

LIVRO DE RESUMOS

Edição

Maria José Artiaga

Comissão Científica

António Sousa Dias (ISEC//CITAR-EA/UCP)

António Vasconcelos (Escola Superior de Educação de Setúbal)

Francisco Monteiro (Escola Superior de Educação do Porto)

Luísa Cymbbron (Universidade Nova de Lisboa)

Manuel Deniz Silva (INET-MD)

Maria de São José Côrte-Real (Universidade Nova de Lisboa)

Comissão Organizadora

Maria José Artiaga

Maria do Rosário Pestana

Vanda de Sá

Apoios SPIM

Bárbara Raposo

Isabel Pina

Joana Freitas

Minerva Martins

Apoios Universidade de Évora

Ana Lúcia Carvalho

Cláudia Vestia

Fátima Monteiro

Joana Martins

João Pedro Costa

Luís Henriques

Maria Ana Duarte

Mariana Marques

<http://www.spimusica.pt/>

Para se associar consulte a página da SPIM em < <http://www.spimusica.pt/associar-se/>>

RESUMOS / NOTAS BIOGRÁFICAS¹

¹ As notas biográficas em falta não foram enviadas em tempo útil de integrarem o livro de resumos

The good and concrete Harmony: the “Ragionamenti musicali” by Angelo Berardi

Alceste Innocenzi
University of Bologna

Angelo Berardi's *Ragionamenti Musicali* turns out to be a compendium of different aspects of music. First of all it is a musical grammar and defines harmony and counterpoint (primary elements, rules, precepts and observations), musical form, different musical styles, techniques of vocal performance and descriptions of musical instruments. He includes as well a discussion of the educational role and aesthetics value of music, considered as a 'liberal art' (he imagines also relations between music and non-musical elements, including some kabbalistic concepts).

In the turbulent Bologna of the 17th century the disputes on musical practice were the order of the day. As a supporter of the 'second practice', Berardi brings in support of its preference for the second one King John IV of Portugal, particularly his treatise *Defensa de la música moderna contra la errada opinion del obispo Cyrilo Franco*. He wanted to reconcile the dissonance with the consonance, so that the result might be a good harmony.

In his works, Berardi often mentions kabbalistic elements (David's lyre, sephiroth, planets, angels). In part 1, chapter 10 of his *Miscellanea musicale* (1689), he raises the question: where does the power of music come from? Of two possibilities—the music, the instrument—he expanded on the second “in conformity with the opinion of the kabbalists”.

In the end, Berardi rejected “the opinion of the kabbalists,” or more exactly the applicability of their tenets. But, in discussing them, he indirectly confirmed what was well known from earlier music theory: music may be approached through the music itself, as *musica practica*, or through its extramusical connections and connotations, as *musica speculativa*. Moreover, though his repudiation of *musica speculativa* (“*musica speculativa* was no longer essential to the *scientia musicae*, rather it had become ornamental” [...] “It relayed charming stories about music, some mythological, others historical” [...] “interweaving its most beautiful secrets”) was peremptory in the chapter itself, it is undermined, as will be seen, by his extensive treatment of it elsewhere in the *Miscellanea* and his other treatises, which raises the question: where does Berardi really stand on the issue?

The answer seems to be in his theoretical writings on the exposition of counterpoint, in which he saw the power of music: “Art, building upon the teachings of nature, has led music to such perfection, that there is no power that it does not subjugate nor any impossibility that it does not overcome”.

Alceste Innocenzi is a graduate in Musicology and in Preservation of Cultural Heritage at the University of Bologna. He is also graduate in Clarinet at Conservatory of Music of Perugia. He has made the library catalogue of Philharmonic Association of Foligno and Spoleto Cathedral Music Archive. In 2007, he has worked at Philharmonic Academy of Bologna as cataloguer. He has taught at the Conservatories of Music of Bari and Benevento in M.A.H.L.E.R. (Music and Hi-Fi Lab Enterprise for Research) professional training courses. These courses was designed for experts in the use of professional cataloguing software and music notation software. Actually, he attends to the section *Pianocinema* of the Spoleto Piano Festival and collaborates with “Ezio Franceschini” Foundation of Florence at *Music in the Middle Ages*, mediaeval music bibliographical bulletin.

A autoetnografia como ferramenta de pesquisa sobre a expressividade na performance pianística

Alfonso Benetti

Universidade de Aveiro

Estratégias de estudo relacionadas ao aprimoramento da expressividade na performance pianística elaboradas por Benetti (2013a) com base em um estudo realizado com pianistas profissionais foram aplicadas de forma prática pelo pesquisador em um trabalho apoiado na autoetnografia e desenvolvido nos moldes do *diário reflexivo* proposto por Gray & Malins (2004).

Os objetivos foram: (1) Testar na prática os mecanismos de aprimoramento expressivo musical referidos pelos pianistas em Benetti (2013a); (2) Verificar a pertinência de determinado mecanismo em relação à expressividade; (3) Complementar a visão sobre o fenômeno expressivo através da experiência prática pessoal do pesquisador como performer; e (4) Fornecer um panorama abrangente sobre o trabalho de preparação expressiva de uma obra musical.

Complementarmente, através deste procedimento, a presente pesquisa busca validar a prática musical, a criatividade e interpretação artística como mecanismo de pesquisa e produção intelectual.

Metodologicamente, a investigação consistiu das seguintes etapas: 1) Realização de sessões práticas de estudo para a aplicação das estratégias elaboradas por Benetti (2013a) e registro no diário reflexivo; e 2) Autoetnografia – descrição do processo e análise final dos resultados.

Os resultados demonstraram que a maior relevância sobre estratégias de preparação expressiva na prática pianística recaiu sobre aspectos do fraseado, realização de contrastes em geral, aplicação de *rubato*, trabalho sobre gestos e movimentos físicos, referência e utilização de elementos extramusicais, audição de gravações, estudo histórico e contextual sobre a obra, e gravação da prática. Além disso, a experiência realizada permitiu concluir que a integração entre a autoetnografia e o diário reflexivo contribui para avaliar o fenômeno da expressividade de forma detalhada, atenta a particularidades, e para validar a fusão entre as modalidades da prática instrumental e pesquisa.

Alfonso Benetti é pianista e pesquisador de pós-doutoramento em música vinculado à Universidade de Aveiro e ao INET-MD. Como pianista aparece frequentemente como solista nos seguintes países: Brasil, Portugal, Alemanha, Inglaterra, Áustria, e Polónia. Como pesquisador tem desenvolvido uma extensa investigação sobre a expressividade na performance musical. Neste âmbito, tem publicado artigos em revistas internacionais do Canadá, Alemanha, Brasil e Portugal; e participado em importantes conferências na Alemanha, Inglaterra (Performance Studies Network - Cambridge), Brasil, e Portugal. Alfonso recebeu o título de Doutor em 2013 pela UA e atualmente faz parte da comissão científica do Pos-IP (Portugal).

***Orphée*, música e caricatura em *Le Verfügbar aux enfers* – opereta de Germaine Tillion escrita em Ravensbrück**

Ana Brinca

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Le Verfügbar aux enfers é uma opereta-revista escrita por uma etnóloga e prisioneira política francesa, Germaine Tillion, em Outubro de 1944, em Ravensbrück, e faz parte dos escassos textos estruturados escritos num campo de concentração nazi após a «conferência de Wannsee», em 20 de Janeiro de 1942, e o aceleração do processo de «extermínio em massa à escala industrial» das vítimas do nazismo. Resulta de uma espécie de ‘etnografia *engagé*’ ou do empenhamento da autora em tornar Ravensbrück num ‘campo’ e objeto de «observação e compreensão», recolhendo, para isso, informações sobre o que observava e vivia, o que contribuiu para tornar a opereta num texto diferenciado face a outros de género idêntico; e inspira-se na opereta de Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, sobretudo no uso que faz de certas estratégias estilísticas como a caricatura, a paródia e o escárnio para salientar certas experiências quotidianas ou a «verdade vivida» pelas prisioneiras no que toca à fome, ao trabalho e à degradação corporal. Privilegiando uma postura hermenêutica face a *Le Verfügbar* suscitada pela leitura de *Truth and Method* de Hans-Georg Gadamer, e a qual não limita essa opereta ao seu formato operático tomando-a também como testemunho direto e imediato da(s) experiência(s) concentracionária(s), procuro, nesta comunicação, completar dois objetivos: (1) focar a recepção de *Orphée* em *Le Verfügbar* e o lugar, géneros e sentidos das referências musicais escolhidas e adaptadas por Tillion e por ela combinadas com elementos ‘etnográficos’ e de natureza caricatural ou comicamente expressos na relação com personagens, experiências e situações da opereta; e (2) interligar as personagens e o enredo, a música e o género de escrita escolhido pela autora para ser vocalizada e escutada prazerosamente entre a audiência prisioneira com questões de (auto e/ou hétero-) reflexividade e (re)ação.

Bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) desde Março de 2011, desenvolve uma pesquisa focada no tópico “Música e violência” no âmbito da qual estuda a(s) experiência(s) concentracionária(s) da música vivida(s) pelos prisioneiro(a)s músicos e não-músicos em campos nazis. Estudou Antropologia e doutorou-se em Antropologia, especialidade Antropologia Cultural e Social, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

O ensino do instrumento musical entre a tradição e a contemporaneidade: políticas, práticas e criatividade

António Vasconcelos

Instituto Politécnico de Setúbal

CIPEM/ INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Aos músicos do século XXI, como refere Dawn Bennett, exige-se um conjunto diversificado de competências e conhecimentos que contribuam para a sustentação de uma carreira artística que se exerce no quadro de uma actividade profissional policentrada, situada em mais do que um campo de especialidade. Esta concepção de músico como um profissional multi-situado e multi-competente tem implicações significativas no contexto da elaboração das políticas, na educação, na formação e no desenvolvimento da profissão artística

Por outro lado, a aprendizagem de um instrumento, e no contexto da designada música erudita ocidental, constitui-se como uma actividade complexa que envolve um conjunto de dimensões de natureza técnica, estética, artística, social e cultural numa interacção diferenciada de processos cognitivos e sensoriomotores a par de interdependências várias com a emoção, a memória, a imaginação, a criatividade, a co-performance colaborativa e a compreensão da música nos contextos da sua criação e produção. Isto significa que este tipo de aprendizagem requer a apropriação e a interligação de informações, conhecimentos, técnicas e estéticas multimodais e multirefenciadas. Dimensões que não são apenas desenvolvidas no estudo individual, formal e académico mas numa rede alargada de experiências e experiências do quotidiano, das relações com determinados contextos estéticos e artísticos que aliam a tradição e a contemporaneidade em que se mobilizam criatividade diferenciadas.

Partindo de um conjunto diversificado de entrevistas a professores de instrumento, que simultaneamente exercem a profissão de músico, esta comunicação defende a ideia de que a aprendizagem de um instrumento se situa numa zona de fronteira entre procedimentos, técnicas e estéticas oriundas da tradição e a contemporaneidade artística em que a experimentação, as criatividade e a co-performance se afiguram elementos estruturantes na apropriação de códigos e convenções e no desenvolvimento de uma personalidade artística multifacetada.

Natural de Vagos, distrito de Aveiro, estudou no Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Aveiro, é licenciado em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e doutorado em Educação pelo Instituto de Educação da Universidade de Lisboa com a tese “Educação artístico-musical: cenas, atores e políticas”. Sob o ponto de vista científico tem participado em diferentes encontros, congressos e seminários nacionais e internacionais em domínios diferenciados do ensino de música, tendo publicado vários tipos de trabalhos. Em termos profissionais tem trabalhado como professor de música em vários níveis de ensino.

A cantadeira e adufeira Catarina Sergente: estudo sobre processos de construção da cultura em Penha Garcia (1961-2015)

António Ventura Martins
Universidade de Aveiro

Catarina Sergente (1913-2003) é um ícone de Penha Garcia. Em 2005 foi erigido um monumento a esta adufeira cuja voz e “toque no adufe” foi registado por sucessivos etnógrafos desde o início dos anos 1960. “Pastora”, “tecedeira”, “trabalhadora rural”, “semi-letrada”, segundo o inquérito feito por Giacometti em 1970, conquistou visibilidade à escala nacional através dos media. Actualmente, em 2015, os registos da sua voz e “toque” disponíveis no *Youtube* têm um número de visualizações muito superior ao dos habitantes da aldeia de Penha Garcia, testemunhando exemplarmente o alcance e o impacte da sua voz.

Este estudo etnomusicológico sobre a cantadeira e adufeira Catarina Sergente tem como objetivos contribuir para o conhecimento do papel da etnografia musical na construção de ícones da música de matriz rural em Portugal; conhecer o percurso de vida de Catarina Sergente e perceber como, no século XXI, tradições musicais de matriz rural objetificadas (Handler 1988) por sucessivos etnógrafos constroem o lugar de Penha Garcia. A investigação sustenta-se em pesquisa arquivística e bibliográfica (nomeadamente no levantamento de publicações periódicas que noticiaram a atividade cultural em Penha Garcia) e em trabalho de campo, o qual incluiu a realização de entrevistas a pessoas que conviveram com a adufeira e a observação de eventos.

O estudo revelou que Catarina Chitas foi sucessivamente eleita como a adufeira local e Penha Garcia constituiu-se como um “terreno etnográfico” (Vasconcelos 1998), no âmbito dos estudos desenvolvidos pela Comissão de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian. Na década seguinte Michel Giacometti projetou à escala nacional o “terreno” e a “informante” através do programa *Povo que Canta*, abrindo as portas a uma apropriação desses referentes rurais por distintos projectos artísticos e comerciais. O estudo revelou ainda dados relativos aos contextos de aprendizagem e prática musical em que Catarina Sergente se constitui como uma detentora da tradição local.

António Ventura nasceu em Aveiro, Portugal em 1992. Completou a licenciatura em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e é fundador e membro da banda de rock progressivo Strange Coats, tendo até à presente data lançado dois álbuns. Em Abril de 2015 apresentou um paper nas VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos, em Madrid com o título: “Coherence, reconfigurations and cultural practices in an ancient celebration: Ethnography of Festa de Santa Beiana, Paúl, Covilhã, Portugal”. Neste momento está a tirar o Mestrado em Música vertente Etnomusicologia na Universidade de Aveiro.

A entrada del Rey D. Manoel em Castella: Ceremonial and musical links, between the courts of D. Manuel and the Catholic Monarchs, 1498

Bernadette Nelson

Wolfson College, Oxford

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Following the death of D. João II in 1495, D. Manuel was crowned King of Portugal. Two years later he married Isabel of Castile (widow of prince Afonso), resulting in the reigniting of intense musical connections between the Spanish and Portuguese royal courts. The early months of their marriage coincided with the death of Isabel's brother, prince Juan, heir to the Castilian throne, with the result that they unexpectedly became heirs of the joint Castilian, Aragonese and Portuguese crowns. In March 1498 Manuel and Isabel travelled to Toledo and Zaragoza for the oath-taking ceremonies, taking with them representatives of the royal court along with the *cappella real* and musicians. Four years later, an almost identical ceremony took place in Toledo when the Philip the Handsome and princess Juana were sworn as heirs to the Castilian throne, for which there were also a series of important ceremonies.

This extremely significant meeting of the Portuguese court and the courts of Catholic Monarchs in 1498 has been somewhat overlooked and has certainly not entered musicological literature to date. Yet close investigation into accounts of this event and available documentation concerning musicians reveals a number of connections between the courts, some of which are indicative of employment patterns at that time and probable musical exchanges. Further, analysis of biographical data, including of leading Spanish composers such as Francisco de Peñalosa, reveals that this occasion may have been pivotal for subsequent careers of many musicians. This paper outlines this important event, highlighting its musical elements, the connections to be found between Portuguese and Spanish musicians, and the possible ramifications of these encounters.

Bernadette Nelson is a post-doc researcher at CESEM-FCSH (Centre for the Study of Sociology and Aesthetics of Music) at the Universidade Nova in Lisbon, and is also affiliated with Wolfson College, Oxford. She has published widely on topics in Iberian and Franco-Flemish music, specialising in institutional and contextual studies, musico-liturgical studies, compositional studies, and the sacred music of Cristóbal de Morales and Noel Bauldeweyn. Recent publications include *Pure Gold. Golden Age Sacred Music in the Iberian World: A Homage to Bruno Turner* (edited with Tess Knighton; Kassel, 2011). She is also coordinator of polyphonic sources for the Portuguese Early Music Database (PEM). Current research projects centre on music at the Portuguese royal court and chapel during the Renaissance.

A banda de música nos derradeiros anos do Estado Novo: um Estudo de Caso sobre reportório e constituição instrumental

Bruno Madureira

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

As bandas de música amadoras estão disseminadas pelo território nacional desde meados do século XIX e, desde então, a sua actividade tem sido uma das principais práticas musicais do país. No concelho de Águeda a tradição de bandas de música está especialmente enraizada. Além das cinco existentes ao longo da segunda metade do século XX, várias outras foram organizadas em períodos antecessores. No início da década de 1970 a organização instrumental das bandas aguedenses era semelhante entre elas. Além de os instrumentos serem insuficientes para as necessidades, a sua qualidade era deficiente. Ambos os fenómenos influenciaram o desempenho musical do agrupamento, bem como limitaram a execução de determinados géneros de reportório musical, nomeadamente a música ligeira, face à inexistência de alguns instrumentos essenciais a este género musical. Quanto ao reportório executado, consistia sobretudo em transcrições de obras orquestrais, designadamente aberturas de óperas e poemas sinfónicos, bem como peças de carácter marcial e rapsódias, nas quais se destacavam os compositores portugueses.

Com este trabalho, apoiado sobretudo na metodologia da História Oral e na pesquisa de fontes primárias, ambiciono contribuir para um melhor conhecimento e compreensão acerca do reportório utilizado e a constituição instrumental das bandas de música do concelho de Águeda nos derradeiros anos do Estado Novo. Pretendo também colaborar para a credibilização das manifestações de música popular, particularmente as bandas filarmónicas, no âmbito das investigações académicas.

Licenciado em Ciências Musicais e Mestre em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico pela FCSH – UNL. Doutorando em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Musicais, na FLUC, sob a orientação do professor Doutor Paulo Estudante e co-orientação da professora Doutora Fernanda Rollo.

Membro do IHC e da Banda de Música da Força Aérea.

Tentativas de conciliação: simetrias entre a música “antiga” e a música eletroacústica a partir da obra *Mutationen I* de Cláudio Santoro

Carlo Vinicius Arruda

Universidade Estadual de Campinas

Após levantamento de dados, apesar das iniciativas atribuídas aos compositores brasileiros contemporâneos em escrever para cravo, a comparação em relação ao crescente número de compositores que escrevem para diversos instrumentos e formações camerísticas continua a deixar o cravo “eclipsado”. No Brasil, cravistas de formação tradicional possuem pouco ou quase nenhum contato com repertório/compositores do século XX e XXI, o que dificulta ainda mais divulgação de repertório, além da iniciativa dos próprios compositores em escrever para este instrumento. Com o intuito de comunicar aos intérpretes de

formação tradicional e instiga-os a olharem por um diferente prisma obras que possuem estéticas não convencionais à maioria do repertório estipulado nos cursos de cravos, este artigo oferece um cotejamento dos procedimentos estilísticos que se assemelham entre a música denominada antiga e música eletroacústica. Serão analisadas relações similares entre música serial e dodecafônica juntamente com contraponto renascentista a partir das propostas feitas por H. J Koellreutter (1915-2005); música concreta e mimese a partir de teorias feitas por Pierre Schaeffer (1910-1995) em sua obra *Esquisse d'un solfège concret* (1952) na qual juntamente com seu colaborador André Moles, traçam a fundamentação do então recente solfejo concreto. Os autores escrevem uma espécie de glossário intitulado *Vingt-cinq premiers mots d'un vocabulaire*. Este glossário trata de conceitos que referenciam a classificação dos objetos sonoros desde a captação até sua disposição espacial na sala de concerto. Alguns desses conceitos possuem características similares a elementos de ordem organizacional referentes à “música antiga”. Relacionar desenvolvimentos musicais aos tecnológicos, buscando similitudes com os procedimentos da dita música antiga, será alvo principal abordado neste trabalho associado com a primeira obra eletroacústica para cravo e fita magnética composta no Brasil: *Mutationen I* de Cláudio Santoro, podendo assim, desenvolver no intérprete de repertório tradicional algumas sinapses que possam impulsiona-lo a trabalhar o repertório atual com mais esmero.

Carlo V. Arruda é doutorando em performance musical em cravo e professor do Programa de Estágio Docente pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em práticas interpretativas em cravo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bacharel em piano e professor do curso de extensão pela mesma instituição. Sua pesquisa envolve o repertório brasileiro para cravo durante os séculos XX e XXI (com especial destaque para as obras de Cláudio Santoro), além da diminuição da distância entre o repertório brasileiro contemporâneo para cravo e cravistas de formação tradicional.

O teatro cantado entre 1880-1910: um encontro “interclassista” na vida cultural conimbricense

Catarina Braga
Universidade de Aveiro

A cidade de Coimbra entre 1880 e 1910, à semelhança do que se passava nas cidades de Lisboa e Porto, apresentou-se como um polo de produção e consumo de teatro cantado. Este, frequentemente apresentado em espaços improvisados, conquistou o interesse de diferentes sectores da sociedade e comprometeu na sua realização, profissionais e amadores.

Foi realizado um estudo no qual se chegou à conclusão que para compreender o desenvolvimento deste tipo de actividade na cidade de Coimbra durante este período, é necessário ter em conta diversos factores: a estrutura social, o aparecimento das salas de espectáculos e a sua localização na cidade, o surgimento de diversas associações e grupos que promoveram e perpetuaram serões culturais, nos quais foram apresentados várias obras de teatro cantado.

O teatro cantado foi apresentado em Coimbra através de companhias portuguesas e estrangeiras. Contudo, ao nível local, esta prática foi desenvolvida sobretudo pelos estudantes, associações e grupos conimbricenses. Dessa forma,

tornou-se uma actividade que envolveu os vários sectores da sociedade conimbricense (as “famílias”, os “universitários” e a “classe trabalhadora”) quer no que se refere ao seu consumo como à produção, esbatendo assim barreiras sociais.

Estas associações foram importantes na vida cultural conimbricense ao promoverem a ocupação dos tempos livres com actividades socioculturais, criarem por toda a cidade pequenos espaços performativos; difundirem a actividade cultural e teatral da cidade ao permitirem que esta chegasse a mais sectores da sociedade; ao promoverem a criação artística, uma vez que novas obras foram escritas e compostas propositadamente para essas associações e através delas, músicos profissionais e não profissionais tocarem lado a lado em récitas de teatro cantado, serões musicais e noutras actividades que envolveram música, promovendo assim, a profissionalização de músicos.

Presentemente é professora de Canto, Classe de Conjunto e Formação Musical na Academia de Música de Cantanhede. Anteriormente foi professora noutras Academias de Música, nos Conservatórios de Aveiro, Braga e Coimbra e na Escola Superior de Educação de Coimbra. A sua experiência profissional também passa por ser cantora solista em repertório de música de câmara, ópera e oratória. Completou a Licenciatura em canto em 2004 na Universidade de Aveiro e o mestrado em música em 2013, na mesma universidade.

The creative use of themes in contemporary Igbo popular music in Nigeria

Chinedu Nathan Osigwe

Creative Arts Department (Music), Faculty of Arts, University of Lagos, Nigeria

Popular music is an offshoot of several musical typologies which are indigenous or acculturated incorporating both local and foreign elements. Most popular musical styles or genres in Nigerian music scene evolved through various contributions from musicians of diverse cultural sensibilities. Furthermore, the musical practices of the Igbo are seen through their social, religious and cultural lives as their music accompanies every stage of human and social development (child – adulthood - death). Igbo popular music being a contemporary genre depicts both the language and people elements of one of the major ethnic entities in Nigeria. This paper therefore tries to appropriate musical theme - which is a borrowed concept from Western classical music - into the structural form of Igbo popular music vis-a-vis its vocal and instrumental elements. Through content analysis method, this paper effectively analyzed selected songs of prominent Igbo artistes/ musicians and further established how these themes were creatively used in contemporary Igbo popular music. Three distinctive methods were deduced from the analysis - the antiphonal theme, instrumental theme and instrumental/ antiphonal theme. This work therefore becomes a necessary reference to music scholars who intend to carry out further researches in Musicology or other related fields of learning.

Chinedu Nathan Osigwe, is a musician, musicologist, choral conductor, consultant and composer. His music skills have taking him to various church choirs in Lagos metropolis especially in the Anglican Communion and even beyond, as Music Director, Organist and Choir

Consultant/Trainer. He is an indigene of Nzagha-Ukpor in Nnewi-south Local Government Area of Anambra State, Nigeria.

He holds a Master of Arts Degree (Music Theory & Composition) from the University of Lagos, Akoka, and presently undergoing a Ph.D programme with the Creative Arts Department (Music Unit) of the same University. He is happily married with a lovely daughter.

