



EnIM

Encontro de
Investigação em Música
Meeting on
Research in Music

EnIM23

promovido pela



SPIM
Associação Portuguesa
de Instrumentos de Música

em parceria com



**MUSEU
NACIONAL
DA MÚSICA**



**REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA**

Apoio



LIVRO DE RESUMOS

EnIM 2023

Encontro
de Investigação
em Música



Co-organizado pela
Sociedade Portuguesa de Investigação em Música
e pelo **Museu Nacional da Música**



SPIM



REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

Com o apoio da Câmara Municipal de Mafra



É sempre com enorme entusiasmo que damos as boas vindas ao EnIM!

Mais uma vez, dezenas de investigadores reúnem-se para celebrar as mais instigantes novidades do nosso meio. Antes de mais, por isso, aceitem o nosso agradecimento pela vossa colaboração e persistência: a oportunidade do EnIM é-vos devida.

Este ano, a Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (SPIM) promove o seu décimo segundo Encontro de Investigação em Música em colaboração com o Museu Nacional da Música e com o apoio da Câmara Municipal de Mafra. Em plena transformação, preparam-se agora as novas instalações do museu no Real Edifício de Mafra. Neste contexto, o espírito de abertura à comunidade científica que sustenta o trabalho que se encontra a ser desenvolvido pelo museu é uma das razões primeiras por que esta edição do EnIM se concretiza aqui e neste momento. O processo de transformação é longo e sinuoso, mas ter a comunidade científica por perto tem sido imprescindível e extremamente enriquecedor. De certa maneira, como plataforma de contacto com a sociedade civil, cabe ao museu fazer brilhar o extraordinário trabalho que todos os anos vem sendo produzido no meio científico; mas não se trata aqui, apenas, de facultar um palco — pelo contrário, espera-se com este encontro um cada vez maior — e mais activo — contacto entre a comunidade e todos os partícipes do “novo museu”.

Vale lembrar, também, que a Comissão Científica voltou a receber um número muito alto de submissões, como nas últimas edições sugerindo o crescimento sustentado da comunidade. Procurámos, todavia, experimentar nesta edição um modelo um pouco mais leve, com menos

comunicações simultâneas, na expectativa de evitar dispersão e de fomentar diálogo entre os investigadores presentes e o público interessado.

Destacamos, por fim, a participação de Judith Dehail e de Rosário Pestana como oradoras principais, a quem muito agradecemos a honra da presença. No primeiro caso, a tradição que temos vindo a alimentar há já alguns anos de convidar um jovem investigador coincidiu com a vontade de destacar alguém com produção relevante no amplo universo da museologia do som — área que não poderíamos deixar de acarinhar num EnIM co-organizado pela SPIM e pelo Museu Nacional da Música. No segundo caso, também seguindo uma tradição com vários anos, celebramos uma das vozes mais originais e inspiradoras do panorama científico português da actualidade — alguém a quem muito devemos como comunidade e, estamos certos, que muitos mais projectos fundamentais continuará a desenvolver futuramente em prol da investigação em música.

A Direcção da SPIM agradece a todos os intervenientes que contribuem para a contínua vitalidade da sociedade e deseja-vos um memorável EnIM 2023!



A **SPIM** é uma organização que sucede à antiga Associação Portuguesa de Ciências Musicais e congrega a nível nacional os investigadores em todos os domínios dos estudos musicais, como a história, a teoria, a análise, a iconografia, a psicologia, a pedagogia, a informática, a sociologia, a filosofia da música, a performance e a etnomusicologia. A principal missão da SPIM é a divulgação do trabalho de investigação em música nos seus diversos domínios, essencialmente, através de encontros anuais (EnIMs) e da publicação da Revista Portuguesa de Musicologia (RPM).



A Revista Portuguesa de Musicologia (**RPM**) é publicada em parceria com dois centros de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e

Humanas da Universidade Nova de Lisboa: o CESEM — Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical e o INET-md, Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança. Este periódico, com arbitragem científica, aceita submissões de artigos em todas as áreas da investigação em música. A revista é publicada online duas vezes por ano e inclui dossiers temáticos e artigos de investigação, assim como resenhas de livros, fonogramas e outros suportes digitais. O português e o inglês são as línguas preferenciais, mas a revista aceita igualmente artigos em espanhol, francês e italiano. Actualmente a revista está indexada ao RILM, ERIH PLUS, LATINDEX e DIALNET.



O **EnIM** pretende proporcionar aos profissionais e a todos os interessados nas diferentes áreas dos estudos musicais uma panorâmica plural, tematicamente diversificada e metodologicamente actualizada das actividades realizadas neste domínio em Portugal, encontrando-se igualmente aberto a participantes de outras proveniências.

Histórico

- 2011 — Porto, Casa da Música
- 2012 — Castelo Branco, em parceria com a Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco
- 2013 — Cascais, com o apoio do Museu da Presidência da República e da Câmara Municipal de Cascais
- 2014 — Lisboa, Biblioteca Nacional
- 2015 — Évora, em parceria com o Departamento de Música da Universidade de Évora
- 2016 — Aveiro, em parceria com o Curso de Música do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
- 2017 — Braga, em parceria com o Instituto de Educação da Universidade do Minho
- 2018 — Porto, em parceria com a Escola Superior de Educação e a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo
- 2019 — Lisboa, em parceria com a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da NOVA
- 2020-2021 — Coimbra, em parceria com a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
- 2022 — Aveiro, em parceria com o INET-md e a Universidade de Aveiro
- 2023 — Mafra, em parceria com o Museu Nacional da Música e com o apoio da Câmara Municipal de Mafra

EQUIPA

ÓRGÃOS SOCIAIS DA SPIM

Eleições realizadas
no dia 26 de Março de 2021

ASSEMBLEIA GERAL

Presidente | Manuel Deniz Silva (NOVA, INET-md)
Vice-presidente | Maria Helena Vieira (U. Minho, CIEC)
Secretário | Isabel Pina (NOVA, CESEM)

DIRECÇÃO

Presidente | José Oliveira Martins (U. Coimbra, CEIS20)
Tesoureira | Helena Marinho (U. Aveiro, INET-md)
Secretária | Leonor Losa (NOVA, INET-md)
Vogal | Rui Penha (P. Porto, CESEM)
Vogal | Edward Ayres de Abreu (Museu Nacional da Música, INET-md)

CONSELHO FISCAL

Presidente | Susana Sardo (U. Aveiro, INET-md)
1.º Vogal | Daniel Moreira (P. Porto, CEIS20)
2.º Vogal | Sofia Serra (U. Católica Portuguesa, CITAR)

COMISSÃO CIENTÍFICA DO EnIM 2023

Alcina Cortez ^{INET-md | NOVA}
Ana Llorens Martin ^{Universidad Complutense de Madrid}
Ana Luísa Veloso ^{INET-md | Universidade de Aveiro}
Ângela da Ponte ^{IPP-ESMAE}
Elsa De Luca ^{CESEM | NOVA}
Filippo Bonini Baraldi ^{INET-md | NOVA}
Gabriela Cruz ^{CESEM | NOVA, University of Michigan}
Helena Lopes Braga ^{CESEM | NOVA}
Hugo Sanches ^{Universidade de Coimbra}
Inês Thomas Almeida ^{INET-md | NOVA}
Isabel Pina ^{CESEM | NOVA}
João Dias ^{CESEM | NOVA}
Leandro Gumboski ^{IFPR}
Maria Helena Vieira ^{Instituto de Educação | Universidade do Minho}
Omar Costa Hamido ^{CEIS20 | Universidade de Coimbra}
Paula Gomes Ribeiro ^{CESEM | NOVA}
Pedro Bento ^{Conservatório de Música de Aveiro}
Pedro Sousa Silva ^{CESEM | IPP-ESMAE}
Rodolfo Coelho de Sousa ^{USP}
Rui Cabral Lopes ^{INET-md | Universidad Complutense de Madrid}
Rui Cidra ^{CEIS20 | Universidade de Coimbra}
Rui Pedro Alves ^{CEIS20 | Universidade de Coimbra}
Susana Sardo ^{INET-md | Universidade de Aveiro}
Tiago Simas Freire ^{Haute École de Musique de Genève}
Vincent Debut ^{INET-md | NOVA}
Vítor Moura ^{Universidade do Minho}

EQUIPA DE APOIO DO EnIM 2023

SPIM

Isabel Pina

MUSEU NACIONAL DA MÚSICA

Catarina Lourenço	Nuno do Carmo
Cristina Aleixo	Paula Cristóvão
Helena Miranda	Rui Pedro Nunes
Helena Romão	Susana Belchior
José Félix	Victor Palma

**O
RA
DO
RAS**

**PRIN
CI
PAIS**

Judith Dehail



É docente universitária na Universidade de Aix-Marseille desde 2018, sendo responsável pelo Departamento de Mediação Cultural das Artes, do Mestrado e da Licenciatura Profissional em «Mediação Através da Cultura e das Artes». É ainda membro do Laboratório de Estudos em Ciências das Artes.

Tem um Mestrado em Musicologia da Universidade da Califórnia, Berkeley e outro em Museologia da Escola Normal Superior de Lyon. Concluiu o doutoramento na Universidade de Paris - Sorbonne em 2017, com uma tese intitulada «Os Museus de Música Avaliados Pelos Seus Visitantes. Análise Crítica das Normas dos Museus e da Relação com o Conhecimento», elaborada com base em trabalhos de campo no Museu da Música de Paris e no Museu Grassi de Instrumentos Musicais em Leipzig.

A sua investigação centra-se nas áreas da museologia crítica e da mediação cultural, com ênfase para a dimensão política da exposição e da mediação em museus, para a relação entre as instituições culturais e os públicos e para a questão da «participação» na ação cultural. Antes da sua nomeação para a Universidade de Aix-Marseille, foi docente de Museologia e Mediação Cultural na Universidade Humboldt em Berlim, na Universidade de Paris – Diderot e na Universidade de Paris – Sorbonne.

Dirige o projeto «REMEDI - Mediação de Narrativas Minoritárias no Museu», financiado pela Fundação A*Midex. É responsável pelo projeto «Desafiar os Museus: Repensar as Normas e as Práticas Institucionais», em colaboração com Thomas Thieme (Universidade de Tübingen) e Marlen Mouliou (Universidade de Atenas), com financiamento da rede CIVIS da União Europeia.

Rosário Pestana



Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro, é doutorada em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Tem desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de documentação e arquivo de música, folclorização, música e migração, música de expressão local e associativismo musical.

Nos últimos anos, publicou o livro “Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-40)” e coordenou a edição de livros tais como “Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal” (2014, com Manuel Deniz Silva), “Vozes ao alto: Cantar em coro em Portugal (1880-2014)” (2014), “Cantar no Alentejo: a terra, o passado e o presente” (2017, com Luísa Tiago de Oliveira).

Coordena os projetos I&D financiados pelo Programa Operacional Competitividade e Internacionalização e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia: “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)” (PTDC/CPC-MMU/5720/2014) e “Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI” (31782/02/SAICT/2017).

**CO
MU
NI
CA
ÇÕ
ES**

Ana Barros **INET-md | Universidade de Aveiro**

“Considerações sobre o Lied”: uma recriação histórico-musical

Na tarde do dia 12 de Junho de 1930, a convite do Jornal O Século, realizou-se no salão da Ilustração Portuguesa a conferência-concerto “Considerações sobre o Lied”. Totalmente realizado por mulheres, entre as compositoras e intérpretes presentes encontram-se personalidades como Júlia Oceana, Bertha-Rosa Limpo, Francine Benoît e Maria Antonieta de Lima Cruz. O concerto foi integrado nas “Festas do Século” e o convite para a sua organização partiu de Maria Lamas (à época directora da revista Modas e bordados) e foi dirigido a Ema Romero Santos Fonseca [Câmara Reis] (ERCR) — cantora, escritora, musicóloga e mecenas artística — reputada pelos concertos de divulgação musical que organizou entre 1923 e 1940.

As obras que integraram o programa de “Considerações sobre o Lied” são representativas do estilo vocal de câmara que se apresentava nos salões nacionais na primeira metade do século XX, bem como das compositoras que circulavam nesses contextos. O concerto iniciou-se com uma conferência da autoria de Laura Wake Marques (LWM) — compositora, professora, pianista, cantora e escritora — que integrou o programa como pianista e cantora. O texto, lido por Maria Lamas, apresenta uma relevante súpula da actividade musical em torno da canção de câmara, contextualizando a sua génese, desenvolvimento e interpretação em Portugal.

Esta comunicação pretende apresentar o processo de recriação do concerto “Considerações sobre o Lied”, partindo de trabalho de arquivo no espólio de ERCR, integrado na Biblioteca Nacional de Portugal, que envolveu a organização de materiais e análise e sistematização de conteúdo dos mesmos.

As questões de investigação referentes a este trabalho estiveram relacionadas com a forma: 1) como se podem organizar conteúdos musicológicos de modo a incorporá-los em contextos performativos ou

2) como criar diálogos entre os vários materiais, partindo da investigação arquivística. Uma vez que não foi possível localizar parte das obras do concerto original, foi necessário reestruturá-lo. Recorrendo a uma reorganização do programa, bem como à introdução de momentos de improvisação, electrónica e guitarra portuguesa, foi possível promover a continuidade das ações criativas e performativas no que concerne as obras em questão, bem como colmatar as lacunas inerentes às obras em falta. Foram ainda desenvolvidos um desenho de cena e movimentação cénica específicos para a nova versão. Seguindo a lógica intrínseca à criação do concerto original, escolheram-se as mulheres intérpretes (cantoras e pianistas) que participaram no projecto, sendo que foi criado um diário de bordo (para a realização de uma análise fenomenológica) com as informações relativas à organização, ensaios, encenação e concerto final. A recriação das obras envolveu exploração artística do género musical, dos dados encontrados no arquivo de ERCR e das referências da conferência de LWM, enveredando por caminhos associados à tradição e ao fado e aliando a improvisação musical e cénica.

Com direcção musical e cénica da autora desta proposta, a recriação teve apresentação pública a 15 de Setembro de 2023, no Auditório do DeCA, na Universidade de Aveiro. Esta recriação possibilitou a interpretação destas obras num contexto actual e o ressurgimento de compositoras que se encontravam esquecidas no panorama musical português.

