboard pieces from the late Italian Baroque which have no figures but are written in the same style?

These figures are usually applied to left-hand basses which are not essentially contrapuntal or which do not carry thematic material. Its use is not consistent: sometimes the figures are just a reminder of the appropriate harmony one should play, or indicate unexpected harmonies which divert from the *regola dell'ottava*, as in the usual Italian figuring practice; other times they are an abbreviation of the actual musical text. One may find only a few figures or the piece might be figured throughout. *Basso continuo* treatises and manuals do not address this practice, probably because their main objective is the accompaniment of singers and other instruments.

In this lecture, I will show selected evidences of this practice from Naples and from the northeast of Italy, such as keyboard works by Alessandro Scarlatti (MS I-Nc, M.S. 74) and Agostino Tinazzoli (MS D-MÜs, SANT Hs 4166). I will present examples and possibilities for realization based on related primary sources, such as Benedetto Marcello's Sonata S.717b (MS I-Vnm, Mss.It.IV.960), the anonymous *Regole per Suonare la Spinetta* (MS I-Vc, CORRER B.43.25), Francesco Modonesi's Sonata in D Major (MS GB-Lbl, Add. MS 31589) and Alessandro Scarlatti's *Partite sopra Basso obbligato* (MS I-Nc, M.S. 74). In order to better understand this practice, I will deconstruct a fragment of the Sonata in Eb Major by Orazio Mei (MS GB-Lbl, Add. MS 31589), in which the left hand is written with chords but can be reduced to a single-voice bass, similarly to the other examples. Finally, I will suggest their application in repertoire that does not contain figures, as the Sonata K. 322 by Domenico Scarlatti, first performing the Sonata without adding any note to the left hand, and then again, adding notes to the left hand, following the practice presented.

As this is a practice-based art, or craft, I intend to perform the musical examples live and suggest different ways of realizing the same passages.

Following the lecture, I will perform a selection of pieces from the repertoire in question:

- Orazio Mei: [Sonata]
- Francesco Gasparini (attributed): *Suonata per spinetta diretta per S. I.* (M.S. from the Fondazione Querini Stampalia Venice)
- Anonymous: [Giga] (M.S. from the Conservatorio Benedetto Marcello Venice)

I will be adding extra notes to the left-hand basses of the last two pieces.

This lecture presents an important aspect of the performance practices of Italian harpsichord music from the first half of the 18<sup>th</sup> century, a field yet largely unexplored, serving as a guide to today's historically informed performance practice.

Dalila Teixeira (Universidade de Coimbra)

## O *Quatuor* de Messiaen como neo-narrativa: Uma trajetória musical da “sombra” para a “luz”

Segundo Messiaen, no seu *Quatuor pour la fin du temps*, “we abandoned the past and present motion, through cycles and Destiny, to embrace eternity”. Essa noção de eternidade parece, no entanto, ser questionada por diversos elementos musicais, que se tornaram mais claros para mim através da performance da peça. Um desses elementos diz respeito à textura da “Liturgia de Cristal” em que as respetivas camadas, normalmente descritas como autónomas (Pople 1998), se revelam, afinal, interdependentes e capazes de se influenciar mutuamente, criando a sensação de progresso e transformação associada a uma temporalidade linear. Outro elemento que poderá contrariar a ideia de eternidade relaciona-se com a forma da peça no seu todo, na qual é notório, para quem toca, que os oito andamentos não constituem momentos isolados, mas fazem parte de uma sequência temporal orgânica, com princípio, meio e fim, sugerindo uma ideia de narrativa. O que proponho nesta apresentação é abordar essa ideia de narrativa no *Quatuor* de um ponto de vista mais puramente musical, sem deixar de estabelecer pontes com as narrativas extramusicais religiosas associadas à peça pelo próprio compositor e por autores como Matheson (Hill 2009).

Embora a teorização sobre a narrativa musical esteja mais associada à música tonal (Almén 2008), o tema começa a ser mais estudado em música do séc. XX, sendo o livro coletivo *Music and Narrative since 1900* (Klein e Reyland 2013) disso exemplo. Num dos capítulos desse livro, Klein define quatro tipos de relação entre música e narrativa: “narrativa” (associada à harmonia tonal e aos tópicos convencionais da música romântica); “não-narrativa” (música atonal, sem organização temática); “neo-narrativa” (o sentido de enredo musical é dado pela evolução de parâmetros como registo, ritmo e textura, e não pela harmonia tonal); e, por último, “anti-narrativa” (“composers take conventions of musical narrative discourse in order to deny our expectations”). Segundo o autor, a dicotomia mais proeminente na música do século XX situa-se entre a “neo-narrativa” e a “anti-narrativa”, que ele aborda em relação a compositores como Ligeti e Schoenberg, no primeiro caso, e Stravinsky, Shostakovich e Prokofiev, no segundo.

Nesta comunicação-performance, proponho aplicar este quadro conceptual ao *Quatuor* de Messiaen, discutindo, em particular, em que medida a criação de padrões direcionais a nível de registo, timbre, textura e harmonia sugere um sentido musical de “neo-narrativa” que pode também ser associado a uma trajetória global da “sombra” para a “luz” (metáforas com implicações extramusicais). Em específico, apresento o V e o VIII andamentos como pontos de chegada principais dessa trajetória narrativa, enquanto pontos de calma e distensão luminosa, marcados por harmonias consonantes, texturas estáticas e registo tendencialmente agudo, depois de partes mais tensas, caóticas e sombrias. Essa trajetória global é enriquecida pela ligação narrativa entre certos pares de andamentos com elementos musicais comuns, duas dessas ligações sugerindo o retrocesso da luz para a sombra (VI->IV; VII->II) e as outras duas o caminho para a luz (I->VIII; III->V). Esta análise será ilustrada com excertos dos vários andamentos, tocados pelo Quarteto Caleidoscópio, de que faço parte.



Depois de concluída a licenciatura em piano, na ESMAE, sob a orientação de Miguel Borges Coelho, em 2015, completa o mestrado em interpretação artística, na mesma instituição, em 2019, sob a orientação de Pedro Burmester e Daniel Moreira. Na sua dissertação de mestrado apresenta uma forte componente analítica de *Quatuor pour la fin du Temps* de Olivier Messiaen, aliada a um trabalho performativo com o Quarteto Caleidoscópio. Desde então, esta formação pretende promover o diálogo entre a performance e a luz, num formato inovador. Assim, a sua vertente de investigação e de performance avança a par com a sua vida laboral, que passa por ser pianista acompanhadora e professora de piano. Atualmente, incorpora o Serviço Educativo da Casa da Música em dois projetos: Coro infantil da Casa da Música e Coro infantil nas escolas; é pianista acompanhadora do Coro Lira; leciona Academia de música José Atalaya e é pianista acompanhadora na Artave. Incorpora o Quarteto Caleidoscópio, sendo seu elemento fundador. Trabalha ainda na Artway, no departamento de Showcase, criado em 2020, bem como na gestão de projetos. Canta no Coral de Letras da Universidade do Porto, desde 2014, sob a regência do maestro José Luís Borges Coelho.

Diāna Zandberga (Jāzeps Vītols  
Latvian Academy of Music)

## The collaboration between the performer and the composer: Creative polystylism

The musical term "polystylism" was first defined by Soviet composer Alfred Schnittke in 1971. He outlined various forms of polystylistic expression - (quotes, collages, allusions).

The question of my research is to reveal how the collaboration between the composer and performer can extend the stylistic range of music. There are different models of cooperation:

1. The composer writes the piece and then looks for a suitable performer.
2. The composer writes for a specifically selected performer / collective.
3. The performer / ensemble addresses the composer to create the composition

The last two points reveal to creative collaboration and, in many cases, to joint creativity, which helps to come up with new original stylistic solutions.

Some examples of my collaboration:

- with American-Latvian composer Dace Aperāne (1953) resulting in the album *Sounds and Echoes*, released in 2016 by the Latvian National Recording Company SKANi;
- with Latvian composer Imants Zemzaris (1951) – album of piano music *Eine andere Wandererfantasie* (SKANi 2021);
- a group of Latvian composers in my recent album *Landscapes of Latvian Piano Music* (SKANi 2022).

I have inspired Dace Aperāne to write *Dos Sueños* influenced by idiomatic Spanish flamenco folk styles as well as Arabic tonal modes. Spanish elements can be found in a brilliant, virtuoso musical joke by Andris Vecumnieks – *Quasi Carmen*, based on Georges Bizet's famous Habanera from the opera *Carmen*, which is surprisingly merged with some well-known melodies of other composers.

*Summer Visions* (2020) by Latvian composer Selga Mence (1953) reveals the beauty of Latvian nature. The dazzling glitter of light in the miniature "Halo of the Sun" and the hymnically ecstatic "Morning" contrast with the threatening storm in "Clouds" and the terrible depth in "Breath of the Earth".

The polystylistic freedom and sophisticated genres of the Imants Zemzaris' works combine seemingly contradictory features. For example, *Eine andere Wandererfantasie* (2019) is written in the form of double variations, in which the song "La Marmotte" by Ludwig van Beethoven contrasts with the seductive and tempting jazz standard "Manhã de Carnaval" by the Brazilian composer Luiz Bonfá.

It is important for the performer to consider his or her roots and raise awareness of the music by the composers of the land of his or her birth. That is why I am happy to reveal valuable works recorded for the first time, as well as collaborations with contemporary composers, thereby enriching the collection of Latvian piano music recordings. The goal of the album *Landscapes of Latvian Piano Music* (SKANi, 2022) is to generate interest in the vivid imagery and stylistic diversity of the piano works by Latvian composers. The album "Landscapes of Latvian Piano Music" includes piano works by 13 Latvian composers, and I am immensely grateful to the composers for the opportunity to premiere and record new piano works.

Programme of the lecture – performance:

Imants Zemzaris (b. 1951) – *Early in the Morning* (1975), *Late Evening* (1999), *Eine andere Wanderer-Fantasie* (2019)

Dace Aperāne (b. 1953) – *Lullaby, Song of Goddess* (2014)

Selga Mence (b. 1953) – *Morning* (2020)



Having obtained a master's degree in piano performance at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music with Prof. Juris Kalnciems, in 2014, Diāna Zandberga completed her PhD with Professors Jeļena Ļebedeva and Sergejs Osokins. Between 2000 and 2004, she studied with Lazar Berman at the European Academy of Music in Erba, Italy, and during the following four years improved her performance with Alicia de Larrocha at the Granados Marshall Academy in Barcelona. Since 1996, Diāna Zandberga has won acclaim for a succession of recitals in European countries, Russia and the USA. Her discography includes eight solo albums. Diāna Zandberga is author of the monograph *The Piano Department of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (1919–2019)*, issued in 2020. Since 2015, she has been a faculty member of the Piano Department and, from 2021, a Researcher at the Scientific Research Center of JVLMA and the Director of the Professional Doctoral Study Programme.



Erica Bisesi (University of Montreal)  
and Marcela Pavia (AGON-  
AcusticaInformaticaMusica)

## **Marcela Pavia's *Des temps suspendus* and *Des ondes suspendues*: Relating musical structure to expression through timbral analysis and rendition**

Marcela Pavia's *Des temps suspendus* and *Des ondes suspendues* make up a piano suite exploring and exploiting the physical phenomenon of resonance, conceived as a timbral feature able to activate a meaningful and poetical perceptual dimension. In both pieces, resonances induce a feeling of suspension that is further reinforced by a spiral-like formal development. According to Pavia, "resonances stand to real sounds as shadows to bodies, outlining a kind of distorted liminal reality that may either empathize with or contradict the elements of a first level of perception". From the viewpoint of musical structure, the common thread of the suite is the property of resonance, carried on by one or more notes throughout the whole pieces by the *sostenuto* pedal, of acting as a mean of cohesion between harmony and form. In *Des temps suspendus*, leading musical elements are augmented, major and minor chords, whose resonances contrast with a foreground of fast notes to produce a very special timbral effect. In the last section of *Des ondes suspendues*, notes producing resonances are muted to generate new, "ghost" resonances – that is, notes that "resonate" without being played. The artistic purpose here is to symbolically oppose a representation of everyday life to deep and subliminal perception.

The aim of the present study is to identify adequate performance strategies able to highlight such elements in the musical structure and ascribe them the desired meaning. To this purpose, we are adopting an approach to performance analysis developed in recent years – the "accent theory" (Bisesi *et al.* 2019). Accents are defined as local events that attract listener's attention; they are either evident from the score (immanent) or added by the performer (performed). While immanent accents are associated with basic structures like grouping (or phrasing), rhythm, meter, melody and harmony, in piano music performed accents are conceived as emphasis on such structures by means of expressive strategies involving changes in timing, dynamics, articulation and pedalling. By giving a feel for what is important in the score, performed accents clarify the structure and facilitate musical communication.

Although the relationship between immanent accents and agogic has already been deepened in previous research (Bisesi and Parncutt 2011; Friberg and Bisesi 2014; Caron *et al.* 2019), the role of timbre as an expressive device still remains to be explored. In the performance of Pavia's pieces, action on perceived timbre is taken both by means of the *sostenuto*, *una corda* and damper pedals, and through specific combinations of timing, dynamics and articulation at salient score events. Following score analysis by Marcela Pavia where composers' intentions are re-interpreted in terms of relationships between structure and meaning (cf. Kropfl and Aguilar 1989), Erica Bisesi will illustrate her adopted methodology, based on both an intuitive listening-in-performance approach and cross validation by signal processing techniques, to build up an expressive performance where emphasis on local events is achieved by means of timbral effects. As a compendium, compelling examples from both pieces will be provided. We will conclude with the complete performance of *Des temps suspendus*.



Erica Bisesi's academic background is multidisciplinary: PhD in Mathematics and Physics, MSc in Astrophysics, MA in Piano Interpretation and MMus in Music Theory and Analysis (in progress). She is adjunct professor at the Faculty of Music of the Montreal University, collaborating with the UQAM in Montreal, the IRMA in Strasbourg and the Milan Conservatory, and postdoctoral researcher in astrobiology at the Astronomical Observatory of Trieste. She taught music cognition at the Universities of Graz and Bratislava, and acoustics and psychoacoustics at the Udine Conservatory, Italy. She directed or participated in several projects on computational musicology, e.g., in Graz (Center for Systematic Musicology), Stockholm (KTH), Paris (Institut Pasteur). Her research focuses on the synergy between science and art, music psychology and neuroscience, music performance and interpretation, music theory and analysis, music information retrieval, and the relationship between music and maths. She performs regularly as a pianist, both as a soloist and in chamber music ensembles.

Marcela Pavia is a composer and performer of orchestral, electroacoustic and chamber music, winner of several international and national awards. She published her works and writings with numerous record labels and on specialized journals. She is member of the Directory Board of the SIMC-Italy, Faculty member of the Composition Department of the Soundscape Festival, and member of Agon Acustica Informatica Musica. Marcela holds Masters in Composition (Universidad Nacional de Rosario), Electronic Music (Milan Conservatory), Sound Technologies and Composition (Parma Conservatory). She was selected for the 2011 IRCAM Workshop at the Venice Biennale, the 2014 SaMPLE Sound and Music Processing Project (Padua Conservatory), and did an internship at the GRAME (Centre National de Creation Musical) in Lyon in 2019. Recent activities include participation in the "Convergence" Seminar (Royal Conservatory of Antwerp, 2022), the IAWM Seminar (Oregon State University, 2022), and the GATM XVII Conference of Musical Theory and Analysis, Italy (2020). [www.marcelapavia.it](http://www.marcelapavia.it)

Fausto Neves (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **A influência expressionista em *Cinco Nocturnos para Piano*, de Fernando Lopes-Graça**

Na tumultuosa Paris da década de 1930, Lopes-Graça contactou o expressionismo alemão através da Compagnie des Ballets Internationaux, influenciada por Kurt Jooss e pelo seu Tanztheater, e para quem escreveu a revista-bailado *La Fièvre du Temps*.

Em entrevista (1974) a Mário Vieira de Carvalho, o compositor, sempre esquivo a filiações estéticas, acabou por admitir um "expressionismo dramático de linguagem mais ou menos atonal" como "uma consequência evolutiva de premissas técnicas e estéticas de certas obras de fim da década de 20, princípios da de 30".

A obra *Cinco Nocturnos para Piano* emparelha em profundidade e densidade composicionais, assim como em linguagem e coloração emocional, com *Canto de Amor e de Morte* e com *Catorze Anotações*. O expressionismo pode enformá-las ideológica e tecnicamente na sua mensagem musical, quer pelo seu carregado teor comunicativo perturbador, quer pelas técnicas usadas – aforismo e depuração de meios em prol da eficácia da intensidade comunicacional; aproximação ao atonalismo, descolorindo a sofrida imagem musical, retirando lógica gravitacional sonora.

Podemos ainda questionar se as técnicas expressionistas, usadas pelo compositor nabantino nos *Nocturnos*, tentam dar forma ao clássico desesperado e eloquente oráculo expressionista, ou a um individual e lancinante pedido de ajuda de quem se encontra em desespero, rompendo a postura estoica que Lopes-Graça sempre cultivou.

Nesta proposta de comunicação-performance pretendo:

- a) dar a conhecer o enquadramento biográfico, pianístico e ideológico de *Cinco Nocturnos para Piano*;
- b) proceder a uma sùmula analítica dos materiais e da técnica usados pelo autor, confrontando-a com os princípios ideológicos e metodológicos do expressionismo e com o resultado musical final;
- c) executar integralmente a obra ao piano.



Pianista, professor auxiliar (Universidade de Aveiro), investigador (INET-md). Doutorado com a tese "Imagem Estética e Expectativa Musical na obra de Fernando Lopes-Graça", publicou o livro *Em torno de Lopes-Graça. Pensamento – Resistência – Criação* (Página a Página, Lisboa, 2019). Discipulo de Helena Costa, Robert Weisz, Harry Datyner, e ainda de Sequeira Costa, Moura Castro, Josef Palenicek, Jörg Demus, Tânia Achat. Actuou na Europa e Américas do Norte e Sul, a solo ou em colaboração com personalidades como Arpad Geresz, Silva Pereira, Pedro Burmester, Gerardo Ribeiro, Oliveira Lopes, Paulo Gaio Lima, Graça Moura, Pedro Neves, Álvaro Teixeira Lopes, Rui Pinheiro, Miquel Bernat, Marc Tardue, Philippo Zigante, entre muitos outros. 1.º Prémio do Concurso da Covilhã, entre outras recompensas. Estreou obras de Lopes-Graça, Eduardo Patriarca, Vasques Dias e Cândido Lima. Com larga experiência pedagógica, foi programador e fundador do Serviço Educativo da Casa da Música. Dirige o coro "Amigos da Música" de Espinho.