A “Lamentação” de Frei Fernando de Almeida: factos desconhecidos para uma biografia do frade compositor do Convento da Ordem de Cristo em Tomar (séc. XVII)

Cristina Cota

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Os dados biográficos acerca de Frei Fernando de Almeida, compositor da Ordem de Cristo no Convento de Tomar e discípulo do conceituado polifonista português Duarte Lobo, são escassos. A sua inspirada criação polifónica coloca-o, porém, num dos lugares cimeiros da música sacra portuguesa seiscentista. Em pesquisas sobre o Convento de Nossa Senhora da Luz da Ordem de Cristo, em Carnide (Lisboa), encontrámo-lo no cargo de Escrivão da Casa das Contas durante os três anos que precederam a sua ida para Tomar para a sua profissão solene, em 1638. Os resultados obtidos revelaram também o aspecto interessante da circulação dos religiosos músicos da Ordem de Cristo entre as suas casas conventuais de Tomar e Lisboa. Prosseguindo “no seu encalço” reencontrámo-lo, nesta nova etapa de investigação, envolto nas malhas da Inquisição. Nesta comunicação far-se-á, por conseguinte, a reconstrução dos surpreendentes e comoventes últimos anos de vida deste compositor, vítima de escandalosa intriga. A descoberta desta documentação inédita sobre Frei Fernando de Almeida é um achado de maior importância na medida em que complementa a caracterização do contexto histórico-estético das obras de frei F. A., e assinala definitivamente a sua presença na história da música portuguesa.

Cristina Cota fez o curso de violino pelo Conservatório Nacional de Lisboa. É Doutoranda e bolsista da FCT, prepara a tese na FCSH-UNL sobre a Música e Missionaçãõ na Ordem de Cristo e na Ordem Franciscana no Brasil colonial. É colaboradora interna do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa), pesquisadora associada no grupo de investigação “Estudos de Música Antiga” e elemento do CARAVELAS - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira (CESEM/FCSH-UNL). É coordenadora geral do projecto e base de dados *online* “Database Music OFM Portugal”. Pertence à Ordem Franciscana Secular.

Música, cerimonial e representação política: *Sant'Antonio dei Portoghesi* no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca

Cristina Fernandes

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O uso da música como instrumento político e diplomático da coroa de Portugal em Roma tem sido abordado nalguns estudos, principalmente em relação ao reinado de D. João V, mas o papel da igreja nacional de *Sant'Antonio dei Portoghesi* não foi ainda devidamente equacionado no âmbito da Musicologia portuguesa. Do lado italiano, o artigo publicado por Saverio Franchi e Orietta Sartori em 2007 (*Attività musicale nella chiesa nazionale di Sant'Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII-XVIII*) faz um levantamento bastante exaustivo de fontes de arquivo, mas incide sobretudo no panorama romano e na bibliografia italiana, limitando ao essencial as referências ao que se passava em Portugal.

Com esta comunicação pretende-se analisar o papel da Igreja de Santo António dos Portugueses no âmbito das relações artísticas e musicais entre Lisboa e Roma, tendo em conta o contexto das restantes igrejas nacionais, cujo modelo musical tem sido objecto de um projecto de investigação sediado na Universidade de Liège, coordenado por Michela Berti. Em conjunto com as embaixadas, as igrejas nacionais funcionavam como uma espécie de micro-cortes instaladas na Cidade Eterna, centro de legitimação de poder das grandes monarquias europeias.

A análise incidirá no período que abrange os reinados de D. Pedro II e D. João V, o que permite avaliar não só as mudanças a nível político e diplomático, mas também em termos das orientações estéticas. Serão tidas em conta questões como a organização musical e cerimonial no âmbito da liturgia regular, das festas principais e das grandes celebrações dinásticas em comparação com outras igrejas nacionais; as principais diferenças ao nível do calendário festivo e dos repertórios praticados em Santo António dos Portugueses e na Capela Real de Lisboa (elevada ao estatuto de Patriarcal em 1716); a escolha dos mestres de capela (incluindo colaborações com compositores como Melani, Bencini, Cesarini e Costanzi); a relação dos jovens músicos portugueses, bolseiros em Roma, com a igreja nacional; e as estratégias de afirmação da identidade portuguesa em Roma numa época (a do reinado de D. João V) em que os modelos romanos se converteram num ideal supremo para as artes visuais e a música em Portugal.

Doutorada em Musicologia pela Univ. de Évora, é actualmente investigadora integrada do INET-MD (FCSH-UNL), onde desenvolve o projecto de Pós-Doutoramento *A Capela Real e Patriarcal de Lisboa (1716-1834) no contexto europeu: comparações internacionais no âmbito do cerimonial de corte e das práticas musicais*. É colaboradora do projecto “Música en España en la Edad Moderna: composición, recepción e interpretación” da Universidad de La Rioja. É autora de numerosos artigos e dos livros *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e prática litúrgico-musical no Portugal pombalino* e “Boa voz de tiple, ciencia de música e prendas de acompanhamento. O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834 (2013). Recentemente, coordenou, com Vanda de Sá, a obra colectiva *Música Instrumental no final do Antigo Regime: Contextos, Circulação e Repertórios*. É crítica de música do jornal PÚBLICO.

O arquivo musical do Teatro Nacional D. Maria II: as suas características, as dificuldades na catalogação e os desafios para o seu aproveitamento

David Cranmer

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Apesar de ser uma instituição dedicada essencialmente ao teatro declamado, o Teatro Nacional D. Maria II possui um arquivo musical constituído por um número reduzido de partituras orquestrais e um número substancial de partes cavas instrumentais, pertencentes a cerca de 400 peças, quase todas em manuscrito e sobretudo da segunda metade do século XIX. Embora existam obras com música de Casimiro Júnior ou Santos Pinto, na maior parte dos casos carecem do nome do compositor. Por outro lado, nunca é referido o autor do texto e só raramente alguma data que se possa associar a uma produção. Frequentemente o único dado de identificação é o título. Estas limitações dificultam bastante a tarefa de converter um mero inventário de títulos num catálogo de alguma utilidade para músicos, musicólogos ou historiadores de teatro, que naturalmente desejam saber de autores, datas e outros detalhes.

Ao mesmo tempo, a escassez de partituras, com todas as vozes e instrumentos, e de partes cavas vocais, implica quase sempre a inexistência das partes vocais, inviabilizando uma edição e produção moderna, a não ser que se consiga encontrá-las noutras bibliotecas, tais como na Biblioteca Nacional. A localização do respetivo texto é igualmente um *sine qua non* de qualquer edição moderna. Poucos chegaram a ser impressos e guiões em manuscrito também não são comuns.

Pode-se aproveitar deste material, contudo, para outros efeitos: para perceber melhor a constituição do efetivo instrumental do teatro e como evoluiu, assim como para analisar os apontamentos, observações e rabiscos que os instrumentistas acrescentavam a lápis durante ou entre ensaios e récitas.

Radicado em Portugal desde 1981, o musicólogo e organista inglês, David Cranmer, é docente da FCSH-UNL, onde leciona no Departamento de Ciências Musicais. É doutorado da Universidade de Londres (1997) e membro do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde coordena o grupo de investigação “Música no Período Moderno” e a linha temática “Estudos Luso-Brasileiros”. É igualmente investigador responsável pelo projeto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Nos últimos anos tem-se dedicado sobretudo a investigações sobre aspetos da ópera e música teatral em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII e XIX.

Violoncelos e fagotes obrigados. Tipologias no repertório sacro português do limiar do séc. XIX

Diana Vinagre

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Entre o final do séc. XVIII e o início do séc. XIX, surge um tipo de repertório ligado à Capela da Patriarcal no qual os violoncelos e os fagotes se emancipam da

linha do baixo contínuo e adquirem vozes obrigadas independentes. Este repertório não tem paralelo noutros contextos europeus contemporâneos, sendo uma prática especificamente nacional. O número de obras em vários arquivos nacionais (Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Ajuda, Biblioteca de Vila Viçosa) é bastante significativo, levando-nos a crer que tenha sido uma prática com alguma consistência e tradição, sendo inclusivamente alvo de reinstrumentações pela inclusão de outros instrumentos em versões mais tardias das obras, atestando a popularidade do repertório.

Dentro deste modelo de escrita, surgem diferentes tipologias de instrumentação, derivadas do orgânico inicial: vozes, dois violoncelos e dois fagotes (com partes independentes e obrigadas), contrabaixo e órgão (assegurando conjuntamente o baixo contínuo, ainda que com linhas independentes e ligeiramente modificadas entre si.

Esta comunicação pretende apresentar e tipificar as diferentes estruturas de instrumentação e escrita abarcadas por este repertório, assim como a sua relevância no âmbito do estudo da prática instrumental contemporânea.

Após a conclusão dos seus estudos na Academia Nacional Superior de Orquestra em Lisboa ingressa no Conservatório Real de Haia no Departamento de Música Antiga e Práticas Históricas de Interpretação. Nesta Instituição conclui a Licenciatura e seguidamente o Mestrado, com distinção. Em 2007 foi selecionada para integrar a Orquestra Barroca da União. No ano lectivo 2006/7, foi detentora da bolsa de estudo para investigação de Mestrado, Honnours Programme, concedida pelos Conservatórios de Haia e de Amsterdão. Realizou várias gravações com o Divino Sospiro, Sete Lágrimas, Wallfish Band, Orquestra Barroca da União Europeia, Forma Antiqua, La Ritirata. É o primeiro violoncelo da Orquestra Barroca Divino Sospiro. Em 2009 funda o Ensemble Bonne Corde que se especializa em repertório do séc. XVIII. Neste momento encontra-se a realizar um estudo de Doutoramento sobre o violoncelo em Portugal c.1750-1834 na UNL-INET.

A "atualização" do património musical e a significação das práticas culturais: o caso do tamborileiro na raia luso-espanhola

Dulce Simões

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O valor simbólico de práticas culturais, associadas a contextos rituais e festivos da vida das comunidades, transformou-se num valor estético e espetacular de exaltação de identidades, exibido numa “museografia do vivo” para que o passado não seja abolido. Henry-Pierre Jeudy (2001) diz-nos que património cultural faz com que uma sociedade o apreenda como um espelhamento, operado num desdobramento de espetáculo que implica a passagem do simbólico ao virtual. Neste processo é necessário que tudo o que vive seja “atualizado”, aniquilando as diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro. “Atualizar” é uma maneira de tornar presente o que deixou de o ser, subtraindo-o da temporalidade atribuída ao passado, para lhe conferir um “poder de contemporaneidade” (Jeudy 2008: 75). Recordar o passado, salvaguardando-o dos seus vestígios contra “indesejáveis e desacostumadas mudanças”, é uma forma de o fazer corresponder a duas perspetivas complementares: a mundialização cultural e a heterogeneidade

cultural significada por referências identitárias localizadas. Mas afinal, de que falamos quando falamos de práticas culturais? Referimo-nos aos seus formatos materiais e simbólicos, à sua remissão para o passado, às suas recriações no presente? Porque se padronizam instrumentos musicais, ao mesmo tempo que desaparecem os meios de memória que lhe atribuíam significado? Nesta comunicação trazemos ao debate a «atualização» de práticas musicais, tomando como objeto empírico os tamborileiros da raia luso-espanhola. A abordagem resulta do trabalho de campo desenvolvido na raia do Baixo Alentejo, na observação de contextos festivos, na recolha de entrevistas e registo audiovisual, entrelaçadas pela pesquisa bibliográfica e fontes da internet. Numa perspetiva comparativa, tento compreender que memórias e significados estão associados à figura do tamborileiro nas comunidades rurais. Que contextos festivos estabelecem a continuidade desta prática musical em ambos os lados da fronteira, e qual o papel dos agentes culturais nos processos da sua «atualização».

Dulce Simões é doutorada em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora no INET-md. Como bolsista de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia realiza investigação de terreno em Portugal e Espanha sobre relações fronteiriças, políticas de identidade, usos da memória e práticas culturais. Participa em projetos I&D internacionais e multidisciplinares. É membro fundador do Grupo de Estudos Sociais Aplicados da Universidad de Extremadura e colaboradora do CRIA/FCSH-UNL. Publicou 4 livros (2 em castelhano), 9 artigos em livros coletivos e 18 artigos em revistas nacionais e internacionais.

A música de cena de Jorge Peixinho: contributos para um estudo da sua obra para teatro, performance e mixed-media

Francisco Maria Pessanha de Meneses Porto de Aguiar
CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Jorge Peixinho é um dos compositores mais relevantes da segunda metade do século XX português. A sua obra estende-se a diversos géneros, focando-se sobretudo na música de câmara de vanguarda. Entre 1964 e 1993, motivado por um espírito de experimentalismo, colaborou com diversos encenadores compondo música de cena para teatro e performance, colaborando em happenings e em algumas das experiências de mixed-media mais vanguardistas que, no seu tempo, se realizaram em Portugal. Colaborou com Ernesto de Sousa, Jorge Listopad, Paulo Renato, Armando Caldas, Inês Palma, Fiana Hasse Pais Brandão, Carlos César, Carlos Fernando, Costa Ferreira e João Luiz. Este ramo da actividade composicional de Jorge Peixinho é pouco conhecido — como são pouco conhecidas as colaborações de Peixinho com outros criadores além de Ernesto de Sousa, com o qual manteve uma colaboração profícua durante vários anos — não tendo, até à data, sido alvo de nenhum estudo musicológico aprofundado.

O objectivo desta comunicação é, assim, providenciar uma leitura alargada da obra de Jorge Peixinho para teatro, performance e mixed-media, gizando os contornos gerais do contexto no qual colabora com criadores teatrais e, ainda, fornecer alguns detalhes relevantes sobre cada uma dessas colaborações-

Adicionalmente, pretende ser um momento de divulgação e apresentação à comunidade científica dos resultados de um projecto de investigação que se encontra, actualmente, em curso.

Compositor, professor e musicólogo. Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e na Universidade de Aveiro, onde estudou composição com Virgílio Melo e análise com Isabel Soveral. Participou em seminários de composição com Stockhausen e Emmanuel Nunes. Frequentou cursos de música electroacústica em Portugal e na Bélgica com Jaime Reis e Annette Vande Gorne. Foi bolseiro do programa INOV-Art no estúdio Musiques et Recherches (Bélgica). É doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigador do CESEM. É bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Memoriae, Quai una Fantasia I (1980), Memoriae, Quasi una Fantasia II (1985) e Que mon chant ne soit plus d’oiseau (1991) de Constança Capdeville: o visível e o invisível da arte

Helena Santana
DeCA, Universidade de Aveiro

Rosário Santana
Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior, Instituto Politécnico da Guarda

Constança Capdeville (1937-1992) desenvolveu a sua atividade criadora em vários domínios. Nela denota uma constante aliança entre a música e a arte cénica no contexto do teatro musical. A sua criação espelha um modo de ser e agir onde estabelece, e vivencia, uma fusão entre a vida e as artes. O som, o espaço sonoro e o espaço das artes merecem da sua parte uma atenção detalhada, sendo que se encontram identicamente em estreita relação com o corpo e com uma gestualidade performativa inerente à criação/interpretação de uma proposta de obra. A sua produção artística indica uma componente pluridisciplinar e uma apetência marcada pelo uso da forma aberta. A sua obra reflete ainda a influência de vários autores, nomeadamente Cage, Schwitters, Berio ou Kagel; mas também de Lorca, Joyce, Cendrars, Poe ou Elliot. Do ponto de vista técnico utiliza, em algumas das suas obras, a técnica da colagem, denotando a influência de Dali ou Picasso.

Simultaneamente, e segundo a autora, a sua obra contém ainda uma mística persistente, bem como uma dialética com o invisível. Através da análise das obras *Memoriae, Quai una Fantasia I* (1980) para 13 vozes, piano a 4 mãos, contrabaixo e eletrónica sobre suporte, *Memoriae, Quasi una Fantasia II* (1985) para voz, piano, contrabaixo, percussão, mimo, bailarino e gravação e, *Que mon chant ne soit plus d’oiseau* (1991) para orquestra de câmara, iremos perceber de que forma o processo se materializa obra, e de que maneira uma interpretação pode revelar os conteúdos imagísticos e imagéticos propostos pela autora em obras que, pela sua natureza, são abertas. Perceber de que forma *Memoriae, Quai una Fantasia I* e *Memoriae, Quai una Fantasia II* se interligam, de que forma a sua escrita evoluiu para *Que mon chant ne soit plus d’oiseau*, e como se manifestam essa mística, essa dicotomia, e essa dialética com o invisível se manifestam, também.

Helena Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV) defendendo a dissertação intitulada - "L'Orchestration chez Iannis Xenakis : L'espace et le rythme fonction du timbre". Desde 2000, é Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro. Para além de diversos artigos editados em revistas e actas de colóquios tanto nacionais como internacionais, é co-autora do livro *(semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX*, publicado pela Universidade de Aveiro, e autora da sua tese de doutoramento *L'Orchestration chez Iannis Xenakis : L'espace et le rythme fonction du Timbre*, publicada pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França e do livro *(In)EXISTÊNCIAS do SOM*, publicado igualmente pela Universidade de Aveiro.

Rosário Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV) defendendo a dissertação intitulada - "Elliott Carter: le rapport avec la musique européenne dans les domaines du rythme et du temps". Desde 1999, é Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico da Guarda. É co-autora do livro *(semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX* e autora da tese de doutoramento *Elliott Carter: le rapport avec la musique européenne dans les domaines du rythme et du temps*, publicada pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França. A sua investigação traduz-se ainda na publicação de diversos artigos sobre música contemporânea, análise musical, e sobre as artes na educação.

Banda de música do corpo de polícia do Ceará e a associação representativa de júbilo no Século XIX.

Inez Martins

Universidade Federal de Minas Gerais

Universidade Nova de Lisboa

A banda de música, como conjunto musical, exerceu uma ampla participação na vida social e cultural de vários países durante o século XIX. Sua influência ultrapassou a dimensão cultural, integrando-se à vida social das cidades e adquirindo importância simbólica bastante singular na sociedade. A atuação das bandas de música descritas nos jornais cearenses do século XIX demonstra uma similaridade representativa dessa prática musical, comum a várias províncias no Brasil e alguns países estrangeiros no século XIX. Os textos discorrem sobre diversas situações sociais, culturais e políticas em que a banda de música estava presente. De uma maneira geral, essa presença estava associada a outros elementos como soltar fogos de artifício (girândolas), realizar cortejos e iluminar a cidade ou as casas. A associação girândolas + cortejo + iluminação + bandas de música aparecem frequentemente nos jornais como uma “fórmula” representativa de júbilo. Tal associação era bastante comum e podia acontecer em várias situações, desde uma simples inauguração de uma fábrica até a comemoração de cargos políticos eletivos. A banda da Força Policial militarizada do Ceará, criada no ano de 1854, mesmo sendo uma banda militar não limitava sua atuação às funções militares. Sua influência e importância para a cidade de Fortaleza pode ser observada por meio dessa associação representativa de júbilo. A proposta dessa comunicação é refletir sobre a atuação das bandas de música no Brasil durante a segunda metade do século XIX tendo como foco de análise a banda de música do

Corpo de Polícia do Ceará. A base teórica e metodológica do trabalho está centrada no conceito de “história conectada” proposta pelos historiadores Sanjay Subrahmanyam e Serge Gruzinski que compreende as histórias locais de forma não isolada de um contexto histórico mais amplo. As fontes em jornais de época servem de base de análise para essa comunicação.

Inez Martins é graduada em piano pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo. Tem atuado como regente de banda e orquestra regendo importantes grupos brasileiros como a Banda Sinfônica de Tatuí (SP), a Orquestra Sinfônica Jovem de Tatuí (SP), Banda Sinfônica José Siqueira (PB), Orquestra Sinfônica da UECE. Fundou e regeu a orquestra de Sopros da UECE de 2006 a 2012. É professora efetiva dessa mesma universidade. Atualmente cursa o doutorado em História na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Nova de Lisboa (cotutela) na área de Ciências Musicais Históricas.

Ideias integralistas na concepção do neoclássicismo de Luís de Freitas Branco

Isabel Pina

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Constatando, através da leitura de escritos de Luís de Freitas Branco das décadas de 1920 a 1940 a persistência de ideais anti-românticos associados a conceitos de “latinidade”, “raça” e à defesa de uma música nacional, considera-se pertinente relacionar essas ideias com a participação do compositor no movimento político Integralismo Lusitano. Apesar do afastamento de Freitas Branco do movimento político, os ideais defendidos pelos seus principais doutrinários parecem manter-se e ter influenciado a passagem para aquela que é considerada, pela historiografia sobre o compositor, a sua fase neoclássica. Para uma melhor contextualização do movimento português, este é relacionado com a Action Française, movimento que parece ter-lhe dado origem e fundado entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX, baseado nas ideias monárquicas, nacionalistas e regionalistas de Charles Maurras. Uma segunda parte da comunicação consistirá na associação das doutrinas integralistas aos ideais de Luís de Freitas Branco defendidos aquando da sua ligação ao movimento, através de obras como *O Motivo da Planície*, com texto de António Sardinha, *Viriato*, baseado em *Funerais de Viriato* por Hipólito Raposo, e *Canto do Mar*, com texto de Alberto de Monsaraz. Mais tarde, encontramos ideais de latinidade e portugalidade nos seus escritos de defesa de uma nova música clássica, em detrimento do romantismo, associado ao germanismo, o que coincide com o retorno do compositor à sinfonia e à forma sonata na década de 1920. Podemos também especular sobre a ligação de obras como as *Suites Alentejanas* e *Madrigais Camoneanos* às ideias integralistas, as primeiras pela relação com o regionalismo e provincianismo verificados tanto no Integralismo Lusitano como na Action Française, e os segundos relacionados com uma valorização do Renascimento já habitual em Luís de Freitas Branco e com a exaltação de Luís de Camões, numa época em que a língua portuguesa era encarada como uma das características mais únicas e nobres da “portugalidade”.

Isabel Pina concluiu, no corrente ano, a parte curricular do mestrado em Ciências Musicais, vertente de Musicologia Histórica da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade

Nova de Lisboa e iniciou a sua dissertação sobre o neoclassicismo em Luís de Freitas Branco, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Ferreira de Castro. É actualmente voluntária na Biblioteca Nacional de Portugal, onde é a responsável pela inventariação, catalogação e acondicionamento do espólio de Maria Helena de Freitas e Nuno Barreiros. Concluiu a licenciatura em Ciências Musicais, na mesma universidade, em Junho de 2014, e o 8º grau de Piano e Formação Musical pelo Conservatório Regional do Baixo Alentejo, secção de Beja, em 2011.

O conceito de saturação em *Volumina* de Ligeti

Isabel Pires e Rui Pereira Jorge

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Volumina (1961/62; revista em 1966), é a primeira obra para teclas composta por Ligeti depois de sair da Hungria, e caracteriza-se pelo tipo de sonoridades e texturas procuradas pelo compositor nessa época. *Apparitions* e *Atmosphères* que precederam *Volumina*, caracterizam-se pelo mesmo tipo de sonoridades e texturas, embora implementem estratégias composicionais distintas. Uma das particularidades de *Volumina* encontra-se ao nível da notação gráfica mas de grande rigor prescriptivo.

Qual fora a intenção de Ligeti ao escrever esta obra? Que relevância poderia ter o instrumento escolhido? Que razões levaram o compositor a optar por uma partitura gráfica? Que importância tem a sua notação para as sonoridades obtidas? Estas são questões essenciais na compreensão de *Volumina*. A busca da resposta a estas questões levar-nos-á a tirar ilações relativas à forma como as estratégias composicionais de construção de sonoridades podem ser fulcrais para a geração de sensação de saturação auditiva que levam, invariavelmente, à geração de emergências perceptivas.

Assim, propomo-nos a estudar *Volumina*, do ponto de vista das suas sonoridades, estratégias de composição e possibilidades interpretativas, fundando as nossas afirmações na análise da obra, a qual será apoiada nos conceitos filosóficos de saturação e excesso (i.e. J.-L. Marion 1991, 2001, 2009), assim como em escritos musicológicos relevantes sobre o tema. (i.e. J.-Y. Busseur 2003; D. Smalley 1997).

Compositora e interprete de música acusmática, Isabel Pires é doutora em Esthétique, Sciences et Technologies des arts –spécialité musique pela Universidade de Paris VIII. É professora no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e investigadora no CESEM. Nos seus trabalhos de investigação tem estudado as relações entre o funcionamento cognitivo da percepção auditiva e as características físicas do fenómeno sonoro em contextos musicais, assim como as noções de espaço na composição musical contemporânea, com especial atenção para a música electroacústica. As suas obras incluem música acusmática, instrumental.

Rui Pereira Jorge é licenciado em Filosofia, mestre em Ciências da Comunicação e encontra-se actualmente a finalizar um doutoramento sobre música e tecnologia. Tem desenvolvido trabalhos como músico e sonoplasta. A sua abordagem à composição é caracterizada pelo uso misto de instrumentos analógicos e digitais, bem como de ferramentas de edição em estúdio. Tem participado em vários projectos, incluindo música para cinema, música para crianças, música electrónica e experimentação sonora. Desenvolveu trabalhos na área da realização de telediscos, documentários e projectos multimédia. Tem desenvolvido investigação sobre cultura do som,

musicologia e estética. É docente em Lisboa nas áreas da música, cultura do som, sonoplastia e realização vídeo.