Ana Brinca **Investigadora independente**

Despoluição e guetização do ouvido na Alemanha nazi e em territórios ocupados pela Wehrmacht à luz de diários e memórias escritas por Judeus

A história dos nexos entre história humana e som tem mostrado que pessoas, grupos de pessoas, Estados, tentaram ao longo do tempo modelar ou transformar estrategicamente ambientes sonoros e hábitos de escuta. (Hendy 2013: xii) A Alemanha nazi constitui, a esse respeito, um exemplo paradigmático. Imediatamente após a ascensão de Adolf Hitler ao poder, em janeiro de 1933, foram promulgadas leis discriminatórias contra

os Judeus destinadas à sua “exorcização” quer como “raça” (elemento físico), quer como “Jüdischen Geist”; leis que foram aplicadas nos territórios ocupados pelo exército alemão ou que encontrariam eco nalguns deles antes mesmo da sua ocupação. Na ótica hitleriana, os Judeus, as ideias e as formas de expressão identitária judaicas, “poluíam” a Alemanha, a Europa, o “universo.” (Michman 2020: 286) Da sua “exorcização”, ou do processo de ‘despoluição’ da Alemanha, fez parte a tentativa de depuração musical, e sonora em geral, do que, em termos de sons vocais, linguísticos, ... era percebido pelos ouvidos nazis como traços da presença espiritual e física judaica. Na música, os Judeus foram proibidos de representar e escutar repertório categorizado pelos nazis como “alemão”, e oposto ao “judaico”, ao mesmo tempo que os “Arianos” eram proibidos de representar e rececionar o “judaico”. (Hirsch 2012) Outras leis proibiram os Judeus de frequentar escolas, ruas, cafés, ... “arianos”, estabelecerem trocas comerciais ou sociabilizarem com “Arianos”. Medidas persecutórias que afetariam o espetro dos sons quotidianos audíveis a Judeus e não-Judeus, excluindo uns, e incluindo outros, principalmente emitidos, usados ou provocados pelos Nazits; ou por colaboradores e simpatizantes nos territórios ocupados. Além disso, essas medidas afetariam as formas, condições e limites da receção-escuta de uns e outros. Estas e outras experiências de receção vividas pelos Judeus em várias esferas da sociedade, entre 1933 e 1941, e que estiveram intimamente ligadas às especificidades do contexto político-ideológico nazi de cada lugar, constituem o objeto em análise nesta comunicação.

Uma análise essencialmente comparativa e crítica que tem como base documental primária diários e memórias escritas por Judeus que permaneceram na Alemanha, encontraram refúgio fora do país, ou viveram em geografias ocupadas e que a partir de 1941 foram concentrados em guetos; e recorre adicionalmente a dados fornecidos por estudos publicados no âmbito das ciências sociais e musicais. Três pontos estruturam a sua apresentação: o primeiro caracteriza as políticas musicais antijudaicas implantadas pelo regime nazi e põe em evidência as reações de elementos das audiências judaicas a tais imposições. Foca o segundo as experiências judaicas da ‘ablução’ dos ambientes sonoros e ouvidos ‘arianos’ conduzida pelos nazis nas esferas da comunicação, linguagem e interação com a exclusão dos Judeus, das ideias e obras judaicas de todas elas. Mostra que o que passou então a ser ou não ser ouvido pelos Judeus, e que ganhou ou não amplitude e dimensão, variou conforme o contexto, a posição e as condições de receção-escuta de

cada um; e ilustra-o com palavras e expressões usadas pelos Nazits, as quais possuíam qualidades acústicas e eram escutadas sobretudo como ‘sons’; variações parafónicas das vozes nazis e judaicas; transformações e transições sonoras decorrentes da subordinação nazi do som à lógica do poder e autoridade. O último inscreve a relação entre som, espaço e receção-escuta num espaço preciso — o gueto; expondo como uma certa conjugação de fatores determinou os sons escutados e as formas e os motivos para a sua escuta.

Ana Margarida Gaipo **Universidade de Aveiro**

“A voz do Espírito Santo”: Re-significação performativa da tradição

Este estudo centra-se no conceito de “Migração do sagrado”, no contexto das práticas performativas das Folias, grupos musicais das Festas do Espírito Santo, na ilha de S. Miguel. O meu principal objetivo é contribuir para a compreensão da reconfiguração da tradição da Folia em contexto externo aos rituais das Festas, a partir de um estudo de caso.

As folias são grupos musicais, transversais a todo o arquipélago, que estruturam e “conduzem”, através do seu canto de poética improvisada, os rituais da festa do Espírito Santo, uma das principais manifestações festivas locais que interage práticas religiosas e seculares. Em 2022, um grupo de Folia teve, de forma inédita, participação num espetáculo de Cantorias ao Desafio, que se realizou no Teatro Micaelense, em Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel. Neste evento, de índole popular, sem qualquer contexto religioso e fora de uma celebração ao Espírito Santo, a participação da Folia teve o propósito de abençoar a inspiração dos cantadores e a sua arte de improvisar no espetáculo que se seguiria. Assim, o meu estudo dirige-se à compreensão da reconfiguração da tradição da prática performativa destes grupos musicais, a partir dos diferentes discursos dos seus atores.

Quais os enquadramentos políticos e sociais em que esta “migração do sagrado” ocorreu?, Quem são os agentes dessa transferência? e Qual

a receptividade dos interlocutores do espetáculo, na reconfiguração do espaço acústico da Folia?, são questões que este estudo pretende responder. As metodologias utilizadas assentam no trabalho de campo, pela observação no terreno e indagação, pela entrevista, dos meus interlocutores.

A observação do terreno em estudo evidenciou que, não obstante ter sido a primeira vez que a Folia participou fora da dinâmica dos rituais das festas do Espírito Santo, imagética e conceptualização espiritual a que estes grupos estão relacionados, numa espécie de “voz do Espírito Santo”, sobretudo pelas qualidades veiculadas pela sua poética improvisada, a transferência e re-significação da sua prática performativa foi bem aceite pelos interlocutores deste evento.

Ângela Flores Baltazar CESEM | NOVA

Divulgadores de Música «Erudita» após a Revolução de Abril: concertos comentados e a democratização cultural

O aumento substancial da cobertura da rádio sob território nacional em 1963 e o início das transmissões regulares da RTP em 1957 foram centrais para o desenvolvimento de uma cultura que é partilhada por uma população, e de um conjunto de referências audiovisuais que formam um pensamento coletivo. Ainda que o acesso a estes meios fosse também em si desigual, resultou em certa medida na criação de um conjunto de códigos sociais que são entendidos por uma parte população mais diversa do que encontraríamos em eventos. Depois dos discos e da rádio, a televisão acrescentou a imagem ao consumo doméstico da música, o que aumentou a capacidade de reconhecimento em relação, por exemplo, a uma orquestra sinfónica e à sua estrutura. Esta comunicação aborda ações de «divulgação musical» ligadas à «música erudita» promovidas após a Revolução de Abril de 1974 e ao longo da década 1980, num período de consolidação da democracia em Portugal e também de meios como a rádio e a televisão no consumo doméstico numa crescente «sociedade de massas». Deste modo, focar-me-ei, em particular, na dimensão mediática destes processos,

através da contribuição de figuras públicas ligadas a esta esfera musical, como foram os exemplos de José Atalaya e António Vitorino D'Almeida, refletindo sobre estratégias utilizadas por estes e outros divulgadores, de modo a promoverem a diversidade do perfil social dos participantes em concertos deste foro. Neste contexto, o formato de concertos comentados foi particularmente difundido, inclusivamente em meios como a rádio e a televisão, dando continuidade a modelos de ação como os Concertos para Jovens de Leonard Bernstein. Para entender estes processos, é necessário questionar e enquadrar a música «erudita», ou «clássica», segundo uma linha de pensamento que caracteriza os documentos desta época, e o modo como procuram contrariar uma ideia de «elitismo» relacionada com este género musical.

António Ângelo Vasconcelos CIPEM / INET-md | Instituto Politécnico de Setúbal

Contributos para a História do Ensino de Música em Portugal: o caso do Decreto-Lei 310/83 de 1 julho e as lutas políticas e de políticas

O ensino especializado de música em Portugal, viveu, desde a proposta de reestruturação de Madalena Perdigão em 1971 e as primeiras décadas pós-25 de abril num confronto alargado de referenciais e de políticas em que a ideia de reestruturação do designado Conservatório Nacional esteve sempre presente, a par da ideia de que esta instituição era irreformável. Os diferentes tipos de confrontos de natureza política e de políticas, presentes nas propostas apresentadas por exemplo por Fernando Lopes Graça, 1975, por João de Freitas Branco em 1976 ou o Plano Nacional de Educação Artística de 1979 por Madalena Perdigão acabaram por não ter consequências em termos de mudanças. Apenas o trabalho que se desenvolveu no início da década de 80 do século passado e que originou o Decreto-Lei 310/83 de 1 de julho é que veio transformar radicalmente o panorama do ensino especializado de música em Portugal “integrando o ensino de música” no designado sistema educativo, e separando o ensino básico e secundário de música do ensino superior de música inscrito no ensino superior politécnico. Decreto-lei que foi muito contestado pelos diferentes Conservatórios e Academias de Música e que só teve

a sua implementação completa na década de 90 com a entrada em funcionamento das Escolas Superiores de Música.

Foi um período em que do ponto de vista jurídico os Conservatórios e Academias se regeram simultaneamente pelo decreto-lei 18:881 de 25 de setembro, pela reestruturação de 1971, enquadrada legalmente apenas em 1998 através da Portaria n.º 370/98 de 29 de junho e pelo Decreto-lei n.º 310/83 de 1 de julho.

Neste contexto, e considerando que se comemoram 40 anos sobre a publicação deste Decreto-Lei, a presente comunicação, resulta (a) de um trabalho de levantamento de documentos do Arquivo pessoal de António Caldeira Cabral (responsável do Ministério da Educação (ME) pela sua formulação e criação de documentos subsequentes) (b) do Arquivo da Secretaria-Geral do ME e (c) da entrevista ao responsável ministerial. Procura através de um posicionamento crítico (i) caracterizar o contexto e o processo de elaboração do referido Decreto Lei e os documentos subsequentes que não foram aprovados; (ii) discutir alguns dos referenciais políticos, artísticos organizacionais e pedagógicos envolvidos que caracterizaram esta época e que ainda hoje se encontram presentes no ensino especializado de música e (iii) contribuir para a história do ensino de música em Portugal pós-1971.

Defende-se a ideia de que a construção, criação e, sobretudo, as dificuldades da implementação do Decreto-Lei n.º 310/83 resultou do confronto entre diferentes tipos de tendências existentes no ensino de música. Uma centrada nas particularidades do ensino, outras assentes em tendências mais uniformizadoras. Isto a par do confronto (político entre as políticas de educação e as políticas de cultura e as dificuldades, dada à quase inexistência de estudos, de compreender um tipo de ensino que cruzava as duas áreas políticas.

Beatriz Silva **CESEM | NOVA**

A Ópera de Pequim dos primeiros 17 anos da China Comunista (1949-1966)

Porventura a mais conhecida das cerca de 300 formas teatrais nativas do território chinês, a ópera de Pequim (jingju) caracteriza-se pela combinação das artes do canto, declamação, dança encenada e artes marciais. A sua origem remonta à visita de companhias de óperas regionais à capital chinesa em finais do séc. XVIII, cujo intercâmbio artístico resultaria na fusão de técnicas provenientes do repertório popular e erudito. A partir de então, a ópera passaria por um longo processo de adaptação e refinamento influenciados pela conjuntura sociopolítica e o espírito criativo dos próprios artistas, ganhando popularidade e adquirindo, com o alto patrocínio imperial e governamental, o estatuto de “ópera nacional”.

A instauração da República Popular da China (RPC) por Mao Zedong e o Partido Comunista Chinês (PCC) em 1949 iniciaria uma era sem precedentes na longa história do país. Numa ótica de reconstrução da nação e alcance de harmonia sociopolítica, Mao colocaria à prova o tradicional sistema de valores, fundindo-o com o ideário comunista assente na centralidade do proletariado, na luta de classes e na destruição da velha sociedade feudal e imperialista. Para além das esferas económica, social e política, esta reformulação de valores espelhar-se-ia no seio artístico, tendo a ópera de Pequim um lugar central na reforma cultural pela sua popularidade. Dada a sua origem num período considerado “feudal”, como poderia a ópera de Pequim contribuir para a consolidação do poder vermelho? Que medidas foram implementadas para a arte, e qual o seu efeito prático?

Partindo das questões acima colocadas, este trabalho visa uma análise, recorrendo a dois exemplos práticos, à influência das políticas artísticas adotadas pelo governo maoísta na encenação de peças do repertório tradicional (pré-1949), ao nível da trama e caracterização das personagens. Argumentar-se-á que estas conduziram a uma revisão mais ou menos profunda de algumas obras de acordo com o novo ideário a disseminar pelo PCC, invocando temáticas como a promoção do nacionalismo, a

supressão da superstição, a rutura com valores confucianos (como a piedade filial) e a elevação do estatuto da mulher; no entanto, foi também mantido um conjunto de elementos considerados “prejudiciais” como forma de retratar a condição humana na velha sociedade chinesa. Dividido em três partes, o trabalho inicia-se com uma apresentação das características e história da ópera de Pequim, seguidas de uma exposição das políticas implementadas pelo PCC ao longo dos primeiros 17 anos do seu governo e, por fim, da sua aplicação na revisão das peças “Afronta ao Pai Tirano” (yuzhou feng) e “As Bodas de Niu Gao” (Niu Gao zhao qin), seleccionadas de entre mais de uma centena de libretos pertencentes à Coleção Kwok On, da Fundação Oriente. Esta análise revela-se da maior importância não apenas para a compreensão da aplicação das políticas culturais comunistas em contextos específicos, mas também como ponto de partida para um maior conhecimento e estudo aprofundado do património musical chinês em solo nacional.”

Bernadette Nelson
CESEM | NOVA

Thematic Considerations and Questions of Symbolism in Josquin’s Missa de Beata Virgine as Further Revealed Through the Music of Morales

Much has been written about Josquin’s Missa de Beata Virgine and the famous sesquialtera passage in the superius at ‘Qui cum Patre’ in the Credo and the general contrapuntal complexity of this passage is often highlighted and commented on. The conceivable *raison d’être* of this passage, however, may still be open to interpretation. In his *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (1960), Robert Stevenson proposed that this use of sesquialtera was for symbolic Trinitarian purposes — an interpretation he relates to a similar use of blackened (triple-time) notation in the *Christe* of Morales’s Missa Mille regretz and in other works by Josquin. This and further aspects of symbolism in the music of Josquin have since been thoroughly explored by Willem Elders, although there exists some hesitancy in embracing the Trinitarian interpretation of the ‘Qui cum Patre’ passage in current musicological literature.