Filipa Vinhas

## **Concerto para Oboé de Zimmermann: Relações recíprocas entre análise e performance**

O Concerto para oboé e pequena orquestra de Zimmermann é um dos mais importantes no repertório do instrumento, representando um elevado nível de dificuldade técnica e interpretativa, não só para o solista, como também para a orquestra. Apesar dessa importância, nos dias de hoje é pouco tocado, o que acredito que se poderá dever a fatores como o facto de ser escassa a informação disponível sobre a obra; a falta de uma análise detalhada que permita aos instrumentistas compreender melhor a visão do compositor; e a própria partitura, que para além de ter erros, não é a mais agradável de ler, devido à grafia das notas. Tendo em conta estas lacunas, pretendo, nesta comunicação-performance, apresentar uma primeira análise da obra, tendo como base o enquadramento estético e biográfico do compositor, assim como técnicas de análise motivica e serial.

Ao nível do enquadramento estético, o concerto de Zimmermann revela, sobretudo, influências de Stravinsky e Schoenberg. A influência de Stravinsky vê-se, desde logo, no título do primeiro andamento, "Hommage à Stravinsky", que menciona logo de início que o concerto é uma homenagem ao compositor russo que Zimmermann tanto admirava. A influência de Stravinsky manifesta-se também no uso de elementos de "block-form", descrita como "the quality of being formally disunified, a sum-of-parts" (Cross 2000), técnica muito usada por Stravinsky, e no uso, no primeiro andamento, de citações retiradas da Sinfonia em Dó (1940) de Stravinsky. Sendo a técnica de colagem muito típica de Zimmermann (Sadie 1980), não poderia faltar essa particularidade neste concerto, que é também mais uma ligação a Stravinsky (que também usava frequentemente citações).

O Concerto para oboé revela também uma forte inspiração em Schoenberg, através do uso da técnica serial. Embora a informação sobre o Concerto seja escassa, é de conhecimento geral que se trata de uma obra dodecafónica. Por todo o concerto, contudo, a série nunca aparece com as suas 12 notas seguidas na versão original e, como tal, foi considerada a técnica discutida por Korte (2012), segundo a qual Zimmermann aplicava a série de uma maneira menos ortodoxa, dividindo-a em fragmentos mais pequenos. É precisamente o uso desses fragmentos da série (e não da série completa) que une todo o concerto, servindo como motivo gerador, presente em todos os andamentos, e evidenciando a ligação do concerto para oboé com o ideal de unidade e organicismo defendido por Schoenberg, que sentia a "necessidade de uma unidade orgânica alcançada pelo próprio material" (Cross 2000). Apesar de Zimmermann começar a adotar esta abordagem ao serialismo mais convictamente em obras mais tardias, a minha análise sugere que já em 1952, ano em que escreveu o concerto para oboé e foi pela segunda vez aos cursos de Darmstadt (Zender 2012), o compositor já começava a experimentar o uso fragmentado da série.

Nesta apresentação, irei enfatizar de que modo a análise apresentada se desenvolveu a partir da própria performance, e por outro lado, como a análise influenciou a interpretação e estudo da obra, para além de ter ajudado a corrigir erros na partitura.

Filipa Vinhas começou a estudar oboé aos 12 anos na Artave. Em 2011 ingressou na ESMAE na classe do Professor Ricardo Lopes, tendo em 2015 frequentado a UDK Berlin na classe do Professor Washington Barella. Também estudou na Musikhochschule Lübeck, na classe do Professor Diethelm Jonas. Frequentou cursos com conceituados oboístas tais como Christian Wetzel, Omar Zoboli, Diethelm Jonas, Nick Deutsh, Kai Fröembgen, Samuel Bastos, Pedro Ribeiro, Viola Wilmsen, Stefen Schilli, entre outros. Na vertente do oboé barroco teve aulas com Barbara Ferrara e Pedro Castro. Colabora com o Remix Ensemble, Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, Orquestra Sinfónica do Algarve e Orquestra da Ópera na Academia e na Cidade. Trabalhou com os maestros Peter Rundel, Martin André, Sylvain Cambreling, Arvo Volmer, Lior Shambadal, Colin Metters, Pedro Neves, Emilio de César, Christophe Millet, Dainius Pavilionis, Wolfgang Kurz, António Saiote e outros.

Gustavo Afonso (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **A performance musical como homenagem: Uma visão a partir da obra para piano de Victor Macedo Pinto**

A emulação no contexto das artes e da arquitetura teve particular relevância na Europa entre o final da Idade Média e o século XVIII. Esta abordagem integrava o processo de formação dos artistas, atuando como ferramenta pedagógica no trajeto entre a imitação e a invenção. A obra *The Finding of Moses* (c. 1730), do italiano Giambattista Tiepolo (1696-1770), e o *Forum Augusti* (42 a.C.-2 a.C.), construído pelo imperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.), sobrinho-neto de Júlio César, são dois exemplos deste tipo de manifestação na pintura e na arquitetura, conjugando o espírito competitivo com o sentido de homenagem aos antecessores (Mayernik 2016). No domínio da música erudita ocidental, realça-se a realização de homenagens a compositores e intérpretes, com grande expressão na tradição francesa, como evidenciam a obra para piano *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), de Maurice Ravel (1875-1937), e a antologia *Tombeau de Claude Debussy* (1920), encomendada por Henry Prunières (1886-1942) em memória do compositor francês e que integra dez peças de compositores de diferentes nacionalidades.

Mas o que significa uma homenagem em música? Será uma forma de construir sobre a obra de um antecessor, ou tratar-se-á de uma reflexão sobre a sua própria relação com essa obra? E poderá a performance musical constituir em si uma homenagem?

Centrando-se nas obras para piano *Elegia a Luís Costa* (1962) e *Três Homenagens* (1950-1962), do compositor português Victor Macedo Pinto (1917-1964), esta proposta visa discutir as questões acima elencadas, apresentando os seguintes objetivos: 1) compreender os conceitos de emulação e de homenagem, à luz de práticas correntes nas artes, na arquitetura e na música; 2) refletir sobre as implicações da realização de uma homenagem em música, no contexto performativo e numa lógica de pesquisa artística; 3) promover a valorização e disseminação da obra para piano de Victor Macedo Pinto.

Este trabalho partirá de um levantamento de exemplos da presença da homenagem em domínios diversos, analisando a sua importância na criação de novos produtos artísticos. No contexto específico da música, a discussão envolverá a apresentação integral das duas obras de Macedo Pinto, compositor parcamente referido em publicações sobre música portuguesa (Carneiro 1968; Cid 2010; Harper 2013; Lessa s.d.). A *Homenagem a Claude Debussy* (1950) será colocada em diálogo com uma obra do compositor Manuel de Falla (1876-1946) alusiva à mesma temática e a *Homenagem ao Fado em Tom Menor* (1961) contará com a soprano Beatriz Maia na declamação do poema de António Lousada. O desafio consistirá na exploração das componentes musical e textual das peças, articulando-as com os conteúdos de natureza musicológica a elas associados e utilizando a música de Macedo Pinto como fio condutor da performance.

Espera-se, com esta proposta, contribuir para a divulgação da obra para piano deste compositor português do século XX, cruzando-a com outras linguagens e refletindo sobre a visão da performance como homenagem.



Gustavo Afonso estudou com Álvaro Teixeira Lopes, Rita Dourado e Helena Paula Figueiredo, tendo sido premiado em concursos de piano a nível nacional e internacional. Conta já com diversos concertos a solo e com orquestra, e mantém, desde 2015, um duo com a soprano Beatriz Maia, destacando-se a gravação de quatro canções sobre poemas de Luís de Camões para um CD dedicado à compositora Berta Alves de Sousa. Formou-se na Universidade de Aveiro, tendo sido galardoado com o Prémio Universidade de Aveiro/Caixa Geral de Depósitos e com três bolsas por mérito da Direção-Geral do Ensino Superior/Direção de Serviços de Apoio ao Estudante. No âmbito do Mestrado em Ensino de Música, desenvolveu um trabalho de parceria com compositores portugueses, do qual resultou o Álbum de Música Portuguesa para Jovens Pianistas, publicado pela AVA Musical Editions. Atualmente, é bolseiro do INET-md/FCT e frequenta o Programa Doutoral em Música na referida instituição.

Javier Ares Espiño (Conservatorio Superior de Música de A Coruña)

## **Una propuesta tonal en el catálogo de Carlos López García-Picos: 6 pequeñas piezas infantiles en sol menor, A. 57**

Carlos López García-Picos (Betanzos, 19 de octubre de 1922 – Oleiros, 23 de diciembre de 2009) fue un compositor y director de coros gallego-argentino. Desarrolló gran parte de su actividad en Buenos Aires, donde emigró tras la guerra civil española, y en su formación destaca la etapa como discípulo de Jacobo Ficher o su estancia de varios años en París, donde estudió en la Schola Cantorum y en el Conservatorio Nacional de París. Precisamente en el presente año se están celebrando diversos actos enmarcados en un proyecto de homenaje motivado por la celebración del centenario de su nacimiento y que han implicado a instituciones como el Consello da Cultura Galega, Xunta de Galicia, Concello de Betanzos, Orquesta Sinfónica de Galicia, Real Filharmonía de Galicia y Universidad de Santiago de Compostela.

La obra pianística de García-Picos representa uno de los pilares básicos de su catálogo, abarcando el 21% del total. El repertorio para orquesta representa el 28%, desglosado en: orquesta sinfónica (16%), orquesta de cuerdas (8%), solista con orquesta (3%) y obra vocal-sinfónica (1%); y el resto de sus creaciones representan el 8% dividido en: violín (1%), violonchelo (5%), vocal (1%) y ballet (1%).

Al piano le dedica sus primeras partituras y, tras muchos años, retomó la composición para este instrumento tras su regreso a Betanzos en 1984; este dato resulta especialmente relevante si tenemos en cuenta que su formación musical comenzó de la mano de su padre (clarinetista) y vinculada a la Banda Municipal de Música de Betanzos. Sin embargo, el piano se convirtió en su instrumento vehicular para abordar la creación musical y también en uno de sus géneros predilectos; esto quedó patente con la realización de un concierto monográfico para piano solo en el año 1995, a cargo del intérprete Ángel Huidobro, donde se interpretaron las siguientes obras: 6 pequeñas piezas infantiles en sol menor, A. 57, Estudio para un alumno nº 1, A. 51, Secuencias extratónicas o enredando co sol, A. 49, Catorce extractos caleidoscópicos y un epitome, A. 71, y Tocata ecolóxica, A. 76.

En esta comunicación se abordará la obra 6 pequeñas piezas infantiles en sol menor, A. 57 en la que encontramos una gran similitud en la forma y el contenido musical con *Kinderszenen*, Op. 15 de Robert Schumann. Las disonancias, que caracterizan gran parte de la obra de un García-Picos enmarcado plenamente en la vanguardia musical bonaerense, aparecen aquí suavizadas y dentro de un entorno tonal que no es frecuente en sus creaciones. Los enfoques desde el punto de vista del repertorio pedagógico o de las dedicatorias de sus obras –la obra que nos ocupa está dedicada a su nieta mayor, Lara– también contribuirán a una mayor profundización en el universo creativo de este compositor gallego-argentino.



Javier Ares Espiño (Ourense, 1979) es doctor por la USC y catedrático de piano en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña. Realizó sus estudios de piano en esa misma institución bajo la dirección de Natalia Lamas. Posteriormente amplió su formación en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska, recibiendo clases de Alexander Kandelaki y Nino Kereselidze. A través del programa de doctorado "Música na España Contemporánea" (UGR, UB, UNIOVI y USC) inició su labor como investigador, bajo la dirección del Dr. Carlos Villanueva. En 2016 publicó una monografía titulada *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*, coeditada por la USC, la Xunta de Galicia y el Concello de Betanzos. Es miembro de Irmandade da Música Galega, forma parte del Grupo Organistram de la USC y actualmente participa en el Proyecto de I+D+i Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950) (REF: PID2020-115496RB-I00).

João Dias (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM) e Igor C Silva (GIMC / Koninklijk Conservatorium Brussel, Vrije Universiteit Brussel, Brussels Arts Platform)

### **Colaboração na criação de nova música para percussão solo: *Zone #1* – instalação / performance para um performer, eletrônica e vídeo**

A colaboração é uma prática constante e transversal às diversas áreas artísticas durante o processo criativo. Na área da criação musical, o processo de estreita colaboração entre intérprete e compositor tem impacto estrutural no processo criativo, enriquecendo mutuamente as duas posições implicadas no processo. Permite desencadear constantemente diferentes caminhos na descoberta de novo conhecimento, transcendendo limites na forma de tocar e compor, na interpretação da obra e inclusive no resultado sonoro representado na percepção da mesma pelo público.

Especificamente na área da percussão, sabe-se que grande parte do repertório gerado resulta de um trabalho de colaboração estreita entre intérprete e compositor, mas a escassa informação documentada relativamente à interação e impacto resultante sobre estes processos encontra-se dispersa e também é ela exigua.

Este trabalho pretende demonstrar com um estudo de caso o impacto e influência desta relação de colaboração artística no processo de criação, recorrendo ao trabalho de criação da obra *Zone#1*. *Zone#1* é uma instalação com performance onde o performer está encarregue de controlar todos os aspetos audiovisuais, criando uma ligação entre o discurso musical e os elementos visuais.

O ponto de partida do processo composicional centrou-se no conceito de conferir à obra uma dualidade no seu formato de performance, podendo funcionar como obra de concerto ou instalação. Trabalhando sobre esta premissa chegou-se a um formato onde o intérprete, em tempo real, detém controlo absoluto de todo o discurso musical, visual e temporal, criando assim um ambiente de improvisação composta, onde o conteúdo audiovisual é definido pelo compositor, tanto pela partitura, design de som e imagem, bem como pela programação em Max, ficando totalmente a cargo do intérprete a definição da narrativa e total controlo da extensão temporal da obra.

Para atingir este nível de liberdade controlada, a configuração da programação foi testada e criada de forma a atender a uma situação que se pretende ideal para improvisação, onde o material audiovisual é pré-organizado e programado com uma configuração híbrida, fornecendo um sistema conciliador reativo e interativo às escolhas artísticas do intérprete, mas sempre circundado por um conjunto de regras definidas na partitura.

O trabalho colaborativo estendeu-se por vários períodos presenciais de residência, e os primeiros momentos de trabalho foram dedicados à exploração de novas sonoridades, desenvolvimento de alguns dos materiais musicais e gravações áudio para posterior criação da parte eletrônica. A última fase da colaboração foi focada na experimentação e exploração do sistema criado, que se divide numa série de ideias que estão organizadas em diferentes seções, onde cada uma delas tem definidas várias regras com sugestões de sequências para lidar com todo o material áudio-visual, sendo todas as regras diferentes em cada seção. É este conjunto de instruções que define uma série de parâmetros relacionados com desenvolvimento musical, controlo de efeitos, processamento de som e vídeo, possibilitando desta forma um controle e abordagem ajustável e flexível da obra, permitindo que cada nova performance possa manifestar diferentes comportamentos, sendo constantemente atualizada em tempo real, permitindo desta forma uma ampla gama de resultados a cada nova performance.



João Dias: percussionista, licenciado e mestre pela ESMAE, na classe de Miquel Bernat, Manuel Campos e Nuno Aroso. Iniciou em 2016 o Doutoramento em Artes Musicais FCSH-UNL-ESML com bolsa da FCT. É membro do Drumming GP e Sond'Ar-te Electric Ensemble, com os quais já fez dezenas de estreias. A Solo já desenvolveu dois projetos dedicados à disseminação da música portuguesa, "Caixa Elétrica" em 2016, e DiRE-SoNo: "Discursos de (R)Evolução do Som no Espaço" em 2018. Supernova Ensemble é o seu mais recente projeto, do qual é diretor artístico, juntamente com o compositor José Alberto Gomes. Integrou a European Union Youth Orchestra entre 2006 e 2009, onde trabalhou com o maestro e pianista Vladimir Ashkenazy. É investigador do GIMC-CESEM, onde dedica particular interesse pela colaboração Intérprete-compositor na criação. Colabora com Sonoscopia, Remix Ensemble, OSP e Coro Casa da Música entre outros. É docente na Universidade de Aveiro e Universidade do Minho.

Igor C. Silva: nascido no Porto em 1989, e vivendo actualmente em Amesterdão, Igor C Silva é compositor dedicado à interacção entre instrumentos, electrónica e meios multimédia, na qual músicos, electrónica e psicadelismo se conjugam em experiências multissensoriais. Trabalha regularmente com solistas, grupos de jazz e ensembles, dedicando parte da sua actividade à improvisação e performance interactiva com electrónica e meios multimédia. Em 2012 foi Jovem Compositor Residente na Casa da Música, tendo recebido várias encomendas para os agrupamentos residentes, Remix Ensemble e Orquestra Sinfónica. Em 2015 foi também Compositor Residente nos estúdios da Miso Music, e em 2018-19 compositor residente do Drumming GP. Em projectos futuros destacam-se várias apresentações em festivais internacionais, estreias de novas obras multimédia e concertos em Espanha, Holanda, Bélgica, Austria, Luxemburgo, Japão, Coreia, Brasil, EUA etc. Igor C Silva é doutorando no Koninklijk Conservatorium Brussel e VUB, no qual é também docente do curso Live-electronics desde 2018.

Leonardo Medina (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **A comunidade de práticas da rabeca: Encontros e trocas de saberes sobre um instrumento e suas práticas musicais decoloniais**

A rabeca, um tipo de instrumento de corda friccionada que chegou ao Brasil durante os primórdios da colonização, vive atualmente um processo de revival, em que tocadores, construtores, pesquisadores, e entusiastas desta formam uma "comunidade de práticas" (Lave e Wenger 1991). Dentro dessa comunidade de práticas, há um permanente e fluido intercâmbio de informação entre seus atores, o que permite, por exemplo, que muitos intérpretes sejam construtores e vice-versa, e onde há um consenso em que não existe uma única rabeca, com um padrão ideal e cristalizado. Pelo contrário, ela apresenta uma grande diversidade quanto à forma, tamanho, afinação, número de cordas, madeiras utilizadas, maneiras de tocar e repertórios, sempre privilegiando o resultado prático sobre convenções e padrões, e sobrepondo 'o gosto do freguês' à cristalização e estândaes. Esta diversidade está associada aos diferentes papéis musicais e sociais que desempenha em diferentes manifestações ao longo do Brasil, mas também devido a que neste século se encontra em um processo de emancipação, expansivo e migratório em caráter "não apenas geográfico, mas de um contexto cultural para outro, de um segmento social para outro e para outros tipos de manifestação popular e, até mesmo, erudita" (Lima 2001).

Baseado nesta diversidade e a partir do meu trabalho de campo de doutoramento que inclui - além de entrevistas, apresentações acompanhando e tocando rabeca com diversos intérpretes e a construção colaborativa de uma rabeca maior, denominado por mim de 'rabecão' - a organização e participação em encontros de troca de saberes. Assim em janeiro deste 2022 promovi junto a comunidade da rabeca o Primeiro Encontro de Rabequeiros no Vale do Capão - situado na Chapada Diamantina, estado da Bahia, nordeste do Brasil - e outras instâncias onde existiu esse tipo de trocas de conhecimentos próprios da Comunidade de Práticas da rabeca, que também envolvem a possibilidade de construir instrumentos e dividir palco com esses outros atores, dando passo a práticas musicais decoloniais e processos emancipatórios.