Edição da partitura de *Lume de chão* de Vasques-Dias: uma colaboração entre compositor e intérprete

Joana Gama

Universidade de Évora

Esta comunicação apresenta o resultado de um trabalho colaborativo entre compositor e pianista na revisão da partitura do ciclo de 13 peças para piano intitulado: “Lume de chão: Tecido de memórias e afectos” de Amílcar Vasques-Dias. A edição da partitura é o culminar de um processo que começou com a preparação das peças a serem interpretadas pela pianista ao vivo, continuou com a constante avaliação do resultado sonoro das várias apresentações, numa troca constante de ideias entre compositor e intérprete, passou pela gravação das peças em estúdio e chega agora à preparação de uma edição anotada da partitura.

No confronto entre a partitura original e a que se apresenta, num antes e depois, explica-se a inclusão de um texto literário sobre a peça e uma nota biográfica do compositor. Faz-se a reformulação substancial da partitura: alteração/abolição de várias indicações metronómicas; adaptação/reescrita de gestos musicais, colocando na partitura a liberdade que o compositor pretende dar ao intérprete; esclarecimentos de vários efeitos usados durante a peça (uso do pedal do meio, cordas calcadas, etc). Na linha do que Liszt fez em *Années de Pèlerinage*, colocou-se excertos no início (e por vezes no decorrer) de cada peça, mas neste caso, ao invés de excertos literários, trata-se de considerações do compositor sobre cada peça, numa partilha das suas memórias e motivações. Pelo facto carácter visual de muitas referências extra-musicais, nomeadamente a referência ao ciclo do linho, incluíram-se igualmente imagens na partitura.

Considerando o estilo composicional de Vasques-Dias, um estilo improvisatório, e as referências extra-musicais deste ciclo para piano, crê-se que a partitura, enquanto elemento essencial da comunicação entre compositor e intérprete, deve ter as características acima descritas, que julgamos essenciais para a apreensão e construção de uma interpretação deste ciclo para piano.

Joana Gama (Braga, 1983) é pianista e investigadora. Foi vencedora da edição de 2008 do Prémios Jovens Músicos na categoria de piano. A sua actividade concertística desdobra-se em recitais a solo, colaborações com diferentes agrupamentos portugueses e concertos com orquestra. Começou a sua formação no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, passou pela Royal Academy of Music de Londres e completou em 2005 a Licenciatura em Piano na ESML na classe de Tania Ahot. Na classe de António Rosado, concluiu em 2010 o Mestrado em Interpretação na Universidade de Évora, onde prossegue actualmente estudos de Doutoramento sobre Música Contemporânea Portuguesa para Piano, como bolsista da FCT.

Morais de Sousa - Vida, Obra e o Dodecafonismo Português

Joana Moreira

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Esta proposta tem como objetivo dar a conhecer um pouco da vida e da obra do compositor e pianista Gabriel Morais de Sousa, em especial a peça *Pequena Suite*.

Morais de Sousa (1927-1956) foi um músico português que caiu no esquecimento. Esteve sempre próximo de grandes personalidades musicais como Filipe Pires, João de Freitas Branco, Filipe Sousa, entre outros. Não admira também que Morais de Sousa se aproximasse da personalidade de Fernando Lopes-Graça e da inteligência de Vitor de Macedo Pinto, tendo sido discípulo de ambos, na Composição e no Piano, respetivamente.

Apesar do seu curto período de vida e da pouca quantidade de obras, Morais de Sousa demonstrou que a sua produção musical nunca poderia cair no medíocre, no rotineiro. Toda a sua obra vive de um espírito muito inovador, de técnicas modernas, como o dodecafonismo que, naquela época, ainda não tinha chegado ao mundo musical português. Na época, só os estilos mais tradicionais do séc. XIX e da influência de Nadia Boulanger eram ensinados nos Conservatórios de Lisboa e do Porto, as duas únicas escolas públicas de música.

A linguagem musical de Morais de Sousa é baseada em técnicas composicionais modernas, apresentando uma clara consciência de escrita, de formação técnica e estética e de uma individualidade própria. Segundo João de Freitas Branco, é evidente, na sua obra, uma admiração enorme por Olivier Messiaen.

A presente proposta pretende focar dois pontos fulcrais: a vida e obra de Morais de Sousa e a peça *Pequena Suite* para piano solo, que será, muito provavelmente, a primeira obra dodecafónica portuguesa.

Joana Moreira estudou no Conservatório Regional de Gaia. Ingressou na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, onde concluiu a sua *Licenciatura em Música* e o seu *Mestrado em Performance Musical – Piano*. Participou em Masterclasses de piano lecionadas pelos professores Yuri Serov, Filipe Pinto-Ribeiro, Eldar Nebolsin, Jan Michiels, Claudio Martinez Mehner, Rosa Maria Barrantes, Sequeira Costa e Liudmila Roschina. Em Música de Câmara trabalhou sob a orientação dos professores Luca Antoniotti, Cesário Costa, Angel González, Filipe Pinto-Ribeiro e Sofia Lourenço. Atualmente é professora de Piano na Escola de Música Guilhermina Suggia e na Escola Paroquial de Música em Gondomar, onde desempenha também as funções de diretora pedagógica, e frequenta o 2º ano do Mestrado em Ensino da Música na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Prevenção, Lesões Músculo-Esqueléticas, Guitarristas

João Carneiro

Universidade de Aveiro

A prática da guitarra implica posturas assimétricas associadas a uma intensa repetição de movimentos com um trabalho muscular estático. Isto poderá

conduzir ao desenvolvimento de lesões músculo-esqueléticas que condicionarão ou até impedirão a prática performativa musical. O uso de estratégias preventivas como exercícios de alongamento, aquecimento e relaxamento tornam-se pois importantes para evitar o aparecimento destas lesões. Este estudo tem como objetivos: (i) conhecer as práticas instrumentais de estudantes de guitarra do ensino complementar; (ii) sensibilizar para a importância de estratégias de prevenção de lesões músculo-esqueléticas, ensinando formas optimizadas para as colocar em prática.

Realizou-se um conjunto de workshops de sensibilização para a prática de exercícios de prevenção de lesões associadas à prática instrumental, i.e. de aquecimento, alongamento, relaxamento e fortalecimento muscular. Nestes foram também avaliadas: (i) a exposição de alunos ao risco de contraírem este tipo de lesões, através de questionários e (ii) as práticas diárias de estudo. No final do workshop foram entregues diários de estudo aos participantes para serem preenchidos ao longo de 3 meses, visando uma prática regular de exercícios de aquecimento, alongamento, relaxamento e fortalecimento nas suas sessões de estudo diárias.

Os resultados revelaram uma elevada falta de informação dos participantes sobre os riscos de contração de lesões músculo-esqueléticas. De igual modo, a utilização de estratégias de prevenção deste tipo de lesões verificou-se ser inexistente no estudo diário dos alunos.

Nasce em S. Pedro da Cova em 1983. Inicia os seus estudos musicais de guitarra folk aos 13 anos. Aos 15 anos de idade ingressa no curso básico de Guitarra Clássica na Escola de Música de Leça da Palmeira, prosseguindo mais tarde a sua formação na Academia de Música de Espinho. Obtém o grau de licenciado do curso de Professores de Educação Musical, em 2006, no Instituto Piaget. Em 2007 conclui o curso complementar de Guitarra. Conclui o Curso Superior de Guitarra em 2011, na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo. Conclui o Mestrado em Ensino de Música, em 2015, na Universidade de Aveiro. Faz parte do quarteto de guitarras “Quartasto”.

Finding the Meaning of *Rabecão* – Solo Registration in Early- Nineteenth-Century Portuguese Organ Music

João Vaz

Escola Superior de Música de Lisboa

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Forgotten for a long time and largely underestimated, Portuguese organ music from the late 1700s and early 1800s has been the subject of growing attention during the last decade. Consisting in a much larger *corpus* than usually believed (especially if we consider not only solo repertoire but also vocal works with *obbligato* organ accompaniment), this music is contemporary to the majority of extant Portuguese historic organs and, therefore, of extreme importance to understand performance and registration criteria. Among many other registration marks, the word *Rabecão* appears on a significant number of works, mostly in the context of solo passages for the right hand. This indication – while obviously referring to a particular organ stop – remained somewhat enigmatic, since no instrument was known with a treble stop with that name. Recent research has

brought to light more information on this topic. The study of 18th- and 19th-century theoretical writings as well as of a large number of works involving the organ dated from the early 1800s and the observation of several historic instruments are reflected on this paper and will allow a better understanding of registration praxis in Portugal during that period and of the nature of the *Rabecão* and other solo stops.

João Vaz estudou em Lisboa e em Saragoça. É Doutor em Música e Musicologia, com uma tese sobre música portuguesa para órgão do final do século XVIII. Tem desenvolvido uma carreira internacional quer como executante, quer como docente em cursos de aperfeiçoamento organístico, e efectuou numerosas gravações em órgãos históricos portugueses. É também o autor de vários artigos sobre música portuguesa para órgão. Foi consultor em diversos restauros de órgãos, nomeadamente no recente restauro dos seis órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra. Presentemente ensina na Escola Superior de Música de Lisboa. É o director artístico do Festival de Órgão da Madeira, assim como das séries de concertos em Mafra e no órgão histórico de São Vicente de Fora em Lisboa, instrumento de que é organista titular desde 1997.

Retrato sonoro de uma revista apreendida

Jorge Alexandre Costa

Instituto Politécnico do Porto

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Em dezembro de 1969 surgiu, na cidade do Porto, uma revista musical inédita, o *Mundo da Canção*, que, nas palavras do seu fundador e editor, Avelino Tavares, tinha como objetivos fundamentais divulgar a “música de qualidade, fosse qual fosse a sua origem, com particular e natural insistência nos novos cantos e correntes musicais nacionais”, “lutar contra o cançonetismo apodrecido” e, sobretudo, “ajudar a construir uma canção diferente”. A revista era constituída por diferentes rubricas, designadamente, por artigos de crítica discográfica nacional e internacional, artigos de análise sobre o campo de produção musical, entrevistas a autores, compositores e intérpretes da canção, poesia, divulgação de letras, publicidade, etc.

Esta publicação periódica, que contou com uma plêiade de diretores e colaboradores culturais distintos, manteve-se ativa durante um longo período, embora com alguma irregularidade editorial, vindo a cessar a sua edição em definitivo, nos moldes característicos conhecidos, em julho de 1985, com a publicação da revista no 67.

Na sua peculiar história, o ano de 1973 constituiu um marco relevante, porque a edição da revista MC no 34, desse mesmo ano, foi apreendida, nas oficinas da Tipografia Aliança, pela então PIDE/DGS, sendo devolvida, apenas, após a revolução de abril de 1974, e todas as edições posteriores passariam a ter que ser submetidas a um exame prévio.

A comunicação que aqui se apresenta tem como propósito fundamental compreender e dar a conhecer, através de uma (re)leitura interpretativa e crítica dos diferentes conteúdos textuais e referências musicais, o teor dos discursos escritos e sonoros que motivaram a apreensão e a censura da revista no34 do *Mundo da Canção* por parte da PIDE/DGS.

Estudou no Conservatório de Música do Porto, na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do IPP e no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Concluiu o mestrado com a dissertação: *A Reforma do Ensino da Música no Contexto das Reformas Liberais: do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841*; Concluiu o doutoramento com a tese: *O Espaço Público como Habitus de Educação e Cultura: os teatros públicos da cidade do Porto, enquanto palcos de realização lírica, na segunda metade do século XIX (1865-1891)*. É professor na ESE do Porto, investigador do CIPEM e autor de projectos de divulgação de obras de compositores portugueses. Tem colaborado na programação musical do pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos.

Cantar os Reis em Ovar: encontros, mensagens e trocas numa tradição local em processo de patrimonialização

Jorge Castro Ribeiro
Universidade de Aveiro

Ana Luísa Guimarães
Universidade de Aveiro

A fundação do curso de Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa, em 1981, representa, em Portugal, um momento histórico de (re)entrada da Música na Universidade após longa ausência. O ensino e a investigação que aí se começaram a desenvolver em torno da música promoveram, naturalmente, a criação e a disseminação de um conhecimento académico específico que, entretanto se viria a alargar a outros estabelecimentos de Ensino Superior do país. De então para cá, sob essa institucionalização da pesquisa, da reflexão e do ensino, tem vindo a constituir-se uma considerável produção académica sobre música que se reflecte e dissemina em vários resultados: edições de livros, partituras, dicionários, enciclopédias, gravações e artigos em periódicos, além de trabalhos não publicados como, por exemplo, teses de doutoramento, dissertações, relatórios, trabalhos escritos, comunicações orais, entre outros menos convencionais como a realização de concertos, conferências-recital, composições musicais, a realização de documentários ou mesmo a criação de bases de dados e arquivos, entre outros.

Nesta comunicação apresentam-se alguns dados quantitativos e qualitativos – sobretudo sobre teses de doutoramento e artigos em publicações periódicas - que foi possível recolher numa pesquisa de natureza exploratória sobre a produção académica relacionada com a música, realizada em Portugal. Estes dados servem de base a uma reflexão que procura apontar tendências, identificar campos científicos e linhas temáticas, reconhecer enquadramentos institucionais e focos de interesse. Finalmente, propõe-se um esboço de compreensão crítica da produção académica sobre música em Portugal, as suas formas e conteúdos, no contexto da Sociedade do Conhecimento global contemporânea.

Jorge Castro Ribeiro é doutorado em Música (Etnomusicologia) pela Universidade de Aveiro. Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Desenvolve investigação etnomusicológica desde 1992, em Portugal continental, Madeira, Cabo

Verde e Brasil. Publicou ensaios e gravações e apresentou comunicações acadêmicas em Portugal, França, Reino Unido, Espanha, Estados Unidos, Canadá e Brasil. Paralelamente à actividade académica de investigação em música desenvolve actividade pública de divulgação musical.

Ana Margarida Cardoso iniciou os seus estudos musicais nas Bandas de Seia e Gouveia. Depois de ingressar no Conservatório de Música de Seia – Collegium Musicum, decidiu optar pelo ensino profissional. Concluiu então o curso de Instrumentista de Soprano e Percussão, na Escola Profissional da Serra da Estrela, com a PAP O Oboísta e a Palheta Dupla, que viria a ser editado pela Ava Musical Editions. Seguiu-se a licenciatura em Ciências Musicais na FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Atualmente frequenta o mestrado em ensino de História da Música, na Universidade de Aveiro, e leciona a mesma disciplina na Escola Profissional da Serra da Estrela.

A imprensa ilustrada como fonte para a pesquisa sobre os espetáculos públicos musicais no Brasil entre os anos 1890 e 1914

Juliane Larsen

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA – Brasil

Este trabalho apresenta evidências sobre a experiência musical da *Belle Époque* brasileira, encontradas nas chamadas revistas ilustradas que, ao final do século XIX, eram publicadas em várias cidades. Tais publicações tratavam de assuntos políticos, de crítica social e comentavam o cotidiano da vida urbana, além de temas concernentes às artes.

Todos os números pesquisados fazem parte do acervo da hemeroteca digital brasileira. Ao fim da análise dos dados, podemos vislumbrar determinadas características da vida musical daquele momento, principalmente no que se refere ao repertório, à proveniência dos artistas e companhias internacionais, e à inserção dos concertos nas cidades como entretenimento para determinados grupos sociais, no contexto de crescimento do espaço urbano.

O uso de fontes primárias diversas, como as revistas ilustradas, permite a visualização de um panorama mais complexo e contraditório do que aquele apresentado pela historiografia musical brasileira tradicional. Duas questões são notórias: por um lado, há as obras brasileiras estreadas e publicadas neste período e que podem ser classificadas como pertencentes ao estilo romântico tardio e, por outro lado, há as obras recorrentes em recitais e concertos, que tinham sucesso de público e que, normalmente, estavam ligadas ao estilo romântico.

As revistas ilustradas configuram-se como uma importante fonte para a pesquisa sobre a experiência da música de concerto na passagem entre os séculos XIX e XX no Brasil. Além de trazerem informações sobre os programas de concertos e intérpretes, permitem-nos uma aproximação ao período por intermédio da opinião de agentes sociais atuantes na imprensa, e a construção de narrativas historiográficas alternativas àquelas que analisam apenas as obras canônicas e, através destas, definem um estilo de época.

Musicóloga brasileira, professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, universidade de caráter internacional, sediada em Foz do Iguaçu, Brasil. Doutoranda em Musicologia na Universidade de São Paulo, onde desenvolve pesquisa sobre a prática da música de concerto na Primeira República brasileira, sob orientação do professor Mário Rodrigues Videira

Junior. Entre setembro de 2015 e junho de 2016 desenvolverá parte da pesquisa de doutorado na Universidade de Roma – *La Sapienza*, sob orientação do professor Emanuele Senici, com bolsa de estudos do programa Erasmus Mundus – *Euro Brazil Windows Plus*, coordenado pela Universidade do Porto.

Making Musical Theatre outside Opera: Reasons and Functions

Katrin Stoeck

Universities of Halle-Wittenberg and Leipzig

The paper focusses on musical theatre outside Opera houses and will show the possibilities of interaction and the functions of communication of chamber music theatre outside and after opera as an institution. Composers and their works of the 50s and 80s in former GDR and of the 60s to the 80s in Portugal will be taken as examples.

In East Germany (GDR) there was from the 1950s a large discourse about the necessity to write a national opera. The states aesthetic of Socialist realism was concentrated on the so called “heritage”, on “humanistic” pieces by Händel and Mozart until late romantic composers. The institution “opera” was occupied by that “heritage” and the attempts of national opera.

Composers who were more interested in advanced compositional techniques and advanced dramaturgical structures in the 50s and 60s only rarely got the chance to produce an opera at an opera house. Only from the 70s some composers got the possibility to get into the institution with some new ideas. But the composers also had other reasons to make musical theatre outside the opera houses: They wanted to join political discussions with their musical theatre, but this is impossible with an opera because of its long production time.

In Portugal the Institution Opera in the time of the dictatorship fulfilled its function as the “reception room” of the nation with also national influenced pieces of Portuguese composers and the international repertoire.

The paper will show how musical theatre outside the institution opera in GDR and Portugal jumped into a vacuum, and made the communication about political, social, cultural and other controversial disputed questions possible.

Dr. Katrin Stöck studied musicology and theatre sciences as well as German literature at the Universities of Halle-Wittenberg and Leipzig. She is working as scientific research assistant for musicology at the University of Leipzig/Germany, at the moment researching at CESEM/Lisbon. Her doctoral thesis *Musical Theatre in the GDR. Scenic Chamber Music and Chamber Opera of the 1970s and 1980s* appeared (in German) in print 2013 at Böhlau-Verlag Weimar. From 1999 to 2012 she also participated in the revision of the *Riemann-Musiklexikon* (Mainz 2012), with specialization in musical theatre, dance, German, Russian, and Czech composers. She is leading courses and lectureships, organizing conferences (International GfM-Conference Leipzig 2008), and working as a freelance dramatic advisor and publishing editor.

A Influência da Tecnologia nas obras do Compositor Luciano Berio

Kelly Nogueira Marques

O presente trabalho pretende expor a influência da tecnologia na Música do Século XX de forma abrangente e mais especificamente em duas obras de Luciano Berio, representativas do período compreendido entre os anos 50 e 60, período este em que o compositor recorreu ao uso de meios tecnológicos na sua prática musical. Consideramos por isso poder ter havido uma influência da tecnologia na composição musical de Berio, surgindo assim o estudo dessa influência como uma oportunidade de reflexão e desenvolvimento de conhecimento da música contemporânea. Com efeito, o desenvolvimento de tecnologia de manipulação sonora foi um passo importante não só no desenvolvimento de um novo dicionário sonoro e musical, mas também integração de diversas formas artísticas na mesma obra. Nos anos cinquenta e sessenta, nos quais está centrado este trabalho, foi aberta uma nova porta para a vanguarda atual e para o trabalho musical desenvolvido nos dias de hoje. Esses anos foram prolíficos na criação de laboratórios e centros de investigação musical que recorrem às novas tecnologias da época e a especialistas em variadas áreas, na intenção de construir algo novo e comum a todos. Portanto, o objetivo deste trabalho é observar a composição musical de Berio em duas de suas obras: *Thema – Omaggio a Joyce* (1958) e *Laborintus 2* (1965) afim de identificar essa influência e as transformações aí presentes.

Kelly Nogueira Marques nasceu em 1984, em Presidente Prudente, no Brasil. Formada em Produção Fonográfica pela Universidade do Oeste Paulista, São Paulo, Mestre em Artes Musicais na Universidade Nova de Lisboa e Doutoranda em Música pela Universidade Estadual de São Paulo – Unesp. Pesquisadora de Música Contemporânea, já esteve a desenvolver pesquisas na Fundação Paul Sacher em Suíça, RAI (Radiotelevisione Italiana) em Milão e Centro de Studi Luciano Berio em Florença. Tem participado como oradora convidada de inúmeros Eventos, Congressos, Fóruns e Conferências por Portugal e Brasil na área da Musicologia Histórica, Tecnologia em Música e Gestão Artística e Cultural.

Paul Gilson and Sax' voice

Kurt Bertels

Royal Conservatory of Brussels/Free University of Brussels

In 1840, the Belgian Antoine-Joseph ('Adolphe') Sax (1814-1894) invented the saxophone. His decision to move to Paris, Europe's innovative cultural centre, facilitated the introduction of the new instrument into music life. Consequently, many French and Belgian composers created works especially for the saxophone. To this day, however, very little of the Belgian repertoire - spanning from 1850 to 1960 - has been studied.

As a part of my doctoral research on those forgotten Belgian composers, this paper will focus in particular on the pioneer role of the composer Paul Gilson (1865-1942).

This famous, but nowadays forgotten, composer was a professor at the Brussels

conservatory and was the most important and internationally the most highly esteemed Belgian composer of his generation. He composed two concertos for saxophone alto in 1902 commissioned by the American lady Elisa Hall. Comparing these milestones with the nineteenth century saxophone music, we can consider these compositions as the world's first concertos for saxophone.

Although a historically informed performance practice (HIPP) is more common for other instruments, in the domain of the classical saxophone it is still a missing point. The aim of this practice is to interpret the composer's work as faithfully as possible and to reconstruct the original scores. Given the important role of Paul Gilson, it is interesting to implement HIPP to his oeuvre. Can we reconstruct this historical sound by the means of nineteenth-century recordings and music reviews in music periodicals? Is the collaboration with Elisa Hall the reason for his idiomatic writing for the saxophone? And can answers to these questions eventually help to prove why Gilson's compositions were milestones?

This lecture will address some of these questions and challenges of the artistic research on the reconstruction of the scores, the culturohistorical context and the historical sound. It will provide methodological insights about the saxophone's HIPP and will be quoted as an example for other saxophone compositions.

Kurt Bertels (1989) is a Belgian classical saxophonist. He earned his master's degree in music at the Royal Conservatory of Brussels (BE) under the tutelage of Norbert Nozy. As a soloist and as a member of the Anemos Saxophone Quartet and the Kugoni Trio, he has recited in Belgium, The Netherlands, France, Slovenia, Croatia, Germany and Norway. He won several national and international prizes and recorded for the national and international radio and television stations. Kurt is currently working on a PhD in the arts at the Royal Conservatory of Brussels and the Free University of Brussels. His aim is to study the historical performance practice of the Belgian saxophone repertoire between 1850 and 1960. He is a member of Cemeso (the Centre for Studies on Media and Culture)

“Eles confundem ética com estética”: memória, tradição e inovação no fado pós-patrimonializado

Leonor Losa

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A candidatura e posterior integração do *fado* na lista de Património Intangível da Humanidade da Unesco em 2012, desencadeou um momento público particular, celebratório desta prática expressiva tomada como emblemática da cidade de Lisboa e de Portugal. As transformações ocorridas na realidade de produção e consumo de *fado* no decorrer da candidatura são de diversas ordens e configuram um momento de *fricção* face aos modos de organização do universo de sociabilidades e prática do fado anterior, encarada como “tradicional”. No rápido processo de transformação do universo de produção do fado, o trabalho que realizei com fadistas e participantes revela que a memória tem sido reivindicada como modo de manutenção da tradição. No entanto, essa *memória* elege diferentes aspectos da história e da imaginação da “cultura portuguesa” correspondendo a visões distintas e por vezes competidoras da história e da tradição do fado. Sendo um fenómeno discursivo de fundamento prático e

material, esta relação com a memória parece corresponder àquilo que Saba Mahmood propõe ao definir a tradição como “uma forma de relação com o passado e presente predicada num sistema de regras que demarcam tanto os limites do que é dizível, fazível e reconhecível, como um evento em todas as suas formas”. Nesta comunicação pretendo reflectir acerca das dinâmicas criativas e de criação do fado contemporâneo, na sua relação com o passado e com o momento pós-patrimonialização. Procuro compreender em que medida as noções de *tradição* reivindicadas por músicos em situação de crise e transformação são operativas para compreender os limites e possibilidades do conceito e retomar o debate em seu redor.

Investigadora do INET-Md, o seu trabalho lida em particular com a *mudança* no campo da música popular e as suas articulações com as dimensões sociais e institucionais. Trabalhou o papel do editor discográfico Arnaldo Trindade e a editora Orfeu na emergência de valores sociais de oposição ao regime no seio da "música popular portuguesa" no período pré-revolucionário. Recentemente investigou as dinâmicas de implantação do mercado discográfico em Portugal no início do século XX e a mobilidade social da música gravada, cujos resultados são apresentados no livro *Machinas Fallantes* (Tinta da China). Foi membro da equipa editorial, investigadora e redactora da *Enciclopédia da música em Portugal no séc. XX*. Actualmente, dedica-se ao estudo da intersubjectividade, criatividade e memória na produção de *world music* no contexto do sul da Europa.