Springboarding from a consideration of the thematic and contrapuntal contexts of the sesquialtera passages in both Josquin’s Beata Virgine mass and Morales’s Missa Mille regretz, this paper presents a yet further set of intriguing connections between these and other works by the two composers. Combined with questions of motivic interplay and recall, these involve important structural and compositional decisions that were evidently made for symbolic purposes, serving to underline the meaning (usually Trinitarian or Christological) of the texts being set. In his insightful interpretation and emulation of Josquin, therefore, Morales acts as a vital historical witness for interpreting Josquin’s musical exegesis.

Carlos Balbino
INET-md | NOVA, Sorbonne Université

The revival of the viola campaniça, a Portuguese composite chordophone

Viola campaniça, or campaniça, is a composite chordophone from Alentejo (in Southern Portugal), belonging to the popular classification of the so-called « wire string lutes » (violas de arame). After having nearly vanished during the 20th century, in 1984, the independent ethnographer José Alberto Sardinha published a vinyl LP of his field recordings. It was the first work devoted to the viola campaniça as a central object. Since then, this instrument appears in a jingle of a Alentejo’s radio programme, and it inspired the appearance of composite chordophone players (tocadores). These two events — the release of the LP and the radio jingle — marked the beginning of this instrument’s revival process. Nowadays, there are many artists playing the campaniça, a few specialists teaching how to play it, how to make it, and it has become one of Alentejo’s cultural emblems.

Nonetheless, the most promoted popular music genre in Alentejo remains Cante Alentejano, the regional polyphonic singing style. Historical documentation states the viola campaniça used to accompany the Cante Alentejano repertoire — composed by the popular songs called modas —, do the instrumental for dances and for lyrical improvisations (like Cante ao Baldão and Cante ao Despique). However, the inscription of the Cante Alentejano to the Representative List of UNESCO’s Intangible Cultural

Heritage of Humanity, in 2014, describes the latter as being independent of all instrumental accompaniment. In other words, Cante Alentejano definition in UNESCO neglects one of viola campaniça's main function, that is : to accompany the Cante Alentejano repertoire. But if, in one hand, the viola campaniça can be perceived as a minor musical practice in a territory dominated by the a cappella singing, on the other hand, this chordophone is also part of a revival national movement gathering other Portuguese chordophones, such as : viola braguesa (from Braga, up North), viola toeira (from Coimbra, in the centre region), viola da terra (from the Atlantic islands of Azores), etc.

Having worked closely with a luthier, attended many rehearsals and collaborated with the cultural authorities on viola campaniça projects — during a four month ethnographic experience, in 2022 — allowed me to develop a network of friends, with whom I talk regularly. The multi-sited approach, through talking to varying musicians and luthiers, allows me to understand the way each actor projects the model they believe the instrument should follow, therefore defining its more «traditional», or rather «modern», elements. My research aims to understand how the legitimacy and authority figures rise during this revival process, the motivations and speeches presented by the institutions supporting it, and which kind of playing and building viola campaniça aesthetics emerge from it. My hypothesis is that the cultural politics promoting Cante Alentejano as an international acknowledged emblem is accelerating the revival process of viola campaniça in Alentejo, turning it into a sort of competitive cultural symbol. From a holistic perspective, this research aspires to explore the obscure effects of the UNESCO label on the non-inscribed cultural emblems, changing their statuses from minor to minorities.

Carlos Villar-Taboada
Universidade de Valladolid

lubilaeum (1993) de Enrique X. Macías: tempos de complexidade e de memória

O compositor galego Enrique X. Macías (Vigo, 1958-1995) foi uma das figuras mais destacadas no panorama espanhol dos anos oitenta e

noventa. Acredor por toda Europa de prêmios e encomendas de instituições relevante, também manteve laços especialmente sinalados com Portugal, pois a editorial Miso Music contribuiu decisivamente á sua difusão, publicando a maioria das suas partituras e vários discos monográficos. Macías logrou definir uma música caracterizada pelo experimentalismo e pela investigação especulativa sobre os processos temporais na música e sobre a relação destes cos mecanismos da memória na perceção auditiva, ainda que sem renunciar á um sentido do poético sensível às outras manifestações artísticas.

No LXV aniversario do nascimento do compositor, e a trinta anos da estreia da composição, esta proposta procura aprofundar na compreensão dos procedimentos criativos de Macías. Consiste num estúdio analítico sobre lubilaeum (1993), para trio de cordas, uma obra singular, na madurez da sua trajetória, que a Xunta de Galicia lhe encargara no marco do programa institucional "Galicia no Tempo", organizado em torno da celebração do Ano Santo Jacobeu em Santiago de Compostela desse mesmo ano. Os três tempos dos que consta (I.— De fóra, II.— Gudium in universo mundo, e III.— Memorial) estão conectados internamente mediante derivações motivicas de natureza harmónica e jogos rítmicos que conciliam uma aparência de máxima complexidade com superfícies case estáticas, próximas ao minimalista.

A metodologia analítica aplicada incide principalmente no desenho harmónico, para o que se utiliza a Pitch-Class Set Theory de Allen Forte como ferramenta básica. Unida ao marco teórico da logoestructura, vai-se argumentar como resultado cales som os procedimentos empregados por Macías para investigar sobre o tempo musical, a complexidade e a memória.

Carolina Cordeiro
Graça Boal-Palheiros
CIPÉM / INET-md | Instituto Politécnico do Porto

Promoting musical skills in school-aged children from disadvantaged communities

Music education programs have been a powerful tool for improving children's musical, cognitive, socioemotional, and academic skills. However, most research has been conducted with middle-class children and children attending music schools. There is little research on the effects of such programs on children from low socioeconomic backgrounds.

This study investigated music perception and performance skills of disadvantaged school-aged children without musical training, and the potential effects of a music education program on the development of those skills.

Participants were 154 Portuguese children ($M = 6.84$ years; $SD = 0.43$; 77 girls) from disadvantaged communities, attending Grade 2 in public primary schools that do not offer music education. Classes were assigned to three experimental groups: Music, Drama, and Control. Children had music or drama lessons for one year, with specialist, experienced teachers, or had no program. All participants were assessed in both rhythmic and melodic perception and performance skills. Perception skills were evaluated with the Melody, Rhythm, and Memory tests of MBEMA (Peretz et al., 2013). Children heard two items and had to decide whether they were the 'same' or 'different'. Performance skills consisted of clapping a rhythmic phrase and singing a song (8 measures each), by imitation.

We examined effects of the music education program through mixed ANOVAs, with a 3 (group) x 2 (time) factor design. The intervention group was the between-subjects' factor and music perception and performance (melody and rhythm) were the dependent variables.

The first mixed ANOVA had as dependent variable melodic perception. The interaction Group X Time was not significant nor was the main effect of. The main effect of Time was significant. All groups had higher scores at post-intervention. The second mixed ANOVA had as dependent variable melodic performance. The interaction Group X Time was not significant, nor was the main effect of Group. The main effect of Time was significant. All groups decreased from pre-test to post-test. The third mixed ANOVA had as dependent variable rhythm perception. The interaction Time X Group was not significant, nor was the main effect of Group. The main effect of Time was significant. All groups had higher scores at post-intervention. In rhythmic performance, there was a statistically significant difference between all groups at the pre-test. The control group had a statistically significant lower score than drama group. Given this, we conducted an

ANCOVA, with pre-test performance on rhythmic performance on the complete rhythmic phrase as covariable. There was an effect of the covariable. Moreover, there was an effect of group. The Drama group had significantly lower performance than the control group.

These findings showed that children improved over time in most of the musical variables considered, although there were no significant differences amongst groups. This might result from their general development and learning over one school year, or from the duration of the implemented programs, which may be too short to produce visible effects. Further research is needed to explore how these findings might be related to the children's low socio-economic background."

Cláudia Furtado
IHA, IN2PAST | NOVA

Rui Pedro Nunes
Museu Nacional da Música

Proposta de um guia de utilizador sob a perspetiva de sistema integrado de informação para a coleção de instrumentos musicais do Museu Nacional da Música

A documentação de objetos museológicos é um dos pontos fundamentais na gestão de coleções, dado que estabelece ligações com todas as funções museológicas. A partir destas ligações é possível produzir conhecimento sobre a proveniência e o contexto histórico-social dos objetos, que pode ser utilizado quer no âmbito da programação cultural, quer na promoção da investigação e do estudo das coleções. A qualidade e a acessibilidade da documentação são dois requisitos essenciais, tendo em conta que um dos objetivos primordiais das instituições museológicas assenta na divulgação e no acesso das comunidades interessadas às informações provenientes destes testemunhos de um passado comum.

O termo "documentação" em contexto museal pode assumir, em síntese, dois sentidos: o mais comum, enquanto registo de uma determinada

informação, que pode adquirir a forma de ficha de inventário ou de entrada de catálogo; mas também como o resultado de todas as informações reunidas sobre um determinado objeto cultural, resultantes das demais funções museológicas.

No caso específico de coleções de instrumentos musicais, a documentação assume um papel igualmente relevante e é necessário que os procedimentos adotados tenham em conta a diversidade de informações que se podem obter através destes objetos. É também neste sentido que os sistemas de informação ganham relevância: permitem interligar, por exemplo, informações relacionadas com o uso performativo destes instrumentos à documentação sonora pré-existente, assim como estabelecer relações entre as diferentes técnicas de construção e os vários contextos geográficos.

Tendo por base um diagnóstico realizado aos procedimentos adotados pelo Museu Nacional da Música (MNM), entre 2019 e 2021, foi possível concluir que não existia, no sentido pleno do conceito, um sistema de informação e de documentação implementado e que, de uma forma geral, o inventário apresentava uma disparidade significativa no tratamento e na apresentação dos seus conteúdos. Simultaneamente, foi realizado um levantamento exaustivo das normas de referência nacionais. Com a exceção das Normas de Inventário de Instrumentos Musicais, publicado em 2011 pelo extinto Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) (Trindade, 2011), concluímos que não existe qualquer outro um manual de procedimentos centrado em coleções de instrumentos musicais. As referidas normas de 2011 não levam, contudo, em linha de conta determinados aspetos relacionados com a documentação de um instrumento musical. Referimo-nos, por exemplo, à questão da documentação do uso performativo dos instrumentos musicais, que não é ali contemplada, nem à importância da interligação dos diferentes campos de informação. A acrescentar a isto, estas normas foram desenvolvidas em função de um software específico, o Matriz, o que dificulta a sua adoção por outros utilizadores. A proposta apresentada pretende então dar resposta a estas lacunas, salvaguardando a intenção de utilizar algumas das linhas orientadoras das normas de 2011.

A partir das conclusões retiradas do diagnóstico e do recurso às ferramentas desenvolvidas pelos comités internacionais dedicados a este tema, procurou-se reunir, num único documento, uma proposta

estrutural e de conteúdos para um guia de utilizador dedicado à coleção de instrumentos musicais do MNM. Devido à complexidade implícita no desenvolvimento desta ferramenta de trabalho, optou-se por, numa primeira fase, projetar o guia em dois blocos: 1) procedimentos de documentação (gerais para qualquer objeto incorporado/adquirido pelo MNM); 2) procedimentos de inventariação centrados especificamente na coleção de instrumentos musicais. Um dos objetivos posteriores será expandir este guia às demais coleções do MNM, com o apoio de uma equipa multidisciplinar e especializada em cada tipologia identificada. Nesta comunicação, os autores propõem-se a apresentar publicamente as diferentes fases de construção de um manual de procedimentos, os desafios e as oportunidades decorrentes deste projeto e quais os resultados esperados da proposta desenvolvida.”

Cláudio de Pina **GIMC / CESEM | NOVA**

As obras para órgão de Arvo Pärt e a sua adaptação para órgão histórico

A notoriedade da obra musical de Pärt é sobejamente reconhecida devido às inúmeras gravações e interpretações a nível internacional (editadas pela ECM New Series, entre outras). Contudo, existe pouca investigação sobre as suas obras para órgão solo (Shenton, 2010). Principalmente no campo de estudo da análise e forma musical, assim como a prática artística e interpretativa destas obras. Apesar de no conjunto geral da obra musical de Pärt constar este instrumento, ele surge conjuntamente com coro e orquestra. As suas obras para órgão solo são somente quatro; Trivium (1976), Pari Intervallo (1980), Annum per Annum (1980) e Mein Weg (1989) (Shenton, 2010). Iniciaremos uma análise musical de cada um dos temas e a relação com a metodologia composicional própria de Pärt *tintinnabuli*, metodologia essa que o compositor desenvolveu a partir de 1976 após um hiato composicional. O estudo já existente sobre estas obras (Shvets, 2018) traz algumas consequências para a interpretação que ainda não foram realizadas. Compararemos e evidenciaremos o diferente uso de *tintinnabuli* nestas obras face à restante obra musical (Aguiar, 2013). De notar a pertinência de inclusão de técnicas expandidas para órgão, similares

às técnicas utilizadas por Ligeti em *Volumina*, algo pouco habitual neste género musical e compositor. Estas evidências serão necessárias para uma abordagem informada na interpretação destas obras, já que o próprio compositor deixou escassas notas informativas sobre a sua interpretação e que registação deveria ser utilizada.

Apesar destas quatro obras serem escritas para um órgão europeu especificamente alemão, com três manuais e pedaleira, é possível interpretá-las correctamente no órgão histórico Português. Provaremos que a limitação do órgão histórico, com somente um teclado e sem pedaleira, não é um impedimento para a execução destas obras. Com uma correcta registação e utilização da divisão do teclado do órgão histórico é possível adaptá-las convenientemente. O timbre característico da organaria Portuguesa torna-se, neste caso, mais que adequado para este repertório. Associaremos a esta adaptação à interpretação fundamentada na análise sendo assim possível apresentar estas obras através de outro prisma. Termo esse citado pelo próprio Pärt, sobre a sua obra musical, numa entrevista em 1980: “Only a prism can divide the colors and make them appear: this prism could be the spirit of the listener”.