Nesta conferência, mostrarei como foi o processo de organização e os resultados desse primeiro encontro no Vale de Capão e também outros eventos onde se realizaram estas trocas de conhecimentos, mostrando dados, registros e produtos de trabalho de campo participativo, que incluem o 'rabecão', aproveitando para mostrar um pouco da sua construção e sonoridade. Assim, discutirei diversas questões levantadas no âmbito do trabalho de campo desenvolvido junto da comunidade de práticas da rabeca e expondo -pelo expressado pelos dados - como essas práticas musicais decoloniais resultam emancipadoras para os diversos atores.



Luís Neto da Costa (Independente) e Henrique Portovedo Universidade de Aveiro, INET-md)

## Os processos composicional e colaborativo e o papel do multifónico em *Orgias do agora*

A comunicação expõe o processo de catalogação de multifónicos, uma reflexão sobre o papel deste tipo de técnica e a colaboração entre o compositor e o intérprete em *Orgias do agora* para saxofone barítono e eletrónica.

Em peças de Luís Neto da Costa e outras dos séculos XX e XXI, o multifónico é um dos objetos sonoros mais utilizados e é normalmente contextualizado como um elemento exótico, de distorção tímbrica, devido à acumulação de tensão, ou mera ressonância estática. No entanto, nesta obra, este material é a linguagem principal, sendo um exemplo raro na literatura por ser composta por 90% de multifónicos. Para além desta sonoridade, apenas existem escalas microtonais com um timbre abafado, resultantes das posições de multifónicos.

A eletrónica consiste na sintetização das harmonias dos multifónicos e funciona como um segundo instrumento. Funciona como contraponto e acompanhamento do solista, estabelecendo, por vezes, certos acordes como pontos de referência. A nível formal, tem um peso relevante na separação de secções e adquire protagonismo em algumas partes. O saxofone aumenta os seus silêncios com a evolução da obra, apresentando uma lógica mais ou menos linear.

Num trabalho prévio, Henrique Portovedo realizou um estudo extensivo das possibilidades de permutação de multifónicos a partir de uma posição pivot. Este estudo teve como objetivo a produção de sonoridades e texturas contínuas que, pela natureza das dedilhações dos multifónicos, não estava devidamente documentada. As aplicações desenvolvidas serviram de auxílio para esse trabalho. Para além de concretizarem o material sonoro e notacional da obra, têm sido usadas no desenvolvimento de obras de outros compositores.

Os dois *patches* foram elaborados em Max/MSP com recurso às bibliotecas BACH e Zsa.Descriptors. O primeiro gera dedilhações aleatórias e permite a gravação *in loco* dos multifónicos; o segundo analisa os seus espectros sonoros. O resultado, de cerca de uma centena, foi inventariado e serviu de material-base para *Orgias do agora*. O catálogo está dividido em grupos de uma dedilhação-base e ordenados de acordo com a nota mais grave, à semelhança de escalas. De forma a tornar a notação mais eficaz, a partitura apenas exhibe dedilhações e ritmo, sem mostrar qualquer nota escrita, para facilitar a leitura.

Na comunicação, serão descritos momentos colaborativos durante as várias etapas de conceção até à fase de edição da obra e alguns aspetos relevantes do método composicional como, por exemplo, o ritmo, que foi baseado numa série de 5 números. Esta sequência foi manipulada livremente através de permutações, apresentações parciais e operações aritméticas simples, ficando tudo registado numa tabela. Para as alturas, uma série obtida a partir de primos gémeos, técnica serial comum noutras peças de Neto da Costa, é utilizada na divisão estrutural e na escolha de multifónicos.



Luís Neto da Costa é compositor, professor, investigador e maestro. Licenciou-se em Composição na ESMAE e tornou-se Mestre em Ensino de Música na Universidade de Aveiro. Conta com oito prémios e menções em concursos nacionais e internacionais. Em 2017 foi um dos artistas residentes na Casa da Música. Teve também encomendas da Associação Portuguesa de Compositores, da Arte no Tempo e da Antena 2. A sua música já foi tocada em várias salas de concerto portuguesas e em Madrid, Valencia, Milão, Bordéus, Larissa, Monterrey e Rio de Janeiro. Algumas colaborações com intérpretes resultaram em obras incluídas nos álbuns *Lux et Umbra* e *Mixed Dialogues* de Frederic Cardoso e um documentário com o *ars ad hoc* ensemble. Dirigiu vários recitais de jovens compositores e gravou um disco com o Ensemble de Música Contemporânea da ESMAE. Atualmente leciona Análise e Técnicas de Composição.

Henrique Portovedo was awarded with a Summa Cum Lauda PhD in the field of Science and Technology of the Arts (Performance and Computer Music) at the Portuguese Catholic University, funded by FCT. Portovedo was Fulbright Researcher at the University of Santa Barbara California, Erasmus Researcher at the University of Edinburgh, visiting researcher at the ZKM Karlsruhe and visiting researcher at McGill University Montreal. Master in Music Performance with Distinction by Trinity Laban London and Master in Music Pedagogy by the University of Aveiro, he was awarded with several prizes including by the Portuguese National Centre of Culture and the British Society for Education Music and Psychology. As performer and intermedia artist, he has presented multidisciplinary creations in festivals worldwide, as soloist with some of the most relevant contemporary ensembles in Europe. Currently Portovedo is professor of Electronic Music at University of Aveiro and Guest Lecturer at the RCSMMadrid.

Luísa Matos (Escola Superior de Educação, Politécnico do Porto)

## Ensemble de improvisação vocal coletiva - Laboratório de investigação

De abril a junho de 2022, as instalações da Escola Superior de Educação do IPP acolheram um laboratório de investigação em que se pretendeu explorar a improvisação vocal coletiva com um ensemble de oito cantores. Nas quatro sessões organizadas abordaram-se alguns exercícios oriundos de práticas onde estão presentes a improvisação vocal e coletiva.

A investigação que existe sobre a improvisação em contextos vocais coletivos, como coros ou ensembles vocais, é escassa. A existente, e a que foi possível o acesso, foca-se sobretudo nos benefícios da improvisação coletiva para a performance, assumindo-a como uma ferramenta de ensaio, e explorando-a em exercícios de aquecimento (May 1976; Azzara 2008; Freer 2010; Ott 2015). A literatura que aborda grupos vocais que se dedicam inteiramente ou parcialmente à improvisação enquanto produto final, é pouco clara nos processos de implementação, não desvendando os exercícios ou metodologias assumidas, focando-se sobretudo nas alterações sociais do grupo (Yun 2014; Siljamäki 2021).

Assumindo uma definição de improvisação em concordância com Sarath (1996), Crossan e Sorrenti (2002) e Sawyer (2008), vemos o termo "improvisação" de acordo com as três características que Kratus (1995) aponta como transversais a toda a improvisação: sons intencionais, que não sofrem nenhuma revisão, havendo liberdade dentro de certas limitações (Kratus 1995, 28). Esta definição permitiu convocar diferentes práticas que se dedicam à improvisação vocal e coletiva, com pressupostos diferentes.

Por esta tendência da investigação para menosprezar os processos de grupos vocais que se dedicam à música improvisada como centro da sua atividade, é criada uma lacuna que dificulta a definição de uma direção para se trabalhar a improvisação vocal coletiva. Assim, procuramos responder às seguintes questões: 1. Quais as práticas existentes em improvisação coletiva e em improvisação vocal coletiva? Haverá diferenças significativas entre elas? Será a quantidade de improvisação/liberdade semelhante?; 2. Qual o processo de criação de um ensemble vocal coletivo? Quais as dificuldades? Que estratégias têm mais ou menos sucesso?

Neste sentido, criou-se um laboratório de improvisação vocal colectiva, onde se exploraram exercícios recolhidos de práticas de *circlesinging*, *soundpainting*, jazz, *soundsinging*, paisagem sonora, música aleatória/indeterminada, improvisação livre e da dualidade voz/corpo. As sessões foram registadas em formato audiovisual e acompanhadas de um diário de bordo onde se reflectiu sobre o decorrer de cada sessão. Para além disto, existiram dois momentos de criação coletiva não organizada *a priori*. Estas duas criações foram analisadas de um ponto de vista musical e performativo, refletindo-se, também sobre a integração dos exercícios explorados. O trabalho deste ensemble terminou, ainda, com uma performance pública de uma peça anotada em partitura gráfica, para o grupo em questão, que contempla momentos de improvisação coletiva. A apresentação dos resultados desta investigação, respondendo às questões acima mencionadas, será pontuada pela performance de alguns dos exercícios realizados durante este laboratório.



Ana Luísa Domingues de Matos Gomes nasceu em 1993 no Porto. O seu instrumento musical é a voz, tendo começado a sua formação em canto lírico, passando, mais tarde para o canto jazz. Licenciou-se em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) no ano lectivo de 2014-15. Foi vencedora do Prémio de Aquisição da FBAUP, em 2015, com o projecto Som - uma colectânea de partituras gráficas para qualquer tipo de ensemble. Licenciou-se em Educação Musical na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (ESE-PPORTO), no ano lectivo de 2021-22. Actualmente frequenta o Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico da ESE-PPORTO.

Marcia Cattaruzzi (Universidade de Coimbra)

## **Recital comentado sobre *Estudos Orbitais* de Paulo C. Chagas**

Com esta apresentação proponho explorar aspectos estéticos, biográficos e performativos de partes da obra *Estudos Orbitais* composta em 2008 pelo compositor Paulo C. Chagas (1953). Mais especificamente, através da explanação e da performance, pretendo identificar algumas das suas técnicas de composição, e explorar de que modo a minha performance interage, expressa e molda o carácter estético-musical.

Paulo C. Chagas iniciou sua vida composicional em 1975 com a obra *Três Peças para Coro Infantil* e, até o presente, criou mais de 180 obras para palco, orquestra, coral, câmara, percussão, instrumentos solo, eletroacústica e multimídia. É o fundador do Experimental Acoustic Research Studio na University of California, Riverside, onde está desde 2004 como Professor Catedrático.

*Estudos Orbitais* é uma obra brilhante, de grande dificuldade performativa para o pianista, com ritmos complexos e variantes de andamentos e de carácter. É uma série de cinco estudos independentes para piano solo ou piano com eletrônica em tempo real: "Canto de Exu", "Sibelius", "Balada", "Prelúdio" e "Coral". Como exemplificação desta apresentação, analisarei e interpretarei dois dos estudos.

O estudo "Balada" foi influenciado pela escrita de Frédéric Chopin (1810-1849) nas questões do tratamento sonoro, do romantismo, da rítmica, das linhas melódicas, da harmonia e do fraseado e dinâmicas contrastantes. Chagas faz citações da Balada n.º 2 com início no compasso 48, e do Scherzo n.º 1 no compasso 73 e novamente no compasso 109. O estudo "Coral" flutua o andamento e as dinâmicas com a base em Ré que se faz constante em blocos de acordes bitonais entre a mão direita e a mão esquerda, com repousos em Sol.

Como objectivos, esta apresentação pretende:

1. Apresentar análise dos elementos composicionais da obra para piano de Paulo C. Chagas, estabelecendo critérios técnico-interpretativos para a sua execução;
2. Abordar a relação com obras de outros compositores, tais como, uso do pedal para criar determinados efeitos e coloridos em *Estampes* de Claude Debussy (1862-1918) e em *Jeux d'Eau* de Maurice Ravel (1875-1937), a procura constante de Olivier Messiaen (1908-1992) por novos sons, ritmos e harmonias;
3. Divulgar a obra pianística de Paulo C. Chagas, integrando-a no repertório da música contemporânea para piano.

A apresentação deverá acontecer em duas fases: a primeira (de aproximadamente 10 minutos), com uma breve fala sobre o *Estudos Orbitais* e a análise dos estudos "Balada" e "Coral", e a segunda (de aproximadamente 18 minutos), com a performance em si.



Brasileira, recebeu sua base técnica pianística de Maria Elisa Leal Cardoso e Lina Pires de Campos. Bacharelou-se em música pela Universidade São Judas Tadeu em São Paulo e obteve seu Mestrado em Piano Performance pela Arizona State University sob a orientação do pianista Caio Pagano, com quem realizou diversos trabalhos pedagógicos e pianísticos. Foi solista de orquestras no Brasil e EUA, tais como Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica de Santo André, Orquestra Sinfônica de Phoenix, de Scottsdale e da ASU. Como camerista tem se apresentado com músicos do Brasil, Coreia do Sul, Canadá, Suíça, EUA e Polónia, em diversas formações. Atualmente cursa doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes – Universidade de Coimbra, cujo trabalho terá concentração em uma composição inédita escrita por Paulo C. Chagas da Universidade da Califórnia, Riverside.

Miguel Borges Coelho (CEIS20)

## **Um diálogo ventríloquo entre análise interpretativa e performance sobre o Nocturno Op. 27, n.º 1 de Chopin**

Ao longo das últimas décadas, a relação entre análise e performance tem sido quase invariavelmente descrita como controversa. John Rink (2002), em "Analysis and (or?) performance" e Nicholas Cook (2021), em "Words about music or analysis versus performance", apresentam sobre esse debate uma ampla perspetiva. Ambos concordam que (Cook) a análise é frequentemente favorecida por uma "hierarquia de autoridade" que "reduz a liberdade de ação [do performer] à irrelevância estética". Isto explicaria a "generalizada desconfiança" que Cook diz encontrar do lado dos intérpretes "relativamente a proclamações musicológicas sobre performance, particularmente àquelas que, tendo por base a análise estrutural, advogam uma prática performativa concreta" (idem). A "performer's analysis" de John Rink (2002) pretende equilibrar um debate inevitavelmente desequilibrado (os teóricos são mais prolíficos na escrita do que os performers). Tanto os seus princípios como as análises concretas que os aplicam partem, no entanto, duma evidente autorrestricção, correndo por isso o risco de parecer simplistas a ambos os lados. A redução dos primeiros compassos do Nocturno op. 27, n.º 1 de Chopin ao "desafio técnico imediato" que o "controlo em pianíssimo do seu acompanhamento largamente espaçado" supõe, é disso um claro exemplo.

Mas será que a relação entre análise e performance está realmente condenada ao confronto?

O próprio Cook relata, em sentido contrário, que Wilhelm Furtwängler, impressionado por "Heinrich Schenker, e particularmente pela sua monografia de 1912 acerca da Nona Sinfonia de Beethoven [...] (...) o procurou, estabelecendo com ele uma duradoura relação profissional" (2021). Por outro lado, o argumento central de Cook — "you can't play it as you say it" (idem) — teria certamente merecido a oposição, sessenta e três anos antes, de Heinrich Neuhaus, para quem a compreensão do performer "pode ser ajudada por uma série de disciplinas: teoria da música, harmonia, contraponto, análise formal", graças à "existência no nosso cérebro [d]uma fotocélula (creio que toda a gente conhece este gadget miraculoso) que é capaz de traduzir os fenómenos dum mundo de percepção concreto para outro" (1993, 26). Uma ideia reforçada pelo que classificava como sua "regra irrenunciável": "Se um aluno talentoso, de nove ou dez anos, for capaz de tocar bem uma sonata de Mozart ou Beethoven, deve também poder explicar por palavras uma grande parte do que substantivamente sucede nessa sonata, do ponto de vista da análise musical e teórica" (idem, 20).

Apesar de menos jovem e menos talentoso, proponho-me aplicar a regra de Neuhaus. A partir do mesmo caso de estudo que Rink escolheu para o seu artigo de 2002, o Nocturno op. 27, n.º 1 de Chopin, argumentarei, num diálogo constante entre análise interpretativa e performance, que tanto a sua estrutura temporal como os seus sucessivos eventos têm origem na indefinição desolada da ondulante quinta perfeita que o introduz e na sua reinterpretação pela melodia que logo depois se inicia. Precisamente definido como "a reinterpretação harmónica (ou alteração do significado tonal) duma altura isolada, padrão tonal (...) ou coleção diatónica no contexto duma peça" (2005, 2), o conceito de modulação de Miguel Ribeiro-Pereira será seguramente evocado.



Realizou a sua formação em piano no Conservatório do Porto (com Isabel Rocha) e, como bolseiro da Fundação Gulbenkian, na Escola Superior de Música de Freiburg (com Vitalij Margulis) e na Escuela Superior de Música Reina Sofia (com Dimitri Bashkurov e Galina Egyazarova). É doutorado em Musicologia pela Universidade de Évora. Obteve o Segundo Prémio e o Prémio para a Interpretação Contemporânea no Concurso Internacional de Música da Cidade do Porto. Recebeu o Prémio Ribeiro da Fonte do Ministério da Cultura. Foi solista com a Orquestra de Câmara de Praga, a Orquestra Sinfónica de Euskadi e as principais orquestras portuguesas. Gravou um CD duplo com obras de Jorge Peixinho e, juntamente com Michal Kanka (violoncelo) ou o Quarteto Prazak, quatro CDs com obras de Weinberg (Choc Disc para "Le Monde de la Musique"), Bloch, Richard Strauss e Alexander Tcherepnin. É Professor de Piano na ESMAE/IPP e Investigador Associado do CEIS-20.

Rui Marques (Universidade de Aveiro, INET-md), João Diogo Leitão (Independente) e Diogo Valente Santos (Instrumentos Valente)

## **Uma nova vida para a velha viola braguesa: Dinâmicas de cooperação entre um tocador e um violeiro**

No século XXI, as violas de arame portuguesas conquistam o interesse de investigadores de diversas áreas disciplinares, adquirem relevância no âmbito de políticas culturais locais, alcançam um lugar em palco, ecoam em edições discográficas, nos media e em plataformas on-line e transpõem 'fronteiras' entre domínios de prática musical. Ademais, multiplicam-se os músicos que exploram estas violas como instrumentos solistas, abrindo caminho a novas abordagens composicionais e técnicas performativas. Todo este dinamismo contribuiu para estimular a partilha de conhecimentos entre instrumentistas e construtores de cordofones, implicados em processos de pesquisa e experimentação que visam adequar instrumentos musicais descritos como 'populares' aos requisitos técnicos e expressivos suscitados por novas abordagens artísticas, num jogo de equilíbrios que procura conciliar tradição e contemporaneidade.

Richard Sennett sustenta que o predomínio da produção industrial - com a consequente substituição do trabalho artesanal especializado por tecnologias mecânicas - tem vindo a contribuir para refrear o desenvolvimento de competências de colaboração interpessoal (Sennett 2012, 8). Este sociólogo e historiador define 'cooperação' como um encontro no qual os participantes beneficiam do intercâmbio de saberes específicos, e advoga a partilha de conhecimento como estratégia de otimização do saber-fazer individual (ibid.). O mesmo autor argumenta que a sociedade contemporânea padece de uma herança histórica: o estabelecimento, ao longo dos séculos, de linhas divisórias entre 'prática' e 'teoria', 'técnica' e 'expressão', 'artesão' e 'artista', 'fabricante' e 'utilizador' (Sennett 2008, 11).