Sons e imagens de um Brasil na "noite" portuense: a construção de um imaginário de brasilidade em bares da Baixa do Porto

Lucas Wink

Universidade de Aveiro

A presença da música popular brasileira em contexto não-brasileiro é um fenómeno em ascendência desde a década de 1990 (Diaz 2006). Na cidade do Porto, isso pode ser constatado proeminentemente em bares localizados na região da “Baixa do Porto”. Considerando a presença dessa realidade em espaços de sociabilidade e de entretenimento noturno dessa região, é possível perceber a construção de um imaginário de brasilidade por meio da prática de dois gêneros de música brasileira: o samba e o forró. Tal processo construtivo se assenta na utilização de uma série de estereótipos que, pelo fato de ganharem vida por meio da ação dos *media* portugueses que cotidianamente veiculam uma série de produtos da indústria cultural brasileira, formam uma imagem de Brasil no imaginário do senso comum português contemporâneo, corroborando a existência de um chamado “mito de brasilidade” (Sousa 2009).

Através de uma investigação em curso vinculada ao Mestrado em Musicologia da Universidade de Aveiro, busco compreender como empresários, público e músicos corroboram a existência desse imaginário ao participarem e promoverem eventos sociais desenvolvidos à luz dessas duas sonoridades. Análises preliminares considerando esses três protagonistas permitem compreender, por exemplo, que o processo de apropriação da música brasileira por parte do público ao longo dos anos não foi estático, mas consistiu numa série de aprendizados que permitiram que esse passasse a participar dessa realidade. Assim, o que se observa hoje é a existência de uma “performance participatória” (Turino 2008) que possibilita

questionar a noção de música de entretenimento geralmente agregada a essa forma de atividade musical. Ademais, levando em conta que durante os últimos 20 anos a noção de música brasileira no Porto demonstra ser um conceito mutante, permite-se levantar a hipótese de que essa categoria não se refere tanto a um conjunto de músicas, mas sim a uma “sonic imagination” (Sterne 2012).

Lucas Wink é brasileiro, baterista e pesquisador. Estudou na Escola de Música do Estado de São Paulo e na Faculdade Integral Cantareira. Neste mesmo ano, ao ser aprovado para exercer o cargo de músico da Orquestra Jovem Tom Jobim, ganhou uma bolsa de estudos concedida pelo Governo do Estado de São Paulo. Atuou ao lado de grupos e instrumentistas da cena jazzística brasileira e da bossa nova. Publicou artigos na Revista eletrônica *Thesis* e teve comunicações aprovadas para apresentações em congressos realizados em Portugal e em Espanha. Atualmente é aluno do mestrado em Musicologia da Universidade de Aveiro, em Portugal.

O periódico *A Arte Musical* (1899-1915) e os discursos sobre música sinfónica em Portugal no limiar do século XX

Luís Miguel Santos

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O periódico *A Arte Musical* (1899-1915), fundado por Michel'Angelo Lambertini, assumiu-se como uma referência no meio musical português nos primeiros anos do século XX. Contando com a colaboração de várias figuras de proa da vida musical da época (tais como Ernesto Vieira, António Arroio e Luís de Freitas Branco, entre vários outros), as suas páginas davam espaço às temáticas e preocupações que marcavam esse tempo, as quais em grande parte já haviam sido lançadas nas últimas décadas do século XIX, em especial no contexto do periódico musical *Amphion* (1884-87; 1890-1898). Esse é precisamente o caso do interesse crescente manifestado pela música sinfónica, — e em particular a germânica —, num período em que estava em curso um processo de mudança na vida musical, no qual os repertórios sinfónico e de câmara gradualmente conquistavam espaço à ópera. Nesse processo, os críticos musicais e os intelectuais activos na imprensa generalista e nos periódicos musicais parecem, de facto, ter desempenhado um papel fundamental.

Esta comunicação considera o papel do periódico *A Arte Musical* e dos seus colaboradores no referido processo, focando-se nomeadamente nos discursos em torno da música sinfónica. Pretende-se, por um lado, identificar as ideias e valores sobre os quais assenta essa promoção da música sinfónica, desenvolvendo também uma perspectiva diacrónica relativamente ao seu percurso ao longo da existência do periódico. Por outro lado, pretende-se igualmente explorar os mecanismos discursivos envolvidos nesse processo de validação, para, finalmente, avaliar as implicações de tudo isto na construção de uma determinada visão sobre a música sinfónica.

Luís Miguel Santos é doutorando em Ciências Musicais Históricas na FCSH-UNL, usufruindo de uma Bolsa de Doutoramento concedida pela FCT. A sua dissertação, orientada pelo Prof. Dr. Paulo Ferreira de Castro, debruça-se sobre a música sinfónica em Lisboa no período 1910-1933. Estudou na Escola de Música do Conservatório Nacional, tendo concluído o Curso Complementar

de Piano (2006), e na FCSH-UNL obteve a Licenciatura em Ciências Musicais (2007), bem como o Mestrado em Musicologia Histórica (2010). Desde 2007, é também investigador Colaborador do CESEM | Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde integra o Grupo de Investigação em Teoria Crítica e Comunicação.

O vilancico na obra de Manuel de Tavares: ontem e hoje

Luísa Castilho

Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Manuel de Tavares (c.1585-1638) foi um compositor português, nascido em Portalegre, Portugal, em cuja catedral efetuou a sua formação. Mudou-se depois para Espanha, onde realizou a sua carreira profissional, como Mestre de Capela em várias catedrais do continente e das ilhas Canárias: Baeza, Múrcia, Las Palmas de Gran Canária e Cuenca, onde morreu.

O catálogo da Livraria de D. João IV, obra muito importante para o estudo da música de finais do século XVI e princípios do século XVII, contém a menção a 96 obras de Manuel de Tavares, sendo o sexto compositor mais representado, das quais 43 são vilancicos

Da obra deste compositor chegou aos nossos dias um legado de 28 composições, três das quais sendo vilancicos policorais, para dois e três coros.

Nesta comunicação é proposto caracterizar estes dois legados. Do catálogo far-se-á uma descrição da informação disponível sobre os vilancicos: quantidade, número de vozes, ocasião litúrgica para que foram escritas, classificação dada pelo Rei e línguas utilizadas. Para as obras sobreviventes efetua-se um estudo das suas características segundo os seguintes parâmetros: descrição codicológica e dos conteúdos musicais e o seu enquadramento normativo; e análise da estrutura, da forma, do uso da modalidade, dos materiais e da relação expressiva entre texto e música.

Luísa Correia Castilho doutorou-se na Universidade de Évora com a dissertação intitulada: *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII* (Setembro de 2009). Possui o Mestrado em Ciências Musicais com uma dissertação sobre a música na Sé de Castelo Branco, uma Licenciatura em Ciências Musicais e o Curso Geral de Canto e Piano. Participou em congressos, cursos, seminários e jornadas, nacionais e internacionais, no âmbito da musicologia e da educação. Publicou artigos em revistas nacionais e internacionais. Atualmente é Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e investigadora do Unimem/CESEM.

***Hors d'Oeuvres* ao estudo da circulação e recepção de um repertório na Península Ibérica: as óperas de Donizetti e Bellini (c. 1830-1850)**

Luísa Cymbron

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Em Portugal, um ditado popular com raízes seiscentistas afirma que "De Espanha, nem bom vento nem bom casamento". Embora se trate apenas de um

rifão, utilizado com variantes em diversas zonas da Península Ibérica e até da Europa, esta frase permite perceber as distâncias que, ao longo de séculos, se forjaram entre os dois Estados que formam a Península Ibérica. Porém, na primeira metade do século XIX, quando percebida pelos agentes produtores de ópera italianos, a realidade ibérica surge como um único mercado de trabalho, o que nada tem de estranho se pensarmos na situação político-geográfica da Itália de então, um território compartimentado em pequenos Estados, nos quais os empresários operavam transversalmente. Já os empresários que trabalharam em Espanha ou Portugal, fossem eles nativos ou estrangeiros, muito condicionados pelos apoios locais, parecem ter tido uma leitura bastante mais condicionada pela componente nacional.

Hoje como no passado, as Musicologias espanhola e portuguesa também não têm privilegiado a perspectiva transnacional. No caso dos estudos operáticos, apenas David Cranmer, publicou há quase vinte e cinco anos um artigo no qual discute as relações entre teatros dos dois países, a circulação de repertórios, cantores e outros profissionais teatrais, para o período compreendido entre 1793 e 1828. Esta comunicação pretende, precisamente, analisar os problemas que se colocam no estudo da circulação e recepção de um repertório importado no contexto peninsular (os diferentes tipos de fontes e os problemas que estas levantam, a existência de circuitos regionais, a presença de certos cantores, as diferentes formas de recepção consoantes as cidades, etc.), partindo do caso das óperas de Donizetti e Bellini. Estas começaram a chegar com regularidade a Espanha, via Barcelona, a partir de 1828 e 1830 respectivamente. Em Portugal, em consequência do regime miguelista e da guerra civil, esse fenómeno só ocorreria a partir de 1834 e, por isso, já num ambiente manifestamente romântico. Nos anos seguintes, até à irrupção de Verdi, os teatros ibéricos seriam dominados pelas óperas destes dois compositores e se, por um lado, o sucesso de algumas óperas, como *Norma*, é previsível, por outro, óperas hoje praticamente desconhecidas, como *Belisario* ou *Il furioso nell'isola di Santo Domingo*, obtiveram uma recepção extremamente positiva, cujas motivações interessa analisar.

Emotional intensity: a valuable variable for the study of musical emotions?

Luisa Tender

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

This paper focuses on the issue of subject variable choice in empirical research on musical emotions. We argue that the most usual variables in musical emotion studies provide a limited understanding of listeners' reactions to music. Many of such studies involve discrete emotions, or a few emotional features referred to as dimensions. Problems with categorical (or discrete) and dimensional variables are often mentioned by researchers. Are individuals always aware of discrete felt emotions during the listening experience? Are they actually able to identify, while listening to music, changes in features underlying their various emotions? Further variables are possibly needed for a better understanding of emotional reactions to music. We propose an alternative subject variable for the study of the relations between felt emotions and music: emotional intensity. This concept, whether or not to be considered an emotional dimension, is probably particularly well

understood by most research participants. We also very briefly speculate on measurement tools for emotional intensity in studies with repertoire musical stimuli. In order to illuminate our view of emotional intensity as a valuable subject variable for the study of the relations between emotions and music, we present a brief critical perspective of some recent researches on musical emotions. We also refer to problems surrounding the definition of emotional intensity, and to the way this concept has recently been employed in the field of Psychology. Finally, we present a brief description of our ongoing empirical research on the relation between emotional intensity and harmonic features of repertoire musical stimuli.

Luísa Tender é pianista e docente na Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART) de Castelo Branco, com o cargo de professora-adjunta e responsável pela classe de Piano. Obteve o Master of Music em Performance Studies pelo Royal College of Music de Londres, e o Diplôme Supérieur d'Exécution em Piano da École Normale de Musique de Paris. É doutoranda em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (variante de Ensino e Psicologia da Música). É membro do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) e foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.

Francisco Xavier Baptista: Novos dados biográficos sobre a identidade do compositor português

Mafalda Nejmeddine

Departamento de Música, Escola de Artes, Universidade de Évora

Francisco Xavier Baptista é um dos compositores mais marcantes no domínio do repertório português para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII. A sua coleção de doze sonatas para cravo publicada em Lisboa por volta de 1770 figura entre as raras obras para instrumentos de tecla impressas em Portugal ao longo desse século. Apesar da importância da sua obra e da relevância da sua atividade profissional como organista da Basílica de Santa Maria de Lisboa, as informações biográficas atualmente disponíveis sobre Francisco Xavier Baptista continuam a ser escassas. Os dados recentemente divulgados acerca da carreira profissional deste músico e compositor, concretamente relacionados com a ocupação do posto de organista na Basílica de Santa Maria e com a realização de atividades musicais exteriores a esta instituição, tratam Francisco Xavier Baptista e Francisco Xavier Baxixa como sendo uma única pessoa. Todavia, informações anteriores indicam Francisco Xavier Baptista e Francisco Xavier Baxixa como dois músicos distintos que viveram na mesma época. A existência de composições para instrumentos de tecla cuja autoria é identificada pelos nomes de Francisco Xavier Baptista e Francisco Xavier Baxixa impôs uma pesquisa aprofundada acerca destes dois nomes. A presente investigação desenvolveu-se em duas linhas que se caracterizam pela recolha de informações de carácter pessoal e pela pesquisa de dados sobre o percurso profissional do músico. Os resultados da pesquisa biográfica e do estudo de documentação da época vêm revelar novos dados biográficos sobre Francisco Xavier Baptista e esclarecer algumas incertezas acerca da identidade deste músico e compositor português.

Mafalda Nejmeddine é diplomada com o Curso Complementar de Piano (Academia de Música S. Pio X, Vila do Conde), a Licenciatura em Cravo (Escola Superior de Música de Lisboa), o 1º

Prémio de Cravo (Conservatório Superior de Paris-CNR) e o Mestrado em Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical (Universidade do Minho). Tem desempenhado atividade docente, de interpretação como cravista e de investigação na área da musicologia. Editou na Scala Aretina a partitura das *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva, em colaboração com Gerhard Doderer. Atualmente prepara um Doutoramento sobre sonatas portuguesas para instrumentos de tecla da segunda metade do século XVIII, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Os Espelhos quinhentistas de Francisco de Moçon: do discurso sobre música às práticas e sociabilidades musicais

Manuela Oliveira

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Em Portugal, a tradição dos Espelhos, esporádica nos séculos XIV e XV, conhece um novo impulso no reinado de D. João III, nomeadamente graças à obra “pedagógica” de Francisco de Moçon (?-1575), Doutor em Teologia da Universidade de Alcalá de Henares e de Coimbra, capelão régio e pregador da corte ao serviço de D. João III. Nesta comunicação pretendemos debruçar-nos sobre a visão pedagógica de Francisco de Moçon em torno das sociabilidades associadas à música (e à dança) e às práticas musicais em si. Nesse sentido, a nossa reflexão enquadra-se nas mais recentes perspectivas em presença nos quadros teóricos no domínio dos *Estudos sobre as mulheres* (problematizando o lugar da mulher na construção da História) e dos *Estudos do género*, no âmbito da *Sociologia da música* (reflectindo em torno dos discursos sobre as práticas culturais como forma de construção e veículo da identidade social).

No seu *Libro Primeiro d[e]l Espejo d[e]la Pri[n]cisa Christiana* (manuscrito provavelmente anterior a 1544) e no *Libro Primeiro del Espejo d[e]l Principe Christiano* (publicado em 1544), o autor consagra alguns capítulos à música, enquanto componente da formação das elites aristocráticas e lugar de sociabilidades próprio de uma corte. Problematizando as diversas referências à arte musical quer no Espelho dedicado a D. Catarina de Áustria e escrito para a Infanta D. Maria, quer no dedicado a D. João III e dirigido ao príncipe herdeiro D. João, procuramos entender o lugar e o estatuto explícita ou implicitamente concedido à música na formação das elites, bem como os modelos referenciais e as diferenciações em termos de discurso (como a construção dos papéis sociais ditos “naturais”). Para além disso, procuramos também compreender as suas implicações nas práticas e sociabilidades culturais, neste caso musicais, bem como o modo como essas últimas se tornam, por sua vez, espelhos de construção e diferenciação de género.

Manuela Morilleau de Oliveira é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na FCSH-UNL, enquanto bolsista do Programa Doutoral “Música como cultura e cognição”, e a sua investigação centra-se nos domínios da Sociologia da Música, Estudos de Género e História Moderna. Estudou em França, onde obteve o DEUG em Musicologia (1998) na UFR Ciências Humanas de Poitiers. Na FCSH-UNL obteve a Licenciatura em Ciências Musicais (2006) e o Mestrado em Musicologia Histórica (2012), com uma tese intitulada *As mulheres da família real portuguesa e a música:*

estudo preliminar de 1640 a 1754. É membro fundadora do NEGEM (Núcleo de Estudos em Género e Música) no âmbito do CESEM.

“Podem chamar-lhe loucura, mas achamos que é cultura”: a performance do transformismo em Lisboa

Marco Roque de Freitas

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Este paper aborda a relação entre música, género e sexualidade no Finalmente Club, discoteca pertencente ao *Roteiro Gay de Lisboa*. Recorro, para o efeito deste estudo, à análise etnomusicológica da performance do transformismo apresentada nesse espaço ao longo dos últimos quarenta anos, procurando compreender os valores subjacentes a esta prática, os critérios de escolha do repertório, o estatuto social e laboral dos artistas associados, a sua relação com o público, bem como a sua luta diária para que os *shows* de transformismo sejam apreciados enquanto “espetáculos culturalmente relevantes”.

Marco Roque de Freitas é doutorando em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia na FCSH-UNL. Entre 2010-2013 foi docente nessa instituição nas disciplinas “Etnomusicologia: Introdução” e “Etnomusicologia: Culturas Musicais do Mundo” nos cargos de monitor e assistente convidado, sob a supervisão do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho. Os seus interesses teóricos centram-se na história da Etnomusicologia e no papel da música e dança para a construção de identidades de género e sexualidade; e nacionalismo na África subsaariana, temática sobre a qual desenvolve atualmente estudos doutorais na FCSH.

José dos Santos Pinto: Oboísta, Pedagogo e Compositor a Descobrir

Margarida Cardoso

Universidade de Aveiro

Recentemente foi doado o espólio de José dos Santos Pinto (1915-2014) ao município de Mangualde, facto que levou ao início do tratamento do mesmo e a uma investigação, no sentido de descobrir e posteriormente divulgar o papel deste como oboísta, pedagogo, maestro e compositor.

Natural de Lobelhe do Mato (freguesia do concelho de Mangualde), Santos Pinto terá passado por: Banda Regimental de Viseu, entretanto extinta; Banda da Guarda Nacional Republicana; Orquestra Filarmónica de Lisboa; Teatro Nacional de São Carlos; Orquestra da Emissora Nacional e Quinteto Nacional de Sopro. Terminou o curso superior no Conservatório Nacional, onde viria a ser professor durante largos anos, e no *Conservatoire Nationale de Musique*.

Patenteou um oboé original, que nunca chegou a ser fabricado. Como compositor deixou-nos poemas sinfónicos, concertinos, sonatas, marchas, entre outros. Terá dirigido a Orquestra da Radiodifusão Portuguesa e estreado algumas das suas obras com orquestras existentes no seu tempo.

Que pistas nos podem ser fornecidas pelos manuscritos? Em que meios circulou? Como era visto como oboísta, compositor ou chefe de orquestra? Que

dinâmicas sociais poderão ser extrapoladas a partir de documentos da época e do próprio compositor?

Para responder a estas e outras questões, serão apresentados os resultados de uma investigação e análise do espólio do compositor, periódicos e documentos da época e/ou testemunhos de pessoas ligadas ao compositor.

Acima de tudo revela-se importante dar a conhecer aquele que parece ter sido um exímio oboísta, dirigente de orquestra, compositor, pedagogo do século XX português; perceber qual terá sido o seu contributo na sociedade em que esteve inserido e ainda o que poderá ter deixado às gerações futuras.

Ana Margarida Cardoso iniciou os seus estudos musicais nas Bandas de Seia e Gouveia. Depois de ingressar no Conservatório de Música de Seia – *Collegium Musicum*, decidiu optar pelo ensino profissional. Concluiu então o curso de Instrumentista de Sopro e Percussão, na Escola Profissional da Serra da Estrela, com a PAP *O Oboísta e a Palheta Dupla*, que viria a ser editado pela Ava Musical Editions. Seguiu-se a licenciatura em Ciências Musicais na FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Atualmente frequenta o mestrado em ensino de História da Música, na Universidade de Aveiro, e leciona a mesma disciplina na Escola Profissional da Serra da Estrela.

Orquestra Chinesa de Macau: Prática musical enquanto meio de representação identitária de um espaço

Maria Leonor Azêdo

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A transição política e social num território suscita um conjunto de variáveis que influenciam a música desenvolvida por grupos de indivíduos afetados por esse processo. Ao estudar a atividade expressiva produzida em Macau, mais especificamente a Orquestra Chinesa de Macau, procuro analisar a sua importância no contexto histórico- político e cultural correspondente. A influência de um passado histórico marcado pela presença portuguesa (400 anos) e pela proximidade geográfica com a cultura chinesa e a cultura de Hong Kong determinam e caracterizam a dinâmica cultural de Macau. A mudança de administração portuguesa para chinesa (1999) assume um marco histórico relevante.

O estudo da performance musical da Orquestra Chinesa de Macau possibilita compreender de que modo é que são construídas e representadas identidades locais. A apresentação e a representação da Orquestra para o exterior é feita através de um instrumentário chinês e de um repertório que, segundo o conjunto integra vários géneros musicais, desde melodias tradicionais chinesas, adaptações de músicas produzidas em Portugal, música ocidental e música contemporânea chinesa. Fundada pelo Instituto Cultural de Macau, em 1987, a Orquestra Chinesa de Macau é constituída por 40 músicos e já conta com atuações em diversas partes do mundo, desde a Região Administrativa Especial de Macau, República Popular da China, Portugal e outros países da Europa. A estrutura e a apresentação pública da Orquestra é feita de acordo com o público e o espaço de performance. Nas suas atuações o repertório e a formação orquestral são adaptados consoante a altura do ano, o local (ex. Igrejas, Museus, Jardins) e a audiência.

Leonor Azêdo é licenciada em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Atualmente encontra-se a concluir o mestrado em Ciências Musicais, variante em Etnomusicologia (U.N.L.- F.C.S.H.). Bolseira do "Programa de Bolsas para Estudos Sobre Macau" da Fundação Macau e do Instituto do Oriente- Universidade de Lisboa.

O projeto de atividades extracurriculares “Modalidades Artísticas”, na Região Autónoma da Madeira: das primeiras atividades de complemento curricular até à definição do atual modelo (1985-2015)

Carlos Gonçalves

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Natalina Cristóvão Santos

Centro de Investigação em Educação - CIE-UMa

A Lei de Bases do Sistema Educativo de 1986 prevê atividades de complemento curricular com enriquecimento cultural na área da educação artística. Na Região Autónoma da Madeira, por existir desde 1980 um projeto que promove as artes no ensino genérico – atualmente este projeto designa-se de Direção de Serviços de Educação Artística e Multimédia e conta com cerca de 200 colaboradores –, aproveitou-se este enquadramento legal para desenvolver atividades de complemento curricular e extracurricular nas escolas da região.

Estas atividades têm sido melhoradas ao longo das últimas três décadas, até se chegar ao atual modelo do projeto de “Modalidades Artísticas”, o qual é único no país, e que promove as seguintes modalidades: instrumental, canto coral, cordofones tradicionais, dança, expressão dramática/teatro e artes plásticas.

O principal propósito desta comunicação é apresentar as principais etapas deste projeto: desde as primeiras experiências de atividades de complemento curricular (1985-1995); passando pela sistematização do projeto decorrente da criação da Escola a Tempo Inteiro (1995-2001); até à definição em decreto regulamentar da coordenação das “modalidades artísticas” ao exemplo do que era feito nas “modalidades desportivas” (2001-2007); e, finalmente, a criação do modelo vigente de “modalidades artísticas”, sistematizado em documento orientador (2007-2015).

O atual modelo é um relevante instrumento de política educativa na área da educação artística, prevendo elementos tais como: a figura da liderança, através de um coordenador regional e de modalidade; tipologia de eventos a desenvolver; crédito horário para as escolas dedicarem ao projeto; formação contínua nas diversas modalidades; instrumentos de planificação, controlo e avaliação, integrados num sistema de gestão de qualidade.

Carlos Gonçalves é doutorado em Ciências do Trabalho pela Universidade de Cádiz, Espanha; Licenciado em Administração e Gestão Escolar pelo Instituto Superior de Ciências Educativas e Diplomado com o Curso Superior de Piano e o Curso Geral de Canto pelo Conservatório de Música da Madeira. É docente do Quadro de Nomeação Definitiva do Conservatório – Escola das Artes da Madeira, exercendo o cargo, em comissão de serviço, de Diretor de Serviços de Educação Artística e Multimédia da Secretaria Regional da Educação da Madeira. É Investigador Integrado do INET-md (Instituto de Etnomusicologia – Estudos de Música e Dança – FSCH/UNL).

Natalina Santos é Chefe da Divisão de Apoio à Educação Artística. É licenciada em Educação Musical, mestre em Ciências da Educação – área da Inovação pedagógica – e doutorada em Ciência da Educação - Especialidade de Currículo. É docente do Quadro de Nomeação definitiva de Educação Musical, tendo colaborado com diversas instituições superiores na leccionação de UD na área da expressão musical, didática e pedagogia musical, sendo que atualmente é assistente convidada na Universidade da Madeira. É investigadora integrada do Centro de Investigação em Educação - CIE-UMa.