Cristina Fernandes INET-md | NOVA

“Operas, Comedie, Bals, Ballets, Cadeaux/ Ne sont pour ce Palais rien du tout de nouveau”: Música e artes do espectáculo na missão diplomática do Conde de Tarouca no âmbito do Congresso de Utrecht

A comunicação pretende analisar o papel da música e das artes do espectáculo no exercício da diplomacia pelo embaixador português João Gomes da Silva, conde de Tarouca (1671-1738), durante a sua missão no Congresso de Utrecht (1713-1715), que pôs fim à Guerra de Sucessão de Espanha. Embora a actividade política do conde de Tarouca seja bem conhecida dos historiadores, e as magníficas festas por ele organizadas em Utrecht em 1713 e 1714 sejam frequentemente mencionadas na bibliografia historiográfica, careciam até agora de uma investigação detalhada sob o prisma da Musicologia. Serão abordados aspectos

relacionados com os repertórios, os músicos e os conjuntos instrumentais, intérpretes teatrais e outros artistas, bem como práticas interpretativas e formas de sociabilidade associadas a concertos, bailes, peças de teatro (comédias e tragédias), banquetes e outras diversões que decorreram tanto no palácio e nos jardins do embaixador como na cidade de Utrecht, cuja “paisagem sonora” e cenário visual foram completamente transformados para essas ocasiões. A partir da análise crítica de relatos festivos impressos (como os de Nicolas Chevalier e Mme. de Noyer) e de outras fontes, incluindo documentos do arquivo Tarouca (que se encontra nos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal), o estudo pretende trazer novos olhares sobre o seu mecenato no plano das artes performativas.

Uma das singularidades da acção do Conde de Tarouca reside no facto das suas escolhas estéticas diferirem substancialmente do panorama musical português da época, e também das de outros embaixadores de D. João V, marcadas pelo gosto italiano. No caso de João Gomes da Silva, influências francesas e da Europa central percorrem muitas das manifestações festivas que promoveu. Para além de agente musical — com um papel fundamental na contratação de trompetistas alemães para a Banda Real a corte de Lisboa, conforme demonstrou Gerhard Doderer (2003) — e protector de músicos como Willem de Fesch, o Conde de Tarouca revela-se um conhecedor apaixonado e cosmopolita, com extraordinária capacidade para promover festas esplendorosas que pretendiam corresponder ao brilho da sua própria “performance” como diplomata. Encomiasticamente elogiadas nas crónicas da época, estas contribuíram para a sua afirmação internacional, mas teriam poucas repercussões no âmbito da vida musical portuguesa.

Daniel Moreira CEIS20 | Instituto Politécnico do Porto

Politonalidade e harmonia estratificada na música de cinema de Bernard Herrmann

De acordo com Jérôme Rossi (2011), a música de cinema “contribuiu em grande medida para popularizar as harmonias politonais”, ao associar essa escrita “difícil” e modernista, originária de contextos de música erudita

da primeira metade do século XX, a situações narrativas específicas no grande ecrã (no âmbito, por exemplo, do fantástico e do sobrenatural). Apesar disso, são escassos os estudos analíticos sobre a politonalidade cinematográfica, sendo o artigo de Rossi, em que ele propõe uma análise desta prática nas bandas sonoras de John Williams, um raríssimo exemplo. Por um lado, essa escassez de análises poderá dever-se ao facto de a politonalidade ser um recurso relativamente raro na música de cinema — certamente menos normativo, por exemplo, do que o chamado cromatismo pantriádico, próximo da linguagem do romantismo tardio e já amplamente estudado por autores como Murphy (2014) e Lehman (2018). Outra razão será o facto de só recentemente terem começado a surgir quadros teóricos que permitem uma abordagem consistente ao fenómeno da politonalidade (Tymoczko, 2003; Médicis, 2005; Martins, 2015 e 2019), depois de o conceito ter sido desvalorizado na segunda metade do século XX por muitos teóricos influentes (Babbitt, 1949; van den Toorn, 1983).

Nesta comunicação, apresento um estudo transversal do uso de harmonias estratificadas e politonais na música de cinema de Bernard Herrmann, um compositor para o qual estão já disponíveis bastantes estudos acerca da música de filmes específicos, mas do qual são ainda escassas análises mais abrangentes. De um ponto de vista mais puramente musical, identifico diferentes estratégias de harmonia estratificada na música de Herrmann (policordes dissonantes, texturas de politonalidade contrapontística e efeitos mais radicais de colagem de camadas independentes), discutindo, à luz dos critérios cognitivos de segregação de “auditory streams” de Bregman (1990), até que ponto as diferentes camadas são ouvidas separadamente ou integradas num todo. Já de um ponto de vista dramático-musical, discuto os contextos narrativos e emocionais a que tais efeitos politonais costumam estar reservados, nomeadamente situações típicas de filmes de suspense, terror e ficção científica que envolvem perigo e violência extremas e inesperadas (*North by Northwest*, *Vertigo*); ameaças produzidas por criaturas fora do “normal” como extraterrestres (*The Day the Earth Stood Still*), outras criaturas sobrenaturais (*Mysterious Island*; *It’s Alive*) e personagens loucas (*Sisters*); e elementos de carácter grotesco (*North by Northwest*, *Mysterious Island*).

Por fim, discuto alguns paralelos entre a abordagem de Herrmann e a de dois compositores da primeira metade do século XX que o poderão ter influenciado: Maurice Ravel, que, tal como demonstrado por Kaminsky (2004), usava elementos politonais com parcimónia e ao serviço de fins

expressivos específicos em contextos de música vocal e ópera; e Charles Ives, um compositor que Herrmann defendeu (interpretando as suas obras) numa altura em que a sua música era largamente desconhecida ou desvalorizada (Smith, 1991), e cujas colagens de ambientes sonoros complexos (Iverson, 2011) provavelmente inspiraram alguns dos momentos mais radicais de estratificação textural e harmónica em filmes como *The Day the Earth Stood Still* e *Sisters*.

David Cranmer CESEM | NOVA

O bilhete postal ilustrado como testemunha e evocação do passado

O bilhete postal ilustrado, como souvenir paradigmático, serve para testemunhar e evocar um panorama bastante variado de aspetos da música e da atividade musical. Esta comunicação propõe focar principalmente o período áureo do postal, na Belle Époque e na I Guerra Mundial, de modo a ilustrar como poderá servir inicialmente como lembrança imediata, como recordação posterior ou, mais tarde ainda, como memória de um passado remoto, muitas vezes perdido.

A partir de cerca de 1898, avanços nas técnicas de impressão de imagens permitiram a edição de postais ilustrados por preços acessíveis a todas as camadas socioeconómicas. O leque de temas abrangido nas imagens — sobretudo, mas nem sempre, fotografias — era de uma vasta riqueza. Na área da música, incluía compositores vivos, recentes (dos quais já existiam fotografias) ou de períodos mais afastados (reproduções de quadros ou de gravuras), instrumentos, solistas de instrumentos, cantores, grupos de música de câmara, pequenos grupos folclóricos, orfeões e coros, orquestras, tunas e bandas, teatros, salas de concerto, igrejas, coretos e arenas, etc.

Para o musicólogo, os postais das primeiras décadas do século XX servem, em primeiro lugar para efeitos positivistas, testemunhando o que existia. Porém, para além de fornecer imagens que ilustram pessoas, objetos, lugares e atividades que já são do nosso conhecimento, chamam

a atenção para aquilo que até agora nos escapou. Por exemplo, se postais da orquestra da Academia de Amadores de Música ou da Sala do Conservatório Nacional, em Lisboa, ilustram facetas das atividades destas instituições conhecidas, somos obrigados a levantar questões sobre os objetivos, funcionamento, protagonistas e apresentações de outras instituições que os postais nos revelam: tais como, a Tuna Comercial de Lisboa, o Orfeão de Braga, a Orquestra do Asilo de Cegos de Castelo de Vide, ou a Sociedade de Música de Câmara; e, a nível internacional, interrogamo-nos sobre a Sociéte des Instruments Anciens de Paris, cujo postal mostra cinco figuras de pé atrás de um Camille Saint-Saëns sentado, ou sobre a Orquestra do Camp des Prisonniers Civils, de Sennelager, durante a I Guerra Mundial.

Existem ainda postais que testemunham a antiga existência de edifícios e objetos perdidos, por incêndio ou por decisão consciente: o primeiro Teatro de S. João ou o Teatro da Águia d'Ouro, no Porto, ou os Teatros de Apollo ou da Avenida, em Lisboa; os órgãos da Sé da Guarda ou da Sé de Angra do Heroísmo, do Palácio de Cristal (no Porto), do Mosteiro de Alcobaça ou da Igreja de S. Domingos (em Lisboa). Ou, fora de Portugal, a casa do compositor francês Albéric Magnard (1865-1914), incendiada pelos alemães em 1914, com o compositor no interior, por este ter aberto fogo para proteger a sua propriedade, matando um oficial alemão. No verso consta uma versão da época da narrativa desta história trágica, que difere ligeiramente da versão oficial. Esta comunicação será amplamente ilustrada com os respetivos postais.

Elsa De Luca
Tiago Alexandre Sozinho Pinto
CESEM, IN2PAST | NOVA

Novas ferramentas de análise musical digital:
o cantochão de Braga como estudo de caso

O objetivo desta comunicação é discutir a alteração das metodologias de análise musical que acontece devido às possibilidades oferecidas por novas ferramentas informáticas e pelos vários recursos digitais desenvolvidos ao longo das últimas duas décadas. As novas tecnologias e

os recursos digitais têm um grande potencial para contribuir eficazmente à investigação musical na compreensão das características distintivas da música numa forma desconhecida até agora. Na pesquisa musicológica tradicional a maior parte das tarefas analíticas é feita “à mão”, geralmente com base em amostras reduzidas constituídas por obras consideradas representativas ou, quando muito, por grupos de obras a que se atribua uma origem comum. Os modelos de codificação digital da música permitem, pelo contrário, expandir imensamente o campo de possibilidades de análise musical, viabilizando buscas mais extensas e pormenorizadas em vastos espectros do repertório, impossíveis de manusear em simultâneo com os instrumentos tradicionais.

O objetivo específico desta comunicação é discutir como um objeto material — um manuscrito em pergaminho neste caso — é transformado num objeto digital e como este novo formato pode ser investigado e analisado com a ajuda de ferramentas informáticas como o MEI (Music Encoding Initiative) e o OMR (Optical Music Recognition). Ademais, iremos salientar a importância de utilizar um vocabulário controlado na descrição da partitura musical e a adoção de parâmetros partilhados pela comunidade científica internacional para a criação dos metadados associados à fonte. Através de exemplos específicos, iremos destacar como as bases de dados — neste caso a ‘Portuguese Early Music Database’ — podem contribuir para divulgar informações sobre os manuscritos, enquanto o objeto material é protegido do uso e potenciais danos derivados do manuseamento. Neste contexto, é também imprescindível referir a sustentabilidade digital, ao longo dos anos, dos vários recursos informáticos e digitais criados para apoiar a investigação científica musical.

O estudo de caso a ser discutido nesta comunicação é o cantochão de Braga e as suas fontes em notação neumática Aquitana e quadrada (sécs. XII — XVII). No específico, iremos explicar como as ferramentas de análise digital automática de partituras musicais podem contribuir para reconstituir a paisagem sonora do gregoriano na região de Braga e compreender como este repertório específico foi transmitido e, por vezes, remodelado ao longo do tempo.

Ema Lecomte **Instituto Politécnico do Porto**

Upper Structures, uma linha de força nas obras *Oiseaux Tristes (Miroirs) & Ondine (Gaspard de la Nuit)* de Ravel

Em boa parte do repertório de Maurice Ravel, a linguagem musical explora o limiar da politonalidade, raramente proporcionando camadas harmónicas integralmente autónomas, ao mesmo tempo que elude os preceitos tradicionais da tonalidade. É em torno deste espaço harmónico intermédio — nem inteiramente tonal, nem inteiramente politonal — que reside o cerne da minha proposta.

O conceito de politonalidade despoletou um debate conceptual entre vários autores (Milhaud, Casella, Bartók, Stravinsky, Ravel etc.) que perdura desde o início do século XX. Numa perspetiva mais recente, Martins (2019) sintetiza este confronto em três estratégias auditivas para a sobreposição de camadas harmónicas, organizadas por grau crescente de emancipação: Tonal Resolution (a camada sobreposta contém dissonâncias que são percecionadas como apoggiaturas centrífugas que retornam para um enquadramento diatónico no quadro de uma tonalidade estendida); Polytonal Coexistence (a camada sobreposta coexiste sem necessidade de resolução, no quadro de uma politonalidade harmónica); e Polytonal Autonomy (a camada sobreposta constitui uma camada linear autónoma no quadro de uma politonalidade contrapontística). Ora, o espaço harmónico a que me refiro — e que argumento ser relevante para a análise da música de Ravel — situa-se entre a primeira categoria de Martins (tonal resolution) e a segunda (polytonal coexistence), já que a camada sobreposta não sucumbe necessariamente a uma resolução, mas também não estabelece um estrato harmónico independente dentro do acorde que pudesse implicar politonalidade.

De modo a melhor compreender este espaço harmónico intermédio, proponho recorrer ao conceito de Upper Structure, um conceito habitualmente usado na prática e teoria do jazz e definido por Elenburg (2005) como — "...a voicing approach developed by jazz pianists and arrangers defined by the sounding of a major or minor triad in the uppermost pitches of a more complex harmony" (p. 20). Esta conceção

permite considerar o acorde sobreposto como estando subordinado ao acorde-base, ao mesmo tempo que é também uma entidade com um certo grau de autonomia interna: é mais autónoma do que um mero conjunto de extensões (9ª, 11ª ou 13ª), mas menos autónoma do que um membro superior de um policorde. Esse grau de autonomia, de resto, depende sempre de fatores expressivos contextuais, incluindo a textura, o registo, o voice-leading, o ritmo e o timbre.

Nesta comunicação, exploro o conceito de upper structure a propósito de duas obras de Ravel: *Oiseaux Tristes* e *Ondine*. Se a primeira ilustra o processo a partir do qual uma Upper Structure pode ter propriedades transformativas em relação à função tonal de um grau, a segunda revela o potencial arquitetónico das Upper Structures, em que a sequência do material temático sobre o qual me irei debruçar desvenda uma linha de força harmónica com uma sintaxe funcional relativamente convencional. Pretendo guiar o ouvinte por estes procedimentos, enaltecendo o potencial expressivo das Upper Structures em Ravel e as suas implicações para a performance.