Com esta apresentação, visamos dar um contributo para mitigar as "linhas divisórias" identificadas por Sennett. Articulado os contributos de um investigador, um tocador de viola braguesa e um violeiro, propomos um debate sobre processos de cooperação e produção de conhecimento, no contexto da atividade de uma oficina de construção de cordofones. Perspetivamos a oficina como um espaço onde se entrecruzam e complementam saberes distintos, designadamente os do violeiro, detentor uma "consciência material" (Sennett 2008, 119) ancorada em competências sensoriais que lhe permitem "explorar as propriedades acústicas e estéticas das matérias-primas" (Dawe 2016, 109-10) e os do instrumentista, detentor de conhecimentos e competências nos domínios da teoria musical, da composição, da interpretação e das técnicas performativas.

Como ponto de partida para a discussão, tomamos de empréstimo e adaptamos algumas questões formuladas por Eliot Bates (2012): Como respondem os violeiros à diversidade de matérias-primas, formas, ferramentas e tecnologias atualmente disponíveis? Quais as repercussões dessa resposta no modo de construir instrumentos musicais? Há limites para a transformação? Se sim, 'onde' se situam? Até que ponto podem transformar-se técnicas construtivas, materiais e características formais sem que tal transformação resulte num novo instrumento?

Propomo-nos transpor a dinâmica de diálogo e cooperação acima enunciada para esta comunicação-performance, que compreende: [1] um breve enquadramento teórico e metodológico da investigação em curso; [2] uma explanação sobre as características organológicas, matérias-primas e técnicas construtivas aplicadas na manufatura de uma viola braguesa, tendo em vista a sua aproximação aos requisitos técnicos e expressivos do instrumentista e [3] a interpretação, nessa mesma viola, de exemplos musicais, possibilitando à assistência uma perceção sonora dos resultados do trabalho colaborativo entre músico e violeiro.



Rui Marques é investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Licenciado e mestre na área de Educação Musical pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, concluiu também o mestrado em Ensino de Música (especialização em Teoria e Formação Musical) no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (DeCA-UA). Em 2019, concluiu o doutoramento em Música, na área de especialização em Etnomusicologia (DeCA-UA). Lecionou em várias escolas do ensino básico, do ensino artístico especializado de música e do ensino superior. Atuou como Investigador Doutorado no âmbito do projeto “EcoMusic – Práticas Sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI” (INET-md/UA). Colabora como docente com a Universidade de Aveiro, a Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto e a Universidade Lusófona.

João Diogo Leitão tem um percurso musical intimamente ligado à guitarra clássica, enquanto intérprete. Fez a sua formação superior na Universidade de Évora e, posteriormente, no Conservatório Real de Haia nas classes dos professores Dejan Ivanovic e Zoran Dukic. Foi premiado e distinguido em vários concursos, destacando-se o 1.º lugar no “Prémio Jovens Músicos” (Nível Superior). A descoberta da viola braguesa – um dos muitos cordofones tradicionais portugueses –, o fascínio pelas suas características timbricas e o potencial inexplorado deste instrumento desencadearam uma metamorfose. Provocaram uma urgência poética que o levou a investigar e compor música para esta viola que surge do natural encontro entre os mundos da música erudita e música tradicional portuguesa, inovando na abordagem técnica e estética, criando um repertório próprio para este cordofone. O primeiro registo foi feito em Serpa, no Musibéria e editado em álbum pela ‘Respirar de Ouvido’, em 2020.

Diogo Valente Santos é natural de Santa Maria da Feira e reside e trabalha em Avanca. Licenciado em Prótese Dentária (2010) e Design de Produto (2013), encontrou a estabilidade profissional e emocional no ofício da violeria (2015). Com formação praticamente autodidata, recebeu conselhos e partilha de experiência daquele que considera o seu mestre: José Gonçalves, o “Violeiro da Cónega” (Braga). Foca-se na construção de cordofones, maioritariamente violas de arame e cavaquinhos.

Silas Palermo (Universidade de São Paulo)

## Muitos compositores em um: Música, intertextualidade e virtualidade

O desígnio desta comunicação-performance é demonstrar a heterodoxia em música na pós-modernidade em que a fusão de linguagem antagônicas são postas, ora de forma linear, ora sobrepostas, aglutinadas numa simultaneidade de linguagens entremeadas tanto por oposição como contiguidade; ato criativo que reflete a sociedade plural e dialógica atual. A Intertextualidade presente é um *modus operandi*, suas interações, ironias, memórias que remetem a autores e linguagens numa angústia da influência, segundo Harold Bloom (1993). As pretensas tentativas de superação e o modernismo não totalmente realizado, segundo a visão de Michael Klein (2011), se refletem na intertextualidade hodierna e suas idiossincrasias. O discurso fragmentário de interrupção sintática e do uso paratático é visto já em Debussy, Stravinsky, Villa-Lobos, tendo uso ampliado e recorrente na poética pós-moderna. A virtualidade é uma forma de intertextualidade. A memória musical é constantemente expandida pela virtualização de procedimentos, citações, deslocamento dos cânones, exploração e expansão do timbre como expansão da linguagem e realidade, ou hiperrealidade, segundo Jean Baudrillard (1991); a arte e a música numa atualização do real, segundo Bergson (1999), Deleuze (2018), e a virtualização, segundo Pierre Levy (2011). Através desta comunicação objetivamos demonstrar tais conceitos, haja visto que são questões atuais relevantes no fazer musical e nas artes num reflexo expressivo da conjuntura operante na sociedade hoje. Para tal, o ponto de partida é a clara influência do estilo do compositor Gilberto Mendes nas obras a serem apresentadas, pois o mesmo sendo nosso professor de composição, exercendo nestas peças a apreciação e apontamentos do mesmo *in loco*, influenciando-a. Além de que, o próprio Gilberto Mendes carrega consigo influências anteriores, de modo que, há um diálogo virtual entre compositores anteriores, Mendes, e a mim como compositor e performer. Nas palavras de Mendes: "Sou no mínimo três compositores diferentes" (2008, 168). Pretendemos executar peças ao piano, a saber: *3 Miniaturas Brasileiras* (2002) e *Tendre* (2002) são duas peças que se utilizam da mescla dos conceitos tonais-modais-atonais; *Doze Fundamentos* (2020) revela a intenção numa espécie de neo-dodecafonismo, interagindo regras dodecafônicas num discurso direcional e harmônico distinto; *Perpetuum* (2021) uma composição mista, para piano e *fixed electronics*, em que o discurso etéreo tem por base questões pós-minimalistas, imitações, fragmentações, e mesclas timbrísticas à partir da gravação e manipulação do sons do piano via síntese sonora criando diálogos com o piano acústico; *Étude de Synthèse* (Gilberto Mendes, 2004); em seguida, *Síntese sobre Synthèse* (2020) composição mista, uma nova composição sobre a composição de Gilberto Mendes de uma obra construída sobre auto-citações do próprio Mendes, citando a obra anterior agora manipulada eletro-acusticamente.



Pianista e Compositor brasileiro, Bacharel em Piano pela Fundação Lusíadas (1993); estudou composição com Gilberto Mendes e Edmundo Villani-Côrtes. Licenciado em Música (2010), Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie (2016) e Doutorado em Música (USP). Lecionou no Instituto Canzion Atlanta/USA (2008-2009) e na Universidade Católica de Santos: Piano, Harmonia, Composição, Música e Tecnologia. É professor da Escola Técnica de Música e Dança (Cubatão/São Paulo). Primeiro prêmio no Festival SESC/Maringá em Jazz Fusion. Tem participado de festivais como compositor e intérprete - Festival Internacional Música Nova (2001, 2002, 2019, 2020, 2021); Semana Gilberto Mendes (2020, 2021); São Paulo Contemporary Composers Festival (SPCCF 2019) na composição para Trio (Clarinete, Violoncelo e Piano): "Danças Litorâneas"; New York City Electroacoustic Music Festival (NYCEMF 2020); Trompe L'œil. Diversas composições pianísticas estreadas: *Tendre* (France/2001); *3 Miniaturas Brasileiras* (Brasil/Moscou 2021), e *Choro Santista* (Berlim 2020).



**Painéis**



António Ângelo Vasconcelos, Ana Luísa Pires, Gina Lemos (Instituto Politécnico de Setúbal) e Graça Boal-Palheiros (Politécnico do Porto)

## Música e Inclusão: Uma questão de democracia

As artes em geral, e a música em particular, têm-se revelado como instrumentos relevantes no desenvolvimento e na qualidade de vida dos participantes envolvidos, quer como 'agentes passivos', quer sobretudo como 'agentes ativos' nos processos artísticos e criativos. De acordo com Matarasso (1997; 2019) os projetos artísticos podem contribuir não só para a inclusão social como também para a melhoria da autoconfiança e do bem-estar dos participantes, permitindo também combater estereótipos e a discriminação, uma vez que "as artes são formas de moldar a experiência, de encontrar caminhos de vida que façam sentido, através da transformação imaginativa" (Levine 2009, 18). E neste encontrar caminhos com sentidos, a reconstrução identitária e a pertença a um determinado grupo social e/ou comunidade é essencial para o bem-estar das pessoas e para a sua qualidade de vida (Ansdell 2015). Alguns estudos evidenciam que a música se constitui como recurso para a autorreflexão e o trabalho autobiográfico, estando intimamente associado à memória e a modalidades de experiência emocional (DeNora 2013).

Neste contexto, este painel procura, através da apresentação de dois tipos de intervenções artísticas, um relacionado com as pessoas em situação de sem abrigo e outro envolvendo crianças em idade escolar de meios desfavorecidos, partilhar projetos e problematizar os modos como as práticas musicais poderão ser um agente de transformação e de reconfiguração identitária, social, educativa, investigativa e cultural, na promoção do bem-estar e na construção de uma cidadania mais inclusiva e democrática.

### 1) Eu queria que os outros dissessem de mim: Olha um homem! – Caracterização do projeto *Recriar-se*

Ana Luísa Pires, Gina Lemos e António Ângelo Vasconcelos

Ser (re)conhecido na sua natureza, nas suas necessidades, vontades, desejos e aspirações é um direito do ser humano. O *Recriar-se* nasceu da convicção de utilizar música como instrumento transformador da identidade. Desenvolvido no Centro Social S. Francisco Xavier desde 2014, este projeto artístico e de intervenção social tomou forma através de uma parceria entre a Cáritas Diocesana e a Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal e insere-se no âmbito do Programa Operacional Regional de Lisboa 2020 (POR Lisboa 2020), na tipologia de intervenção "Inserção de pessoas em situação de sem abrigo". Aos ateliers de música juntaram-se os ateliers de fotografia e artes plásticas. Artistas, técnicos e participantes dão corpo ao *Recriar-se* através de sessões semanais de práticas artísticas. A presente comunicação propõe-se caracterizar o projeto *Recriar-se*, realçando a dimensão teórica da relação entre a música e a inclusão, e descrevendo a sua metodologia, com incidência na caracterização dos intervenientes (em particular, dos participantes) e nos procedimentos de recolha de informação para a produção de conhecimento científico no domínio das artes e seu contributo para o desenvolvimento pessoal, social, artístico e organizacional.

### 2) O projeto *Recriar-se*, as práticas musicais e os desafios dos processos de reencantamento

António Ângelo Vasconcelos, Ana Luísa Pires e Gina Lemos

O projeto artístico e social *Recriar-se* é um projeto singular em que envolvendo a música, a fotografia e as artes visuais, através de processos colaborativos, se procura reconstruir percursos de vida, criando condições para o empoderamento e inclusão dos participantes, homens e mulheres em situações de sem abrigo e com várias problemáticas associadas a diferentes tipos de dependências. Neste contexto, esta comunicação procura apresentar alguns dados de uma investigação em curso, financiada pela Lisboa 2020, Portugal 2020 e Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, sobre a relação entre a música, a inclusão social, emoções, saúde e o bemestar, tendo como objeto empírico este projeto. A apresentação tem um duplo objetivo, por um lado, dar a conhecer as práticas musicais e as principais estratégias que contribuem para os processos de empoderamento, inserção social e bem-estar dos atores e, por outro, discutir alguns dos desafios que se colocam neste tipo de projetos que procuram possibilitar novos reencantamentos pessoais e coletivos.

### **3) Projeto EDMUSE: Como a educação musical pode contribuir para o desenvolvimento de crianças de meios desfavorecidos**

Graça Boal-Palheiros

O projeto EDMUSE investiga efeitos potenciais de uma educação musical ativa em grupo (utilizando pedagogias ativas) no desenvolvimento musical, cognitivo, socio-emocional e escolar de crianças de meios desfavorecidos, e como o envolvimento musical efetivo promove o seu desenvolvimento e sucesso escolar. Participam crianças de 7 e 8 anos de idade, que frequentam o 2.º ano do 1.º Ciclo do Ensino Básico, em 10 turmas de 8 escolas TEIP, na área do grande Porto, que não oferecem aulas de música, como atividade curricular ou extracurricular. Uma abordagem multi-métodos, articulando métodos quantitativos e qualitativos, permitirá questionar resultados contraditórios de estudos anteriores. O desenho deste estudo longitudinal avalia as crianças, antes e depois da implementação de um programa semanal de educação musical ativa ensinado por uma professora especialista de música, durante um ano. Serão discutidos dados comparativos de três grupos de crianças: o grupo-alvo com aulas de música, um grupo de controlo ativo com aulas de drama, e um grupo de controlo passivo, seguindo o currículo escolar.



Ana Luisa de Oliveira Pires é Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal, onde coordena a Unidade de Desenvolvimento, Reconhecimento e Validação de Competências. É doutorada em Ciências de Educação pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, tendo feito o pós-doutoramento na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa. É membro integrado no CICS.NOVA — Centro Interdisciplinar em Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa — e desenvolve investigação nas áreas da Educação/Formação de Adultos, Formação ao Longo da Vida, Arte e Educação, Políticas Educativas no Ensino Superior e Formação de Professores. Tem participado em diversos projectos de investigação e é autora de um vasto leque de publicações nacionais e internacionais, entre livros, capítulos de livros e artigos em revistas científicas.

António Ângelo Vasconcelos estudou no Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Aveiro, licenciou-se em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e doutorou-se em Educação pelo Instituto de Educação da Universidade de Lisboa com a tese intitulada "Educação artístico-musical: cenas, atores e políticas". É investigador e membro integrado do CIPEM|INET-md (Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical, Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança) e do CIEF-IPS (Centro de Investigação em Educação e Formação do Instituto Politécnico de Setúbal). Autor de várias publicações e projetos, os seus atuais interesses de investigação centram-se nas áreas da educação artística, o ensino de música, artes, inclusão e bem-estar, políticas públicas (educação e cultura), criatividades e profissionalidade de músicos e de professores. É professor Coordenador no Departamento de Artes da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal.

Gina C. Lemos é Pós-Doutorada em Ciências da Educação, Doutorada em Psicologia/Psicologia da Educação e Licenciada em Psicologia pela Universidade do Minho. Como docente tem partilhado, com entusiasmo, conhecimentos e práticas em Avaliação Cognitiva, Metodologias de Investigação, Psicologia da Educação, Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem, e Educação Inclusiva. Desenvolve atividade científica sobre cognição e aprendizagem, formação inicial de professores do 1.º e 2.º Ciclos para o ensino da leitura e escrita, e o contributo de práticas artísticas na aprendizagem e desenvolvimento em situação de vulnerabilidade, trabalha na conceção e validação de instrumentos de avaliação psicológica, e colabora em consultoria na avaliação de projetos nas áreas da Educação e Conhecimento. É professora adjunta convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal, investigadora integrada no Centro de Investigação em Educação (CIEd) da Universidade do Minho e investigadora colaboradora no Centro de Investigação em Educação e Formação (CIEF) da ESE-IPS.

Graça Boal-Palheiros é Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, onde coordena o Mestrado em Educação Musical. É doutorada em Psicologia da Música pela U. Surrey Roehampton, Londres e mestre em Educação Musical pela U. London. É diretora do CIPEM/INET-md (Pólo do INET-md no P. Porto), onde lançou a Conferência Internacional IC CIPEM e coordena o Grupo Educação e Música na Comunidade. Os seus projetos incluem audição musical e desenvolvimento de crianças, formação de professores de música e inclusão social. Foi membro da Direção da International Society for Music Education-ISME, copresidente da ISME Research Commission, presidente da APEM, editora da Revista de Educação Musical e presidente da Associação Wuytack de Pedagogia Musical. É coautora dos Programas de Educação Musical do Ensino Básico (Ministério da Educação), e autora de publicações nacionais e internacionais e de um dos primeiros livros de investigação em educação musical em Portugal (1993).

António Jorge Marques, Andrew Woolley, Zuelma Chaves, Pedro Sousa, Eva Mathilde Ribeiro e Livia Pombal (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **MarcMus – Para a criação de um Centro de Estudos de Papel de Música e Caligrafia (séculos XVIII e XIX)**

Apesar de ser um reconhecido instrumento de investigação poderoso e único, a crítica de fontes musicológicas, em particular os estudos de papel e caligrafia, é uma disciplina muito negligenciada em Portugal, em particular no período em consideração (séculos XVIII e XIX). Partindo de um estudo de caso, a colecção do Fundo do Conde de Redondo (F.C.R.) que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal, o projecto exploratório MarcMus (recentemente financiado pela F. C. T.) visa lançar as bases para um Centro de Estudos de Papel de Música e Caligrafia, estabelecendo a crítica de fontes portuguesa de acordo com os padrões internacionais. O objectivo é registar sistematicamente e preservar digitalmente as marcas de água e os tipos de papel (a conjugação da marca de água e o número e tamanho das pautas desenhadas pelos rastro) dos manuscritos musicais da colecção do F.C.R.. Também gravará digitalmente as caligrafias literárias e musicais dos copistas e compositores envolvidos, muitos deles portugueses. A correspondente página online do projecto permitirá o acesso gratuito às bases de dados correlacionadas resultantes (marcas de água/tipos de papel e caligrafias).

O objectivo deste painel é apresentar o projecto MarcMus, incluindo as metodologias seguidas e a estrutura das bases de dados, assim como apontar para possíveis resultados que o trabalho preliminar já permite vislumbrar. Entre estes incluem-se a análise das caligrafias e papéis de música de um conjunto de 22 partituras de ópera produzidas em Itália, assim como a tipificação da caligrafia e papéis utilizados pelo 15.º Conde de Redondo, músico, copista e compositor.