Movimento e sentimento – a propósito de Susanne Langer

Paula Carvalho

Instituto de Filosofia

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Susanne Langer (1895-1985), filósofa americana, iniciou o seu trabalho filosófico orientada por Whitehead e influenciada pela obra de Ernst Cassirer, nomeadamente *The Philosophy of Symbolic Forms*. A partir do pensamento sobre as formas simbólicas na arte, Langer irá efectuar uma análise ao *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, nas suas obras *Philosophy in a New Key* (1942) e *Feeling and Form* (1953), onde defenderá a tese de um isomorfismo entre o movimento sonoro e o sentimento, dotando-o de uma forma lógica, directamente inspirada no *Tractatus*. Se as duas primeiras obras de Langer são anteriores à publicação das *Investigações Filosóficas* (1953), na qual Wittgenstein examina e critica a sua concepção da linguagem no *Tractatus*, cujas teses são adoptadas por Langer, nomeadamente o “método de projecção entre a forma sonora e o sentimento” porém, tal facto, não nos deve demover de tentarmos explicitar a questão central sobre a qual se debruçou esta filósofa. Deste modo, o pensamento langeriano incorpora já as noções *vitais* de “processo” e “sentir”. As suas formulações de «forma geral do sentimento» e «conteúdo vital» na música apontam não só para a questão da expressividade na música, mas propiciam elementos de reflexão sobre a concepção do “sentir” indissociável da concepção de movimento. O que se pretende, tendo como ponto de partida as teses de Langer, na esteira de Hanslick como Wittgenstein, é mostrar que apesar dos paradoxos em que cai em relação à concepção da linguagem wittgensteiniana, as suas intuições encontram eco na filosofia posterior de Wittgenstein e em autores com A. Ridley e Stephen Davies. Será neste sentido que se procurará, nesta comunicação, apresentar os elementos que as teses de S.Langer oferecem, contribuindo para a reflexão sobre a emoção na música e na interpretação musical, em particular.

Paula Carvalho, diplomada com o Curso Superior de Piano, é licenciada e mestre em Filosofia pela FCSH-UNL, onde é doutoranda em Filosofia, área da Estética, com o tema «O corpo do inconsciente no intérprete musical». Membro associado do IFILNova, os seus interesses de investigação desenvolvem-se à volta das questões sobre a linguagem, significação, sentido, emoção e interpretação em relação à filosofia e à música, focando a sua atenção em autores como Deleuze, Nietzsche, Walter Benjamin e Wittgenstein. Tem vindo a apresentar comunicações em seminários e colóquios nacionais e internacionais sobre temas de Estética. Lecciona a disciplina de piano na Escola de música Nss^a Sr^a do Cabo, Linda-a-Velha, Lisboa.

Sobre as origens da crítica musical em Portugal

Paulo Ferreira de Castro

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Esta comunicação aborda o problema historiográfico e conceptual da crítica musical (incluindo a ópera) em Portugal, a partir de uma discussão preliminar sobre a definição de crítica enquanto produção, difusão e recepção de um determinado juízo estético, produzido a partir de eventos musicais concretos, em correlação com os propósitos doutrinadores, especulativos ou didácticos que tende a veicular. Para além das especificidades inerentes às variadas configurações textuais que pode assumir, a crítica parece assentar maioritariamente na produção de esquemas diferenciais, historicamente determinados, e evidenciados na tendência para a construção de argumentos de tipo oposicional: belo vs. feio, natural vs. artificial, estrangeiro vs. nacional, tradicional vs. moderno, arte vs. entretenimento, etc. O facto de tais esquemas retorico-conceptuais ocultarem com frequência dimensões mais amplas, associadas ao exercício de autoridade, interesse e poder, releva naturalmente de situações socioculturais complexas que importa conhecer e sistematizar. Pretende-se assim identificar alguns dos princípios gerais que poderão nortear um estudo sistemático das práticas críticas em Portugal, o qual, apesar de alguns trabalhos recentes dedicados a domínios pontuais da investigação musicológica, se encontra ainda numa fase muito incipiente.

A comunicação articula-se em duas secções, a primeira das quais de cariz teórico e metodológico; a segunda consiste num estudo textual detalhado, abrangendo exemplos do discurso crítico produzido sobre ópera entre meados do século XVIII (nomeadamente na *Gazeta literária* do Padre Francisco Bernardo de Lima) e os textos, de certo modo fundadores, de um Almeida Garrett em finais da década de 1820 – por se considerar que é neste intervalo que se constitui entre nós, ainda que de modo intermitente, uma prática crítica em sentido moderno, consolidada na década subsequente com a proliferação de periódicos teatrais, nos quais a ópera conservará um lugar de destaque.

Com esta discussão propõe-se um contributo para a clarificação de um conjunto de questões para as quais não parece existir até ao momento resposta satisfatória: como, quando, e com que motivações surge a crítica musical em Portugal?

Paulo Ferreira de Castro (Doutorado pelo Royal Holloway College, Universidade de Londres/Reino Unido, com uma tese sobre as implicações musicais da filosofia de Wittgenstein) é musicólogo, professor do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, e membro do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical). Tem publicado numerosos trabalhos sobre diversas temáticas no âmbito da música portuguesa e europeia dos séculos XIX e XX. Para além das suas actividades como investigador, docente e crítico musical, foi Director do Teatro Nacional de S. Carlos e Presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música. Os seus actuais interesses como investigador abrangem a filosofia da música, a teoria dos tópicos, a intertextualidade e as ideologias do nacionalismo e do modernismo musical.

As bandas de música em Portugal durante o século XX: Da charanga à banda sinfónica

Pedro Marquês de Sousa

A comunicação visa partilhar alguns resultados de uma investigação que o autor tem em curso, sobre a prática musical das bandas de música em Portugal durante o século XX, identificando os modelos organológicos que marcaram a evolução orgânica deste tipo de agrupamento musical, assim como as grandes tendências ao nível do repertório, considerando a antiga realidade, das bandas militares (músicos profissionais) e das bandas filarmónicas (músicos amadores), as suas relações de aproximação e distanciamento, caracterizando as recentes alterações verificadas ao nível da formação e da performance dos agrupamentos musicais e escolas civis, que se afirmaram no final do século como referências muito importantes em relação ao meio musical militar, que entretanto perdeu o protagonismo do passado.

A comunicação trata da implementação dos primeiros modelos organológicos de banda sinfónica e da sua lenta evolução em Portugal, desde a banda da Guarda Nacional Republicana na primeira metade do século XX até à sua consolidação entre as restantes bandas militares e em algumas bandas civis, nas duas últimas décadas do século XX. Pretendemos identificar os períodos em que se verificaram tendências bem definidas ao nível dos repertórios, assim como também das suas formas de atuação, em concertos, em festas populares, em desfiles (arruadas, procissões, funerais, peditórios) etc; abordando por exemplo as recentes práticas performativas das bandas, com o acompanhamento de vozes a solo e grupos corais e o aparecimento da nova designação “orquestra de sopros” que em alguns casos tem vindo a substituir a tradicional designação de banda de música.

A comunicação pretende ainda refletir sobre como evoluíram os modelos de ensino dos músicos e dos maestros, sobretudo no meio musical das bandas e das escolas civis, onde ocorreram mudanças profundas, num passo gigantesco desde o tradicional músico filarmónico, ao músico formado segundo uma “nova escola” que alterou significativamente o meio musical das bandas civis. Diversos estudos de caso, permitem-nos compreender a tipologia de obras e identificar os principais autores do repertório das bandas de música ao longo do século XX, acompanhando as profundas transformações deste tipo de agrupamento musical, que continua muito presente no meio musical português.

Pedro Alexandre Marcelino Marquês de Sousa é Tenente-Coronel do exército e professor de história na Academia Militar. É Licenciado pela Academia Militar (1986-1991), Mestre em História pela Universidade de Lisboa (2008) e Doutoramento em Ciências Musicais Históricas pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa (2014). Autor de três livros e de diversos artigos, sobre história da música militar e sobre as bandas de música, é membro da International Military Music Society e membro Investigador no CESEM. Em 2014 foi condecorado pelo Secretário de Estado da Cultura do Governo de Portugal, com a Medalha de Mérito Cultural no âmbito das comemorações do dia Nacional das Bandas Filarmónicas, pelo seu trabalho como músico filarmónico e como investigador da história das bandas de música em Portugal.

A interacção Coro-Orquestra em *Ljus av ljus* de Karin Rehnqvist

Pedro Santos

Universidade de Aveiro

A bibliografia sobre coro infantil contempla predominantemente conteúdos relacionados com o comportamento acústico da voz infantil, com as características anatómicas e fisiológicas do aparelho fonador, com a educação vocal, com a técnica de canto e com critérios para a escolha de repertório e estratégias de direcção coral. Verifica-se assim a falta de estudos científicos sobre processos de composição para coro infantil, nomeadamente ao nível da análise de obras de referência e do estudo de modelos composicionais específicos. Neste sentido a análise de obras de referência para coro infantil representa um importante contributo para contrariar esta lacuna.

O objectivo desta comunicação é a apresentação de uma análise da obra *Ljus av ljus*, para coro infantil e orquestra, da compositora sueca Karin Rehnqvist. A escolha desta obra como objecto de análise deve-se ao facto de se tratar de uma composição de referência no repertório contemporâneo para coro infantil e orquestra. Rehnqvist é, actualmente, uma das mais prolíficas compositoras para coro infantil. *Ljus av ljus* foi composta em 2003 e estreada no *Festival Présences*, em Paris, no ano seguinte.

Através da análise de uma selecção de fragmentos da partitura são identificadas as principais características do discurso musical de *Ljus av ljus*, em particular os processos de interacção entre o coro infantil e a orquestra sinfónica. Estes processos de interacção incluem, nomeadamente, a partilha de material temático e também o estabelecimento de determinadas relações de timbre – por exemplo: voz de peito - instrumentos de registo grave/sonoridade escura; voz de cabeça - instrumentos de registo agudo/sonoridade leve e brilhante.

Este estudo possibilita a identificação de soluções composicionais eficazes que possam ser aplicadas na criação de novas obras para coro infantil e orquestra e que, simultaneamente, possam estimular o desenvolvimento de novas soluções composicionais para estes meios.

Pedro M. Santos é mestre em Composição pelo Conservatório Real de Haia (Holanda) e Licenciado em Composição pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Actualmente é estudante do Programa Doutoral em Música no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro onde desenvolve investigação na área da composição para coro infantil. No âmbito desta investigação realizou várias análises de obras para coro infantil. O seu artigo “The interaction choir-orchestra in *Ljus av ljus* by Karin Rehnqvist” foi incluído no livro “Choral Singing. Histories and Practices” publicado em 2014 pela Cambridge Scholars Publishing. Enquanto compositor escreveu obras para conjuntos instrumentais, instrumentos solistas e coro. É Professor Assistente Convidado na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto.

A Circulação da Música e Músicos Luso-Brasileiros durante o “Antigo Regime” (1706 – 1821)

Ricardo Bernardes

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Uma sistemática internacionalização da actividade artística e musical, geralmente com apoio régio, deu-se em Portugal principalmente entre 1706 e 1821, tendo Roma e Nápoles como seus modelos estéticos. Este facto propiciou uma peculiar produção artística, para além de uma intensa circulação de músicos portugueses, brasileiros, italianos e outros estrangeiros que, juntamente às suas obras, fornecem elementos importantes para o estudo das motivações políticas e estéticas sobre a mobilidade dos indivíduos e sobre a absorção e adaptação dos estilos musicais nas mais variadas situações geográficas e de condições dos meios musicais entre os espaços luso-brasileiro e europeu. A temática da migração de músicos italianos no século XVIII é abordada em “The Italian diaspora of Musicians in the Eighteenth- century” de Reinhard Strohm, que explica o fenómeno como uma diáspora artística, para além de tratar de suas consequências para a exportação de modelos estilísticos por toda a Europa. Strohm lamenta não incluir informações sobre a Escandinávia e a Península Ibérica, regiões geralmente postas à margem na história da música europeia pela musicologia de influência norte-americana e germânica. A actuação de músicos espanhóis ou italianos nas colónias espanholas já foi abordada por Dinko Fabris em “La vita musicale a Napoli nell’età coloniale come fonte per la música in Spagna e nell’America Latina”, mas o mundo lusófono é ainda deixado à parte destas discussões. Esta comunicação pretende dar início ao estudo das particularidades inerentes ao desenvolvimento das funções dos músicos na sociedade luso-brasileira, e seus sistemas de patrocínio, crítica, percepção e recepção, realizado com base em fontes primárias e secundárias analisadas sob a óptica da musicologia interdisciplinar ligada à história social e das práticas culturais.

Ricardo Bernardes é Doutor em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin, sendo membro do CESEM/UNL e bolsheiro de Pós-doutoramento pela FCT. Foi editor da coleção “Música no Brasil – séculos XVIII e XIX” realizada pelo Ministério da Cultura e da revista “Textos do Brasil”, em seu número intitulado “Música Erudita Brasileira”, editado pelo Ministério das Relações Exteriores. Desde 1995 mantém intensa atividade musical como maestro e diretor musical do American Early Music Ensemble, dedicado à execução e gravação do repertório luso-brasileiro dos séculos 18 a 19. Seus concertos no Brasil, Estados Unidos da América, Argentina e Portugal.

A “Colecção Abrantes”: Música de ópera em uma casa nobiliárquica portuguesa

Rodrigo Teodoro de Paula

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Podemos associar o nome “Abrantes” à introdução da ópera italiana em Portugal, a partir da intercessão de D. Joaquim Francisco de Sá Almeida e

Menezes (1695-1754) nas negociações para que fosse concedido por D. João V, em 1735, ao violinista italiano Alessandro Maria Paghetti a instalação, em Lisboa, de um teatro público de ópera. A estreita relação de D. Joaquim (detentor do título de 2º Marquês de Abrantes), com a música teatral verifica-se, entre outras acções, na tentativa sem sucesso em montar, em 1740, a sua própria companhia. O envolvimento de nobres portugueses com a música operática extendia-se também ao ambiente doméstico sendo as suas residências, importantes locais de socialização onde podia-se ouvir árias italianas cantadas e tocadas não só por músicos profissionais mas também por membros da família anfitriã, como dá testemunho alguns viajantes estrangeiros. Também são indícios dessa *praxis*, na transição do século XVIII para o XIX, os manuscritos musicais custodiados actualmente no Palácio Nacional de Queluz - doado ao museu do Palácio, em 1940, pelo então Marquês de Abrantes D. José Maria da Piedade de Lancastre e Tavora (1887-1961) - contendo solos e duetos de compositores italianos como Giuseppe Sarti (1729-1802), Giuseppe Curcio (1752-1832), Niccolò Zingarelli (1752-1837), Saverio Mercadante (1795-1870), e portugueses como João de Souza Carvalho (1745-1798) e Marcos Portugal (1762-1830). Esse pequeno espólio deveria fazer parte de um fundo familiar que encontra-se actualmente desmembrado entre o Palácio de Queluz e a Biblioteca Nacional de Portugal onde encontramos um conjunto de 6 encadernações contendo árias de diversas óperas e que pertenceram a D. Maria Antonia de Lancastre (1785-1808), filha do 3º Marquês de Abrantes, D. Pedro de Lancastre (1768-1828). A presente comunicação tem por objetivo apresentar uma primeira análise dos manuscritos musicais relacionados aos marqueses de Abrantes, custodiados nos dois arquivos citados, na intenção de reunir contributos para estudos futuros sobre a circulação do reportório operático e a prática musical em casas nobiliárquicas portuguesas.

Rodrigo Teodoro é maestro licenciado em Direcção de Orquestra pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Estudo das Práticas Musicais – Musica e Sociedade, pela mesma universidade e mestre em Interpretação da Música Antiga pela Escola Superior de Música da Catalunha, em cooperação com a Universidade Autônoma de Barcelona. É director do Alemmores Ensemble especializado no reportório luso-brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Membro fundador do grupo Musicologia Criativa, responsável pelo Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos, actualmente é doutorando em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

A precoce definição de um cânone musical português: os concertos orquestrais de música portuguesa realizados em Lisboa entre 1860 e 1911

Rui Pinto

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Pese embora o contínuo fracasso no estabelecimento de séries de concertos de orquestra, várias características comuns podem ser identificadas nas diversas iniciativas realizadas entre 1860 e 1911, entre as quais o intuito de realização de um ou mais concertos destinados à celebração ou promoção de um conjunto significativo de obras de compositores portugueses.

Pouco após o início da sua primeira série concertística, a Sociedade de Concertos Populares associou-se ao movimento que visava erigir, mediante subscrição, um monumento a Camões, tendo realizado um benefício constituído, em grande medida, por repertório de compositores portugueses oitocentistas recentemente falecidos ou inactivos (tais como Marques e Silva, Miró, Santos Pinto, Manuel Inocêncio e Migone), por uma peça orquestral de um compositor reconhecido (Daddi) e uma obra com propósito ocasional (por Guilherme Cossoul). Vinte anos depois, a efémeride do autor da epopeia portuguesa inspirava a realização de um novo concerto, no qual, ao contrário da iniciativa antecedente, procurou-se não apenas homenagear alguns daqueles compositores portugueses (tendo sido apenas contemplados, porém, Santos Pinto, Migone, Daddi e Cossoul), bem como promover a exibição de obras orquestrais coevas (do pedagogo Monteiro de Almeida e de uma nova geração de compositores, tais como Freitas Gazul, Guimarães, Costa Ferreira). Este modelo de elegia e promoção dos compositores portugueses seria futuramente empregue por outras instituições musicais, novamente em data próxima à fundação, tais como Academia de Amadores de Música (1884) e a Sociedade de Concertos e Escola de Música (1904). Tal preocupação em encontrar um espaço para a produção portuguesa aquando da introdução de uma cultura sinfónica enformou algumas das séries concertísticas orquestrais da primeira década do século XX, nomeadamente os concertos da Grande Orquestra Portuguesa (dirigida por Michel'Angelo Lambertini em 1906) e da Orquestra de Lisboa (regida por Júlio Cardona em 1911).

A presente comunicação propõe discutir a produção e recepção dos concertos orquestrais de música portuguesa realizados entre 1860 e 1911, procurando igualmente inferir o seu contributo para o estabelecimento de um cânone orquestral oitocentista português.

Rui Magno Pinto é doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e colaborador interno do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. A sua dissertação de doutoramento discute a “Emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa entre 1860 e 1911.” Concluiu na mesma instituição, em 2007, a licenciatura em Ciências Musicais e, em 2010, o mestrado em Musicologia Histórica, com a dissertação “Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)”. Foi bolseiro dos projectos de investigação: “Património Musical – Fundação Jorge Álvares” (Julho a Novembro de 2011) e “O Teatro de São Carlos: as artes performativas em Portugal (Outubro de 2007 a Outubro de 2010).

La recepción musical en las relaciones entre la Península y América durante el franquismo. La figura de Enrique Iniesta (1906-1969).

Salvador Campos Zaldivernas
Universidade de Granada

Las relaciones artísticas internacionales se ven especialmente dinamizadas durante la etapa franquista, utilizando el arte como elemento publicitario para reforzar las relaciones hispano-portuguesas. De este modo, en lo que respecta a la dimensión musical, se dio un intercambio entre los compositores y músicos más

representativos de cada país, dando lugar a un incipiente diálogo cultural de base institucional.

Especialmente estudiados los compositores, nuestra musicología ha obviado en algunos casos a los intérpretes que colaboraron de manera destacada en la transmisión de este repertorio. En este sentido, la figura del violinista Enrique Inieta ejemplifica el doble prisma de una difusión musical de estímulo político, como primer violín de la Agrupación Nacional de Música de Cámara y concertino-solista de la Orquesta Nacional, y personal, ya en su etapa americana y de manera especial durante sus años en Chile.

De este modo a través de un mismo artista podemos aproximarnos tanto a la recepción del repertorio español en Portugal como en el país andino, donde ocupó el cargo de concertino de las dos principales orquestas del país y constituyó algunas de las primeras agrupaciones de cámara estables. En su empeño descubrimos a un músico en contacto con las vanguardias musicales que aboga por el establecimiento de canales de comunicación entre la Península y América.

Este trabajo pretende ser una nueva aproximación a las relaciones musicales de uno y otro lado del Atlántico tomando como eje la figura del intérprete. Para ello se basa en las críticas a conciertos, programas, entrevistas, y en el análisis del archivo personal de Inieta, custodiado en la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y que ha sido recientemente organizado y procesado.

Licenciado en violín y Diplomado en magisterio musical por la Universidad de Córdoba, es también Licenciado en musicología por la Universidad de La Rioja. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en la Universidad de Granada sobre la influencia de la tradición española de violín en América, habiendo presentado sus trabajos en Argentina, Chile o Reino Unido entre otros.

Programming Early Portuguese Repertoires beyond the Pyrenees: the Mission of Macario Santiago Kastner

Sonia Gonzalo Delgado
Universidade de Zaragoza

Macario Santiago Kastner (1908-1992) is recognised as the first to put “the name of Portugal on the map of international musicology” (Brito 1989). Settled in Lisbon from 1934, Kastner’s lifetime focus was on the uncovering of Portuguese and Spanish Keyboard Music. His research was not only directed at editing Early Iberian Music from 16th to 18th Centuries but also on the study and inventorying of Iberian organs. Author of numerous essays and books, he also spread the results of his research among his many Portuguese and international students.

Captivated by Iberian music from the early ‘30s, Kastner started to champion Portuguese early keyboard repertoires across Europe, developing a substantial career as a performer. He was, during that decade, the first performer to play Carlos Seixas in Sofia, Amsterdam and even Helsinki, the first to publish a modern collection of Portuguese keyboard works –his *Cravistas Portuguezes* (1935)- and a pioneer in introducing the clavichord to play these repertoires in his vision of the authentic performance practice. A large amount of unexplored source material (concert programmes, concert reviews, correspondence with his mentor Joan Gibert Camins, his own CV and Press Release), preserved at the Biblioteca Nacional de Portugal and the Biblioteca de Catalunya, document

Santiago Kastner's early career. The purpose of this paper is to analyse Kastner's prolific activity during the '30s in championing Portuguese music across Europe with particular emphasis on the way he configured his programmes in order to create a niche in the expanding Early Music market.

Sonia Gonzalo Delgado obtained undergraduate degrees in Musicology (2010) and Art History (2013) at the Conservatorio Superior de Música de Aragón and the University of Zaragoza respectively and worked over four years as the coordinator and administrator of the Lira Numantina Orchestra. She is currently doing her PhD in Musicology at the University of Zaragoza exploring the programming of Early Iberian Repertoires during the 20th Century and she works in the arts management industry in Spain (Otoño Musical Soriano Festival) and in the UK (SJE Arts, Oxford).

Redefining the terms of music made in performance

Steve Tromans
Birmingham City University

“The task of the improviser is ... to improvise.”

– Peters (2009: 169)

“The event is ... inseparable from the state of affairs, bodies, and lived reality in which it is actualised or brought about.”

– Deleuze and Guattari (1994: 159)

This presentation is focused on our understandings of improvisation in music performance. Specifically, it is concerned with the idea that improvisers practice a form of composition that is undertaken in-the-moment and without pre-planning. I draw on my experiences as a professional musician (a pianist and composer in the fields of jazz and improvising music) in order to present a redefinition of dominant notions of what improvisers do, in their music-making activities.

Improvisation has long been considered a spur-of-the-moment act: intuitive rather than disciplined, bodily-instinctive rather than mentally-rigorous. Even its practitioners and supporters often define improvised music-making in distinction or opposition to the disciplinary, the enduring, the rigorous: ‘free’ (Coleman 1960), ‘transient’ (Cardew 1971), ‘non-idiomatic’ (Bailey 1980), and ‘spontaneous’ (Gioia 1988). More recently, and moving away from the unhelpfully vague language of these views on the work of the improviser, and taking the perspectives of the composer and the performer (not strictly limited to improvising performers), Benson (2003) has redefined the roles of both in terms of improvisation.

Despite the interesting alternative Benson has provided to the asymmetrical power model of composer-performer hierarchical relations (composer as creator, performer as interpreter), I argue that there must remain an important distinction between the making of music in compositional practice and the making of music in improvised practice in performance. With recourse to Peters (2009), Deleuze and Guattari (1994, 2004), and my own doctoral practice-as-research in improvising music, I propose a model of improvised performance practice that attends to the contingent and situational factors inherent in events of performance

(their ‘eventness’), and the *temporal* grounding of such events that is of constitutive importance to those who practice improvisation in performance.

Steve Tromans is a pianist and composer, working predominantly in the fields of jazz and free improvisation, and is a post-doctoral researcher at Birmingham City University. Tromans’ research is focused on investigating creative process in live music-making as a philosophical enquiry.

Mário Correia e a música tradicional em Trás-os-Montes

Susana Moreno

Trás-os-Montes é uma região predominantemente rural, relativamente isolada, que tem constituído um “terreno antropológico por excelência” (Raposo 2002), atraindo colectores e investigadores à procura de práticas musicais e culturais tidas como “arcaicas” e “exóticas”. Nessa região, as Terras de Miranda do Douro é uma área que foi conceptualizada por investigadores e políticos locais como distinta em termos históricos, culturais e linguísticos. As Terras de Miranda sofreu grandes transformações sobretudo após a proclamação, em 1999, do Mirandês como segunda língua oficial de Portugal. Desde então, o governo local tem promovido uma cultura e identidade distintas, reinventando e patrimonializando práticas musicais e coreográficas locais, processos também integrados na promoção turística da região (Kirshenblatt-Gimblett 1995, 1998 e Raposo 2004) com o objectivo de estimular o desenvolvimento sócio-económico local.