Eva Mathilde Ribeiro **Liane Luís** **CESEM | NOVA**

A obra de Giuseppe Totti († 1833) no Fundo do Conde de Redondo: resultados preliminares da análise caligráfica e dos tipos de papel

O italiano Giuseppe Totti (17??-1833) foi admitido em 1779 como soprano, castrato, na Capela Real da Ajuda. Totti foi possivelmente aluno de João de Sousa Carvalho (1745-1798), sucedendo-lhe como Mestre dos Infantes após a sua morte. O início da sua actividade de compositor — o autógrafo mais antigo que se conhece é de 1790 —, parece coincidir com o final da sua (curta) carreira de cantor. Giuseppe Totti foi um compositor prolífico, essencialmente de música sacra: «Era eccellente compositor de musica sacra, como attestam as numerosas partituras d'elle [...] que o sr. Fernaudou [sic] de Sousa Coutinho [o 16º Conde de Redondo e 3º Marquês de Borba] possuiu. Compulsei com interesse essas obras e em todas ellas vi a mão

de um contrapontista habil, que estudára em boa escola e se esmerava em escrever com a maior pureza.» (Ernesto Vieira, Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses, vol. 2, pp. 378, 379) As suas obras encontram-se em Portugal (Biblioteca Nacional, Arquivo da Fábrica da Sé e Biblioteca da Ajuda), no Brasil (Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro), em Itália (Biblioteca Palatina de Parma) e nos Estados Unidos da América (Biblioteca da Universidade da Califórnia). Apesar desta disseminação, uma parte muito substancial das obras de Totti encontra-se concentrada no Fundo do Conde de Redondo (F.C.R.). Uma das mais valiosas coleções especiais musicais da Biblioteca Nacional de Portugal, foi reunida através de uma documentada prática musical nas residências dos Marqueses de Borba — a Quinta do Bom Jardim (Belas), e o Palácio de Santa Marta (Lisboa) —, e também da prática de colecionismo que se estendeu por mais de um século, durante três gerações dos Condes de Redondo e Marqueses de Borba. Na coleção existem 79 manuscritos de obras de Giuseppe Totti, 69 deles autógrafos, fazendo deste compositor um dos mais representados no fundo e aquele com mais autógrafos. Este corpus continua praticamente desconhecido e, até agora, não mereceu a atenção da comunidade musicológica.

A presente investigação ateve-se às obras de Giuseppe Totti existentes no Fundo do Conde de Redondo. Esta comunicação apresenta alguns resultados de uma análise preliminar que permitiu caracterizar a caligrafia do compositor e dos seus copistas, recolher todas as marcas de água (em imagens fixadas utilizando o método da subtração) e a respectiva rastrológia (a análise do número e tamanho dos pentagramas desenhados pelos rastro). A conjugação de uma marca de água com um tipo rastrológico designa-se por tipo de papel (paper-type, expressão consignada por Alan Tyson). A detalhada comparação destes elementos permitiu datar algumas obras anteriormente sem data, avaliar a proximidade dos copistas com o compositor e compreender parcialmente o modus operandi para a produção das partituras e partes cavas.

Felipe Barão Universidade de Aveiro

“A nossa escola é viva!” Música e mediação através do ensino da construção de cordofones

A proposta disruptora de Christopher Small (2012) sobre “musicking” rompeu com a concepção limitada do ato de “fazer música” apenas pelos músicos, ao trazer à tona todos os indivíduos que contribuem para a natureza de um evento musical. Essa perspectiva social da experiência musical, que coloca em igualdade de importância tanto agentes mais ativos (os próprios músicos) quanto menos ativos (como dançarinos, coletores de ingressos, carregadores de piano, roadies, limpadores e público), permite uma reflexão sobre a aplicação desse conceito aos construtores de instrumentos musicais. Hennion coloca que “music has nothing but mediations to show” (Hennion 2012, 252), enfatizando a atuação da música como poderoso agente das interações sociais. Ademais, Bates (2012), ao utilizar a ANT (Actor-Network Theory), aponta para a “vida social dos instrumentos musicais”, reforçando as capacidades que esses possuem de se envolver em histórias, trajetórias e conjuntos únicos de relações sociais. Rancier (2014) reforça ainda mais a capacidade do instrumento musical de armazenar informações e memórias, como sua origem, quem o tocou, como foi tocado, quem o construiu, quais os contextos nos quais ele foi tocado e, sobretudo, as associações emocionais com esse instrumento.

Sob essas perspectivas, trago à análise o caso dos alunos da escola de construção de cordofones, sediada na Associação Museu da Música de Coimbra (MUSMUSCIBR). Nessa instituição, uma diversidade de pessoas se inscreve para aprender a construir seus próprios instrumentos, tais como violas de arame, guitarras portuguesas, guitarras clássicas, entre outros. Há uma diversidade de alunos em gênero, idade, profissão e nível de escolaridade, sendo que muitos deles não possuem qualquer experiência prévia como instrumentistas. Durante as aulas, interação entre si, compartilham experiências práticas e pessoais, além de dividir sucessos e frustrações.

Esses alunos optaram por se envolver no processo de construção de seus próprios instrumentos. Tal condição instigou reflexões acerca das

motivações subjacentes a esse tipo de aprendizagem, bem como sobre a natureza das memórias armazenadas nesses instrumentos construídos, em comparação com aqueles adquiridos. Além disso, foi de suma importância explorar em que medida o ambiente coletivo influenciou na construção desse instrumento musical.

O objetivo deste estudo etnográfico foi compreender as dinâmicas sociais presentes em um ambiente coletivo de construção de instrumentos musicais, bem como identificar os níveis de armazenamento de memórias que ocorreram durante o processo de construção desses instrumentos. Realizei entrevistas com os alunos construtores e vali-me da metodologia da observação participante, ao me submeter à construção de uma viola de arame, com o propósito de imergir no cotidiano da escola.

Os resultados revelaram que o processo promovido pela MUSMUSCBR atuou como um canal de mediação entre os alunos, permitindo que diferentes camadas de memória fossem incorporadas diariamente a esses instrumentos durante as atividades realizadas na oficina. Os instrumentos foram personalizados e apresentaram duas características: foram construídos para serem tocados e destinados ao uso pessoal, sem a intenção de serem comercializados. A escola se diferenciava do ambiente de trabalho solitário do luthier, caracterizando-se como um local vibrante de produção coletiva.”

Filipa Cruz **CESEM | NOVA**

Um Outro Ideal de Música: Alejo Carpentier, Paul Leduc e cacofonias maravilhosas

As descrições ou evocações de obras musicais na literatura são várias vezes associadas a um silenciamento definitivo e fatal — as palavras controlam a proliferação do significado musical, condicionam o gesto interpretativo e convertem o fenomenal e o subjetivo no abstrato e universal (Hamilton 2013, Cook 1998). Em particular, as descrições de músicas imaginárias que somam ao silêncio a ausência de um referente real determinado são consideradas utopias, músicas ideais, antíteses

ou versões aperfeiçoadas da música real (Odello 2013), que fetichizam o processo de criação, interpretação e audição musical.

Mas a música imaginária, ou inimaginável, nem sempre se define pela ausência e pela negação ou superação do real. Por vezes, o Ideal resulta de um excesso de presença, da sobreposição de referências e de um jogo paródico com a história. É o que acontece em *Concierto Barroco* (1974) de Alejo Carpentier, texto que segue a viagem de dois homens da América Latina a Espanha e Itália e que descreve, entre outros momentos musicais, uma sessão de improvisação com Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti e Georg Friederich Händel e a estreia da ópera *Montezuma* de Vivaldi. Repleto de anacronismos e de “contaminações”, o romance de Carpentier é uma reflexão sobre o barroco como constante do espírito que tem horror ao vazio e amor à simbiose, e um exemplo do real maravilhoso, do insólito cotidiano que é, segundo o autor, condição da América Latina (Carpentier 1987).

Nesta apresentação, pretendo estender o conceito de música imaginária a esta representação literária, que é simultaneamente silêncio e cacofonia, e reinterpretar o gesto de silenciamento como promessa de som. Para isso, tenciono pensar o texto de Carpentier como apelo à imaginação de um outro ideal de música, que procura o universal no impuro e no instável, e proponho uma análise do filme *Baroque* (1989) de Paul Leduc, que responde ao convite e fixa esta música impossível, repensando o conflito e o encontro entre tempos, culturas, realidade e ficção a partir dos modos e estratégias próprios do cinema. Por fim, pretendo articular estes dois objectos de estudo com uma reflexão sobre o valor epistemológico da música imaginária e a relação intersemiótica entre literatura, música e cinema.

Giorgio Monari

A recepção da língua portuguesa cantada na Europa do século XIX

A bibliografia sobre o repertório cantado em língua portuguesa no século XIX cresceu muito nas últimas décadas, mas ainda há muitos aspetos a ser avaliados em relação à difusão do repertório no Brasil assim como

em Portugal e na Europa. As fontes que se acham fora dos territórios de língua portuguesa merecem ser estudadas de uma maneira profunda para definir o papel que tiveram na recepção da língua e da cultura dos países lusófonos na Europa do século XIX e XX. Alguns estudos, a partir do final do século passado, conseguiram realçar a natureza e a história de específicas fontes de países europeus e forneceram estímulos e indícios para interpretar a existência e a difusão europeia dos repertórios lusófonos no âmbito da cultura romântica da época, que teria contribuído de maneira decisiva para que a Europa privilegiasse a recepção da língua portuguesa no contexto da música ‘popular’. Portanto, a presença destas concepções no século XX — e até hoje — pode se interpretar como herdade romântica e as suas repercussões ao longo de mais de dois séculos representam um fenómeno histórico de longo prazo que torna iniludíveis estas considerações para qualquer avaliação da circulação da língua portuguesa cantada até hoje. O caso concreto do ainda pouco conhecido manuscrito oitocentista ‘Tagliavini’ (hoje em Bologna) é emblemático e ajuda esclarecer quais foram as concepções que acompanharam a circulação do repertório cantado em português no século XIX e, até certo ponto, também no século XX. A gênese do manuscrito, cuidadosamente reconstruída pelo mesmo Tagliavini, se encaixa perfeitamente nas trocas românticas entre Itália e Alemanha no século XIX. O manuscrito contém 99 peças em português e em espanhol, cuja proveniência nacional é cuidadosamente anotada em cada uma delas assim como o gênero: Canzon, Modinha, Landù, Tirana, Bolero, Seguidilla etc.

Gustavo Afonso **INET-md | Universidade de Aveiro**

Revisitando Medeia: uma visão sobre o contexto da apresentação da tragédia pelo TEUC na década de 1950 e a música de cena de Victor Macedo Pinto

Apresentada nas Grandes Dionísias de 431 a. C., a Medeia de Eurípidés tem inspirado inúmeras manifestações artísticas ao longo da história, cruzando domínios como o do teatro, da música, da dança e das artes plásticas (Griffiths 2006), e agitando o debate em torno das motivações da protagonista e da temática da tragédia.

No contexto português, Medeia foi levada a cena pela primeira vez, na versão traduzida para a língua portuguesa por Maria Helena da Rocha Pereira, na noite de 8 de junho de 1955, em Coimbra, pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), sob a direção artística de Paulo Quintela e com música de Victor Macedo Pinto (Pereira 1955). Esta comunicação incide sobre o contexto ligado à estreia da tragédia em Portugal na década de 1950, com especial enfoque na música de cena composta por Macedo Pinto, e apresenta os seguintes objetivos: 1) compreender o percurso histórico e artístico do TEUC e as circunstâncias sociais, políticas e estéticas conducentes à sua incursão no teatro grego; 2) analisar o papel da música na encenação de Paulo Quintela e a sua articulação com os restantes elementos dramáticos; 3) identificar marcas estilísticas e performativas da obra de Macedo Pinto, discutindo formas de integração da componente musical na peça.

Este trabalho partirá de um enquadramento da atividade artística do TEUC na conjuntura social e política da época, com base nas descrições de José Oliveira Barata (2009), assim como de um levantamento das apresentações históricas da peça pelo grupo teatral em Portugal e no estrangeiro, registadas em livros de recortes de imprensa arquivados na sala da direção deste organismo autónomo, localizada no edifício da Associação Académica de Coimbra. Com recurso ao livro de Barata (2009) e à entrevista realizada ao autor em 2023, procurar-se-á analisar as opções estéticas tomadas por Quintela, no que respeita ao tratamento do texto e à relação entre a música e a componente cénica. A edição crítica da obra de Macedo Pinto, realizada a partir das fontes recolhidas no espólio do compositor, ao cuidado da Sociedade Portuguesa de Autores, possibilitará a identificação e exploração de características performativas e de linguagem, conduzindo à discussão da posição da música na peça e do seu diálogo com outros elementos teatrais, como a luz, o cenário, o gesto ou o texto.

O conhecimento dos contextos e metodologias adotadas na década de 1950 e a visão crítica sobre estas questões permitirão reunir dados relevantes para o futuro trabalho de recriação da tragédia de Eurípidés, potenciando simultaneamente a divulgação da música de cena de Macedo Pinto.

Os violeiros antigos em Portugal: Estudo sobre os principais instrumentos e seus intérpretes no início do século XX

Entre 1903 e 1904, a revista *A Arte Musical* publicou um extenso artigo sobre lutherie denominado *Os violeiros antigos* nos quais são apresentados elementos biográficos dos mais reconhecidos construtores de instrumentos de corda friccionada — Amati, Stradivai, Guarneri, Gagliano, Guadagnini, Lupot, Chanot, Vuillaume, Klotz e Stainer, entre outros — e as particularidades do seu trabalho. São também mencionados construtores portugueses como Joaquim Galvão, António Sanhudo, José da Fonseca e Félix António Dinis. Este artigo elenca ainda exemplares desses construtores existentes em Portugal e os seus proprietários num total de cerca de uma centena de instrumentos, maioritariamente violinos e violoncelos mas incluindo também violas, uma viola-de-amor e um quarteto de cordas completo.

É precisamente neste último aspecto que reside o principal interesse deste artigo já que permite estabelecer a relação entre instrumentos e intérpretes. Muitos instrumentos de luthiers italianos antigos são designados não apenas pelo seu autor e ano de construção mas também pela menção aos músicos mais famosos que os tocaram. Exemplos dessa prática são os violinos de Giuseppe Antonio Guarneri, outrora pertença de Giovanni Battista Viotti e Nicollò Paganini e os Stradivari de Joseph Joachim e Pablo de Sarasate.

No caso dos violinistas nacionais, a associação entre instrumentista e instrumento é praticamente inexistente na historiografia musical portuguesa salvo algumas exceções. Dois dos mais notáveis são o violino e violoncelo de António Stradivari pertencentes a Carlos e José Relvas e ao Rei D. Luís, respectivamente.

Os objetivos da presente pesquisa são investigar os instrumentos musicais mais relevantes em Portugal no início do século XX, estabelecendo relações entre esses instrumentos e os principais músicos de cordas do país e o seu papel no meio musical português da época. São

ainda analisados aspectos como a origem dos instrumentos e suas características técnicas e sonoras.

Para a construção da base de dados que será a base desta investigação, utilizam-se diversas fontes primárias e secundárias. Além do artigo da revista *A Arte Musical*, são também examinadas cartas trocadas entre músicos, bem como relatórios de instrumentos existentes em diversos acervos e museus nacionais. A pesquisa é complementada com estudos realizados por Calazans (2000), Trindade (2002), Tudela (2002), Tudela e Trindade (2010), Fernandes (2019) e Sá (2022).