### **1) MarcMus - Estudos de papel de música e caligrafia em Portugal (séculos XVIII e XIX): O estudo de caso do Fundo do Conde de Redondo**

António Jorge Marques

O projecto MarcMus centra-se nos manuscritos musicais da colecção, praticamente inexplorada, do 15.º Conde de Redondo, hoje guardada na Biblioteca Nacional de Portugal. Ilustre membro de uma das famílias nobres mais antigas de Portugal, José Luis Gonzaga de Souza Coutinho Castelo-Branco e Menezes (1797-1863) foi o mais notável mecenas do século XIX em Portugal; além disso era compositor, músico praticante e copista. Nas residências do Conde de Redondo (o Palácio de Santa Marta, em Lisboa, e a Quinta do Bom Jardim, em Belas), a música de câmara doméstica mais intimista e as sumptuosas festas religiosas, onde a música se destacava, eram ocorrências comuns.

Não é de estranhar que o conteúdo desta colecção pareça reflectir a prática musical contínua e o apoio inabalável a músicos e compositores, visto que é altamente representativa da música portuguesa de meados do século XVIII até ao final do século XIX. Essas tradições familiares, bem como o enriquecimento do acervo, prosseguiram pelos esforços do filho do Conde, Fernando Luis de Sousa Coutinho (1835-1928), 3.º Marquês de Borba. Após a sua morte, a colecção passou despercebida até ser comprada pelo Instituto Português do Património Cultural no final dos anos 1970. As referidas características da colecção do Conde de Redondo tornam-na ideal para um estudo de caso de crítica de fontes na música portuguesa. "As marcas de água [...] são mais úteis em conjunto com outro tipo de indícios, como caligrafias, estilos de tipo e pautas musicais. Padrões de mudança, ou indicações de data e local em mais de um destes elementos, têm um forte efeito corroborativo: a imprecisão de cada um é em grande parte anulada, e as marcas de água podem então tornar-se uma ferramenta de pesquisa muito potente" (Stanley Boorman, "Watermarks", *The New Grove*, 2001) Se o estudo da marca de água for complementado pelas dimensões das pautas e pela identificação de caligrafias, a precisão – e, portanto, a utilidade – das descobertas será muito melhorada. Desde o final dos anos 1950, quando Alfred Dürr ("Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S.Bachs", *Bach-Jahrbuch 1957*) reviu completamente a datação das cantatas de Bach através de uma comparação detalhada das marcas de água, a crítica de fontes revolucionou a maneira como os estudiosos examinam as partituras musicais.

MarcMus tem como objectivo principal elevar a crítica de fontes portuguesa ao nível dos padrões internacionais e, ao mesmo tempo, criar um Centro de Estudos de Papel de Música e Caligrafia através de uma página que será livremente pesquisável online. Esta comunicação tipificará a colecção do Fundo do Conde de Redondo, descrevendo metodologias (para a fixação digital das marcas de água, por exemplo), abordando estratégias (para a pesquisa caligráfica comparativa, por exemplo), e delineando o trabalho já realizado nos primeiros 10 meses. Será também apresentado um sumário com alguns resultados preliminares.

## 2) Partituras de ópera italiana no Fundo do Conde de Redondo

Andrew Woolley

O Fundo do Conde de Redondo (F.C.R.) inclui uma colecção significativa de partituras de ópera italiana em manuscrito. Os volumes contêm pelo menos um acto de um total de 22 óperas, 11 das quais foram estreadas, ou remontadas, em Nápoles entre 1783 e 1795; as restantes são de óperas que podem ser datadas entre 1775 e 1814. Com a notável excepção de uma partitura do Vittorio Trento – a versão de 1814 para Lisboa da sua *La finta ammalata* – as suas marcas de água são em geral típicas do papel utilizado por copistas de música em Nápoles do período e foram claramente copiadas em Itália.

As circunstâncias em que estas partituras foram integradas no F.C.R. são desconhecidas. No entanto, é possível demonstrar que várias delas faziam inicialmente parte da colecção de música da família real, hoje encontrada em grande parte na Biblioteca da Ajuda. A edição musical entrou em declínio em Itália no início do século XVIII, uma situação que promoveu a criação de uma indústria na produção de manuscritos para venda por copistas profissionais. A maioria das partituras de ópera da F.C.R. estão em conformidade com as características típicas das partituras produzidas por copistas ligados a estabelecimentos especializados neste tipo de trabalho em Itália. De facto, uma delas foi produzida na oficina napolitana de Luigi Marescalchi (1745-1812) e pelo menos duas foram copiadas para Olimpia Perez (m. após 1791), irmã do compositor Davide Perez e viúva de um mercador napolitano, cuja assinatura aparece em duas delas (e muitas mais na Ajuda). Em recebimento de uma pensão de D. Maria I após a morte do seu irmão, ela provavelmente tinha por obrigação obtê-las para a corte portuguesa na década de 1780. Alguns outros, no entanto, incluindo o autógrafo incompleto da ópera *Nitteti* (1766) de João Sousa de Carvalho, foram copiados para produções específicas, uma vez que contêm cortes e inserções, e em dois casos, as partes caves são também preservadas.

Esta apresentação vai abordar, através do estudo de caso destas partituras e as suas características codicológicas, assuntos relacionados com a origem e o percurso dos manuscritos do F.C.R..

## 3) O compositor e copista Conde de Redondo: Primeira abordagem da sua caligrafia e dos papéis por ele utilizados

Eva Mathilde Ribeiro e Livia Pombal

D. José Luís Gonzaga de Souza Coutinho Castelo-Branco e Menezes (1797-1863), paralelamente à sua carreira militar, actuou enquanto músico (tenor), maestro, compositor e copista, tendo contribuído de forma muito significativa para as actividades musicais que tinham lugar nas residências familiares, a Quinta do Bom Jardim (Belas) e o Palácio de Santa Marta (Lisboa). Encontra-se um exemplo autógrafo de uma composição sua no Fundo do Conde de Redondo da Biblioteca Nacional de Portugal (F.C.R. 175//4) intitulado *Matinas de Santo Estevão*. Este espécime serviu de modelo para os estudos comparativos da caligrafia, permitindo identificar muitas cópias não assinadas realizadas pela mão do Conde de Redondo em, por exemplo, obras de Manuel Inocêncio dos Santos, Cipriano Marra e Ângelo Frondoni. No entanto, pelo seu volume, destaca-se a colaboração do Conde com Frei José Marques e Silva, residente na Quinta do Bom Jardim a partir de 1834, local onde estreou várias obras. Na capela desta residência da família era habitual realizarem-se magníficas festas religiosas onde a música era um dos principais motivos de interesse. A presente comunicação centra-se na caracterização da caligrafia do 15.º Conde de Redondo bem como no estudo das marcas de água presentes nos papéis por ele utilizados.

#### 4) MarcMus - Propostas e desafios na construção de uma base de dados de tipos de papel de música e caligrafias

Zuelma Chaves e Pedro Sousa

Também as Ciências Musicais aderiram às propostas das Humanidades Digitais, e em Portugal as primeiras tentativas consistentes surgem com os projectos pioneiros de construção de bases de dados propostos pelos dois centros de investigação em música da NOVA FCSH (CESEM e INET-MD) e datam de há cerca de duas décadas. Desde então, após um impulso inicial de uma fase de experimentação de crescimento exponencial, tornou-se cada vez mais premente uma reflexão acerca dos objectivos, potencialidades e limitações associadas a este domínio.

O projecto "Estudos de papel de música e caligrafia em Portugal (séculos XVIII e XIX): o estudo de caso do Fundo do Conde de Redondo", levado a cabo no CESEM NOVA FCSH e dirigido por António Jorge Marques, pretende contribuir para esta discussão com a construção de uma proposta metodológica consistente que contemplará algumas das principais problemáticas associadas ao tratamento e disponibilização dos dados obtidos, nomeadamente através da construção de uma plataforma digital para a descrição das marcas de água e caligrafias encontradas nas fontes que fazem parte do Fundo do Conde de Redondo, bem como a digitalização e respectiva disponibilização destes elementos em bases de dados open source, correlacionadas e pesquisáveis.

Na fase inicial de execução deste projecto foram estabelecidas três grandes etapas, nomeadamente: a identificação e selecção dos elementos a digitalizar; a digitalização propriamente dita; e a disponibilização dos resultados. Associadas a cada uma destas etapas constatámos a existência de algumas problemáticas; entre elas destacam-se: a ausência de uma identificação inequívoca dos documentos; a inexistência de critérios para a digitalização, tanto das fontes na sua totalidade como das marcas de água e exemplos de caligrafias; a inexistência de um método para o tratamento das imagens das marcas de água; e a escassez de referências no que concerne a descrição dos tipos de papel, marcas de água e caligrafias em fontes musicais do período cronológico em estudo. Pelo que, o objectivo de construção de uma proposta metodológica para a resolução destas questões obrigou à constituição de uma equipa multidisciplinar que contempla não só as ciências musicais, mas também a arquivística, a biblioteconomia, a informática e a linguística.

Nesta comunicação pretendemos apresentar uma proposta preliminar para o tratamento dos dados obtidos, que incorporará os resultados de uma discussão entre os diferentes especialistas sobre estas questões, tendo em conta o actual estado da arte.



António Jorge Marques: flautista e musicólogo, desde 2000 que se dedica ao estudo e divulgação da vida e obra de Marcos Portugal. A sua tese de doutoramento, "A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia", foi publicada em Portugal (Lisboa, BNP/CESEM, 2012) e no Brasil (Bahia, EDUFBA, 2012). Em 2014 ganhou uma menção honrosa no 6.º Concurso Internacional Príncipe Francesco Maria Ruspoli com o ensaio "Niccolò Jommelli rediscovered: a new autograph of a 16 voice *Laudate pueri*"; o ensaio e a reconstrução da obra foram publicados em 2021 pela LIM (Libreria Musicale Italiana, Saggi Ruspoli II). É investigador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM, NOVA FCSH), e investigador responsável pelo projecto MarcMus (financiado pela FCT em 2021) que, com sede na BNP, visa criar um Centro de Estudos de Papel de Música e Caligrafia.

Andrew Woolley: investigador integrado do grupo de "Estudos de música antiga" do CESEM, é especialista em música dos séculos XVII e XVIII. Presentemente é o co-investigador responsável pelo projecto "MarcMus - Estudos de papel de música e caligrafia em Portugal (séculos XVIII e XIX)". Completou a sua tese de doutoramento em 2008 sobre as fontes de música para tecla inglesa 1660-1720 (Universidade de Leeds). Entre artigos e edições recentemente publicados, incluem-se estudos sobre William Babell, um contemporâneo de Handel, a recepção de música de dança francesa em Inglaterra e na península ibérica no século XVII e no início do século XVIII, e o desenvolvimento do *concerto grosso* "corelliano" em Inglaterra nas décadas de 20 e 30 do século XVIII. Um

livro coordenado por ele, *Studies on Authorship in Historical Keyboard Music*, foi recentemente aceite para publicação pela editora Routledge. Uma lista de publicações pode ser encontrada no site academia.edu <<https://fcsch-unl.academia.edu/AndrewWoolley>>.

Zuelma Chaves: doutoranda em Ciências Musicais Históricas na FCSH/NOVA, obteve uma bolsa de formação avançada da FCT (SFRH/BD/141524/2018) para o estudo de tipologias de manuscritos de música religiosa em Portugal e no Brasil, entre os séculos XII e XIX. Completou a licenciatura em Ciências Musicais na mesma instituição, com um ano de Erasmus na Universidade Complutense de Madrid onde teve a oportunidade de trabalhar com a Professora Cristina Bordas Ibañez no domínio da organologia musical. Concluiu o mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica sob orientação do Professor Manuel Pedro Ferreira, defendendo tese acerca do Ofício de Defuntos nas fontes monódicas musicadas em Portugal até c. de 1700. As suas áreas de interesse centram-se no domínio da música antiga (cantochoão, codicologia, paleografia musical), organologia musical e terminologia. Desde 2010 tem colaborado regularmente como bolseira de investigação em vários projectos relacionados com o levantamento digital, descrição de fontes e tratamento de acervos/espólios musicais, no CESEM FCSH/NOVA.

Pedro Sousa concluiu a licenciatura em Engenharia Informática e de Computadores no Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa (IST/UL) e completou o 8.º grau em órgão no Instituto Gregoriano de Lisboa. Trabalhou como consultor e programador tanto em Portugal como no estrangeiro. Actualmente desempenha funções de escritor técnico numa empresa global de segurança de redes informáticas. É membro integrante do Coro de Câmara de Lisboa (CCL) desde 2003. Para além do seu papel como cantor, tem colaborado em numerosos projectos do CCL de edição discográfica e de livros de partituras como membro da equipa de produção.

Eva Mathilde Ribeiro encontra-se no Mestrado de Ciências Musicais na vertente de Musicologia Histórica na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Concluiu em 2021 a Licenciatura em Ciências Musicais, na mesma instituição. Ao longo do seu percurso académico realizou estágios no Museu Nacional da Música, bem como no Grupo de Estudos de Música Antiga do CESEM, onde também recebeu uma Bolsa de Iniciação à Investigação no âmbito do projecto "Texts and voices lost and found. Recovering, reconstituting, and recreating musical fragments (c.1100-c.1600)". Paralelamente, participou no Symposium EPC2021, sobre o tema "Fado – Severa" e participou como voluntária na 49.ª Conferência Internacional de Música Medieval e Renascentista. Actualmente é bolseira de investigação no projecto "Estudos de papel de música e caligrafia em Portugal (séculos XVIII e XIX): o estudo de caso do Fundo do Conde de Redondo".

Livia Pombal terminou em 2021 o curso de instrumentista de cordas e teclas na Escola Profissional de Artes da Covilhã (EPABI). No mesmo ano ingressou na Licenciatura de Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Actualmente frequenta o segundo ano de licenciatura na mesma instituição. Encontra-se também como bolseira de Iniciação à Investigação no âmbito do projecto "Estudos de papel de música e caligrafia em Portugal (séculos XVIII e XIX): o estudo de caso do Fundo do Conde de Redondo".

Davys Moreno, André Fonseca  
(Universidade de Aveiro, INET-md),  
Ana Maia, Catarina Iglesias e Tânia  
Sardinha (CRTIC Aveiro)

## **Música para todos: Procurando soluções para o desenvolvimento de uma educação musical inclusiva**

A Educação de Infância no Chile, tal como em Portugal, é considerada a primeira etapa da Educação Básica no processo de educação ao longo da vida. Ambos os países têm algumas semelhanças quanto às bases curriculares para este nível de educação, nomeadamente quanto aos conteúdos relacionados com a educação artística, música e expressão musical. Infelizmente, em ambos os países existem limitações nas competências dos professores do jardim de infância que impedem o desenvolvimento adequado destas áreas artísticas entre as crianças.

No sentido de colmatar as limitações artístico-musicais das Educadoras de Infância foi desenvolvido, no Chile, entre 2011 e 2013, em 3 jardins de Infância da rede da Junta Nacional de Jardines Infantiles de Chile, um projeto de intervenção que contemplou um programa de formação musical. Neste Programa de Formação pretendeu-se melhorar as competências de 18 educadoras ao nível da música, incluindo a aprendizagem do instrumento violino, através da metodologia do Doutor Shinishi Suzuki. Após a realização deste Programa de Formação Musical, as educadoras replicaram os conhecimentos obtidos junto das crianças (Grupo Experimental) com as quais elas trabalham para a aprendizagem do instrumento violino.

O presente estudo tem como objetivos avaliar os resultados obtidos neste Projeto de Intervenção.

Foi utilizada uma metodologia experimental: foram comparados os resultados da aplicação cega do teste normalizado "Instrumento de Evaluación para el Aprendizaje" do IEPA, no início e no final da intervenção, nas áreas de comunicação e socialização, às crianças pertencentes tanto ao Grupo Experimental (125 crianças) como ao Grupo de Controlo (2001 crianças), sendo este último constituído por todas as crianças dos jardins de infância da Rede JUNJI que não participaram na intervenção. Além disso, foram elaborados e validados dois inquéritos por questionário direcionados às Educadoras de Infância e aos Encarregados de Educação das crianças envolvidas, cujas respostas foram sujeitas à técnica de análise de conteúdo.

Os resultados mostraram diferenças significativas em termos do desenvolvimento da Comunicação e Socialização, utilizando a avaliação realizada com o instrumento IEPA, entre as crianças do Grupo Experimental e as do Grupo de Controlo, sendo a pontuação do Grupo Experimental significativamente mais alta do que a do Grupo de Controlo.

Além disso, da análise das respostas obtidas nos questionários, concluiu-se que as Educadoras de Infância consideram que desenvolveram um bom trabalho colaborativo, melhoraram a convivência e a partilha de saberes, aprenderam novas metodologias, por meio de aprendizagens significativas, incluindo a aprendizagem do violino, e a incorporação da música nas suas atividades junto das crianças. Sentiram-se valorizadas como pessoas e que os outros acreditavam nelas como profissionais. Conseguiram aprender e replicar os conhecimentos adquiridos sentindo que produziram uma melhoria nas áreas do desenvolvimento das crianças, o que foi também reconhecido pelos Encarregados de Educação.

Por último, este estudo constitui um verdadeiro contributo para validar este tipo de projetos mostrando que se potenciamos as competências das Educadoras de Infância na área da Música, elas podem replicar os seus conhecimentos com as crianças com quem trabalham. Este estudo é um contributo real para o planeamento futuro no que diz respeito à formação de professores. Futuros projetos deste tipo poderão ser replicados no futuro, noutros contextos, nomeadamente em Portugal.

### **1) Trabalho colaborativo para a inclusão: O que fazer?**

André Fonseca

A inclusão pode ser definida como movimento educacional, social e político que defende "o direito de todos os indivíduos participarem de forma consciente e responsável na sociedade de que fazem parte, de serem aceites e respeitados naquilo que os diferencia dos outros" (Freire 2008, 5). O que diferencia pode incluir cor de pele, origem étnica, nacionalidade, sexo, religião, estrato social, etc. Inclui ideia de tolerância e respeito para com os outros, independentemente das suas características.

Isto requer que a escola não permaneça inalterada, para ser de facto inclusiva. Há a necessidade de a escola ter a capacidade de responder aos desafios da inclusão de forma flexível, adaptando constantemente a resposta às



necessidades dos alunos que espelham uma sociedade cada vez mais plural (Freire 2008). Neste contexto, a teoria ecológica do desenvolvimento humano, de Bronfenbrenner (1979) serve de ponto de vista teórico para o enquadramento da reflexão sobre o impacto das atividades musicais no contexto próximo da criança.

De acordo com este autor, o desenvolvimento humano é marcado pelos contextos que rodeiam o indivíduo, desde o seu círculo íntimo (dimensão micro) até aos múltiplos contextos sucessivamente maiores que o rodeiam (dimensão macro). De acordo com este ponto de vista teórico, o desenvolvimento humano consiste na adaptação do ser humano ao seu ambiente imediato, o que inclui dimensões como a pessoa, pessoa e contexto (interação com o seu ambiente imediato) e pessoa no contexto e no tempo (interação como um todo) (Bronfenbrenner 1979; Moreno 2021).