Nesta apresentação irei explorar o papel do individuo como ponto de partida para a pesquisa etnomusicológica, a partir do estudo da figura de Mário Correia, radicado na região desde 1998. Procurarei avaliar o impacte das suas ações, com especial ênfase nas atividades do Centro de Música Tradicional "Sons da Terra" que fundou em Sendim em 2002. Irei demonstrar o impacte local de Mário Correia através da análise da sua ação enquanto mediador entre a população local e instituições de âmbito regional, nacional e ibérica, assim como organizadores de festivais, promotores e meios de comunicação.

Bibliografia citada:

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995) “Theorizing Heritage”, *Ethnomusicology* 39: 367-380.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998) *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.

Raposo, Paulo (2002) *O Papel das Expressões Performativas na Contemporaneidade. Identidade e Cultura Popular*, Tese de Doutoramento. ISCTE, Lisboa. Inédita.

Raposo, Paulo (2004) “Do ritual ao espectáculo. ‘Caretos’, intelectuais, turistas e media”. Em *Outros Trópicos. Novos destinos turísticos. Novos terrenos da antropologia*, coord. Maria Cordeira da Silva, 137-154. Lisboa: Livros Horizonte.

***La Vera Costanza* – genealogia de uma tempestade**

Vasco Negreiros
Universidade de Aveiro

Rosana Marreco Brescia
CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Até que ponto a maquinaria de palco, também no que toca aos efeitos sonoros, terá sido no século XVIII um elemento decisivo na fruição de ópera?

O libreto de *La Vera Costanza*, na versão de Jerónimo Francisco de Lima (de 1785) dá conta da necessidade de intervenção de efeitos sonoros que simulassem uma tempestade marítima de terríveis proporções, durante o terceiro andamento da sua abertura.

Para a gravação da abertura desta ópera – pelo *Concentus Peninsulae*, para a editora discográfica Paraty, sob direcção de Vasco Negreiros – usámos um conjunto de máquinas réplica daquelas que certamente teria o Teatro de Salvaterra – um dos maiores e melhor aparelhados do seu tempo, onde *La Vera Costanza* foi estreada – sob orientação da investigadora de cenografia setecentista Rosana Orsini Brescia. A maquinaria em causa foi cedida pela firma *Antiqua Scena*, de Alcalá de Henares (Espanha), especializada no apoio a interpretações teatrais históricas, mas que nunca anteriormente havia colaborado com uma produção discográfica.

De facto, parece-nos que não há no mercado nenhuma gravação, ou até récitas ao vivo, em que seja dado um uso tão intenso das máquinas como nesta nossa aventura. Queremos crer que se abra assim um horizonte ainda pouco explorado.

Na presente conferência enquadrámos historicamente o recurso a efeitos sonoros especiais em récitas setecentistas, duvidando que a integração do ruído na arte musical seja um fenómeno nascido no século XX. Para tal, damos a ver e ouvir todas as máquinas utilizadas, assim como comentando o processo de elaboração da versão final, ouvida na íntegra.

Rosana Marreco Brescia é licenciada em canto lírico pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em canto pela Manhattan School of Music de Nova York, Pós-graduada em canto pela Royal Academy of Music de Londres, Mestre em História pela Universidade Sorbonne – Paris IV, doutora em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa e em História Moderna e Contemporânea pela Universidade Sorbonne – Paris IV com a tese intitulada *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)*, aprovada com a menção très honorable. Desde 2011 desenvolve um pós-doutoramento sobre a cenografia teatral nos teatros portugueses ao longo do século XVIII junto ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, usufruindo de uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal.

Interfacial Scores: A discourse on Indeterminacy of Performing Means

Vassilis Chatzimakris
Bath Spa University

This paper's focus is laid upon scores which do not determine the performing means by which they should be interpreted. Therefore they represent an interface between established art forms, as multiple ways of performing them using several artistic media –such as sound, movement, visual interpretation, poetry etc.- can be explored. Several open notational systems (verbal, graphic and action notations) have been used since the 1950s for the devising of these *interfacial scores*, being thus open to a range of unpredictable possibilities.

There are three types of interfacial scores, representing the various compositional techniques used by composers in the last sixty-five years. These – often overlapping- types are:

- a) Description of a process or structure without determining the nature of the final outcome (e.g. John Cage's *Theatre Piece* -1960).
- b) Abstract indications open to multiple interpretations (e.g. George Brecht's *Word Event*-1961).
- c) Providing with more than one sets of instructions (e.g. George Maciunas' *Memoriam Adriano Olivetti*-1962).

Through an exploratory and analytical discourse I will explore the ontology and the different types of interfacial scores, providing some case studies, both historical and contemporary, in order to demonstrate and analyze the various compositional techniques and notations used. Drawing from contemporary performance theory, I will investigate the essential performance qualities that such scores use as an interface for multiple performative interpretations, and subsequently as frame for the resulting events to be identified as performance of an interfacial composition.

This paper, as part of a doctoral research on interfacial scores, aims to identify this distinct function of some open scores in order to provide with the adequate compositional, performative and analytical tools and vocabulary for scores which do not determine the performing means by which they should be interpreted.

Vassilis Chatzimakris is a composer, sound artist, performer and improviser. He is currently conducting his PhD in Composition at Bath Spa University. His compositional research lies upon scores which do not determine their performing means, being open to multiple interpretations and providing an interface between art forms. He has been winner of the AUT Open Call 2014: [Open Scores] and has been awarded with the Bath Spa Porthleven Prize 2013. He is the artistic director of the intermedia project 'In(s)core'.

His works have been performed in festivals and concerts in the UK, Greece, Denmark, Germany, Canada and the USA.

PAINÉIS E MESA REDONDA

PAINEL 1 - Música, interatividade e economia afectiva e simbólica nos novos media

Paula Gomes Ribeiro (org.)
Minerva Martins,
Joana Freitas
Júlia Durand

Cientes que, nos últimos anos, os hábitos, comportamentos e modelos de produção, circulação, consumo e escuta musical têm vindo a reconfigurar-se, de modo célere e radical, propomo-nos, neste painel, discutir aspectos específicos da economia afectiva e simbólica no actual paradigma comunicacional da música na Web 2.0.

Nesta mudança de paradigma, incluem-se aspectos tão diversos como o acesso legal e rápido a ficheiros musicais (no centro da decisiva transformação das indústrias discográficas), a vulgarização de plataformas e dispositivos de escuta móvel, a disseminação de dinâmicas de circulação de música, e discursos sobre esta, em redes sociais, blogs, e todo o tipo de fóruns online, a intensa disseminação de equipamento e software de criação musical (e a expansão de práticas DIY), o incremento da produção de produtos audiovisuais digitais, de vasta circulação e acesso, como vídeos musicais, jogos vídeo, *reality shows*, séries, animação, e outros programas televisivos e/ou produtos audiovisuais...

Não iremos, no entanto, concentrar-nos no que consideramos ser um processo infinito e infrutífero de identificação e análise de objectos, meios, processos ou instrumentos de circulação musical/audiovisual, mas sim deter-nos especificamente em aspectos concretos inerentes às dinâmicas comunicacionais, e de construção e negociação de identidades sociais, num conjunto de casos circunscritos, ancorando-nos em três conceitos primordiais: convergência, participação e interactividade (seguindo, entre outras, a indagação de Jenkins, 2006, 2013).

Neste âmbito, e por considerarmos que são problemas centrais nesta mudança de paradigma, interessa-nos discutir, no contexto das sociabilidades em rede (Castells, Jenkins etc.) e nos seus diversos planos de mediação de universos sonoros, aspectos relacionados com 1) a criação/transformação de valor e significado; 2) a capacidade de legitimação, distinção e estratificação social; 3) o potencial da 'online fandom' na geração, gestão e/ou reconfiguração de conhecimento partilhado, e na negociação de identidades e capital simbólico (Bourdieu; Hall; Bauman). Grossberg argumentava, em 1992, que os núcleos de fãs garantiam o mapeamento de interesses ou conteúdos do mundo cultural, gerando focos de investimento e novas divisões culturais. Ora, a intensa proliferação de comunidades de entusiastas, de *cyber-groups*, fóruns, comunidades, em torno de conteúdos, ideias ou missões, cívicas, sociais, de apreciação, de todos os tipos, leva-nos a incluir na nossa reflexão as comunidades virtuais como nichos de actuação (Witse, 2004), agentes que procuram resistir às grandes divisões corporativas e à ordenação geral dos conteúdos *online*, assumindo uma importância crescente e decisiva não só ao nível cultural como política, interferindo directamente na modelação e geração de conteúdos, programas e balizas culturais.

Introdução: Música, interatividade e economia afectiva e simbólica nos novos media

Paula Gomes Ribeiro

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

(resumo análogo ao do painel)

Investigadora Auxiliar da Universidade Nova de Lisboa, CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Concluiu o Doutoramento em Música (Esthétique, Sciences et Technologies des Arts) na Université de Paris VIII, em 2000, após ter obtido o título de Mestre em Música, da mesma Universidade, em 1995, visando os domínios da sociologia da música e da dramaturgia de ópera. Diplomou-se em Ciências Musicais pela UNL. É membro do CESEM desde 1998, e mais recentemente membro do núcleo de estudos DMCE (Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe), Paris. Foi vice-presidente da direcção da APCM/SPIM. Tem vindo a leccionar, desde 2005, no Departamento de Ciências Musicais da FCSH, UNL. Entre as suas principais publicações nomeie-se o livro *Le drame lyrique au début du XXe siècle – Hystérie et Mise-en-abîme* (Paris, Harmattan, 2002). Como encenadora assinou várias produções de ópera.

Brevemente #factorxic. A história começa aqui!: um percurso interactivo e multiplataforma

Minerva Martins

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O fenómeno de *talent shows* direccionados para a *performance* musical/vocal - *reality pop programs* (Holmes, 2004b) - tem tido um enorme impacto na actual circulação de cantores nos meios de comunicação, ao nível nacional e internacional. Em Portugal foram produzidos e transmitidos programas como *The Voice* (RTP: 2011 e 2014), *Factor X* (SIC: 2013 e 2014) ou *Ídolos* (SIC: 2003, 2004, 2009, 2010, 2012 e 2015) – constituindo plataformas de visibilidade para centenas de indivíduos que nunca antes tinham actuado como cantores/participantes em eventos televisivos.

Essa participação é marcada por lógicas de gestão de conteúdos televisivos adaptadas a audiências locais (Baltruschat, 2009), por contratos e processos burocráticos ligados ao licenciamento de formatos televisivos globais (Chalaby, 2011), por convenções de realização associadas à *reality television* (Holmes, 2004b), por estratégias actuais de interactividade e convergência televisiva (Baltruschat, 2009; Holmes, 2004a). As dinâmicas de comunicação das diversas plataformas de comunicação envolvidas na produção destes *reality pop programs* têm um papel fundamental na construção da sua imagem identitária e narrativas individuais. Para além disso, as condições de participação nestes programas (e a forma como os concorrentes se adaptam às mesmas) podem ainda ter um impacto significativo sobre a sua posterior carreira profissional.

Esta comunicação incide primordialmente na componente narrativa dos programas - construída em torno da ideia de um percurso para o 'estrelato musical' e desenvolvida segundo um modelo de comunicação multiplataforma

(Ytreberg, 2009) - para pensar a posição do concorrente em relação a essas lógicas de comunicação e processos de produção televisiva. Parti, para isso, da observação de alguns dos processos de produção televisiva das empresas FremantleMedia e SIC (responsáveis pela adaptação e transmissão nacional de *Factor X* e *Ídolos*) e da realização de entrevistas a alguns dos seus concorrentes (concorrentes também do formato *The Voice*).

Nascida a Lisboa em 1993, concluiu a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e frequenta actualmente o Mestrado em Ciências Musicais na mesma instituição. Pertence também ao NEGEM (Núcleo de Estudos em Género e Música) e ao SociMus (Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música), grupos de investigação do CESEM (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical), FCSH-UNL. Participou como conferencista no III e IV ENIM (Encontro Nacional de Investigação em Música), no I Seminário NEGEM, entre outros.

Perversom? Música, género e sexualidades na pornografia digital

Júlia Durand

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A pornografia é uma entre inúmeras criações audiovisuais disponíveis na internet que recorrem a stock music (ou “música de arquivo”): ou seja, música composta previamente, disponível para uso em qualquer tipo de produções, tais como documentários ou publicidade. No entanto, devido à natureza sexual da pornografia, a música nela usada tem passado despercebida no meio académico (bem como a própria pornografia, tendo a revista *Porn Studies* surgido apenas em 2014).

Dada a índole das músicas de arquivo, estas são usadas em produtos audiovisuais muito numerosos e díspares, nos quais há uma forte circulação de códigos musicais estereotipados. Esses estereótipos, aliás, estão já presentes na categorização da *stock music* em diferentes bases online. Este modo específico de criação e circulação musical torna-se assim indispensável para explorar a construção de significados em produtos audiovisuais, sendo a pornografia apenas um desses produtos.

Materiais pornográficos audiovisuais são facilmente acedidos por um público extremamente vasto, sendo alvo de debates centrados nos seus supostos discursos sexistas. Um número crescente de autores, contudo, opõe-se à tendência simplista e redutora de encarar a pornografia como uma produção homogénea e ignorar a variedade crescente de géneros (Paasonen, 2009; Attwood, 2010), mesmo que grande parte destes sejam nichos de mercado. Atualmente, estas criações são sobretudo visualizadas online, graças a sites que agregam os seus utilizadores em fóruns de discussão, sendo mais um exemplo de comunidades formadas ou fortalecidas pela internet. Nestes diferentes géneros pornográficos encontra-se uma reiteração (com a pornografia “para mulheres”) ou, pelo contrário, uma subversão (com a pornografia feminista) de papéis de género e estereótipos sexuais. Essa reiteração é frequentemente reforçada pelo uso de sonoridades ou estilos musicais específicos, recorrendo, a maior parte de vezes, a música de arquivo. Os vários *sites* que vendem *stock music* categorizam-na não apenas por

géneros musicais (*blues, jazz*) como também por “ambientes” (acção, romântico, terror). É em associação com estes *clichés* musicais que vários filmes pornográficos reforçam papéis de género ou estereótipos de representação de certas sexualidades.

Neste estudo centro-me em produtoras de géneros pornográficos não *mainstream*, tendo como principal objetivo o de investigar o modo como constroem uma imagem (e sonoridade) ‘de marca’ ao recorrerem a estas composições musicais pré-existentes.

Júlia Durand concluiu a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, inscrevendo-se de seguida num mestrado da mesma área. Frequentou o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, tendo completado em 2012 o 8o grau de piano e o curso de composição. Atualmente é membro do Núcleo de Estudos em Género e Música (NEGEM), do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

The game ain't over 'till the fat lady sings : ópera em videojogos

Joana Freitas

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Os videojogos adquiriram um papel de destaque a partir das décadas de 1980 e 1990 - principalmente nos mercados japoneses e norte-americanos - nas indústrias de entretenimento até aos dias de hoje, abrangendo milhares de jogadores, no panorama internacional.

O videojogo é um meio que exige, do jogador, diversos níveis de processos interactivos: de cognitivos e motores a textuais e analíticos (Aarseth: 1997). Tem vindo a observar-se nos últimos anos um crescente interesse na cultura de videojogos no meio académico, tendo-se tornado um importante objecto de estudo no contexto de várias áreas, como a psicologia, a sociologia, a antropologia, os estudos culturais, a musicologia e a ludomusicologia, as engenharias (Konzack: 2007) entre muitas outras. As incidências sobre este objecto são muito diversas e transdisciplinares, como por exemplo, o estudo das relações multilíneas entre o jogador e as narrativas, dos processos de construção de narrativas (incluindo aspectos inter e hipertextuais), os jogos como artefactos culturais, as culturas de fãs, a representação de aspectos de identidade, o género, imersão e colaboração nos processos de jogabilidade, espaços e redes de sociabilidade, entre outros tópicos, sendo no entanto a música pouco explorada no contexto destes trabalhos (Collins: 2009).

Adoptando pontos de vista e metodologias do âmbito da sociologia da música, dos estudos de género, do *game design*, da dramaturgia, entre outros, este trabalho examina aspectos referentes à representação operática em videojogos, e aos processos de construção de significados inerentes a este processo. Argumento, nesta comunicação, que a recepção da ópera nos videojogos a assume, em larga medida, como um género ‘envelhecido’ e ‘fora de moda’, pelo que as representações incidem especialmente na representação de cânones e modelos decorrentes da ópera oitocentista. Este estudo abrangeu a selecção e estudo de onze exemplos de representação operática/músico-teatral em videojogos (técnicas, modelos, elementos, excertos operáticos...) e a análise do modo como estes foram inseridos músico-dramaturgicamente no novo meio (personagens, narrativa, tipologia e modelos musicais/vocais, espaço, aspectos estilísticos, entre outras

variáveis). Foi ainda explorado o impacto e dinâmica desta importação de elementos operáticos nas ciber-comunidades criadas em torno dos jogos.

Joana Freitas terminou a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo ingressado para mestrado em Musicologia Histórica. Completou o 8º grau de piano no Trinity Guildhall of London em 2012, e é atualmente membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM), tendo colaborado na organização de eventos como colóquios de Sociologia, realizando comunicações nos mesmos, ENIM 2014 e a conferência *Intertextuality in Music since 1900's*. As suas principais áreas de interesse são a ludomusicologia e o estudo da música em videojogos, tal como a música e sociabilidades em plataformas digitais.

PAINEL 2 - Skopeofonia - Práticas colaborativas de construção de conhecimento em Etnomusicologia

Susana Sardo (org.)
Ana Flávia Miguel
Rui Oliveira

O Skopeofonia é um projeto de pesquisa em Etnomusicologia que tem vindo a ser desenvolvido no Bairro da Cova da Moura desde Julho de 2013. Incorpora investigadores da Universidade de Aveiro, em diferentes áreas de conhecimento, e investigadores residentes no Bairro que têm vindo a colaborar ativamente na construção de um arquivo de memória centrado na música. O desenvolvimento deste projeto constitui uma experiência singular no quadro da investigação em Etnomusicologia em Portugal, oferecendo possibilidades inovadoras no domínio metodológico e na relação entre a pesquisa e as dinâmicas humanas em torno da música. Constitui, eventualmente, uma outra forma de olhar o trabalho sobre música e as consequências que podem advir do diálogo que se estabelece entre a academia e os espaços não académicos visados pelos projetos de pesquisa.

Este painel incorpora alguns dos investigadores associados ao projeto que irão apresentar resultados parciais até agora desenvolvidos.

New ways of engaged Ethnomusicology in Portugal

Ana Flávia Miguel
Universidade de Aveiro
INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

The relationship between Cape Verde and Portugal underwent a situation of colonial dependence, which was politically abolished in 1975. The “Alto da Cova da Moura” neighbourhood (referred by residents as “Kova M”) came to constitute, since 1975, a place in which the Cape Verdean immigrants settled in Portugal. My research experience as an ethnomusicologist began in Kova M at which time also began what later I had defined as a lifetime relationship with my collaborators / participants / colleagues in the field. This unique relationship that has no end, can be graphically represented in two dimensions by a circle whose boundaries are strengthened by seeking dialogical ways that promote the breakdown of Portuguese usual barriers between academia and the community. In

this context, several moments of fieldwork took place and different actions were conducted by community request (such as documentary films, an application for intangible cultural heritage in Portugal, workshops, performances, colloquiums, amongst others) and by academia request (such as ethnography, conferences, meetings of dialogical ethnomusicology, amongst others). All these experiences of research and engagement with community were strongly marked by dialogue, by the (re)construction and by the (re)definition of research methodologies that can currently be called applied, dialogic and/or collaborative ethnomusicology. In this paper I will analyze, through theoretical ethnomusicological framework and fieldwork experiences, the benefits of working dialogical in a long term way with the Cape Verdian community in Portugal.

How to overthrow menaces with music? The case of a Cape Verdian community in Lisbon (Portugal)

Susana Sardo

Universidade de Aveiro

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

ACMJ

After 1975, when the Cape Verdian nation became independent, the migrant route of Cape Verdians to Portugal grew up. As a consequence the suburban region of Lisbon, testified the birth of several migrant neighbourhoods, and the growth of ancient ones by hosting Cape Verdian people. This displacement situation brought inevitable social and cultural conflicts, driven by the encounter of the migrants with a different culture. Kova M neighbourhood is an example of the above process. During the 1980's, the external image of Kova M, especially promoted by the official press and the law enforcement, created a label of an upcoming threat and dangerous place, associated with the drugs traffic and related criminal activities.

At the same time, Kova M neighbourhood is a place when music and dance – especially related to Cape Verdian origin – takes place. Gradually Kova M becomes very well known by its nightlife and by its music related cultural activities performed throughout the year. In both cases, music and dance are shared by Cape Verdians and non Cape Verdians, Kova M residents and non residents, in an interlocution process which, apparently, overthrows the perception of Kova M as a dangerous place.

This presentation is a work in progress, which has been developed in Kova M since January 2014, using collaborative methodologies. Therefore, the research team comprises academic and non-academic fellows, including Kova M residents, working in dialogue in order to produce collective knowledge.

Kova M: “Rap é poder”

Rui Oliveira

Universidade de Aveiro

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Desde o 25 de Abril de 1974 que o Bairro da Cova da Moura tem subsistido como uma área residencial de características peculiares no domínio habitacional mas também social. Questões habitacionais, de emprego, de imigração ou de criminalidade têm colocado o bairro no centro da atenção exterior. Os media informativos têm contribuído para a construção de um imaginário do bairro como local perigoso, proibitivo e ilegal, criando um estigma generalizado em relação ao mesmo. A partir do bairro este estigma tem sido contrariado por uma forte atividade cultural, nomeadamente musical, quase omnipresente neste espaço, através de práticas de diferentes proveniências mas sobretudo cabo-verdianas. Do ponto de vista académico, todos estes fatores têm feito da Cova da Moura um espaço heterotópico e um polo de atração da investigação em diferentes áreas do conhecimento. No caso da investigação em música vários autores têm vindo a analisar de que forma as práticas musicais se relacionam com a condição social do bairro. Uma das práticas musicais que mais tem representado esta condição é o rap da “Kova M”. As investigações anteriores dedicadas a esta prática musical sugerem que a mesma se enquadra sobretudo numa lógica de discurso contra-hegemónico e de contra-estigmatização, ainda que possam ser apontadas outras tendências de acordo com a subjetividade dos seus praticantes.

As entrevistas a MCs conduzidas no âmbito do projeto Skopeofonia (um projeto participativo da Universidade de Aveiro que integra na sua equipa músicos do bairro) e a análise dos discursos dos raps da Kova M publicados no *youtube* sugerem que no núcleo desta prática encontra-se, de facto, um discurso contra-hegemónico mas que, por via da subjetividade dos MCs, pode ser levado em outras direções. Este estudo procura perceber como estes vários discursos se materializam no rap da Kova M, quais as direções alternativas que o mesmo tem vindo a tomar e que conhecimento do bairro se pode obter através destas representações.

Licenciado em Novas Tecnologias da Comunicação e Mestre em Comunicação Multimédia. Atualmente é Doutorando do Programa Doutoral em Música (ramo Etnomusicologia) da Universidade de Aveiro e investigador no projeto Skopeofonia, da Universidade de Aveiro, que se propõe realizar um mapeamento das práticas do Bairro da Cova da Moura de forma participativa e integrando investigadores moradores no bairro. A sua investigação centra-se nas temáticas de etnomusicologia visual, pós-colonialismo, migração e comunidades.

PAINEL 3 – Música e televisão

Manuel Deniz Silva (coord.)
João Ricardo da Silva Pinto
Pedro Cravinho
Sofia Isabel Fonseca Vieira Lopes

A música no “pequeno ecrã” do Estado Novo

Manuel Deniz Silva

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Até muito recentemente, os usos da música na televisão suscitaram pouco interesse no âmbito da musicologia, mesmo no contexto do domínio dos estudos sobre música e média. A televisão, considerada habitualmente como um mero meio de difusão comercial e de reprodução ideológica, não parecia reservar à criação musical qualquer função ou lugar que merecesse um estudo aprofundado, sendo assim relegada enquanto objecto menor para as margens dos estudos de história cultural da música. Nos últimos anos, no entanto, têm-se multiplicado ao nível internacional os estudos que procuram perceber de que modo a televisão, enquanto meio de comunicação com características específicas, constituiu um elemento fundamental nos processos de mudança dos modos de produção e consumo musical na segunda metade do século XX. No contexto destes estudos, e no cruzamento entre as ciências da comunicação, a histórica cultural, a musicologia e os estudos de música popular, assistimos à emergência de uma nova disciplina, os estudos de música e televisão (Deville, 2011), que veio abrir perspectivas inéditas para a compreensão das relações complexas entre as indústrias da cultura e a experiência musical.