Desde logo, é perceptível a existência em Portugal de instrumentos de altíssima qualidade associados à elite musical e um vasto número de amadores. Alguns desses exemplos são os de Andrés Goñi, Francisco Benetó e Augusto Gershey que tinham violinos da família Gagliano e Nicolau Ribas e Bernardo Moreira de Sá tocaram violinos Guadagnini. Augusto Marques Pinto teve na sua posse instrumentos de Lupot, Gagliano e Vuillaume. Entre os músicos amadores contam-se diversos Amati, Montagnana, Vuillaume assim como um Guarneri del Gesu de Alfredo Bensaude.

Espera-se, com essa pesquisa, contribuir para o conhecimento sobre a história da música em Portugal e para o reconhecimento da importância dos instrumentos musicais na formação da identidade cultural do país.

Ilaria Contesotto University of Bologna

Control and censorship in Venetian music drama at the end of the Seventeenth Century: Sources and a new methodological approach

In late seventeenth-century Venice, the intent of the institutional censorship was to contain morals and customs. In this context, the affirmation of *dramma per musica* as an entrepreneurial phenomenon led to the slow awareness of the need to pay attention to the different components of the *messinscena*, which should have conformed to the values advocated

by the Republic. It is possible to observe, thanks to the primary sources conserved in the Venetian archives, how the category of public opinion was establishing itself in those years and that venetian theaters constituted the ideal context for observation and censorship interventions, which were first perpetrated in a rhapsodic way, then, starting from the early years of the eighteenth century, in a more systematic way.

Traces of these interventions are present in the reports (riferte, in Italian) of Camillo Badoer and Giovanni Fossali, who were secret informers that addressed their observations to the Inquisitori di Stato (State Inquisitors), who dealt with containing the conduct of actors, workers and spectators and in the *Mercuri*, handwritten gazettes often written by the same spies who they secretly monitored unorthodox behavior in public settings. Alongside the State Inquisitors, we also find the involvement of at least two other magistracies, the *Esecutori contro la Bestemmia* (Executors against blasphemy), competent in matters of profanity and impropriety of a religious nature, but also in the press in the case of publications under the twelve papers, and the *Provveditori di Comun*, experts in the field of practicability and safety. In the meantime, the venetian Holy Office has never been involved in trial against opera representations, but several of them addressed to primadonnas and musicians, who were often considered as ambiguous and dangerous.

The main difficulty in instituting censorship lay in the conflict of interest that arose between censors and theater owners, patricians linked by kinship relationships, who understood the sanctioning act as a last resort to be avoided thanks to self-containment mechanisms traces of which often remain in the librettos. A confirmation of the importance of social hierarchy lays in the fact that spectators had the possibility to sit in specific palchetti, which were placed in a position that mirrored the social structure of the Venetian society.

A nucleus of fundamental secondary sources, that are often neglected, are libretti that, as stated by Mauro Calcagno, contain “scars”, id est, specific cut and recurrent corrections proved to be very useful for tracing the framework of intervention; archival sources, together with libretti are extremely significant if contextualized in the historical period, picturing a new history of Venice’s music in the 17th Century, a moment in which, in addition to a profound crisis of values and of the patriciate, the Republic suffered heavy defeats in the wars of Candia.”

A tradição himnódica do Mosteiro de Belém

Esta comunicação irá incidir sobre a tradição himnódica do Mosteiro de Santa Maria de Belém, a casa mãe portuguesa da Ordem de São Jerónimo a partir de 1517. Os hinos litúrgicos integram o Ofício divino e têm como principais características a forma estrófica, regularidade métrica e a adaptação de melodias conhecidas a textos comuns e vice-versa. De um total de trinta e nove livros de coro manuscritos provenientes do Mosteiro de Belém, que atualmente se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal e na Free Library de Filadélfia, foram identificados antifonários e hinários que contêm repertório litúrgico-musical que possivelmente terá sido praticado no referido mosteiro. À semelhança do corpus total de manuscritos, a principal característica dos livros de coro que contêm repertório himnódico é a heterogeneidade de conteúdo e de datação. Sobre estes hinários e antifonários ainda não é possível afirmar com certeza quais aqueles que pertenceram de facto ao Mosteiro de Belém. Ainda que parte destes livros de coro (com hinos) não tenham sido copiados com a intenção de integrarem a vida litúrgica belenense, estes manuscritos apresentam evidências que provam estar de acordo com a liturgia jerónima. Neste sentido, é pretendido analisar o repertório himnódico contido nos antifonários copiados com certeza para o Mosteiro de Belém, mas também nos restantes livros de coro da mesma tipologia.

Além destes antifonários, destacam-se os hinários conservados na Biblioteca Nacional de Portugal com as cotas L.C. 258 e L.C. 273, sobretudo pelo seu conteúdo e, no caso do L.C. 258, da música que contém, uma vez que é uma das poucas fontes himnódicas que apresenta notação musical. É sabido que uma das características da liturgia da Ordem de São Jerónimo é a flexibilidade do santoral, permitindo aos diferentes mosteiros a prática de cultos locais. Deste modo, além de ser identificado o repertório himnódico que possivelmente integrou a liturgia belenense, serão também identificadas particularidades textuais e melódicas que pressupõem uma tradição local. Estas conclusões serão resultado de comparações entre o corpus himnódico dos manuscritos provenientes do Mosteiro de Belém e o mesmo repertório presente em livros de coro provenientes de outros mosteiros jerónimos em território espanhol, nomeadamente de Segóvia,

Zaragoza e Valência. Assim, esta comunicação irá permitir apresentar resultados sobre o estudo da tradição dos hinos litúrgicos de Belém, inserindo —a simultaneamente no contexto ibérico.

Inês Thomas Almeida IELT | NOVA

“A modestia demasiada da auctora rouba-nos o prazer de declarar o seu nome”: recato e ribalta na produção musical em revistas femininas (1880-1910)

Na imprensa periódica portuguesa de finais do século XIX dirigida ao público feminino, é comum encontrarmos partituras como anexo às notícias e demais textos escritos. A esmagadora maioria destas peças destinava-se a ser tocada pelas leitoras, quer sozinhas, quer em reuniões domésticas. O repertório, constituído maioritariamente por peças para piano ou para voz e piano, continha muitas vezes reduções das principais árias das óperas que iam passando nos teatros. Fazia-se assim chegar as últimas novidades musicais às leitoras que não tinham tido oportunidade de assistir às récitas, funcionando deste modo as revistas femininas como ferramenta para disseminação de um certo repertório e estabelecimento de um determinado gosto musical. No entanto, uma análise mais demorada mostra que há também peças com nível de dificuldade mais elevado, quer do ponto de vista da execução, quer da composição, que desafiam a categorização de música amadorística. Por outro lado, se nos anos 80 e 90 do século XIX muitas peças eram publicadas sem indicação de autoria, ou então sob pseudónimo, vemos que em décadas posteriores, e sobretudo depois da proclamação da República, algumas destas peças anónimas passam a ser reeditadas de forma isolada, mas desta vez com a indicação do nome da autora que reclamava para si uma nova visibilidade. Partindo da análise dos 103 números de *A Mulher — Revista Ilustrada das famílias*, publicados entre 1883 e 1885 por Elisa de Paiva Curado, e cruzando a informação com outras fontes periódicas e de edição musical, esta comunicação debruça-se em primeiro lugar sobre os fenómenos de apagamento da composição feminina e estratégias de sobrevivência da prática musical das mulheres; em segundo lugar, propõe uma reavaliação da ideia de música doméstica ou música amadora; em terceiro, segue o

rasto de mulheres que, à falta de oportunidades de profissionalização, encontraram nas revistas femininas um ventilar para a criação musical; e por fim pretende, 140 anos depois, devolver-lhes a voz, e o nome.

Joana Freitas CESEM | NOVA

Entre fantasias, mitos e tabernas: música, medievalismos e realismo nas transmedialidades em *Kingdom Come: Deliverance*

Sejam ecos de um passado distante ou recriações contemporâneas locais, os esforços para reviver a (ideia de uma) Idade Média e para manter uma “cultura medieval” sempre presente são prolíficos e em constante desenvolvimento. Quer se trate de festivais temáticos ao ar livre ou de práticas streaming na sala de estar, o medievalismo engloba uma grande variedade de práticas culturais e discursos onde a imaginação e os factos coabitam e se contradizem em múltiplas instâncias medievais. Neste sentido, a música e o som são dimensões importantes para transmitir e, em última análise, transformar o que ‘medieval’ pode parecer e soar através de tópicos, estereótipos e outros elementos estéticos. No âmbito das tendências actuais da videoludificação do quotidiano através da integração de componentes interactivas e lúdicas em diferentes contextos sociais, culturais e políticos, os videojogos e a sua dimensão aural apresentam-se como objectos particularmente relevantes para analisar a troca de influências entre diferentes audiovisuais, fenómenos online e comunidades digitais.

Neste contexto, o RPG *Kingdom Come: Deliverance* é um caso pertinente para examinar a produção de significados através da interacção entre o utilizador e uma narrativa virtual que promove a ideia de uma “realidade histórica” situada na região Boémia durante o início do séc. XV, fomentando a representação de diferentes espaços e tecidos sociais em acção num universo paralelo apoiado pela dimensão musical do realismo cinematográfico. O sucesso deste videojogo não está desligado da sua presença fora da jogabilidade, no qual a migração das paisagens sonoras “medievais” para o panorama mediático actual revela uma agregação de diferentes

comunidades e bolhas online em torno do termo “medieval”. Em particular, este termo é mais um fenómeno de remediação e produsage em plataformas online, especialmente no YouTube, onde utilizadores e fãs se envolvem em modos distintos de representações sociais e artísticas da Idade Média através de recursos audiovisuais nos quais a música, o som, a interactividade e a imersão interagem entre si.

Através de códigos aurais consolidados em Hollywood e videojogos, a música assume um papel fundamental para fornecer uma sensação de ‘autenticidade’ e ‘credibilidade’ a materiais temáticos medievais, desde vídeos apelidados de ‘historical living’ a êxitos de ‘bardcore’ e listas intermináveis de músicas medievais ‘para relaxar’. Ao analisar a música e as figurações medievais nas transmedialidades de Kingdom Come: Deliverance, e o seu impacto na construção do medievalismo online, este trabalho pretende examinar práticas específicas que vão ao encontro do que é abrangido pela ideia de um “simulador de vida medieval” ou de uma “hiper-realidade medieval”.

João Pedro Cachopo CESEM | NOVA

O Efeito Callas: Metamorfozes do Mito na Era Digital

Quase meio século após a morte de Maria Callas (1923-1977), o mito da cantora persiste. Poderíamos mesmo dizer que se intensifica. Com efeito, se considerarmos os últimos anos, encontramos um conjunto de projectos, ora de natureza documental, ora de natureza artística, que tomam Callas — a sua voz, a sua presença, a sua vida, a sua carreira, o seu mito — como foco. Sem pretender ser exaustivo, considero aqui alguns desses projectos, cuja diversidade de formatos e propósitos é patente.

Em 2017, Tom Volf lança o projecto “Maria by Callas”, que consistiu numa exposição, num documentário e em três livros. Em 2018, sobe à cena “Callas in Concert”, um espectáculo multimediático, onde uma orquestra ao vivo acompanha um holograma de Maria Callas e gravações de interpretações suas de um conjunto de árias marcantes na sua carreira. Finalmente, já em Setembro de 2020, estreia na Bayerisches Staatsoper

“7 Deaths of Maria Callas”, uma ópera-performance de Marina Abramović, com música de Marko Nikodijević e vídeos de Nabil Elderkin. O que têm estes projectos em comum, para além de testemunharem a sobrevivência do mito Callas no século XXI? É a esta pergunta que procurarei dar resposta.

O efeito Callas, como tentarei mostrar, transcende o domínio da ópera. Ele acolhe e evidencia um paradoxo que atravessa a cultura contemporânea de lés a lés. Por um lado, vigora o fascínio pelas cópias, pela sua multiplicação e diversificação caleidoscópicas; por outro lado, sobrevive a obsessão pelo original, e pelos valores do original: a autenticidade, o ao vivo, a presença. Disto são manifestações aqueles projectos, como tentarei mostrar na minha apresentação, pois não é irrelevante que o documentário “Maria by Callas” use apenas as palavras da cantora, tal como não é indiferente que “Callas in Concert” emule escrupulosamente um concerto ao vivo ou que a presença de Abramović domine o palco e o ecrã do início ao fim de “7 Deaths of Maria Callas”.

Ao tornar patente o que têm em comum e de sintomático estes três projectos, a minha apresentação procura ainda contribuir para uma reflexão mais abrangente sobre o lugar das artes performativas na cultura contemporânea, assim como sobre o seu valor testemunhal, crítico e transformador, num momento de aceleração da revolução digital.”

João Vaz CESEM | NOVA, Instituto Politécnico de Lisboa

O Canto Gregoriano nas improvisações de Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012): Um olhar sobre um concerto realizado na Sé de Évora em 1997

A figura de Antoine Sibertin-Blanc está associada de forma indelével ao ressurgimento do órgão em Portugal no século XX. A sua acção pedagógica permitiu a formação de várias gerações de alunos, entre os quais se contam muitos dos organistas e professores de órgão presentemente activos. Paralelamente, exerceu uma actividade regular enquanto concertista e foi organista da Sé Patriarcal de Lisboa, desde 1965

até pouco antes da sua morte em 2012. Apesar do legado de Sibertin-Blanc ser amplamente reconhecido, a sua vida e obra foram só superficialmente estudadas. Em particular, a faceta de improvisador — patente em muitos dos seus concertos, mas sobretudo evidente no contexto da sua função de organista catedralício — não foi até hoje alvo de qualquer investigação, apesar de aquela actividade o ter distinguido ao longo da vida.

À data da sua chegada a Portugal, no início da década de 1960, Antoine Sibertin-Blanc destacava-se, pela sua preparação (em especial no domínio da improvisação), no panorama nacional, vindo a tornar-se rapidamente presença habitual na generalidade das manifestações organísticas. Foi, no entanto, como organista da Sé de Lisboa, que Sibertin-Blanc mais se distinguiu como improvisador, embora muitas vezes incluísse improvisações nos seus recitais (normalmente como extras).