As atividades musicais em conjunto, enquanto atividades colaborativas, podem conter em si um potencial inclusivo. As implicações sociais do processo de aprendizagem musical têm sido usadas no El Sistema de orquestras (Sistema Nacional de Orquestras e Coros de Crianças e Jovens da Venezuela). Este usa as atividades de aprendizagem musical em grupo (orquestra e coro) para ajudar crianças de meios socioeconómicos desfavorecidos a adquirirem competências sociais (DeSilva e Sharp 2013; Fonseca 2014). Esta prática de inclusão através da música tem sido replicada um pouco por todo o mundo, inclusive em Portugal, como é o caso do Projeto Geração (Boletim dos Professores 2010).

A investigação tem mostrado que a tendência inclusiva das práticas musicais em grupo pode eventualmente ser replicada nas diferentes vertentes das práticas musicais: desde duetos na sala de aula, à prática de orquestra, prática coral, aulas de grupo em diferentes formatos (exemplo, aulas do método Suzuki), aprendizagem informal da música, e outros. Serão apresentados alguns estudos, inclusive, alguns estudos apresentados em contexto de teses de mestrado. De acordo com Bronfenbrenner (1979), a complexidade progressiva das tarefas com quem se tenha vínculos emocionais resulta num significativo impacto intelectual, emocional, moral e social (Santos e Santos 2017). A investigação aqui apresentada aponta nessa mesma direção. Por isso, professores, pais, instituições de ensino de música e decisores políticos devem cooperar para possibilitarem a experiência musical em grupo, ou em contexto de grupo, dada a sua importância como atividade colaborativa e o seu potencial inclusivo.

## **2) Inclusão na música: A contribuição das parcerias**

Ana Maia, Catarina Iglésias e Tânia Sardinha

O Centro de Recursos TIC Aveiro (CRTIC Aveiro) é um dos 25 centros em Portugal, com sede em escolas de referência, cujo principal objetivo é a avaliação de alunos com Necessidades Educativas, para a atribuição de produtos de apoio (PA), de acordo com as suas necessidades específicas. Além disso, promove a informação / formação de professores, técnicos, assistentes operacionais e famílias sobre a utilização dos PA, bem como sobre problemas associados a dificuldades de desenvolvimento. Os PA são definidos como "qualquer produto, instrumento, equipamento ou sistema técnico utilizado por uma pessoa com deficiência, especialmente produzido ou disponível, que previne, compensa, atenua ou neutraliza a limitação funcional ou de participação" (DL 93/2009, 16 de abril, pp. 2276).

Desde há alguns anos que o CRTIC colabora com alguns projetos de investigação no domínio dos multimédia e da educação. Muitos destes trabalhos estão ligados a estudos de caso, tais como alguns projetos de investigação em que estamos a colaborar. Para nós, esta colaboração tem todo o interesse porque nos tem ajudado a potenciar a utilização dos produtos de apoio, nomeadamente no que diz respeito à comunicação e música. Consideramos extremamente importante aliar a investigação às situações concretas das crianças e jovens com Necessidades Educativas. Só assim podemos criar, desenvolver, experimentar novas abordagens, novas tecnologias, novas ferramentas, para que todos possam ter direito à aprendizagem, à informação e à participação.

### **3) Inclusão ATRAVÉS de música vs. inclusão EM música: Contribuições digitais para a inclusão na aprendizagem da música**

Davy's Moreno

Esta proposta visa sensibilizar os participantes para reconhecerem o potencial da tecnologia digital no desenvolvimento de dinâmicas inclusivas e processos de trabalho colaborativo no campo do ensino / aprendizagem da música. Pretendemos apresentar diferentes obras e tecnologias já desenvolvidas, ou em desenvolvimento, para promover o ensino inclusivo da música, tanto no contexto do Ensino Regular como no contexto dos Programas de Educação Artística Musical. Além disso, pretende identificar possíveis problemas que podem ser encontrados nos processos de inclusão na área da música, promovendo o trabalho colaborativo e participativo.

Mais especificamente, a sessão visa sensibilizar os participantes para o reconhecimento do potencial do Digital no desenvolvimento de dinâmicas e processos de trabalho inclusivos, no contexto do Ensino / Aprendizagem da Música. Visa apresentar diferentes trabalhos e tecnologias já desenvolvidas, ou em desenvolvimento, para promover o ensino inclusivo da música, tanto no contexto do Ensino Regular como na Educação Artística Especializada. Além disso, visa identificar possíveis problemas que podem ser encontrados nos processos de inclusão na área da música, promovendo um trabalho colaborativo e participativo. Neste contexto serão abordados os seguintes temas: - Ensino da Música e Musicoterapia, semelhanças e diferenças; - Desenho Universal como diferenciação pedagógica para a aprendizagem; - Estratégias para reforçar a participação ativa de todas as crianças; - Promoção de oportunidades de sucesso; - Estudos de caso; - Adaptações curriculares no EAE da Música em benefício da Inclusão; - Utilização de Produtos / Tecnologias de Apoio e Software para o Ensino da Música; - Potencialização do desenvolvimento de Boas Práticas.



André Fonseca é violinista e maestro, licenciado pela Escola Superior de Música de Lisboa e Doutorado em Música pela Universidade de Aveiro. Como bolseiro da Fundação Gulbenkian estudou em Berlim, Alemanha, com Abraham Jaffé. Premiado com o 1.º prémio nos concursos Jovens Músicos e Maurice Raskin e 2.º prémio no Concurso de Interpretação do Estoril, tem atuado em concertos por toda a Europa. No violino, o seu repertório interpretativo-musical vai desde Bach até ao século XXI. É Concertino da Orquestra Filarmónica das Beiras desde 1998 e é atualmente professor de violino e de orquestra na Universidade de Aveiro. Como maestro, trabalha principalmente com formações de jovens. A sua área preferida de investigação tem sido a prática musical de conjunto, como atividade colaborativa e inclusiva, nos seus diferentes aspetos, e as suas implicações na motivação e aprendizagem dos estudantes.

Ana Maia trabalha como professora de educação especial num Centro de Recursos TIC (CRTIC Aveiro) desde 2008, cujo principal objetivo é a avaliação de alunos com Necessidades Educativas, no âmbito dos produtos de apoio (PA). É também formadora na área da Educação Especial, PA e Desenvolvimento Pessoal e Social (certificada pelo CCPFC, Universidade do Minho, áreas A17, B03, B06, C03 e C17- - CCPFC/RFO-0974/99). A sua carreira, desde 1982, começou como Educadora de Infância, passando por funções de coordenação. Fez um Mestrado em Desenvolvimento Pessoal e Social (2000) e especializou-se em Educação Especial (2001). Licenciou-se em Psicologia Clínica (1991) e completou o Mestrado em Psicologia Educacional (2006). Tem vários cursos de formação específica na área dos PA. Os seus interesses de investigação estão relacionados com Inclusão, comunicação aumentativa, multideficiência, PA e tecnologia na aprendizagem da música.

Catarina Iglésias começou a sua carreira em 1996 como professora do 1.º ciclo, mas desde 2010 que abraça a Educação Especial, área em que se especializou desde 2006. Faz parte da equipa do Centro de Recursos TIC (CRTIC Aveiro) desde 2014, tendo realizado ao longo da sua carreira vários cursos de formação no âmbito das tecnologias, nomeadamente «Plataformas LMS - Usos Pedagógicos», «Apoio TIC e Tecnologias no ensino e aprendizagem o Estudantes com NEE», «Construção de recursos digitais para utilização no processo de ensino e aprendizagem de estudantes com NEE»; «Tabletes na educação: promoção de competências digitais na aprendizagem móvel». Também realizou o curso de formação «Diferenciação pedagógica como resposta às necessidades de todos os estudantes», perseguindo o ideal da Educação Inclusiva.

Tânia Sardinha licenciou-se em Design de Comunicação (1997) e no mesmo ano iniciou a sua carreira como professora de Artes Visuais. Em 2004 concluiu o Mestrado em Famílias e Sistemas Sociais, tendo-se especializado em 2009 na área da Educação Especial, onde está atualmente, em funções na equipa do Centro de Recursos TIC (CRTIC Aveiro). Tem um doutoramento em Design (2019) e é membro do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Tem desenvolvido projetos de intervenção em contextos escolares e comunitários com crianças, jovens com necessidades educativas e as suas famílias. É formadora certificada pelo Conselho Científico Pedagógico para a Formação Contínua da Universidade do Minho nas áreas de Artes Gráficas/ Artes Visuais; Design; Educação Especial; Metodologias de Investigação em Educação e Sensibilização para a Educação Especial.

Davys Moreno é violinista, formador em Educação Musical, Mestre em Educação (Chile) e musicoterapeuta (Brasil). Atualmente é doutorando em Educação na Universidade de Aveiro e Bolseiro da FCT (Portugal). Estagiou no Departamento de Informática Musical da Universidade de Milão (Itália) e promoveu o desenvolvimento de orquestras infantis para democratizar o ensino da música. A sua área de investigação atual é a inclusão de crianças com deficiência motora decorrente de Paralisia Cerebral nos Programas de Educação Artística Musical. Para mais informações ver: <https://orcid.org/0000-0002-3805-6929>

João Pedro d'Alvarenga (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM), Pedro Sousa Silva (ESMAE, Politécnico do Porto, CESEM), Nuno de Mendonça Raimundo e Tiago Sousa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## Dos ofícios de compor e cantar na segunda metade do século XVI

"Lost&Found" é um projecto financiado pela FCT em curso no CESEM, que trata de fontes fragmentárias de música medieval e moderna. A investigação desenvolve-se em duas linhas, dada a diversidade dos seus objectos: 1) Fragmentos litúrgicos-musicais medievais, que podem ser vistos na PEM (<http://pemdatabase.eu>) sob a referência do projecto, PTDC/ART-PER/0902/2020, e 2) fontes incompletas de polifonia. Esta segunda linha de investigação explora repertórios negligenciados de polifonia portuguesa de meados a finais do século XVI, abordando colecções coerentes de obras completas com vista à constituição de um corpus pesquisável de observações analíticas, que irão depois informar a reconstrução de vozes perdidas em conjuntos de livros de partes e manuscritos incompletos. Uma parte considerável da colecção seleccionada para análise consiste num conjunto de missas de imitação copiadas no manuscrito P-Cug MM 3, cujos modelos, excepto um, foram entretanto identificados. Esta circunstância coloca o problema de saber até que ponto a técnica composicional e o estilo de uma dada missa dependem do modelo de que deriva. Este conhecimento tem implicações óbvias na avaliação de obras compostas livremente, para as quais as vozes que faltam têm de ser reconstruídas. A análise das relações entre as diferentes missas e os modelos em que respectivamente se baseiam é, a este respeito, particularmente útil, porque indicia o estilo do compositor da missa a partir dos métodos de reelaboração do seu modelo. A variedade de processos de modelagem e a discriminação de hipotéticos traços individuais pode ser testada pela análise de obras congêneres de outros compositores contemporâneos, como o anónimo da Missa *Quem dicunt homines* copiada no manuscrito P-Ln LC 57, sendo certo que não há dois compositores que trabalhem a imitação da mesma forma e que o mesmo compositor pode adoptar soluções diferentes, por exemplo ao nível das escolhas do material motivico retirado do modelo. Por outro lado, a interpretação das obras ajuda a clarificar o que é nelas estrutural e o que, apesar de (pr)escrito, deriva do domínio das práticas de execução.

### 1) Novas observações sobre o manuscrito P-Cug MM 3 e a sua colecção de missas

João Pedro d'Alvarenga

Nesta comunicação reexamina-se o manuscrito P-Cug MM 3 e propõem-se novas hipóteses sobre a sua composição e organização originais. Dá-se particular atenção à colecção de seis missas que o manuscrito contém, para cinco das quais se identificaram recentemente os modelos, e, com base na análise dos processos de modelagem musical e na recorrência de certos "tipos de apresentação" do material temático-motivico, reafirma-se a autoria de Francisco de Santa Maria para a totalidade deste repertório.

### 2) A Missa *Quem dicunt homines* do manuscrito P-Ln LC 57 e a relação com o modelo nas missas de imitação portuguesas do século XVI

Tiago Gomes de Sousa

Do projecto "Lost&Found", actualmente desenvolvido no CESEM, tem resultado a análise sistemática de, entre outras obras, missas de imitação atribuídas ou atribuíveis a D. Francisco de Santa Maria. Porém, e por oposição às suas congêneres do século XVII, sobretudo aquelas presentes em fontes impressas, a missa de imitação do século XVI em Portugal continua largamente por estudar. Este estudo, no entanto, tem vindo a evidenciar as particularidades do género. Um dos seus exemplares porventura mais tardios é a Missa *Quem dicunt homines*, incluída no manuscrito P-Ln LC 57. Apesar de ter sido copiada por volta da primeira década do século XVII, é muito provável que a missa date de algumas décadas antes, a julgar pela pluralidade de conteúdos do manuscrito. Em todo o caso, é inequívoca a relação da missa com o modelo, o motete epónimo de Jean Richafort, que terá circulado por Coimbra, como atesta a sua presença no manuscrito P-Cug MM 48. O objectivo desta comunicação é o de traçar a forma como a missa se relaciona com o modelo e, simultaneamente, iluminar como esta pode ser representativa do processo de imitação nas missas da segunda metade do século XVI.

### **3) Quando uma nota não é uma nota: Uma leitura do contraponto de Francisco de Santa Maria através da interpretação**

Pedro Sousa Silva e Nuno de Mendonça Raimundo

Em articulação com o projecto “Lost&Found” – que explora repertório de Francisco de Santa Maria (m. 1597), compositor de origem espanhola, mas que desenvolveu a sua actividade em Portugal, primeiro na Guarda, depois em Coimbra, onde foi mestre de capela, sucessivamente do Bispo João Soares e no Mosteiro de Santa Cruz – um grupo especializado na polifonia do renascimento tem levado a cabo trabalho interpretativo com os objectivos de realizar uma aproximação às idiosincrasias do compositor através da experiência sonora, de documentar o repertório através de registos discográficos e de o difundir em concertos.

O método de trabalho empregue é de natureza filológica, não só por se encontrar apoiado essencialmente em fontes primárias e em cópias de instrumentos da época, mas sobretudo porque o processo assenta na transferência para o século XXI de mecanismos de aprendizagem musical oriundos do século XVI e na ênfase dada à experiência aural na construção de conceitos geralmente tidos como teóricos, como o contraponto ou a modalidade.

A comunicação propõe-se discutir o impacto do trabalho realizado no âmbito da preparação de um disco com uma selecção de Missas, Magnificats e motetes de Francisco de Santa Maria na tomada de decisões em tempo real sobre aspectos como o emprego de música ficta, correcção de notas, colocação do texto e percepção de elementos sintácticos, como frases ou cadências. Discutiremos também como o cruzamento de informação com outras fontes do período pode conduzir a uma interpretação de elementos invulgares na escrita de Francisco de Santa Maria, nomeadamente a utilização de dissonâncias ou paralelismos de quarta, como sintomas de ornamentos e não notas estruturais de contraponto.



João Pedro d'Alvarenga é Investigador Principal, Coordenador do Grupo de Investigação “Estudos de Música Antiga” e Secretário Executivo do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da Universidade NOVA de Lisboa. Foi Investigador Principal CEEC (2019-22) e FCT (2013-18) na NOVA FCSH, Assistente e Professor Auxiliar na Universidade de Évora (1997-2011). Foi o comissário da Sociedade Lisboa '94 para a instalação do Museu Nacional da Música (1993-94) e foi também responsável pela organização da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, que dirigiu entre 1991 e 1997. Actualmente, lidera o projecto “Texts and Voices Lost and Found: Recovering, Reconstituting, and Recreating Musical Fragments (c.1100-c.1600)” e integra as equipas de três outros projectos financiados pela FCT. Tem publicado extensamente sobre monodia e usos litúrgicos medievais aquitano-ibéricos e música sacra e para tecla de c.1500 a c.1750. Recentemente, co-editou com E. Rodríguez-García *The Anatomy of Iberian Polyphony around 1500* (Reichenberger, 2021).

Tiago Gomes de Sousa encontra-se atualmente a realizar a sua dissertação de mestrado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, com o título “Duas missas anónimas sobre motetes de Jean de Richafort em fontes manuscritas portuguesas: estudo e proposta de edição”, sob orientação do Professor Doutor João Pedro d'Alvarenga. Integra também a equipa do projecto “Texts and Voices Lost and Found: Recovering, Reconstituting, and Recreating Musical Fragments (c.1100-c.1600)”, em curso no CESEM (NOVA FCSH).

Pedro Sousa Silva estudou flauta com Pedro Couto Soares (ESML) e Pedro Memelsdorff (Civica Scuola di Musica di Milano), musicologia na NOVA FCSH e realizou um doutoramento na Universidade de Aveiro com uma tese que aborda a interacção entre teoria e prática no renascimento. Actualmente, desenvolve grande parte da sua actividade artística com o grupo Arte Minima, que dirige, a orquestra barroca Gli Incogniti (dir. Amandine Beyer) e o grupo Vozes Alfonsinas (dir. Manuel Pedro Ferreira). É professor na ESMAE desde 2002, onde foi co-responsável pela criação do Curso de Música Antiga e fundador da pós-graduação Polyphonia. É convidado regular das mais prestigiadas instituições musicais internacionais para leccionar masterclasses de flauta ou seminários sobre aspectos relacionados com a interpretação do repertório renascentista. Promove uma forte articulação entre investigação histórica e performance e é nessa perspectiva que integra actualmente três equipas de investigação internacionais em temáticas medievais e renascentistas.

Nuno de Mendonça Raimundo é investigador em musicologia histórica no CESEM—Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade NOVA de Lisboa, e lecciona, como assistente convidado, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da mesma universidade. A sua principal área de investigação é a música ibérica dos séculos XV a XVII. Actualmente, encontra-se a realizar o seu doutoramento sobre música vocal em língua vernácula em Portugal no século XVII e é membro da equipa do projecto de investigação "Texts and Voices Lost and Found: Recovering, Reconstituting, and Recreating Musical Fragments (c.1100-c.1600)", liderado por João Pedro d'Alvarenga. Dedicou-se ainda à interpretação de música renascentista e barroca como cantor.

Maria do Rosário Pestana, Felipe Barão, José A. Curbelo e Cláudia Ramos (Universidade de Aveiro, INET-md)

## **Práticas musicais sustentáveis: Um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI**

Este painel resulta de um projeto de investigação no qual participaram vários investigadores e aborda um universo musical que partilha com parte da sociedade portuguesa um vínculo relacional, afetivo, patrimonial ou identitário. Neste painel, iremos discutir o papel mediador exercido pela música popular na construção de comunidades, de grupos e de espaços de escuta, procurando conhecer as motivações e razões que, no século XXI, suscitam processos de criação, audição, transmissão e consumo musicais a partir do legado folclórico. As práticas musicais que estudamos são comumente designadas populares, tradicionais ou folclóricas.