Nesta comunicação propomo-nos abordar alguns dos principais desafios metodológicos colocados por este novo campo de estudos, nomeadamente no que diz respeito à análise do carácter propriamente “televisivo” da experiência musical. Ou seja, de que forma a televisão constituiu um modo particular de produção, difusão e consumo de objectos audiovisuais. Discutiremos estas questões a partir do caso particular da presença da música na programação televisiva portuguesa no período do Estado Novo, apontando alguns dos problemas com que este tipo de investigação se confronta, nomeadamente a escassez de fontes audiovisuais conservadas. Apontaremos ainda o interesse em articular esta investigação no contexto mais vasto da história cultural portuguesa da segunda metade do século XX. Por um lado, a presença da música na televisão constitui uma dimensão fundamental, até aqui pouco explorada, do processo de desenvolvimento das indústrias musicais em Portugal, em articulação com a indústria fonográfica, a rádio, o cinema e a imprensa. Por outro, as estratégias musicais desenvolvidas na programação televisiva durante o Estado Novo, estreitamente reguladas e vigiadas pelas instituições do regime, são um elemento crucial para a compreensão das relações entre a ditadura e o meio musical, e em particular da forma como esta o procurou controlar e organizar.

Investigador do INET-md, licenciado em Ciências Musicais pela FCSH-UNL, doutorou-se em 2005 na Universidade de Paris 8 (St. Denis), com uma tese intitulada “‘La musique a besoin d’une dictature’: musique et politique dans les premières années de l’État Nouveau Portugais (1926-1945)”. Foi coordenador do projecto de investigação "À escuta das imagens em movimento: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos media em Portugal", financiado pela FCT, e tem desenvolvido investigação sobre a música no cinema em Portugal, da introdução do sonoro ao fim da ditadura (1931-1974). É editor da revista *Kinetophone: Journal of Music, Sound and Moving Image* e co-editor da *Revista Portuguesa de Musicologia*.

A Radiotelevisão Portuguesa (RTP) no Estado Novo: políticas públicas, legislação e regulamentação

João Ricardo da Silva Pinto

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O início das emissões de televisivas em Portugal, em setembro de 1956, veio não só alterar a constituição do campo mediático - anteriormente constituído pelo disco, a rádio, o cinema e a imprensa escrita - como fornecer a este campo a possibilidade de emitir imagens em movimento em direto. Esta nova possibilidade técnica, tornou a televisão num importante meio de comunicação com responsabilidades nas mudanças verificadas nas linguagens musicais já existentes, assim como na origem de outras que encontraram na televisão um forte parceiro para a sua afirmação.

Embora a televisão tenha partido de uma iniciativa por parte do poder político então vigente, o Estado Novo, existia uma grande desconfiança, nomeadamente por parte de António Oliveira Salazar, presidente do conselho de ministros. A contradição entre o início das emissões, realizada com a concessão do serviço público de televisão, e a desconfiança visível em diferentes momentos, leva a que nos questionemos sobre as formas de controlo que foram exercidas. Ou seja, de forma que o poder político controlou a televisão para que esta fosse um importante meio de difusão dos ideais políticos, como já acontecia noutros meios de comunicação.

As relações entre as atividades culturais e o poder político podem ser analisadas colocando em primeiro plano a interação entre os seus agentes, evidenciando as suas escolhas e decisões com base em diferentes tipos de relações. Contudo, também podem ser analisadas, como é minha opção na presente proposta, enquanto parte integrante das políticas públicas.

Nesse sentido, pretendo apresentar e analisar a legislação relativa à televisão, que é uma parte importante na investigação que estou a desenvolver para a realização da tese de doutoramento, de forma dar a conhecer o que o Estado Novo queria que fosse a televisão e até que ponto esse objetivo é atingido ou não.

João Ricardo Pinto é doutorando em Ciências Musicais (etnomusicologia) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (dissertação: A produção musical nos primórdios da televisão em Portugal: 1956-1964); desde 2004 mestre em Ciências Musicais (etnomusicologia) pela mesma instituição (dissertação: Marchas Populares de Lisboa: a performance musical na identidade bairrista); bolsista de doutoramento pela FCT; professor de Expressão Musical e Didática das Expressões na Escola Superior de Educação Almeida Garrett

(ESEAG) entre 2005 e 2012; professor de Guitarra Clássica e coordenador da classe de cordas no Conservatório das Caldas da Rainha (CCR) entre 2010 e 2014; e Investigador Colaborador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD).

“BBC-2 JAZZ 625’: A presença da série britânica na televisão em Portugal, durante o regime do Estado Novo”

Pedro Cravinho

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A televisão em Portugal, tal como em toda a Europa, surgiu por iniciativa e intervenção do Estado, que no caso português estava marcado pela vigência de um regime ditatorial designado por Estado Novo. Apesar de ter entrado tardiamente no quotidiano dos portugueses, comparativamente a outros países europeus, a televisão é uma ferramenta de análise fundamental para compreender variadíssimas alterações e transformações culturais, assim como as representações sociais do imaginário colectivo no nosso país. De facto, este novo meio de difusão em Portugal teve um importante papel no que diz respeito à divulgação de novos géneros musicais a um público mais vasto. É precisamente o alcance e as potencialidade desta nova tecnologia – a televisão – para a introdução e divulgação da música jazz no quotidiano do telespectadores portugueses que se pretende compreender.

Com a intensificação da actividade da Radiotelevisão Portuguesa foi possível verificar-se a transmissão em Portugal de diferentes programas, e séries televisivas, inteiramente dedicados ao jazz, produzidas no estrangeiro. A série britânica *JAZZ 625*, produzida pela BBC-2, foi exemplo disso. Neste sentido, tomando como centro de análise a série *JAZZ 625* vou procurar responder às seguintes questões: Como, e quando, é que surge a transmissão de episódios desta série no seio da programação da RTP? Quais foram as principais características desta série? Quem foram os seus principais protagonistas?

Tratando-se de território totalmente inexplorado no quadro da investigação em Portugal, com esta comunicação – parte de um trabalho de pesquisa conducente à elaboração de uma tese de doutoramento em Etnomusicologia, na Universidade de Aveiro – procuro contribuir para a reflexão sobre o papel da televisão enquanto meio de divulgação do jazz em Portugal, durante o regime do Estado Novo.

Doutorando em Etnomusicologia (UA/INET-MD). É Licenciado em Musicologia (UA). Durante a licenciatura foi bolseiro (BTI/BI) no projecto “Os Mensageiros do Jazz em Portugal, no século XX” (UA/INET-MD, CEJ-UA). Actualmente desenvolve trabalho de investigação no âmbito do doutoramento sobre a presença do Jazz na Televisão em Portugal, durante o regime do Estado Novo (FCT). Ao longo dos últimos anos tem apresentado regularmente comunicações em congressos nacionais e internacionais nas áreas da Etnomusicologia, *Jazz Studies* e *Media Studies*. Responsável pelo Núcleo de Jazz da publicação *Glosas*, colabora regularmente através da rubrica *(des)encontros com o Jazz*. Enquanto contrabaixista desenvolve alguma actividade performativa na área de jazz.

***O meu coração não tem cor*: Os discursos identitários no Festival RTP da Canção**

Sofia Lopes

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

No Festival RTP da Canção (FRTPC), são diversas as canções onde encontramos a tentativa de representação de uma “identidade portuguesa”. Através da música e da performance, constrói-se um discurso que tenta congrega uma “comunidade imaginada” (Aderson 1983) para representação num evento com milhões de espectadores - o Festival Eurovisão da Canção (ESC). Ao longo de cinquenta e um anos, no mais duradouro concurso da televisão portuguesa, têm sido feitas diversas experiências de construção de uma “performance utópica” (Dolan 1992). Aos níveis da música e da performance, as representações identitárias baseiam-se muitas vezes nos discursos em torno do fado, dos Descobrimientos e da saudade. Estas representações são transformadas em *Mediated Memories* (Djick 2007) que são levadas para o ESC e para o seu contexto altamente mediatizado. Aí são colocadas num *display* onde são perpetuados os discursos de “união pela diferença” e onde a diferença é domesticada (Appadurai 1996). Combina-se sentimento e entretenimento (Dyer 2002) para objectivar memórias e simular uma partilha de uma identidade europeia e multicultural e simultaneamente uma demarcação das fronteiras entre o “eu” e o “outro”. Este é um dos desafios dos intervenientes no FRTPC e base para discussões em torno deste evento.

Nesta comunicação que decorre de uma pesquisa ainda em curso, tenta-se compreender as estratégias do passado para compreender as discussões do presente. Apresenta-se assim uma reflexão acerca das narrativas identitárias mediadas através do FRTPC. Levantam-se questões acerca das estratégias dos autores, intérpretes e produtores das canções e do próprio concurso; e questiona-se o papel da televisão pública na perpetuação desses discursos.

Doutoranda em Etnomusicologia (FCSH-UNL / INET-MD). É Licenciada e Mestre em Ciências Musicais – Etnomusicologia (FCSH-UNL), com a dissertação: “*Duas horas vivas numa TV morta*”: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Durante a licenciatura, foi bolseira (BII) no projecto “A indústria fonográfica em Portugal no Séc. XX” (INET-MD). Actualmente desenvolve trabalho de investigação sobre do Festival RTP da Canção, financiado pela FCT. O seu interesse pelo universo das Bandas Filarmónicas em Portugal reflecte-se na publicação comemorativa dos 150 anos da Sociedade Musical Eurterpe, Portalegre (2013). Foi docente de História da Música e Formação Musical.

PAINEL 4 – O projecto de investigação, Jazz em Portugal: Os Legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal: Apresentação de alguns resultados

Salwa Castelo-Branco (org.)
Pedro Roxo
Miguel Lourenço
Pedro Mendes
Regina Rocha

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O projecto de Investigação, *Jazz em Portugal: Os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal*, resultou de uma parceria proposta pelo Hot Clube de Portugal ao Instituto de Etnomusicologia da FCSH-UNL e funcionou entre 2012 e 2015 com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Durante esse período, uma equipa multidisciplinar constituída por etnomusicólogos e especialistas em preservação e restauro trabalhou na organização, catalogação e investigação do vasto espólio do crítico e divulgador de jazz, Luís Villas-Boas (1924-1999), espólio esse sediado no Núcleo Museológico e Arquivo Histórico do HCP. Esse trabalho permitiu a preparação de fontes primárias e secundárias (muitas delas inéditas) para futura consulta por parte de investigadores, obedecendo a normas e critérios de catalogação e descrição da área das ciências documentais (ODA), reconhecidas internacionalmente (ISAD-G) e facilmente acessíveis por via de uma base de dados de campos múltiplos originalmente criada para o projecto. Igualmente importante, o trabalho desenvolvido pela equipa de investigação tem permitido questionar criticamente as narrativas dominantes sobre jazz em Portugal, ampliar o enfoque de inquirição e aprofundar temáticas e perspectivas. O presente painel propõe apresentar alguns resultados do trabalho desenvolvido, integrando comunicações que cobrem um período cronológico que se estende do pós II Grande Guerra à década de 1980, abrangendo alguns eventos estruturantes que contribuíram para a afirmação e a consolidação do jazz em Portugal enquanto categoria musical autónoma, a saber: a Fundação do Hot Clube de Portugal em finais da década de 1940, a organização do Festival Internacional de Jazz de Cascais a partir do início da década de 1970 e a instituição da escola de jazz do HCP no final dessa mesma década.

Redes de Jazz no extremo ocidental da Europa: O papel de Luís Villas-Boas nas décadas de 1940 e 1950

Pedro Roxo e Miguel Lourenço
INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A acção de Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal no sentido da divulgação e disseminação do jazz em Portugal é um assunto reconhecido e amplamente explorado nas narrativas jornalísticas, em obras de divulgação geral e nos estudos académicos sobre jazz em Portugal. Todavia, permanece ainda pouco explorada a génese das suas estratégias e das suas perspectivas sobre esse domínio musical. Partindo da análise da correspondência e de outros documentos pessoais de Luís

Villas-Boas, esta comunicação examinará as estratégias por ele desenvolvidas para a criação do Hot Clube de Portugal a partir da segunda metade da década de 1940, tendo como modelo e referência outras instituições congéneres em França e em Espanha. Serão realçadas as conexões por ele mantidas com críticos franceses responsáveis pelo icónico Hot Clube de França, como Hugues Panassié e Charles Delaunay, de modo a adoptar estratégias para a disseminação da música jazz em Portugal. Serão igualmente analisadas as ligações entre Villas-Boas e responsáveis por Hot Clubs em Espanha, como Alfredo Papo e Antonio Tendes (HC Barcelona) e Alberto Urech (HC Madrid). Estas conexões internacionais incluíam a troca de fonogramas, literatura, ideias e sintonias de programas de rádio relacionados com o jazz, mas sobretudo fomentaram a circulação de músicos de jazz entre os países envolvidos (p.ex.: José Puertas, Don Byas, George Johnson) apesar dos constrangimentos das ditaduras em Portugal e em Espanha. Nesse sentido, as acções promovidas e fomentadas por Villas-Boas contribuíram para a ultrapassagem de fronteiras físicas e mentais mas concomitantemente concorreram para a manufactura em Portugal de fronteiras estéticas específicas para a percepção do ‘jazz’, que contribuíram para a reconfiguração das práticas e a sua progressiva autonomização enquanto domínio musical não conotado com música de dança/comercial.

Pedro Roxo é doutorando em Etnomusicologia, tem desenvolvido investigação sobre a diáspora Indiana Hindu-Gujarati e também em torno do Jazz em Portugal. Com vários artigos *peer reviewed* publicados em Portugal e no estrangeiro, foi membro da equipa de coordenação da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (para a qual contribuiu também com 54 entradas) e um dos principais responsáveis pelo projecto de investigação, *Jazz em Portugal: Os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal*, financiado pela FCT. Lecciona temáticas relacionadas com a Etnomusicologia e o Jazz e exerceu actividade como contra baixista em diversos domínios musicais.

Miguel Lourenço é licenciado em Conservação e Restauro pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Desde 2009 que colabora na organização, preservação e valorização do núcleo museológico e arquivo histórico do Hot Clube de Portugal. O seu percurso profissional abrange as áreas de documentos gráficos, fotografia e audiovisuais, tendo passado por vários locais de referência nacional como o Instituto dos Museus e da Conservação, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian ou a Direcção Geral de Arquivos/ Torre do Tombo. Integrou vários projectos multidisciplinares e participou como formador e assistente em cursos nacionais e internacionais.

O Jazz na primavera marcelista: “Cascais para Portugal como Newport para os Estados Unidos”

Regina Eufémia Rocha

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Depois de mais de uma década de tentativas, o crítico e promotor Luís Villas-Boas, juntamente com João Braga e Hugo Lourenço, organizam em 1971 o 1^o *Festival Internacional de Jazz de Cascais*. Para isso contribuíram, de entre outros factores, as relações de Villas-Boas com o promotor do *Newport Jazz Festival*, George Wein, bem como o cenário de esperança na *abertura* política do *Estado Novo*, que surgiu com a nomeação de Marcelo Caetano para a *Presidência do*

Conselho de Ministros, em 1968. No entanto, a *Guerra Colonial* que durava há uma década, assombrava este espírito reformista associado à política Marcelista. O Jazz, nem sempre bem aceite nas primeiras décadas do *Estado Novo*, no pós II Guerra mundial começou por ser tolerado enquanto música do aliado Americano, até porque se tratava de um género musical empregue pelo *State Department* nas campanhas propagandísticas empreendidas na Europa. Por esse motivo, já no período Marcelista, as *tournées*, como o *Newport Jazz Festival* (a base do Cascais Jazz), e os músicos proeminentemente Africano-Americanos constituíram uma arma ideológica que promovia uma certa imagem da nação Americana associada aos ideais democráticos e à igualdade de direitos raciais.

Partindo da consciência do simbolismo atribuído às percepções em torno do Jazz, principalmente a partir da II Guerra Mundial, propõe-se com esta comunicação abordar os processos políticos-sociais nacionais e internacionais que envolveram o cenário em que se realizou o *Festival Internacional de Jazz de Cascais* durante o período de vigência do Estado Novo, bem como os principais acontecimentos que o marcaram. Pretende-se igualmente desmistificar algumas das conotações que foram associadas a este festival e, acima de tudo, compreender à luz das ciências sociais e humanas os processos que determinaram as percepções em torno do Jazz neste contexto.

Regina Eufémia Rocha é mestranda em Ciências Musicais, variante Etnomusicologia, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Faz parte do projeto de investigação *Jazz em Portugal: os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal*. Anteriormente fez o Curso Profissional de Instrumentista de Sopro na Escola Profissional de Música de Espinho e licenciou-se em Música com distinção de mérito pelo Instituto Politécnico de Bragança.

Jazz em Portugal na década de 1970 e o ensino no Hot Clube de Portugal

Pedro Mendes

INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A intenção de estabelecer uma escola especificamente dedicada ao ensino do *jazz* já encontrava expressão em algumas iniciativas e declarações anteriores aos anos 70. Contudo, é no final dessa década que a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal inicia a sua atividade sob a direção do contrabaixista Zé Eduardo.

Em 1979, no programa televisivo *Aqui Jazz*, Zé Eduardo defende a pertinência de uma escola que ensine o *jazz* “de forma autónoma e característica”, face a um ensino de conservatório que “tirando ler música e tocar os instrumentos, para um músico de jazz interessa muito relativamente” [sic]. O Hot Clube de Portugal estabelecia, assim, uma escola com um plano de estudos, docentes e um espaço próprio, dedicada à música que o clube pretendia promover. Também no final dessa década, o clube Luisiana, gerido por Luís Villas-Boas, dinamizava algumas aulas, mesmo que a sua duração tenha sido breve. Poucos anos mais tarde, surge a Escola de Jazz do Porto (1985).

Nesta comunicação pretende-se analisar o contexto no qual uma prática musical em Portugal – neste caso o *jazz* – passa a contar com instituições especificamente dedicadas ao seu ensino, focando o exemplo da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal. Para tal, serão abordados alguns acontecimentos na

década de 1970 – desde festivais, atividade de grupos musicais, edições discográficas ou programas televisivos – de modo a refletir sobre as motivações e o período no qual surge este projeto. Serão debatidas perspetivas sobre *jazz* (nem sempre coincidentes) de alguns agentes na época, procurando questionar até que ponto existiria, para os músicos, algum tipo de delimitação entre o *jazz* e outras expressões musicais.

Pedro Mendes é licenciado em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL), onde está a realizar o mestrado na variante de Etnomusicologia da mesma área. É membro do projecto “Jazz em Portugal: Os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal”, uma parceria entre o Instituto de Etnomusicologia (INET-MD) e o Hot Clube de Portugal (HCP).

PAINEL 5 – Performance e Renovação de Reportórios – Desafios

Vanda de Sá (org.)
Pedro Monteiro
Carolino Carreira
Lilia Donkova
Diogo Mendes

Universidade de Évora

Este painel pretende reunir um conjunto de Projectos de investigação associados aos cursos de Mestrado e Doutoramento em Interpretação da UÉ. Serão apresentados Projectos que discutem na óptica da Performance a problemática associada aos desafios da renovação de reportórios. Este processo de renovação prende-se com desafios associados ao pensamento crítico sobre o cânone de programação e de ensino musical. No seu conjunto o painel pretende apresentar estudos de caso associados à performance de reportório de autoria portuguesa e debater a sua ausência dos programas de ensino e consequente debilidade de uma tradição consistente. Num primeiro plano e no quadro da Música Antiga integrada nos processos de recuperação patrimonial apresenta-se um estudo focado nos instrumentos da Charamela Real implicando o estudo e edição crítica do reportório que está também depositado no Museu Nacional dos Coches; segue-se um estudo de caso focado em Augusto Neuparth e na análise de modelos de virtuosismo e implementação de uma praxis *cosmopolita* no domínio do reportório para fagote; na comunicação consagrada a F. Lopes-Graça e ao estudo de obras para violino solo problematiza-se a tradição interpretativa existente e propõe-se um modelo de análise focado em elementos relativos às questões interpretativas quer pela sua dificuldade intrínseca, quer pelo estabelecimento de relações de proximidade entre as diferentes obras em análise; finalmente um estudo relativo à música contemporânea para clarinete solo e uma reflexão sobre os pressupostos estéticos, mas também as questões relativas à circulação de reportórios que facilitam ou, pelo contrário, dificultam a entrada de novas obras nos programas de concerto e no cânone associado ao ensino do instrumento.

Vanda de Sá é doutorada em Musicologia (Universidade de Évora) e mestrado em Ciências Musicais (FCSH-UNL). Professora Auxiliar do Departamento de Música da Universidade de

Évora. Principal domínio de investigação: música instrumental no período final do Antigo Regime. Vice-Presidente da Unidade de Investigação em Música e Musicologia da Un. Évora (2014), membro integrado do CESEM, colaboradora do INET-MD (na linha de investigação em Musicologia) e Investigadora Responsável do Projecto de Investigação “Estudos de Música Instrumental 1755-1840”, financiado pela FCT (2010-13). Directora do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades Faria (2010-2011).

Trombetas Vivas

Pedro Manuel Pereira Monteiro

O conjunto de instrumentos datados do Séc. XVIII que se encontra no Museu Nacional dos Coches, tem sido constantemente marginalizado ou mesmo esquecido pela comunidade musical, académica e política. Sendo eu trompetista e um apaixonado pela história deste instrumento, este tema desperta em mim um interesse redobrado, quer pelo seu valor patrimonial e histórico, quer pelo fato, raro, desta coleção ter chegado completa até aos nossos dias. O Museu dos Coches, criado por iniciativa da Rainha D. Amélia foi inaugurado em 1905. D. Amélia, senhora de grande cultura, toma consciência do valor patrimonial das viaturas de gala da casa real e, com o apoio de destacadas figuras da época, propõe reunir, salvaguardar e apresentar ao público a magnífica coleção.

Com toda esta coleção vieram também 24 trombetas em prata pertencentes à famosa Charamela Real. A grande maioria das trombetas foi guardada, tendo uma pequena parte desta coleção sido exposta nas vitrinas do Museu.

Conseguir que estas trombetas fossem tocadas na inauguração do novo Museu dos Coches, foi uma aventura muito difícil, mas de um enorme sucesso. Foi um tremendo desafio, quer musical quer pessoal e até político, (pois o interesse maior está centrado nos Coches e na sua divulgação).

Apesar deste acervo já ter sido alvo de diversos estudos por parte de alguns musicólogos (Edward Tarr, Gerhard Doderer), a verdade é que estas trombetas continuam na quase obscuridade entre a comunidade musical. Para além desta investigação académica, gostaria de poder contribuir para uma futura e urgente recuperação destas trombetas representantes do Barroco Português, promovendo edição do reportório, restauro dos instrumentos e registo discográfico de composições que lhes estão associadas. Alguns destes instrumentos foram tocados por um ensemble por mim dirigido na recente inauguração do novo Museu dos Coches.

Augusto Neuparth (1830-1887) : reportórios e praxis do fagote em Lisboa

Carolino Carreira

Investigação focada em *Augusto Neuparth (1830-1887)* enquanto fagotista virtuoso, compositor de repertório para este instrumento, pedagogo e importante interveniente da atividade musical em Lisboa na segunda metade do século XIX. No quadro deste trabalho elaborou-se uma transcrição e contextualização do diário da viagem que Neuparth empreendeu pela Europa em 1852; procedeu-se à análise e interpretação em recital de obras da autoria do fagotista, bem como daquelas que lhe foram dedicadas, tendo em vista a caracterização da praxis fagotística em Lisboa no século XIX.

Na presente comunicação pretende abordar-se o repertório romântico para fagote de compositores portugueses com particular enfoque para as composições de Santos Pinto (dedicadas a Neuparth) bem como as de Augusto Neuparth; propondo-se uma análise do ponto de vista da dificuldade de execução deste repertório e dos paradigmas associados ao virtuosismo e idioma instrumental (tonalidades difíceis, utilização de registos extremos, análise de tessitura, e estabelecer uma possível relação com os instrumentos utilizados em Lisboa. Pretende ainda estabelecer-se uma comparação, através do mesmo modelo de análise aplicado a repertório estrangeiro executado em Lisboa (por Neuparth) bem como a repertório associado a fagotistas virtuosos europeus do século XIX como por exemplo Berwald (*Concerto* dedicado ao virtuoso Preumayr), *Fantasia*s de Torriani (fagotista virtuoso italiano) *Fantasia*s de Tamplini (fagotista italiano activo em Londres).

O violino no repertório a solo e música de câmara de Fernando Lopes-Graça: estudos de técnica e de interpretação.

Lilia Donkova

O estudo aqui apresentado pretende analisar os problemas de técnica instrumental e de interpretação do violino no repertório a solo e música de câmara do compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Este trabalho pretende proporcionar dados analíticos, assim como sugerir métodos de estudo e formas de preparação para a execução das obras. A investigação enquadrará no conjunto das obras do autor um estudo sistemático de cinco destas, correspondendo a ensembles e formas diferenciadas: *Sonatina No1* para violino e piano; *Canto de Amor e de Morte* para quarteto de arcos e piano; *Quarteto No2*; *Esponsais* para violino solo; *Adágio doloroso e Fantasia* para violino e piano.

Os desafios técnicos e de interpretação no repertório de Fernando Lopes-Graça para violino solo e música de câmara, são o fio condutor deste projeto de investigação. Tendo feito pesquisas sobre bibliografia estritamente focada na análise da música e a sua relação com as problemáticas acima mencionadas, tornou-se evidente que há uma carência de informação, verificando-se a oportunidade de desenvolver trabalho analítico sobre a obra propriamente dita. Neste sentido privilegia-se um estudo profundo das partituras, das gravações, na leitura e estudo prático de todo o repertório que integre o violino, assim como na observação de várias atuações, ora através de registos audiovisuais, ora através de concertos ao vivo.