A presente comunicação foi inicialmente motivada pela audição da gravação de um concerto realizado na Sé de Évora no dia 13 de Dezembro de 1997, protagonizado por Antoine Sibertin-Blanc e pelo Coro Gregoriano de Évora, cujo programa foi integralmente constituído por improvisações sobre as melodias gregorianas cantadas. A análise de algumas daquelas improvisações (sob o ponto de vista temático, harmónico, melódico, estrutural e da própria relação com o instrumento), assim como uma abordagem do percurso formativo (e formador) de Sibertin-Blanc, contribuirá para um melhor conhecimento daquela que foi a mais importante personalidade do mundo do órgão em Portugal no século XX.

José Pinto
INET-md | NOVA

Reconstrução ou fabulação medieval? Um estudo de caso sobre a música e o som no filme *Silvestre* de João César Monteiro

Silvestre (1981) é um filme narrativo que revolve em torno de Sílvia, jovem pretendente de um nobre de hábitos grosseiros que se traveste em *Silvestre* para se alistar no exército e salvar o seu pai. Trata-se de uma releitura de um romance e de um conto populares portugueses:

A donzela que foi à guerra e A mão do finado, respetivamente. Estes são intercalados por dois outros romances que estão no filme em forma musical — *La laranja* e *Veneno de Moriana*. Com o filme, o realizador João César Monteiro propõe uma (re)descoberta das raízes da cultura popular portuguesa que, nas suas palavras, está no “mundo cristão que vive connosco; o mundo árabe que corre no Sul do nosso corpo e o mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós” (Monteiro 1982).

Nesse sentido, para além dos mitos populares, *Silvestre* conta com referências iconográficas e musicais de raiz medieval. A música do filme é, em parte, construída a partir de excertos de música medieval pré-existente interpretada pelo grupo Segréis de Lisboa. No entanto, não deixa de estar presente a obra de Franz Schubert ou de Wolfgang Amadeus Mozart, ambos citados recorrentemente em outros filmes de Monteiro (cf. *Fragmentos de um filme esmola* e *Recordações da Casa Amarela*).

Este ambiente intertextual e eclético levanta as seguintes questões: os elementos sonoros e musicais no filme *Silvestre* contribuem para uma reconstrução realista e historicamente informada de um espaço-tempo medieval? Ou, por outro lado, remetem para uma fabulação com referência ao período em questão? Terá a era medieval abordada no filme um viés ideológico ou até meta-cinematográfico na medida em que constitui um meio para a descoberta do que César Monteiro chama de “um imaginário genuinamente nosso” (Monteiro 1981)? Através de uma análise aos elementos sonoros e musicais em *Silvestre*, contrapondo-os aos restantes elementos iconográficos, dialógicos e narrativos e considerando o seu carácter intertextual, proponho uma reflexão sobre o universo da “idade média fabulosa” no filme *Silvestre* de João César Monteiro.

Josefa Montero García
Centro de Estudios Vivanco

Personajes portugueses en los villancicos de la Catedral de Salamanca

Como ocurre en numerosos templos españoles, en el archivo de la Catedral de Salamanca se conserva un conjunto de “villancicos de

personajes”, cuyos protagonistas representan a distintas profesiones u orígenes, y muestran los tópicos asociados a cada uno de los estereotipos. Generalmente, estas obras iban destinadas a las festividades navideñas y sugieren una cierta actividad teatral, pues los personajes se dirigen al portal de Belén para desfilan ante el Niño, con la idea de “divertirle” y el objetivo real de servir de distracción a los oyentes y espectadores. Entre los protagonistas de estas obras encontramos a pastores, arrieros, estudiantes, sacristanes e incluso maestros de capilla que a veces se mezclan con personajes de distintas procedencias geográficas, en los considerados villancicos “de naciones”. Entre estos últimos, en el corpus de Salamanca son significativos los dedicados a los tipos originarios de la Península Ibérica de habla no castellana, donde aparecen personajes portugueses. En ellos texto y música son de carácter festivo, inspirados en los rasgos populares de cada “nación”, parodiando el idioma correspondiente.

El Archivo Catedral de Salamanca custodia seis villancicos con personajes portugueses, que a veces aparecen acompañados por tipos de otras nacionalidades. Todos ellos se dirigen al Niño en “su lengua” y presentan de forma exagerada los rasgos típicos y tópicos que se atribuían a los habitantes de Portugal, como el hecho de ser sentimentales y enamoradizos. Y, como es de esperar, estas piezas contienen referencias a la música de la región correspondiente, con textos que mezclan palabras de distintos idiomas. Junto con personajes portugueses, encontramos en estas mismas obras a gallegos, italianos, franceses y algún catalán. Destacamos, como ejemplo, un villancico al Nacimiento, donde un italiano entona un aria y un portugués canta una tonada, subrayando las características de la música de los oriundos de los respectivos países, con una fluida mezcla de idiomas. Entre los autores de estas piezas se encuentran los maestros de capilla Tomás Miciezes (1655-1718) y Antonio Yanguas (1682-1753), habiendo dos de ellos anónimos. Este trabajo analiza las características de algunas de estas obras, centrándose especialmente en las intervenciones de los personajes portugueses.

Júlia Durand CESEM | NOVA

‘Fake songs made by fake artists’: a controvérsia da música de catálogo na plataforma Spotify

A música de catálogo (conhecida como library music ou stock music) diz respeito a faixas musicais pré-existentes catalogadas segundo diversas categorias (tal como géneros, emoções ou instrumentação). Estas faixas destinam-se, em princípio, a um licenciamento por criadores de audiovisuais, que as poderão utilizar em programas televisivos, publicidade, vídeos online, entre outros (Durand 2020). A anonimidade dos seus compositores (que a tendem a publicar sob pseudónimos, e que raramente chamam a atenção para esta faceta ainda depreciada da sua atividade) é um aspeto central da música de catálogo, e um dos fatores que explicam a sua invisibilidade: apesar de ser uma presença assídua num número muito significativo de audiovisuais, passa em grande medida despercebida junto de um público generalista. No entanto, com a expansão de plataformas digitais, assistimos a um crescimento progressivo da visibilidade da música de catálogo: se antes se dirigia somente a criadores de audiovisuais, é agora cada vez mais proposta em plataformas de streaming, para ser ouvida isoladamente.

Não obstante, a música de catálogo (e as particularidades que regem a sua produção e utilização) é ainda alvo de um profundo desconhecimento que gera frequentes mal-entendidos. Esta comunicação propõe averiguar um caso particularmente ilustrativo desse fenómeno: a controvérsia que se desenrolou em 2017, quando o serviço de streaming Spotify incluiu música de catálogo nas suas populares playlists temáticas (Scherzinger 2019). A plataforma foi rapidamente acusada, em periódicos online, de “adulterar” as suas playlists com “música contrafeita” e “artistas falsos” (Petridis 2017; Bulut 2017). Tais acusações deviam-se principalmente ao facto de os compositores dessa música de catálogo, dado o seu anonimato, não terem uma imagem pública ou qualquer presença em redes sociais, levando inclusive a insinuações que a sua música seria na verdade gerada por inteligência artificial (Flanagan 2017).

Partindo de um cruzamento de dados retirados de entrevistas a compositores cuja música de catálogo foi incluída em playlists do Spotify, bem como de uma análise da cobertura jornalística deste incidente, proponho aprofundar as principais questões que surgem com este acontecimento mediático, com o confronto entre contextos de produção musical que se regem por convenções e objetivos profundamente diferentes (por um lado, a música de catálogo anônima, e, por outro, as editoras discográficas inscritas em sistemas de estrelato e de mediatização dos artistas). A colisão destas realidades distintas de produção musical verifica-se aliás com acrescida frequência no meio online, contribuindo para um progressivo diluir de fronteiras entre indústrias musicais que apresentavam até hoje balizas relativamente estanques. Este fenómeno permite então explorar questões que extravasam o caso específico da música de catálogo, ao indiciar alguns dos velhos hábitos e critérios que coexistem com novas práticas de difusão e receção de música online — sobretudo no que diz respeito às expectativas depositadas no perfil do “músico” enquanto figura pública com uma imagem de marca.

Juliana Wady
CESEM | NOVA

“Germanismo”, “modernismo” e “nacionalismo” no discurso musical: os “-ismos” (opostos) em Mário de Andrade e Luís de Freitas Branco

Mário de Andrade (1893-1945) e Luís de Freitas Branco (1890-1955) apresentam características comuns tanto na sua trajetória pessoal como em seus diferentes panoramas contextuais — Brasil e Portugal. Para além dos seus significativos contributos para a musicologia brasileira e portuguesa, ambos pertencem à mesma geração, foram professores em instituições musicais de relevância em cada um dos países e exerceram intensa atividade no jornalismo musical, dentre outros aspectos. Desta forma, os dois autores se consagraram como personalidades importantes, legitimando determinados discursos sobre música, discursos estes assentes no contexto político-cultural de cada um dos países: repúblicas recém-formadas, espaços periféricos numa perspectiva artística e geográfica, emergência dos movimentos “modernistas” e “nacionalistas”.

Considerando estes aspectos comuns, os paralelos que podem ser estabelecidos entre o pensamento de Mário de Andrade e Luís de Freitas Branco se configuram, também, como uma forma de compreender como e de que maneira os discursos sobre música refletiam conceitos-chave na primeira metade do século XX. Afinal, os dois países em questão, para além de partilharem um passado com consequências visíveis no universo musical (e não só), se encontravam num dilema, em certa medida, semelhante: a ânsia por uma atualização artístico-estética em simultâneo à afirmação de uma identidade nacional. Ora, fato interessante é que, apesar desta partilha de contextos e trajetórias, os discursos destes dois autores apresentam caminhos intrigantes e, por vezes, opostos não só no pensar “modernismo” e “nacionalismo”, mas, e como consequência da reflexão sobre estes conceitos, no papel do “germânico” na música brasileira e portuguesa. Enquanto referência artística, tanto no que diz respeito à vanguarda musical quanto na construção de uma estética nacionalista, o legado musical germânico é referido e analisado frequentemente pelos musicólogos que, por vias divergentes, se servem de uma ideia de “germanismo” para (re)pensar suas definições de modernismo(s) e nacionalismo(s). Tais reflexões ganham forma em diferentes gêneros textuais (escritos ensaísticos, crítica musical e historiografia) e demandam vínculos significativos entre os seus autores e o espaço-tempo que os circunscreve, implicando, por isso, inter-relações entre conceitos, figuras e espaços relevantes no cenário artístico luso-brasileiro. Assim, é considerando a variedade deste corpus, partindo destes contextos e elegendo especialmente estes “-ismos” que, nesta comunicação, contraponho o pensamento de Mário de Andrade e Luís de Freitas Branco tendo em conta, especialmente, o período entreguerras. Estabelecendo estes paralelos, além de contribuir para a compreensão do pensamento destes autores no que diz respeito às interações que estes conceitos polêmicos promovem, torna-se possível e frutífero refletir sobre as relações centro-periferia patentes nos discursos sobre arte e música na realidade luso-brasileira.

Lilian Maria Pereira da Silva **Universidade de Coimbra**

A música de câmara em Portugal no século XVIII: uma abordagem da musicologia histórica e da performance, por meio do estudo de um manuscrito musical

Esta proposta concentra-se na música de câmara no século XVIII em Portugal e nas relações musicais deste país com a Itália e a Espanha do mesmo período a partir do estudo do Manuscrito Musical 61 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

O M.M. 61 reúne 58 peças sem identificação de autor na referida fonte: 6 sonatas para dois violinos, 2 canções para soprano e tecla e 50 peças para tecla como: minuetos, allemanda, corrente e sonatas em 2 movimentos. Ao longo da pesquisa, ainda em curso, conseguimos identificar uma sonata de Domenico Scarlatti escrita de maneira facilitada. Este fato revela também outra face da música setecentista que é aquela diretamente relacionada com o ensino da música, ou seja, o modo como se praticava a música em voga e de como esta estava inserida na sociedade portuguesa. Alguns minuetos do M.M.61 coincidem com minuetos atribuídos a Carlos Seixas noutras fontes. Por outro lado, as concordâncias estéticas entre o M.M. 61 e a música para violino na Itália de setecentos com Arcangelo Corelli e Francesco Geminiani, bem como, com a música e o pensamento tratadista de José Herrando em Espanha e com Pedro Lopes Nogueira em Portugal, são bastante plausíveis.

Como a nossa investigação pretendemos demonstrar como o M.M. 61 é um elucidativo exemplo de como a música instrumental no século XVIII em Portugal foi pensada e realizada. Nesta comunicação apresenta-se uma breve abordagem codicológica e as principais perspectivas adotadas para a análise das obras como caminho para diferentes possibilidades no âmbito de uma interpretação historicamente orientada. Outro ponto importante do nosso trabalho é revelar um repertório camerístico desconhecido dos músicos práticos e do público em geral, como por exemplo, as 6 sonatas para dois violinos, anônimas, com características da escrita para violino própria de meados de 1750. Trazer à lume este repertório, sobre o qual temos em curso uma edição crítica, colabora, de maneira substancial, para o conhecimento da prática musical setecentista.

Documentos históricos como o Catálogo da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra compilado por D. Pedro da Encarnação até meados de 1776 e que hoje faz parte da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde consta o M.M. 61 identificado como “Livro de Minuetes”; os tratados para instrumentos de cordas no século XVIII e a comparação com outras fontes musicais da época têm servido de base à nossa investigação, com a qual se pretende aprofundar o conhecimento da história da música de câmara em Portugal no século XVIII.

Lucas de Campos Ramos **Universidade de Aveiro**

O revivalismo e suas motivações em um caso da cimboa caboverdiana

A Cimboa é um monocórdio de fricção associado à música tradicional caboverdiana. Apesar de seu uso estar fortemente associado ao Batuku e ao Finason (estilos musicais tradicionais de Cabo Verde), historicamente este cordofone enfrentou momentos de dificuldade em manter-se vivo na memória social e nas últimas décadas esteve muito próximo de ser “extinto”. Tais dificuldades estão associadas a variados fatores, desde complicações decorrentes de períodos de depressão económica à dificuldades de obtenção de matéria-prima (sobretudo a crina de cavalos) apropriada para sua confecção. A preocupação com sua “sobrevivência” rendeu-lhe recentemente a indicação à Património Cultural Imaterial de Salvaguarda Urgente conferida pelo Instituto do Património Cultural (IPC) de Cabo Verde.

Atualmente, o conhecimento técnico relacionado à Cimboa, seja em relação à construção ou à performance, está restrito a um número muito reduzido de pessoas. Dentre elas, um dos maiores representantes é o sr. Pascoal (nome oficial: Domingos da Ressurreição Fernandes, nome artístico: Pascoal de Nhá Bebê) - simultaneamente construtor, tocador e divulgador da Cimboa.