Considerou-se folclorismo a dinâmica societária que se desenvolve a partir da década de 1930 à escala internacional, com intensidade reforçada desde os anos 1950, a qual determinou políticas de cultura e do lazer de massas emanadas a partir do Ocidente e consolidados no após-Segunda Guerra Mundial. O pós-folclorismo (Branco 2019) é o contexto em que vivemos, onde cultura erudita ou popular, alta ou subalterna, urbana ou rural se entrecruzam e encaram na busca de um pé de igualdade no intuito de aceitação e indagação mútuas. Com o termo pós-folclorismo pretendemos assinalar a desvinculação com a epistemologia do folclorismo, de indagação do 'conhecimento do povo', entendido como substrato de uma nação ou etnia particulares. O pós-folclorismo emana de dinâmicas polissituadas, tanto geográfica como culturalmente, em práticas abertas a uma partilha e participação (idealmente) planetária (distinto do humanismo universalista, abstrato, emanado do lugar do pensamento ocidental). Operamos com o termo pós-folclorismo para referir uma praxis enquadrada a) numa estética relacional, participativa e de convivialidade num incessante jogo de eu-outro, b) numa ética do cuidar da diversidade e da sustentabilidade dos processos musicais, devedora em parte à ecologia (Elias e Moraru 2015, Titon 2009). No pós-folclorismo, os atos de fazer música tendem a diluir os territórios dos estilos musicais, dos estados-nação e das trocas comerciais da globalização reificados pelo folclorismo.

Neste painel abordamos espaços relacionais construídos a partir da tensão tradição vs. criatividade, do instrumento-arquivo/registo sonoro-arquivo e de ecossistemas comunitários. O estudo que desenvolvemos revela que o legado de artefactos do folclorismo proporciona, agora: a) matéria-prima criativa, b) tutoriais de autoaprendizagem (de músicas e instrumentos que estão fora das ofertas educativas oficiais) e c) a substância agregadora de comunidades e de estruturas de sentimentos. A singularidade do pós-folclórico consiste num modo de estar e agir com esse legado de artefactos desapegado de categorias essencialistas para gerar recursos criativos, promover a convivialidade e cuidar da diversidade. No painel abordamos também o impacto da pandemia Covid19 nas práticas musicais que discutimos e o papel que nós investigadores tivemos no terreno, por vezes, como resposta a solicitações dos nossos interlocutores.

### **1) Do arquivo ao repertório: vias da memória, afeto e aprendizagem em registos sonoros históricos**

Maria do Rosário Pestana

O estudo sobre a sustentabilidade de atos musicais rotulados de "tradicionais portugueses", no século XXI, desenvolvido no âmbito do projeto EcoMusic, evidenciou a interpelação afetiva e transmissão de conhecimento operacionalizadas pela escuta de registos sonoros históricos de música de transmissão oral. Nesta comunicação abordo um processo de diálogo entre investigadores, arquivistas e músicos comprometidos com os processos em estudo, mediado pela escuta de registos sonoros históricos. Tenho como objetivo perceber os usos e múltiplas interações que os registos sonoros históricos de música de transmissão oral operacionalizaram na vida musical no século XXI.

Face ao contexto de pandemia e às consequentes dificuldades de realização de trabalho de campo presencial, as conversas foram em grande parte realizadas por videoconferência. Pedro Mestre, Carmina Repas, Nuno Lopes, Napoleão Ribeiro, Ana Pereira e Celina da Piedade foram alguns dos músicos participantes.

Operamos com duas noções principais: a de "repertório", na aceção de Robert Faulkner e Howard Becker (2009), enquanto um conjunto de competências incorporadas, de conhecimentos da mente e do corpo, que habilita à ação; e a de "vida social das coisas" (Appadurai 1986; Qureshi 2000). Argumentamos que os registos sonoros (i) arquivam uma trajetória social animada por múltiplas transações e apreciações humanas; (ii) contêm instruções sobre o fazer musical que interpelam o corpo e mente do músico connoisseur; e (iii) habilitam e impelem os músicos a agir.

Trouxe à escuta e discussão registos sonoros de três coleções (realizadas entre 1939-40 pelo folclorista Armando Leça, no âmbito da Recolha Folclórica; entre 1958 e 1962, por Vergílio Pereira sob o patrocínio das comissões de Etnografia e História do Douro Litoral e de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian; e entre 1960 e 1970, por Michel Giacometti, editados na *Antologia da Música Regional*) para perceber o que os músicos ouvem nessas matérias vibrantes e o poder de transformação que, na sua ótica, exerceram na sua prática musical ou de um modo mais geral, na chamada música tradicional portuguesa. Ao longo das discussões, percebemos que se agregam a essas matérias vibrantes e registos sonoros as dimensões de acordo e memória social e também de saber-fazer (informam e instruem os músicos sobre procedimentos necessários à realização musical, nomeadamente as qualidades formais, a sintaxe, os códigos performativos). Observamos que nesses registos sonoros reverberam também trajetórias do passado. Estes tópicos serão discutidos na comunicação a partir das experiências narradas pelos músicos participantes.

## **2) “Conta-me, viola!” – A viola toeira como instrumento-arquivo**

Felipe Barão

Esta investigação tem como objetivo estudar o processo de revitalização da viola toeira (uma das oito violas de arame portuguesas) em curso na Associação Cultural Museu da Música de Coimbra (MUS.MUS.CBR.) desde 2015. Este cordofone foi considerado “quase extinto” por Ernesto Veiga de Oliveira (c. 1966), quando mencionou subsistirem raros exemplares e uma escassa memória da sua prática. O estudo aborda quatro dimensões do processo de revitalização: a construção, a fundamentação histórica que serve de base a essa revitalização do instrumento, o diálogo entre a pesquisa de repertório em fontes oitocentistas e os processos de criação musical e a performance deste instrumento. À luz do conceito de instrumento-arquivo (Rancier 2014), propus uma reflexão sobre as memórias agregadas no “arquivo viola toeira” sob dois prismas: a viola como “entidade” (ao perceber quais as histórias e vivências que reverberam neste instrumento musical) e a viola como “objeto pessoal” (ao observar quanto da subjetividade do músico-construtor cada uma das violas carrega). Vali-me da metodologia da etnografia performativa (Wong 2008) e participei nos grupos performativos desta associação entre dezembro de 2020 e maio de 2022 e atuei em concertos, tendo sido convidado para auxiliar este grupo nos ensaios, compor arranjos e integrar a associação como vogal. Submeti-me também a um processo de construção de uma viola toeira ao longo de cinco meses, processo esse que descrevi e analisei à luz da autoetnografia (Ngunjiri, Hernandez e Chang 2010). Pude perceber que a viola toeira é um instrumento com características próprias, cuja fragmentação da documentação histórica acaba por propiciar a construção de memórias, conferindo liberdade à sua realização musical. Eduardo Loio, fundador e diretor da associação, orienta esse processo a partir dos seus estudos e convicções, os quais são um ponto de partida aceite pelos integrantes da MUS.MUS.CBR. Para além dessa revitalização, Loio ensina a construir toeiras e incentiva que os alunos personalizem esses instrumentos, agregando, dessa forma, novos significados a eles.

## **3) “Charolas da Bordeira”: música popular, secularismo e memória coletiva**

José Curbelo

O estudo dirige-se às Charolas que se realizam anualmente, entre o dia de Ano Novo e o Dia de Reis, na localidade de Bordeira, na freguesia de Santa Bárbara de Nexe, concelho de Faro. Consiste num ritual festivo laico que resultou de uma apropriação do tempo e do modelo performativo de uma prática religiosa. Na memória social local, essa apropriação ocorreu nos anos entre 1918 e 1920 e relaciona-se com o regresso de soldados que integraram o contingente português na 1.ª Grande Guerra. Assim se justifica que em 2020 tenham celebrado o centenário desta tradição local que envolve um grupo instrumental misto, constituído por castanholas, triângulo, pandeiros, acordeão cromático e, às vezes, violão e bandolim, entre outros instrumentos, e um grupo coral, igualmente misto. O repertório é composto por peças estróficas compostas por



músicos e poetas locais e refere assuntos com significado para essa comunidade. Nesta comunicação analiso o contexto em que a prática se constituiu como uma tradição local e o seu desenvolvimento histórico e contemporâneo, dando particular destaque ao evento de comemoração do centenário das charolas de Bordeira, realizado em 2020, nos interstícios das medidas de contenção da pandemia Covid19. Opero com as noções "memória coletiva" e "marcos sociais de memória" a partir de autores como Candau e Halbwachs.

Nesta comunicação discuto o modo como o ritual festivo secular das charolas desempenha o papel de sociotransmissor da memória coletiva da sociedade bordeirense como sendo tradicionalmente coesa, referindo-se a uma comunidade que abarca tanto a localidade de Bordeira, quanto a que reside na diáspora. O estudo também apresenta um quadro social intergeracional que, como irei documentar, é crucial para a formação dessa memória coletiva e da construção da identidade cultural local.

#### **4) Retimbrar as músicas no século XXI: Um estudo de caso sobre o processo de edição de um CD em tempo de pandemia**

Cláudia Ramos

Nesta comunicação, apresento um estudo de caso sobre o processo de criação, preparação e edição do CD *Levantar do Chão*, durante o período de contenção da pandemia Covid 19, por um coletivo de músicos residentes no norte de Portugal que integram o "movimento Retimbrar". O grupo surgiu na cidade do Porto, no século XXI, primeiro como expressão musical assente no que os músicos diziam ser a "música tradicional" e os "instrumentos de percussão portugueses", passando a partir de 2012, a integrar também a voz (solistas e coro) e instrumentos musicais como o cavaquinho, a guitarra elétrica, ou a flauta transversal. Na criação deste disco, o grupo colaborou com músicos e grupos de diferentes domínios musicais desde a guitarrista Marta Pereira da Costa, à cantora galega Uxía Senlle, ao grupo de bombos Mareantes do Rio Douro, ou ao rancho folclórico Tradições do Baixo Douro. A música que fazem interliga diferentes territórios (o local, o regional, nacional, o transnacional), numa abordagem cosmopolita que será analisada à luz da noção de "pós-folclorismo" (Branco 2021).

As medidas de contenção da pandemia Covid19 obrigaram o grupo a alterar as suas rotinas de preparação e criação coletiva e a instalar pequenos estúdios de gravação nas localidades dos grupos participantes. A investigação de campo que eu estava a fazer teve, também, de ser reformulada, investindo agora nas mesas redondas online e na observação e discussão de registos sonoros e em vídeo coligidos pelos próprios músicos. Face às dificuldades na realização do trabalho de campo, decidimos, no âmbito do projeto EcoMusic, alargar a coautoria da pesquisa a Sara Yasmine, compositora, letrista e performer dos Retimbrar e ao documentarista, também músico, Augusto Lado. Elementos deste pequeno grupo, no qual também participaram investigadores do projeto EcoMusic, foram autores de entrevistas e produziram diversa documentação, como podcasts, um documentário e o *making-off* do processo de edição do CD. Inicialmente, a pesquisa colaborativa visou resolver problemas decorrentes da impossibilidade de eu fazer trabalho de campo com a "normal" observação e observação participante in situ, mas os desenvolvimentos no processo de coautoria acabaram por exceder esse objetivo, ao permitir, por exemplo, ultrapassar problemas da representatividade na construção do conhecimento (Lassiter 2005).

Nesta comunicação tenho como objetivos perceber o alcance das interações firmadas na prática musical pela colaboração de Retimbrar com grupos folclóricos e músicos profissionais de diferentes domínios da música e discutir os processos de "recriação" (ou transformação criativa) que exercem no repertório tradicional. Proponho um modelo de análise da atividade do coletivo Retimbrar, apresento o *making-off* do CD e discuto o processo de investigação em tempo de pandemia.



Cláudia Ramos é licenciada em Música, com especialização em piano, pela Universidade de Aveiro, frequenta o Mestrado em Música, ramo Etnomusicologia e Estudos em Música Popular na Universidade de Aveiro. É bolsista do projeto EcoMusic "Práticas sustentáveis: Um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI" (PTDC/ART-FOL/31782/2017), em curso na Universidade de Aveiro.

Felipe Barão dos Santos é multi-instrumentista, compositor, arranjador e produtor musical. Estudou Regência Coral no Conservatório Brasileiro de Música e Harmonia Jazz no (CIGAM). É mestre em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro e cursa atualmente o doutoramento na mesma instituição. Sua investigação é sobre a revitalização da viola toeira à luz do conceito de "instrumento-arquivo". É investigador do projeto "EcoMusic - Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI". Colabora com a Associação Cultural Museu da Música de Coimbra, na qual é curador das exposições: "A Viola Toeira", "O Guitarrinho de Coimbra" e "Instrumentos para Memória Futura". Como músico, realizou a direção musical de concertos, gravações de DVDs e compôs bandas sonoras para teatro e cinema no Brasil e em Portugal. Tem dois álbuns e um EP lançados, todos com músicas originais.

José Curbelo é doutorando em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Possui mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel, e graduação em Relações Internacionais de The George Washington University (Washington, D.C., EUA). Participante no Programa Institucional de Internacionalização CAPES PrInt/UFPel (2019-2020) na Universidade de Cádiz, Espanha. Coordenador de projetos sobre cultura imaterial de Smithsonian Folkways Recordings, da Smithsonian Institution, o museu nacional dos EUA, e o Ministério de Educación y Cultura de Uruguai. Investigador do projeto "EcoMusic - Práticas sustentáveis: Um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI", (PTDC/ART-FOL/31782/2017), em curso na Universidade de Aveiro.

Maria do Rosário Pestana é Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro na área da Etnomusicologia e integra o Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Desenvolve estudos sobre processos de documentação e arquivo de música tradicional de transmissão oral, folclore e folclorização, música e emigração, comunidades musicais, canto em coro amador, bandas civis e indústrias da música. No âmbito do estudo do processo de documentação de música tradicional, desenvolveu pesquisa em diferentes arquivos e coleções. Deste trabalho resultou a edição crítica de registos sonoros históricos e três livros. Coordenou o projeto de investigação "A música no meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)" e "A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)", ambos financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Coordena o projeto "Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI", financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e Portugal2020.

Océane Boudeau, Alberto Medina de Seïça, Carla Crespo e Zuelma Chaves (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

## **Os manuscritos do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a tradição litúrgica jerónima**

Este painel integra-se no projecto exploratório "Os manuscritos musicais do Mosteiro de Belém: uma tradição jerónima desconhecida" (EXPL/ART-PER/1031/2021) dedicado ao estudo dos livros de coro manuscritos provenientes do mosteiro jerónimo de Belém. O projecto, iniciado em janeiro 2022, reúne membros do CESEM (Universidade Nova de Lisboa), bem como investigadores internacionais, e tem como objetivos primaciais descrever os livros musicolíticos do mosteiro, caracterizar a música litúrgica cantada em Belém e alargar o nosso conhecimento geral da liturgia e da música jerónima no contexto da península Ibérica.

As comunicações integradas na presente sessão procurarão aprofundar dois eixos do projecto. O primeiro consistirá numa análise da produção livresca que nos chegou do Mosteiro de Belém. Tratar-se-á de descrever os livros litúrgicos, empenhando-se em identificar os livros que estiveram realmente em uso em Belém. Para isso, os livros de canto serão comparados com outros livros jerónimos: os impressos produzidos pela Ordem, mas também os livros manuscritos de outros mosteiros jerónimos, sejam eles portugueses ou espanhóis. O segundo eixo diz respeito ao estudo dos repertórios jerónimos do próprio e do ordinário da missa, e da liturgia dos Defuntos, a fim de valorizar as especificidades. Com efeito, a investigação realizada permitiu identificar repertórios festivos (tropos de Kyrie), bem como particularidades litúrgico-musicais ligadas a certas festas (Concepção da Virgem, Transfiguração ou a festa de São Jerónimo). Estas especificidades serão confrontadas com o que se praticava noutras ordens monásticas e estabelecimentos religiosos ibéricos. Estas quatro comunicações permitirão assim conhecer melhor a tradição de Belém, mas também identificar características da tradição jerónima globalmente considerada. Serão efectuadas viagens de ida e volta entre a especificidade dos manuscritos e dos repertórios jerónimos – muito especialmente de Belém – e o cantochão ibérico na sua globalidade.

### **1) Os livros de coro provenientes do mosteiro de Belém: Uma coleção heterogênea**

Océane Boudeau

Trinta e sete livros de coro manuscritos contendo notações musicais e provenientes do Mosteiro de Belém foram identificados até agora, ainda que em relação a alguns seja incerta a sua exacta origem. Vinte e cinco são mantidos na Biblioteca Nacional de Portugal e doze na Free Library de Filadélfia, graças a uma doação da viúva do colecionador e amante de arte John Frederick Lewis (1860-1932). Os manuscritos mais antigos datam do final do século XV e o mais recente do século XVIII, o que sugere que eles foram copiados em vários momentos. É possível que nem todos os manuscritos tenham sido inicialmente feitos para o Mosteiro de Belém. Esta coleção é mais antiga, mas mais heterogênea do que a coleção do Escorial, que foi encomendada por Filipe II e produzida entre 1577 e 1586. Esta comparação é relevante porque os dois panteões reais provavelmente tinham cultos comparáveis em termos de magnificência. Estes manuscritos são essencialmente livros de canto, antifonários e graduais para o ofício e a missa.

A primeira parte da minha comunicação centrar-se-á em destacar características destes livros de coro porque, para além das grandes categorias de livros que todos os musicólogos conhecem – como o breviário, o antifonário, o missal... –, encontramos manuscritos que não correspondem a nenhum destes modelos. Procurarei determinar qual era a lógica musical e litúrgica que sustentava a elaboração destes livros e como eles eram utilizados na liturgia quotidiana e festiva dos frades do Mosteiro de Belém.

Na segunda parte da minha comunicação procurarei distinguir entre os trinta e sete livros de coro que chegaram até nós, os livros copiados para o Mosteiro de Belém; os que foram copiados para um outro mosteiro jerónimo, mas utilizados em Belém; e, por fim, os que não pertencem à tradição jerónima, mas faziam parte das coleções do Mosteiro no momento da sua entrada nos depósitos patrimoniais. Será então possível estabelecer comparações com as coleções de livros de coro de outros mosteiros jerónimos, a começar pelo do Escorial.

## **2) Liturgia e música na Ordem jerónima – Notas sobre o próprio da missa em manuscritos de cantochão do Mosteiro de Belém**

Alberto Medina de Seiza

É usual sublinhar-se a tendencial estabilidade do repertório gregoriano que constitui o chamado próprio da missa, ou seja, o conjunto de cantos específicos para cada celebração (intróito, gradual, aleluia, tracto, ofertório, comunhão). Uma estabilidade que se densifica em três vectores complementares: o texto, a música, a alocação litúrgica. Isto não significa, todavia, uniformidade ou imobilismo: a ritualidade e a música que a integra, embora se organizem como sistemas simbólicos que tendem à reiteração, não constituem frozen objects – formam-se diversas tradições, há diálogos, reformas, roturas.