Este projecto visa proporcionar material analítico sobre as obras para violino solo e música de câmara do compositor. O objectivo também é proporcionar uma base de estudo que poderá ser aplicada em outras obras do compositor. Acresce a esta investigação o propósito de disseminar o repertório em causa ao grande público e promover obras secundarizadas, assim como afirmar a importância deste compositor no panorama musical e cultural português.

Reportório português contemporâneo para clarinete solo – 2014-2015

Diogo Mendes

O repertório a ser trabalhado é constituído por obras compostas entre o ano de 2014 e 2015.

Alguns dos objectivos do trabalho são fazer um catálogo de obras publicadas neste espaço tempo e saber se existe uma tendência ou não para os compositores escreverem mais para clarinete visto ser um dos instrumentos que mais se tem desenvolvido no nosso país nas últimas décadas. Serão abordadas as novas técnicas que surgiram ao longo do século XX, nomeadamente, multifónicos, harmónicos, utilização de 1/4 de tom, entre outras.

O trabalho pretende analisar as obras com vista à interpretação e com base em entrevistas aos compositores. Pretende avaliar-se as dificuldades de receção da música contemporânea por parte do público e dos circuitos de programação.

PAINEL 6 - Networks of knowledge in music theory: contemporary interactions and tensions between speculative, practical, and analytical paradigms / Constelações de conhecimento na teoria da música: interações e tensões contemporâneas entre os paradigmas especulativo, prático e analítico.

José Oliveira Martins (org.)

Paulo Perfeito

Daniel Moreira

José Miguel Ribeiro Pereira

What is the relation music theory has to the musical work, compositional practice, or tone-systems? How does music theory configure the relation between pedagogical applications of normative patterns of compositional practice, the understanding of the individuating particulars of the artwork, and the contemplation of grounding musical principles?

Since antiquity to the present day, the discipline of music theory—as much as it can be constituted as such—has gone through multiple ontological shifts and reconfigurations, ranging from (adopting Dahlhaus' proposed scheme): *speculative* concerns (such as classical harmonics and canonicity, 17th and 18th c. acoustics and tuning, or 19th and 20th c. tone psychology, for instance); the *practical* regulation and coordination of tone systems applied to compositional practice, and disciplining that practice through pedagogical strictures (counterpoint, harmony, rhythm, meter, form, genre, style, etc.); and finally, (starting in the 19th c.) the *analytical* and critical reception of musical art-works, not so much to derive or infer normative compositional aspects, but to understand the work's artistry and individuality. However useful this tri-partite might be for articulating music-theoretical thought, many theories and theorists mix these traditions dialectically in often quite intricate ways.

Perhaps due to the loss of a common language of harmonic tonality, there has been an unprecedented explosion of music theory activity since the beginning of the 20th c. How does contemporary music theorizing articulate Dahlhaus's paradigms or traditions (speculative, practical, analytical) and address the multiple inroads and migrations to disciplines such as composition, mathematics, cognition,

performance, technology, history, etc. and extended musical expressions (popular, jazz, and world music)?

This panel proposes to articulate **four** contributions that briefly survey some of the tensions and theorizing activity in recent theoretical developments. The **first** contribution surveys recent speculative developments of “musical pitch maps” (group, transformational, Neo-Riemannian, and geometrical modeling, including the author’s work), which aim to model and understand generalized properties of tempered pitch space. The paper argues that in this conception of space, compositions become choices for “paths” within musical maps. The **second** contribution discusses uses the theory might have for contemporary composition, emphasizing how knowledge about universal properties and the study of possibilities for a limited set of “objects” might have for a particular composition. As such, the author presents two theoretical models (harmonic and formal) used on his own compositional activity. The **third** contribution proposes a theoretical loop for improvisatory practices of jazz combining elements of musical modeling (set-theory), twentieth-century composition (Messiaen), and improvisatory techniques and routines. Finally, the **last** contribution proposes a perspective of the evolution of Western consciousness (mind) expressed through sound, focusing on three crucial historical moments that define modernity. It establishes a parallel between music and literature, in particular between a reconfigured theory of “harmonic modulation” in tonal music and the “mimetic desire” of the modern novel.

Musical pitch maps: contexts, outcomes and motivations for recent speculative theories of pitch space

José Oliveira Martins

CITAR/Universidade Católica Portuguesa

Recent theorizing activity of (mostly) North-American provenance has seen a marked increase for “musical maps”, that is, an interest for understanding the properties and overall possibilities for various dimensions of musical pitch space. This research activity, such as transformational/neo-Riemannian/group theory (Hook 2008, Rings 2011, Cohn 2012), or geometrical modeling (Tymoczko 2011) can be primarily described as *speculative*, as its primary aims are to construct ontologies of musical parameters such a pitch and voice-leading, although a significant outcome is also *analytical* (reframing our understanding of chromaticism for instance), *pedagogical/normative* (see for instance Straus 2004, Roig-Francoli 2007), or even grounding prescriptive compositional theory (Tymoczko and others).

This paper examines the musical knowledge gained through these types of musical pitch maps and briefly surveys their twentieth-century theoretical genealogy, relationship to compositional practice and institutional context (arching back to the work of Lewin 1987, Morris 1987, Forte 1973, and Babbitt 1961, 1962, 1965). The paper argues that conceptions of pitch space grounded by musical maps give rise to the notion of compositions as (conscious or unconscious) choices of particular musical paths (within the entire map). However, it is not predetermined whether a characteristic “gesture” (or path) constructs the properties of the map, or rather the map constrains the possible analytical choices to explain pitch relations in the composition.

Finally, the relation between the empirical construction of maps and their overarching status as compositional possibilities is illustrated using a few models of polymodal pitch space conceived by the author, which is designed to coordinate (in coherent maps) multiple scales or strands and explain ill-understood aspects of musical syntax for composers such as Bartók, Milhaud, Stravinsky or Lutoslawski.

José Oliveira Martins (Ph.D in History and Theory, University of Chicago) integra actualmente o CITAR/Universidade Católica Portuguesa como Investigador-FCT, onde coordena o Grupo de Teoria e Música. A sua investigação musical foca a modelização de sistemas musicais, teoria de escalas, e modalidade na música do século vinte, especialmente em compositores como Bartók, Stravinsky, Kurtág, e Lutoslawski. Foi professor na Eastman School of Music, University of Rochester e “research fellow” na Princeton University. As suas publicações actuais e no prelo aparecem em *Journal of Music Theory*, *Perspectives of New Music*, *Theory and Practice*, *Music Theory Online*, *Bridges*, *Mathematics and Computation in Music*, e *Revista Portuguesa de Musicologia*. Recebeu diversos prémios internacionais. É actualmente reviews-editor da revista *Theory and Practice* e faz parte do corpo editorial da *Music Theory Spectrum* e *OPUS*.

Topics in Post-tonal Jazz Improvisation / Tópicos na Improvisação Jazz Pós-tonal

Paulo Perfeito

Eastman School of Music

A prática do jazz moderno tem inúmeras características idiossincráticas, sendo o solo improvisado a mais importante e característica. Numa composição jazz bem concebida o solo é uma parte extremamente importante do todo e portanto, a contribuição do solista deve complementar o material pré-composto na sua forma e conteúdo. Nos últimos anos, os compositores de jazz foram combinando jazz tradicional com técnicas e elementos da composição erudita contemporânea. Para um músico de jazz mais conservador estes conceitos são por vezes pouco convencionais e esta lacuna gera problemas de unificação temática e estética entre as componentes pré-compostas e extemporâneas ou improvisadas da peça. Os habituais "licks" melódicos não funcionam numa linguagem emancipada. A fim de manter uma colaboração frutífera entre compositores e improvisadores, se a paleta de técnicas de composição disponível para o compositor de jazz se expande, dir-se-ia que um desenvolvimento semelhante deve ocorrer no campo da improvisação.

Usando como ponto de partida a composição *Olivier's Suggestion*, a qual combina elementos de jazz e técnicas de Olivier Messiaen, propõe-se aqui examinar a forma como elementos, entre os quais modos de transposição limitada, ritmos não-retrogradáveis, processos rítmicos aditivos e subtrativos e ainda, desenvolvimento motivico por “pitch-class sets” podem ser incorporados (com sucesso) na prática de improvisação jazz expandindo assim a sua “linguagem vernácula”.

Particular atenção será dada ao tema *desenvolvimento motivico* por “pitch-class sets”, campo onde será feita uma tentativa de rotular a maioria dos conjuntos mais significativos para a linguagem. Por exemplo, (025) é um bloco de construção fundamental da ubíqua escala pentatônica/blues, (0258) pode ser usado para

descrever um acorde dominante alterado e (027) sugere a sonoridade do acorde por quartas.

Paulo Perfeito é trombonista, compositor e pedagogo. Os seus estudos musicais iniciaram-se na Banda Marcial da Foz do Douro tendo prosseguido no Conservatório de Música do Porto e mais tarde na Escola de Jazz do Porto. Após frequentar o Summer Jazz Workshop de Jamey Aebersold em 1996, continuou os seus estudos em Jazz na Berklee College of Music onde obteve o grau de Bachelor of Music. Em 2007 obteve o grau de Master of Music no New England Conservatory e encontra-se neste momento a concluir um Doctor of Musical Arts na Eastman School of Music. Recebeu inúmeros prémios nacionais e estrangeiros. Colabora/ou com diversas instituições entre as quais a Orquestra de Jazz de Matosinhos, Casa da Música, European Movement Jazz Orchestra, ESMAE, Universidade de Aveiro, Academia de Música de Espinho, Conservatório da Jobra e Escola de Artes de Sines.

Modelos teóricos para a composição musical

Daniel Moreira
ESMAE-IPP
CITAR/Universidade Católica

Muitos são os compositores que, no século XX, se dedicam também à teoria: uns, como Messiaen (1942) e Xenakis (1963), a propósito da sua própria música; outros, como Schoenberg (1954, 1967) e Babbitt (1949, 1968), da de outros. Será necessário, para um compositor actual, recorrer à teoria musical? Num contexto de fragmentação das linguagens compositivas, será o compositor forçado a sistematizar explicitamente a sua própria teoria, caso queira encontrar uma linguagem original? Ou será que um conhecimento teórico excessivamente formalizado prejudica a intuição musical?

Na minha prática como compositor, a teoria tem fundamentalmente duas funções: por um lado, conhecer as propriedades gerais do espaço musical (por exemplo, saber que a escala octatónica tem apenas três transposições); por outro, fazer uma investigação mais aprofundada das relações e potencialidades de um conjunto restrito de objectos musicais, seleccionado para uma peça particular. Em ambos os casos, a teoria oferece um conhecimento sistemático das limitações e potencialidades do material musical, o que se revela extremamente útil (e mesmo imprescindível) para o trabalho do compositor — ainda que, na minha perspectiva, esse conhecimento abstracto não seja suficiente, devendo interagir com uma familiaridade mais empírica com o material.

A título ilustrativo, apresento dois modelos teóricos que tenho aplicado na minha música: um harmónico e outro formal. No modelo harmónico — próximo, em alguns aspectos, do de Straus (2003) — organizo conceptualmente o conjunto de todos os acordes possíveis a partir de um critério de afinidade por quintas perfeitas, o que permite dividir o espaço harmónico em famílias de acordes (pentatónico, diatónico e cromático). No modelo formal, adapto os conceitos de estratificação e entrelaçamento — desenvolvidos por Cone (1962), para a música de Stravinsky — a um contexto de texturas polifónicas, com várias camadas simultâneas. Apresentarei, então, exemplos concretos da utilização de cada um destes modelos, retirados de várias peças minhas.

Daniel Moreira é licenciado em Economia, Mestre em Composição e Teoria Musical e Doutorando em Composição (King's College; Universidade de Londres; 2012—). Em 2009, foi Jovem Compositor em Residência na Casa da Música. Desde então, têm-lhe sido regularmente encomendadas novas obras. Em 2015, foi seleccionado para um programa de um ano com a Orquestra Sinfónica de Londres, intitulado “Panufnik Composer’s Scheme”, de que resultará a composição de uma pequena obra orquestral. É professor de composição, análise e estética musicais (ESMAE-IPP; 2009—) e investigador em Teoria das Artes (CITAR/Universidade Católica; 2014). Apresentou o seu trabalho teórico no ENIM (Cascais, 2013; Lisboa, 2014) e nas conferências EuroMAC (Leuven; 2014) e KeeleMAC (Keele; 2015).

A Evolução Da Consciência Expressa No Som

José Miguel Ribeiro Pereira
ESMAE-IPP
CITAR/Universidade Católica

O mote é dado no início dum livro de Jacques Attali, *Bruits* (1977): “Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n’a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s’entend. Il ne se lit pas, il s’écoute” (p. 7). De acordo com este modelo de historiografia cultural, a música não reflecte simplesmente a cultura, mas antecipa-a; ela é profética!

Nesta comunicação, propõe-se uma perspectiva da evolução da consciência (ou mente) ocidental, estabelecendo aqui um paralelo entre música e literatura (daí o duplo sentido de “som” referido no título, ao mesmo tempo musical e verbal, imbuído de propósito e significado). Foca-se a atenção em três momentos cruciais, que definem a modernidade: [1] o impulso humanista da renascença europeia (*No limiar*, ca. 1300) suscita a experiência do intervalo musical de terceira e a integração dinâmica de contrários do individualismo; [2] um novo modelo conceptual (*Cosmovisão moderna*, ca. 1600) dá origem à tonalidade e à ópera na música de Monteverdi, coeva do primeiro romance de Cervantes, recomeçando o cânone ocidental; [3] o derradeiro período da modernidade (*Visão do mundo cindida*, ca. 1800) vê na música a quinta-essência da esfera poética, lídima representante do “infinito” (Hoffman) ou da “vontade” (Schopenhauer).

O papel fulcral de Beethoven consubstancia-se aqui na utilização emblemática da mistura de modos, uma abordagem inovadora ao sistema tonal, cuja relação cromática revela uma outra dimensão da tonalidade maior/menor. Em última análise, estabelece-se um paralelo entre a minha teoria da *modulação harmónica* na música tonal (2005) e a do *desejo mimético* de René Girard no romance moderno (1961). Ambas pressupõem uma consciência (embora amiúde intuitiva) expressa nas grandes obras-primas e pretendem explicar a evolução do indivíduo moderno no sentido duma interioridade e multiplicidade da sua personalidade.

José Miguel Ribeiro Pereira estudou direito na Universidade de Coimbra, direito internacional na Université de Paris II Panthéon-Assas. Licenciado em música (Université de Paris VIII Vincennes), tendo frequentado os departamentos de filosofia e linguística. Especializa-se em Análise Musical (Premier Prix) e em Estética Musical (Second Prix) no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris. Concluiu mestrados (MA; MPhil) e doutoramento (PhD) em teoria da música em Columbia University in the City of New York. Desenvolve trabalho de Pós-Doutoramento na Universidade de Yale. É professor na ESMAE/IPP e investigador no

PAINEL 7 - Global Jazz no Séc. XXI: questões de cânone, instrumentação e culturas musicais

Eduardo Lopes (org.)
Massimo Cavalli
Alexandre Diniz
Joaquin de la Montaña
Paulo Chagas Barbosa
Felippe Figueiredo

Universidade de Évora

O presente painel pretende focar alguns dos aspectos relativos aos estudos de Jazz relativamente à formação do cânone no que se refere a repertórios, gravações, músicos e formações instrumentais. A perspectiva será no sentido de discutir esse mesmo cânone e analisar os percursos alternativos recentes, pensando sobretudo, mas não só, em aspectos pedagógicos para a institucionalização e avanço académico que recentemente este género e respectiva área de investigação tem sofrido em Portugal.

Eduardo Lopes estudou bateria jazz e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição. É Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido), tendo feito Pós-doutoramento no Instituto Superior Técnico (Lisboa), investigando a problemática da formalização do ritmo musical. Ao longo da sua carreira recebeu vários prémios e bolsas de estudo nacionais e internacionais. É autor de vários artigos e textos sobre a problemática da interpretação musical, teoria da música e ritmo, jazz e ensino de música. Actua regularmente com as mais variadas formações musicais nacionais e estrangeiras, bem como tem participações em vários CDs. Leccionou na Universidade de Southampton e na ESMAE. Lecciona no Departamento de Música da Universidade de Évora, onde é director.

Left hand fingering on double bass: Considerations on the past techniques for for today and future jazz performance

Massimo Cavalli
Doutoramento em jazz

Double bass is one of the few instruments that have not a standardized way of teaching right and left-hand techniques. The purpose of this paper is to do an historical travel through different schools of left hand teaching, discovering new ways of learn and teach the art of the left hand technique. This discussion will introduce some of the most important aspects of some of these systems. The glossary used in this study is standardized in order to allow the reader to compare the different methods using the same signs. The “fistcuffs” technique in the XVII century is the beginning of our journey, passing then to the 1-2-4 system, 1-3-4 technique or 1-2-3-4 fingering (also known as Franke system), proceeding then

with the analyses of different books that are still in use for the teaching of the double bass, as the Simandl's (German school), Billè's (Italian school), Nanny's (French school) methods. After these classics books the study approach some new schools or tendencies as the Rabbath techniques with his revolutionary pivot system or his "crab technique", the Jimmi Roger Pedersen's *Scandinavian double bass technique* that uses a four finger system or *The American School of Double Bass* that uses hybrid methods: *Triangulation of Fingering Systems for Double Bass* (Thomas B. Gale), *Simandl-Plus* (Dr. Mark Morton) and Eugene Levinson's *The School of agility*. Double bass intonation, especially in the lowest part of the neck, is quite difficult for a normal left hand wideness, that's why the study of all these technique will help teachers and students to find out which system, is the best solution for a personalized and individual way of learn left-hand technique.

Discutir o cânone do Jazz: H. Hancock "Possibilities" e "River: The Joni Letters"

Alexandre Diniz

Doutoramento em jazz

À medida que o jazz tem vindo a ser estudado ao nível académico e ensinado nas escolas, tem havido a tentativa de organizar a sua história em torno de um cânone que reúna características musicais, períodos estilísticos, músicos, gravações e performances históricas num fio condutor que possa representar uma verdadeira tradição do jazz. O período inicial da história do jazz até ao desenvolvimento do bebop nos anos 40 em Nova Iorque, constitui um tronco central relativamente consensual entre os historiadores. As divergências surgem a partir dos anos 50, quando os músicos de jazz se começam a afastar da linha central do bebop e partem em direcções diferentes e diferentes estilos se começam a ramificar e a co-existir. Herbie Hancock é um músico que tem colocado problemas aos defensores da tradição do jazz. Pianista que se tornou conhecido enquanto membro do segundo quinteto de Miles Davis nos anos 60, tem na sua obra várias gravações que integram o cânone do jazz e é um músico que tem influenciado as gerações subsequentes. A partir dos anos 70 Herbie Hancock aderiu ao movimento jazz-fusion, e desde então tem sido observado pelos críticos como estando constantemente dentro e fora da tradição. Quando a problemática em discussão se coloca em torno das fronteiras do jazz, é muito provável que o nome de Hancock seja mencionado.

Já nos anos 2000, Herbie Hancock produziu dois álbuns muito aclamados, mas muito distintos entre si: *Possibilities* de 2005 e *River: The Joni Letters* de 2007. De uma maneira geral *Possibilities* levanta dúvidas em relação à sua aceitação como um álbum de jazz, ao passo que *River: The Joni Letters* é considerado não só um álbum de jazz como foi premiado com dois prémios Grammy, simultaneamente nas categorias de melhor álbum de jazz do ano e de melhor álbum do ano, passando à frente de todos os grandes artistas mais populares do seu ano, e criando assim uma situação insólita.

Na presente comunicação pretendo fazer uma análise comparativa dos dois álbuns, procurando quais são os elementos que os tornam distintos e que possam colocar em causa a sua classificação ou não como jazz.

Iniciación en la Improvisación y Creatividad en el Jazz

Joaquín de la Montaña
Mestrado em Interpretação (jazz)

Esta comunicación está constituido por dos partes diferenciadas. La primera trata sobre la descripción de la improvisación y la creatividad a lo largo de la historia de la música y su evolución hasta nuestros tiempos, describiendo los hechos históricos y los procesos más importantes, tomando como referente el estilo del jazz, para ejemplarizar la evolución y el análisis de la improvisación y creatividad en la música.

La segunda parte engloba los aspectos psicológicos que afectan a los músicos iniciantes en la actividad improvisadora y creadora, tratando de proporcionar las herramientas necesarias para la superación de los miedos y barreras psicológicas a las que nos enfrentamos cuando comenzamos a adentrarnos en esta área, para muchos músicos desconocida.

Introdução dos elementos da Percussão Popular Brasileira no Jazz e na Música Contemporânea

Paulo Chagas Barbosa
Mestrado em Interpretação

A presente comunicação tem por finalidade fazer uma introdução sobre o uso dos instrumentos percussivos brasileiros no cenário contemporâneo e no jazz, levando a refletir sobre a maneira de como são tocados e usados nessas duas vertentes. Tal levantamento propõe destacar e mostrar compositores contemporâneos pioneiros importantes na difusão do uso dessa instrumentação percussiva bem como mostrar os percussionistas brasileiros de Jazz que desenvolveram a prática do uso dessa instrumentação em seus ambientes de trabalho e, por fim analisar possíveis semelhanças do uso desses instrumentos entre essas duas práticas no ato da performance.

O Duo de Saxofone e Bateria aos olhos da história, da criatividade e da performance

Felippe Figueiredo
Mestrado em Interpretação (jazz)

O duo de saxofone e bateria/percussão tem sido uma prática que está, cada vez mais, a atrair a atenção de músicos e ouvintes de diferentes culturas. O interesse por esta formação é algo que está a ser conquistado ao longo da história do Jazz e intensificou-se a partir dos anos de 2000/02, período em que começou ocorrer um maior número de gravações e lançamentos de discos do que já havia sido feito neste contexto.

A pesquisa pretende analisar o duo do ponto de vista histórico, a levantar a origem desta prática; do ponto de vista da criatividade, a destacar aspectos psicológicos; e do ponto de vista performático, a levantar a construção sonora, a aplicação de elementos das artes em geral e da prática da improvisação. O objectivo destas análises é gerar um material documentado que apresente fatores

que não estão explícitos na performance para que este duo melódico e rítmico seja cada vez mais praticado e estudado.

MESA REDONDA - Música: Criatividade, Investigação

Francisco Monteiro (moderador)

ESE/IPP

Jorge Salgado

Universidade de Aveiro

António Salgado

ESMAE/IPP

Maria da Rocha

Doutoranda

Rui Pereira Jorge

Universidade Lusófona

Isabel Pires

Universidade Nova

Christopher Bochmann

Universidade de Évora

Pretende-se, com este painel, uma discussão sobre questões que entendam a criatividade em música – a interpretação (performance) e a composição (também a improvisação, sonorização, etc.) – enquanto fenómeno de investigação.

Entende-se esta investigação intimamente – ontologicamente - ligada ao próprio ato criativo, não necessariamente uma observação externa nem tampouco uma aplicação de metodologias outras (da psicologia, da sociologia, das ciências experimentais) ao processo criativo.

Entende-se, ainda, que a criatividade, da composição à performance ou à improvisação, é um processo mais ou menos longo, mais ou menos elaborado, eventualmente interessante enquanto investigação.

Algumas questões têm sido reiteradamente levantadas:

1. Em que circunstâncias e como a performance e a composição são criativas?
Sempre? Em que grau?
2. Em que circunstâncias e como essa criatividade é – ou está ligada – a investigação? Sempre? Em que grau?
 - 2.1. Em que suporte se apresenta essa investigação?
 - 2.2. Será a própria performance (a gravação, p. ex.) o suporte?
 - 2.3. Será a obra composta (partitura) ou improvisada (gravada) o suporte?
3. Será necessário um texto referente à investigação?
4. Que metodologias entender?
5. Como avaliar essa investigação?
 - 5.1. Que critérios para a avaliação?
 - 5.2. Avaliar-se-á somente o resultado final? Ou também (ou somente) o processo?
6. Como se faz noutros campos (artes plásticas, teatro, dança, literatura, *performance art*)?
7. Como se faz noutros países (p. ex. as práticas anglo-saxónicas, o Orpheus Institut de Gent)?

8. Como entender estas questões tendo em vista as instituições académicas?
 - 8.1. Investigação baseada no processo criativo?
 - 8.2. Mera descrição do processo e apresentação das obras e/ou concertos?
 - 8.3. Interesse focado somente por obras ou concertos?
 - 8.4. Que graus académicos?

Salvaguardam-se, ainda, processos mais complexos, tais como a composição para cena e/ou cinema, processos educativos e/ou de dinâmica social relacionados com a criatividade, ou mesmo a produção de eventos específicos envolvendo a criatividade em música (p. ex. produção de ópera).

O presente painel, pela sua abrangência, pretende que tenha uma participação representativa de diversas escolas e de diversas sensibilidades relativamente a estas questões.

Pretende-se, ainda, que o Prof. Dr. Paulo Assis (Orpheus Institut Gent), coordenador de um projeto europeu pioneiro a este nível, não podendo estar presente, faça uma curta declaração que será apresentada em vídeo.