Neste horizonte de compreensão, além da investigação sobre os diversos contextos geográficos do medievo europeu (as tradições regionais e locais), é ainda particularmente relevante o estudo das tradições afectas às ordens e congregações religiosas que, em maior ou menor grau, exprimiam a sua identidade também por meio de especificidades litúrgicas e musicais.

A investigação musicológica tem procurado mapear este complexo “território” do canto sacro das congregações religiosas medievais (com destaque para os cistercienses, dominicanos e franciscanos), mas há ainda muitas zonas na quase total penumbra. Um desses campos pouco conhecidos diz respeito à tradição monódica da Ordem de S. Jerónimo.

A comunicação procura dar conta dos resultados parciais da linha de investigação focada no repertório do próprio da missa do costume hieronimita, em curso no quadro mais amplo do projecto exploratório “Os manuscritos musicais do Mosteiro de Belém: uma tradição jerónima desconhecida” (EXPL/ART-PER/1031/2021). Paralelamente às tarefas de descrição codicológica do corpus de manuscritos e da indexação dos seus conteúdos litúrgico-musicais, o plano de trabalhos centra-se sobre dois eixos essenciais: (i) a caracterização global da tradição do canto jerónimo da missa no contexto mais amplo do cantochão ibérico; (ii) a identificação de repertório específico, ou seja, cantos que não se integram no fundo gregoriano mais antigo, e que são criados para dar resposta a novas festas (v. g., Conceptio Mariae, Transfiguratio), ou para realçar algumas celebrações concretas particularmente importantes para a Ordem (desde logo, a do padroeiro, S. Jerónimo). Na apresentação, foca-se sobretudo este último eixo.

## **3) O Kirial em fontes jerónimas portuguesas**

Carla Crespo

Nesta comunicação irá ser apresentada uma recolha das melodias do ordinário da missa de cinco fontes portuguesas que estão identificadas como sendo da tradição jerónima. Estas fontes, que correspondem à tipologia de Kirial ou incluem uma secção para estes cantos, têm proveniência de Lisboa, Évora e Guimarães e estão datadas entre os séculos XV e XVI.

O objectivo desta pesquisa é esclarecer as características encontradas nestes Kiriais jerónimos: através da identificação das melodias presentes perceber se existem diferenças ou variações entre as fontes tanto a nível melódico como a nível textual, que melodias aparentam ser utilizadas unicamente nesta tradição e se existem elementos que diferenciem a tradição jerónima de outras procurando variantes em melodias que sejam comuns, tendo como comparação algumas fontes manuscritas da mesma época cuja tradição se encontra identificada (um gradual cisterciense Ms. 16 do Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, um antifonário ANTF 32 dominicano do Museu de Aveiro, o gradual santoral dominicano L.C. 112 do Convento de Santa Joana, o gradual Franciscano L.C. 64 do Convento Santa Clara do Porto estes últimos depositados na Biblioteca Nacional de Portugal, isto apenas para nomear alguns exemplos). A presença de tropos em algumas destas fontes torna-as num objecto de estudo peculiar, uma vez que em Portugal a presença deste tipo de textos (relativamente às melodias de Kyrie) se encontra maioritariamente nestas fontes jerónimas. O estudo deste repertório permitirá um melhor conhecimento da circulação das melodias de Kiriais, para além de contribuir para definir o repertório litúrgico jerónimo em Portugal.

#### 4) O Ofício de Defuntos musicado nas fontes portuguesas hieronimianas

Zuelma Chaves

Embora seja um ritual apenso ao ofício divino, o ofício de Defuntos encontra-se nas fontes musicadas em Portugal desde o século XIII e o estudo dos seus textos e melodias permite aferir que as diferentes ordens religiosas apresentam traços distintivos e que estes, de um modo geral, se mantêm ao longo do tempo. Deste modo, o ofício de Defuntos constitui uma importante ferramenta para aferir conexões entre determinado livro e uma família litúrgica específica. A partir do século XV, como reflexo da chamada "economia de salvação", este Ofício assume especial relevância no contexto social da época facto que terá contribuído para um aumento na produção de livros dedicados aos rituais fúnebres.

Nesta apresentação, como estudo de caso, consideraremos de modo particular o P-Cug M.M. 198, um processonário manuscrito do século XVI proveniente do coro do Mosteiro jerónimo São Marcos, com o objectivo de evidenciar algumas características distintivas do ofício de Defuntos jerónimo exibidas nas fontes portuguesas estabelecendo também uma comparação com outras fontes estrangeiras de referência. Dado que este processonário constitui um raro exemplo português desta tipologia de livros com uma descrição detalhada, não só dos conteúdos textuais e melódicos, mas também dos respectivos procedimentos rituais, pretende-se ainda avançar com uma proposta acerca do Ordo de Exéquias na Ordem de São Jerónimo.

Prolongando a investigação desenvolvida na dissertação de mestrado focada no ofício de Defuntos em fontes monódicas portuguesas, e que permitiu identificar diferentes linhagens litúrgico-musicais, a apresentação pretende dar conta de novos resultados científicos relativos ao ofício jerónimo no quadro do projecto "Os manuscritos musicais do Mosteiro de Belém: uma tradição jerónima desconhecida" (EXPL/ART-PER/1031/2021), em curso no CESEM. Consideraram-se quer fontes manuscritas entretanto identificadas ao abrigo do referido projecto, quer os mais antigos livros impressos para o culto da Ordem e que condensam a liturgia centralizada, oficial aprovada pelo Capítulo geral, concorrendo assim para uma visão mais abrangente e detalhada dessa nuclear dimensão cultural no contexto identitário da Ordem jerónima.



Alberto Medina de Seíça é presentemente investigador integrado no CESEM. A sua dissertação de doutoramento, orientada pelo Professor Manuel Pedro Ferreira, centrou-se sobre o cantochão em fontes da Catedral de Coimbra. É membro do corpo editorial da Portuguese Early Music Database e da Comissão Científica do Catálogo do Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança.

Carla Crespo é mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, tendo sido orientada por Manuel Pedro Ferreira. É investigadora integrada não-doutorada no CESEM e participou como bolsista de investigação no projecto Intercâmbios Musicais 1100-1650, no projecto Tratamento de fundos musicais e actualmente é bolsista no projecto Texts and Voices Lost and Found. Encontra-se a fazer doutoramento na mesma instituição sob a orientação de João Pedro d'Alvarenga.

Depois de estudar no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris (CNSMDP), Océane Boudeau doutorou-se em 2013 com uma tese sobre o Ofício da Circuncisão da Catedral de Sens (dir. Marie-Noël Colette e Cécile Reynaud, EPHÉ). Desde 2015, tem trabalhado como investigadora na Universidade Nova de Lisboa, com particular enfoque sobre as fontes litúrgicas portuguesas com notação bem como sobre as redes de criação e difusão de repertórios de canto na Península Ibérica. Paralelamente, dirige um projeto de investigação dedicado aos livros de coro do Mosteiro de Belém, em Lisboa, e à música litúrgica da Ordem dos Jerónimos (EXPL/ART-PER/1031/2021).

Doutoranda em Ciências Musicais Históricas na FCSH/NOVA, Zuelma Chaves obteve uma bolsa de formação avançada da FCT (SFRH/BD/141524/2018) para o estudo de tipologias de manuscritos de música religiosa em Portugal e no Brasil, entre os séculos XII e XIX. Completou a licenciatura em Ciências Musicais na mesma instituição, com um ano de Erasmus na Universidade Complutense de Madrid onde teve a oportunidade de trabalhar com a Professora Cristina Bordas Ibañez no domínio da organologia musical. Concluiu o mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica sob orientação do Professor Manuel Pedro Ferreira, defendendo tese acerca do Ofício de Defuntos nas fontes monódicas musicadas em Portugal até c. de 1700. As suas áreas de interesse centram-se no domínio da música antiga (cantochoão, codicologia, paleografia musical), organologia musical e terminologia. Desde 2010 tem colaborado regularmente como bolsista de investigação em vários projectos relacionados com o levantamento digital, descrição de fontes e tratamento de acervos/espólios musicais, no CESEM FCSH/NOVA.

Paula Gomes-Ribeiro, Paulo Ferreira de Castro, Luísa Cymbron, David Cranmer e Alberto Pacheco (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, NOVA, CESEM)

Moderação: Manuel Pedro Ferreira

## História temática da música em Portugal e no Brasil – Uma introdução

Tendo em conta o seu papel na história mundial, a música em Portugal, no Brasil e na rede do Atlântico Sul ainda não foi pesquisada com a devida profundidade. Isso vale também para a cultura ibérica e da América Latina em geral, onde as práticas musicais estão documentadas desde o século XVI, mas ficaram fora do radar das atuais Histórias da Música Ocidental — centradas na música francesa, italiana e alemã. Nesse sentido, muitos temas, apesar de sua importância histórica, quase não têm sido pesquisados. Surge, então, uma clara necessidade de apresentar ao mundo um esforço unificado para estudar e promover as práticas musicais do Sul e do Atlântico como parte significativa e influente da história cultural ocidental: este será o papel do projeto "História Temática da Música em Portugal e no Brasil".

O projeto integra o Plano Estratégico do CESEM, Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical, da NOVA FCSH, sendo Coordenado pelo Presidente deste órgão e contando com a colaboração de uma equipa de doze investigadores seniores, portugueses e brasileiros, na coordenação dos seis volumes em que este se organiza. Os tomos funcionam, na prática, como redes de conhecimentos interativos, assumindo as seguintes designações: 1) Ideias, 2) Cultos, 3) Teatros e outros palcos, 4) Cerimoniais, aprendizagens e sociabilidades, 5) Media e mediações, 6) Encontros.

Este projeto pretende: 1) desenvolver uma narrativa musicológica em equipa e em grande escala, desde os primeiros registos documentais até ao final do século XX, numa área geográfica que abrange Portugal continental, as suas ilhas atlânticas, os seus postos comerciais ou coloniais ao longo da África Central e Ocidental (sem a restringir às fronteiras pós-coloniais nem aos países lusófonos) e o Brasil, de acordo com abordagens históricas informadas por recentes debates críticos entre a comunidade internacional; 2) conceber a pesquisa a realizar sob um novo ponto de vista, uma História da Música estruturada tematicamente, privilegiando a confluência das cronologias, a dialética do espaço, as mediações, a circulação e a troca cultural, superando os atuais paradigmas lineares e espacialmente estáticos; 3) escrever uma História da Música a partir de uma perspectiva atlântica meridional, incluindo, na medida do possível, a contribuição de culturas não-ocidentais e levando em conta a crítica pós-colonial.

No presente painel, após a apresentação de grandes eixos do projeto, iremos visar quatro volumes em concreto: 1) Cerimoniais, aprendizagens e sociabilidades, 2) Teatros e outros palcos, 3) Media e mediações e 4) Ideias. As quatro comunicações assumem perspectivas teórico-metodológicas diversas e complementares entre si, abstendo-se os oradores de enquadrar a discussão do volume que coordenam num modelo normalizado. Desse modo, será possível evidenciar não só aspetos transversais como singularidades de cada um dos trabalhos em curso, proporcionando ao público incidências sobre o âmbito e estrutura dos volumes bem como de casos concretos que o irão integrar.

### 1) Cerimoniais, aprendizagens e sociabilidades: Problemas em torno da redefinição de um volume

Luísa Cymbron e Alberto Pacheco

Concebido originalmente com o título demasiado amplo de Espaços, o volume 4 da *História Temática da Música em Portugal e no Brasil* foi provavelmente aquele que necessitou de um mais amplo processo de discussão em torno das temáticas que virão a constituir o seu conteúdo. Em 2017, discutiu-se a necessidade dessa redefinição, a partir do concerto nos séculos XVIII e XIX, demonstrando a ligação intrínseca deste fenómeno musical a Palcos, designação atribuída a um outro volume. Agora, com o volume já centrado em três grandes problemas - Cerimoniais, aprendizagens e sociabilidades - gostaríamos de apresentar alguns estudos de caso. Em vários deles, o problema da articulação entre os conteúdos deste volume e o dos Palcos continua a subsistir e a estimular um intenso debate. Os temas escolhidos serão: a música nos espaços de representação política, espaços esses que podem ser tanto interiores como exteriores, dos edifícios estendendo-se até aos palcos dos teatros (veja-se a representação do ideal liberal em várias óperas do século XIX); a relação entre ensino privado e escolas de música no século XX, sobretudo na esfera do feminino e a canção de salão como veículo de sociabilidade (aqui vamos usar o exemplo do *Jornal de Modinhas* (1792-1796), que passa agora por um processo de edição crítica, e o das "dedicatórias" encontradas nos periódicos musicais guardados na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro).

## 2) Metastasio em perspetiva: Fontes e problemáticas no caso de *Demetrio*

David Cranmer

O 3.º volume da *História Temática*, Teatros e outros palcos, debruça-se sobre a ópera, géneros que alternam música e diálogo (opereta, comédia com música, entremez, mágica, revista, etc.), o bailado e o concerto público. O corpo central deste volume aborda estas áreas de forma aproximadamente cronológica, enquanto uma segunda secção visa aprofundar determinados temas, como exemplifica o presente caso.

A importância no espaço luso-brasileiro de Pietro Metastasio como autor de textos dramáticos, postos em música por uma panóplia de compositores, não constitui qualquer novidade. Foi destacada amplamente por Manuel Carlos de Brito no seu livro clássico *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), assim como no seu artigo “Der theatralische und literarische Erfolg Metastasios in Portugal des 18. Jahrhunderts” (in *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte e Libretto Forschung: ein Tagungsbericht*, ed. Klaus Hortschansky, Hamburg: K. D. Wagner, 1991, 153-173).

No entanto, embora o livro (1989) chame a atenção para produções de óperas com textos metastasianos, não aborda a questão mais ampla de partituras de óperas metastasianas conservadas em bibliotecas portuguesas, mas que, ao que parece, nunca foram encenadas, nem investiga detalhadamente as fontes musicais das óperas que chegaram a ser apresentadas, para além de as inventariar. Por outro lado, no artigo (1991), apesar de se fazer as distinções pertinentes entre impressos de libretos, traduções portuguesas com pretensões literárias e as adaptações destinadas claramente aos teatros populares, com graciosos (personagens cómicas) acrescentados, a análise destas tipologias é necessariamente superficial, sendo metade do estudo dedicada a um inventário dos textos publicados existentes.

O corpus metastasiano luso-brasileiro – textos, assim como partituras baseadas nos seus textos – é vasto. Nesta comunicação propomos tomar, como estudo de caso, a ópera *Demetrio*, que exemplifica excepcionalmente bem o leque de problemáticas levantadas por uma investigação mais aprofundada das fontes disponíveis, quer impressas quer manuscritas. As partituras musicais, distribuídas entre a Biblioteca Nacional, a Biblioteca da Ajuda e o Arquivo Musical da Fundação da Casa de Bragança (em Vila Viçosa), evidenciam como as óperas que vieram a ser representadas constituem apenas a ponta do iceberg das versões disponíveis no século XVIII. Por outro lado, os textos conservados – libretos, traduções portuguesas literárias impressas e adaptações teatrais em manuscrito – demonstram como as diversas tipologias estabelecidas por Brito necessitam de uma abordagem mais nuançada.

Especialmente importante é a segunda versão de *Demetrio* composta por David Perez para o Real Teatro de Salvaterra e encenada na temporada de Carnaval de 1765/6. Para além de ser retomada, em 1768, num teatro público lisboeta, o Teatro da Rua dos Condes, foi traduzida e adaptada para encenação na chamada Ópera Nova do Rio de Janeiro na década de 1780. As partes cavas provenientes deste teatro, atualmente existentes em Vila Viçosa, indicam que foram acrescentados papéis para pelo menos dois “lacaiois”, ou seja, graciosos (um homem e uma mulher), tendo sido conservadas as partes instrumentais (mas não vocais) para as “cantorias” assim acrescentadas.



### **3) Media e mediações no projeto da *História Temática***

Paula Gomes-Ribeiro

O volume *Media e Mediações*, da *História Temática da Música em Portugal e no Brasil*, visa apresentar e debater um conjunto de temas e problemas (relativos a vários momentos de um espectro temporal alargado) relacionados, entre outros, com 1) o desempenho do que se entende por música (em contextos culturais específicos) como meio de comunicação interativo e participativo (bem como dos modos, técnicas e dispositivos pelos quais se apresenta), 2) o relacionamento da música com os media, entendidos como formas culturais e tecnológicas, redes de agentes, dispositivos e mecanismos de produção e disseminação de música, som, imagem e práticas sociais e simbólicas, 3) aspetos de 'fixação' da música e suas implicações, entre a notação e a gravação sonora, assim como o seu relacionamento com processos de reinvenção e resignificação, 4) aspetos de

receção, mobilização e remediação de conteúdos sonoros, musicais e audiovisuais, por parte de públicos, utilizadores e comunidades, em circunstâncias situadas ou em rotas de mobilidade, 5) dinâmicas de mediação e desempenho dos mediadores em dinâmicas de produção específicas e na relação com os contextos social e cultural que o enformam. O campo de estudos abrangido por este volume é amplo e diversificado e o seu corpus tem vindo a ser abundantemente enriquecido na última década, no que a Portugal e ao Brasil diz respeito, com contributos de investigadores que comprovam o facto de se tratar de uma área em franca expansão no campo dos estudos em música. A apresentação deste volume, no contexto do presente painel, tem a intenção de ilustrar aspetos da sua estrutura e dos problemas que o atravessam.

### **4) O projeto da *História Temática*: Um espaço para as Ideias**

Paulo Ferreira de Castro

O volume dedicado às Ideias no quadro da *História Temática da Música em Portugal e no Brasil* pretende apresentar uma visão tanto quanto possível abrangente da forma como diversas modalidades discursivas em torno da música contribuíram, através dos tempos, não apenas para a definição do "objeto" musical nos dois países, mas também refletir o modo como os contributos recentes das ciências sociais e humanas (nos domínios da historiografia, da filosofia, da sociologia, da antropologia, da semiótica, das teorias da hermenêutica e do discurso, entre outros) encontram na música produzida em Portugal e no Brasil um terreno fértil de aplicação, suscetível, por sua vez, de enriquecer, a partir da música, e sem perda da sua especificidade, o panorama das ideias contemporâneas. Desse ponto de vista, esta apresentação tem como objetivo oferecer um esboço preliminar da organização do volume Ideias, mapear o respetivo domínio de investigação e discutir algumas das condicionantes teóricas e metodológicas inerentes à sua conceção.



**EnIM**

Encontro d e  
Investigaç ão em Músi ca