Em entrevista concedida ao etnomusicólogo Jorge Castro Ribeiro pelo projeto AtlaS (Atlântico Sensível: memória e mediação das práticas e dos

instrumentos musicais na circulação entre comunidades interligadas) em novembro de 2018, Pascoal traça um panorama histórico da Cimboa em contexto com a produção musical caboverdiana e também de sua própria relação com o instrumento. A análise da entrevista evidencia a preocupação revivalista do sr. Pascoal, associada com a preservação da memória social do instrumento.

Os ativismos revivalistas frequentemente se colocam na condição de restauradores do passado, ou ainda, na complexa posição de mediação entre o passado e o presente. Livingston (1999, p.2), define o Revivalismo como “a social movements which strive to restore a musical system believed to be disappearing or completely relegated to the past for the benefit of contemporary society” A noção de benefício à sociedade contemporânea é ampliada ao tempo futuro na definição de Ronstrom (2014, p.44): “revival is a missionary and visionary phenomenon: there are revivals not because there has been a past, but because there is a future to come”.

Tais questões estão fortemente presentes no discurso do sr. Pascoal. Quando questionado sobre sua expectativa em relação ao futuro interesse dos jovens pela Cimboa, o sr. Pascoal evidencia tais preocupações: “(...) aprender a tocar Cimboa simplesmente para preservar, como estou a fazer, isso, muito sério, é muito possível que não haja. Mas eu estou nesta cepa torta. Vou insistindo, vou insistindo. Levo isso até onde eu puder”. (2022, p.15).

A presente análise interessou-se exactamente por refletir sobre as motivações do sr. Pascoal em seu ativismo revivalista em relação ao instrumento. Bithell & Hill (2014) apontam quatro motivações associadas ao ativismo revivalista, nomeadamente: 1) a insatisfação com aspectos do mundo moderno, 2) a afirmação da identidade étnica, 3) a política; e 4) as respostas a desastres. A presente reflexão é fruto da interpelação entre as motivações descritas por Bithell & Hill e a entrevista do sr. Pascoal, com vistas à interpretar o contexto da Cimboa em Cabo Verde sob a ótica do Revivalismo.

Luís Bastos Machado **CESEM | NOVA**

Identidade, nostalgia e visões para o futuro: Deutschtum e as suas polarizações em pianistas germânicos da primeira metade do século XX

Perante o rápido processo de modernização na Europa oitocentista, a segunda metade do século vê nascer uma crítica da modernidade industrializada e urbanizada através de meios artísticos e literários, amiúde evocando uma nostalgia por um passado idealizado pré-industrial. No caso da cultura austro-alemã, esta crítica assume tendencialmente uma particularidade: no imaginário germânico, o passado ganha forma como fonte genuína da identidade, Deutschtum, legitimizando a rejeição de determinados valores da modernidade considerados estrangeiros (ocidentais) e decadentes. Na prática, esta noção identitária não é estanque nem sempre propriamente étnica, tal como o demonstra a apropriação de variadas figuras não germânicas para o(s) cânone(s) da Deutschtum. Por outro lado, também fora dos territórios germanófonos se encontram fortes correntes germanófilas, subscrevendo aberta ou tacitamente os valores artísticos subjacentes à idealizada identidade germânica.

Porém, definindo-se em boa parte num quadro de negação, a noção de Deutschtum em finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, agudizada pelas tensões bélicas, vive de um sistema dicotómico de valores opondo aquilo que é supostamente alemão àquilo que o não é: cultura (Kultur) / civilização (Zivilization); comunidade (Gemeinschaft) / sociedade (Gesellschaft); profundidade / superficialidade; idealismo / materialismo; etc. A arte e, especialmente, a música austro-alemã, como metáfora do espírito no centro da identidade germânica, traduz para os seus discursos essas noções.

Existindo já alguma literatura a relacionar Deutschtum e composição, crítica, teoria e análise musical, no domínio da interpretação esta é ainda apenas pontual. Como se manifestam então noções de Deutschtum em intérpretes que atravessam esta época, e que consequências têm elas na sua conceptualização musical e visão para o futuro?

Procuraremos nesta comunicação dar um contributo para esclarecer estas questões, com um foco em pianistas germânicos nascidos sobretudo nas duas últimas décadas do século XIX. À semelhança de outros artistas de uma primeira vaga modernista, referências a Deutschtum e/ou aos seus valores são recorrentes e, até certo ponto, estruturantes em certos aspectos do seu pensamento, tornando-se este conceito num agente de polarização em vários eixos. O mais óbvio será, talvez, o pseudo-étnico, que opõe com frequência as características presumidas da música alemã em especial às da francesa. Mas aquele que será possivelmente mais marcante refere-se à própria música germânica, contrapondo intérpretes conservadores, que excluem do seu cânone as novas linguagens expressionistas e dodecafónicas, aos vanguardistas que consideram que estas, sim, são as que permitem dar a necessária continuidade a uma Deutschtum modernista e não anacrónica. Desvelam-se desta crise dois sistemas interpretativos correspondendo ao que cada facção projecta como a sua ética: uma inspiração nostálgica nos modelos do passado, e uma suposta reformulação das regras de interpretação com base em preceitos da nova composição e teoria musical; ambas apenas parcialmente se cumprem. No seio destes discursos surge a figura conciliatória de Johannes Brahms que, geralmente ultrapassadas na mente destes intérpretes as clivagens da “Guerra dos Românticos”, é apropriada por ambos os lados como charneira entre passado e presente: paradoxalmente, um mesmo modelo composicional e de ética interpretativa para futuros que se anunciam radicalmente diferentes.

Luís M. Santos CESEM | NOVA

A música sinfónica e o campo da crítica musical em Lisboa durante a Primeira República

Nos anos da Primeira República, a imprensa generalista acompanhou de perto e teve uma participação activa no fenómeno que desde o dealbar do novo regime se desenrolava em Lisboa: um florescimento sem precedentes do interesse pelos concertos sinfónicos públicos, patente no estabelecimento de duas séries regulares paralelas no Teatro da República

e no Teatro Politeama, entre várias outras tentativas efémeras. Estava em causa, com efeito, a intensificação de um processo de mudança na vida musical, com raízes no século XIX, no qual o repertório sinfónico gradualmente conquistava espaço à ópera. Nesse processo de mudança, as instituições e agentes da crítica musical parecem ter efectivamente desempenhado um papel fundamental na emergência e afirmação de todo um quadro discursivo que teria vastas implicações na construção da transcendência do objecto «música sinfónica». Imperante já nos anos anteriores à Primeira República, esse discurso manteria a sua preponderância pelo menos durante as décadas de 1910 e 1920, no período em que prosperaram os empreendimentos sinfónicos referidos, sustentado não só por algumas das figuras que antes haviam lutado pela sua primazia, mas também, já na viragem para os anos 20, por um novo grupo de críticos musicais que gradualmente tomou o seu lugar nos principais órgãos: Luís de Freitas Branco, Rui Coelho, Oliva Guerra, António Joyce, Eduardo Libório, Francine Benoît e Hermínio do Nascimento, entre vários outros. Esta comunicação considera o papel desempenhado por um conjunto alargado de instituições e agentes da crítica musical no referido processo. Pretende-se identificar os mecanismos sobre os quais assenta a sua prática discursiva e explorar as suas implicações numa perspectiva diacrónica, sem esquecer a influência das transformações por que passava o campo da crítica musical, que não deixou de colher o impacto das importantes lutas políticas em curso, focando nomeadamente alguns reflexos ao nível da recepção de compositores e repertórios.

Luís Neto da Costa

Microtonalidade, notação e o processo colaborativo em *_na plangência_*

Esta comunicação apresenta um estudo de *_na plangência_* para clarinete e electrónica criada em 2020 por Luís Neto da Costa. O objectivo do estudo é examinar os aspectos relevantes do método composicional e analisar como é que a colaboração entre o compositor e o clarinetista Batista Júnior, desde a concepção até à performance, levou a alguns dos resultados. As questões de investigação que orientam este estudo são: 1) Como é que a microtonalidade se reflete na notação e na utilização de

sons electrónicos? 2) Como é que os elementos microtonais afetam a interpretação da obra por parte do intérprete? 3) Quais são os desafios e os benefícios da colaboração entre um compositor e um intérprete na criação de uma nova obra? 4) De que forma a intertextualidade pode orientar e motivar o discurso interpretativo ao conectar composição, poesia e performance?

Através de um patch de Max com a biblioteca 'bach', foram gerados vários acordes baseados na série de harmónicos que esticam e comprimem sem perder a sua sonoridade consonante. Estes foram harmonizados eletronicamente com a versão virtual do Yamaha DX7 (Arturia) que, devido ao parâmetro de afinação, foi possível obter as frequências precisas. Em algumas secções, o intérprete deve fundir-se com estas harmonias da forma mais pura possível, exigindo que esteja altamente sintonizado com o ambiente sonoro.

O compositor trabalhou em conjunto com o clarinetista para explorar novas técnicas, tais como as diferentes alturas e multifónicos com a eliminação do corpo superior do clarinete. Porém, grande parte desta colaboração baseou-se em garantir que a notação da obra fosse clara e precisa e que todos os elementos fossem exequíveis. Quanto ao sistema de acidentes, optou-se por um constituído por quartos-de-tom e símbolos de aproximação que, embora não represente com precisão as frequências compostas, considerou-se ser o método mais eficaz neste contexto. Além disso, a opção por uma partitura sem compassos e com uma linha de tempo permitiu uma maior liberdade para o intérprete e uma abordagem diferente à interpretação. Apesar da ambiguidade da textura, o clarinetista guiou-se pelas cores na linha de tempo que representam as diferentes harmonias.

Ao longo da criação, os artistas também discutiram sobre os vários aspetos da interpretação, para que estivessem em consonância com as intenções composicionais, e sobre a relação entre a poesia e a música. Nesta obra, o clarinetista recita excertos de poemas de Cruz e Sousa e Henry Wadsworth Longfellow durante a performance, acrescentando outra camada de significado à obra e reforçando o aspeto intertextual na música. Para o intérprete, a intertextualidade foi utilizada como ferramenta de estratégia performativa, principalmente em *_na plangência_* e em *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta* por terem uma conexão clara com a poesia.

Este estudo contribui para o campo da composição e performance musical ao dar destaque ao processo colaborativo, o método composicional e a utilização de elementos eletrónicos e microtonais na música contemporânea.

Mafalda Nejmeddine
CESEM, IN2PAST | Universidade de Évora

Maria João Albuquerque
INET-md | NOVA, Biblioteca da Ajuda

Alberto José Gomes da Silva revisitado: vida e obra de um compositor português vanguardista

Conhecem-se duas obras impressas de Alberto José Gomes da Silva, editadas pelo próprio, ambas publicadas poucos anos após o terramoto de 1755, em data anterior à chegada de Francisco Milcent, que, em 1765, veio para Portugal para introduzir a arte de gravar música. Trata-se das “Regras de acompanhar para cravo, ou orgão” (1758) e as “Sei sonate per cembalo” (176-). Na falta de um gravador especializado, Gomes da Silva socorreu-se do burilista francês, Guilherme Debrie, ao serviço da Corte portuguesa desde D. João V, para a gravação das estampas e dos rostos das edições. Porém, a boa qualidade da gravação das matrizes da música indicia a possibilidade deste trabalho ter sido executado no estrangeiro. A edição destas duas obras, com recurso a uma técnica bastante dispendiosa e especializada, que ainda não existia à data em Portugal, necessitou de um investimento financeiro inicial bastante elevado, o qual foi assegurado pelo próprio músico. O facto de os únicos exemplares sobreviventes das “Sei sonate per cembalo” terem sido encontrados todos no estrangeiro e a entrada do seu nome constar num dicionário biográfico alemão datado de 1792, permite-nos perceber que estas edições garantiram a Alberto José Gomes da Silva a divulgação da sua obra fora de Portugal. Desconhecemos o que terá levado o compositor a efetuar este esforço económico, tendo em conta que não possuía fortuna própria, e qual o impacto destas edições na sua vida quotidiana, em Lisboa. Para responder a estas questões, foram realizadas pesquisas sobre a biografia do

compositor e as suas obras. Nesta comunicação pretendemos desvendar o percurso profissional deste compositor, esclarecendo sobre as condições que permitiram o financiamento destas edições e a repercussão imediata na sua vida, do ponto de vista financeiro e do reconhecimento no seu país. Por outro lado, pretendemos fazer luz sobre a história das duas edições agenciadas por ele mesmo, reveladoras de um espírito muito à frente do seu tempo, que nos permite identificar as “Sei sonate per cembalo” como a primeira obra para instrumentos de tecla editada em Portugal no século XVIII.

Marcele Pedrotti Dutra Meneses
Marcos Tadeu Holler (orientador)
Universidade do Estado de Santa Catarina

A prática e o circuito musical das companhias líricas entre 1850 e 1880: na rota das cidades do Rio de Janeiro, Desterro e do Rio Grande

No Brasil durante a segunda metade do século XIX existia um circuito de companhias líricas que se deslocavam em navios a vapor e paquetes pela costa marítima e desembarcavam em diversos portos do país. As apresentações eram realizadas em teatros, que no Segundo Império (1840-1889) eram considerados espaços de civilidade dentro dos moldes europeus, em termos do processo civilizatório. Nesse contexto, a pesquisa visa compreender a circulação e a prática musical das companhias líricas entre 1850 e 1880 durante o projeto civilizatório existente no século XIX na rota das cidades do Rio de Janeiro (localizado no sudoeste do país); Desterro (situado no estado de Santa Catarina) e Rio Grande do Sul (território do Rio Grande no Sul). O nome na época era Nossa Senhora do Desterro ou simplesmente “Desterro”. Somente em 1894, como uma homenagem ao então presidente Marechal Floriano Peixoto, a cidade passaria a chamar-se Florianópolis.

A relação do teatro lírico e o processo civilizador no século XIX são refletidos a partir de conceitos sobre o comportamento, normas de conduta, controle e organização social do autor Norbert Elias (1994; 2001), tópicos que são utilizados para se compreender a centralização no gosto

do Imperador e da Corte durante o Segundo Império. O repertório que constava nos programas de concertos era de óperas italianas, tendo uma hegemonia de tal repertório no país, pois era legitimada como escola de civilidade e indicador de civilização (BUDASZ, 2008).

A pesquisa é de caráter documental e utiliza como fonte os jornais da época, que são um meio comunicação do cotidiano com notícias sobre as atividades culturais e políticas, que carregam questões ideológicas. Durante as temporadas líricas realizadas nas cidades estudadas os empresários tinham um papel proeminente e lidavam com questões como a contratação de músicos e a escolha de repertório, e também com eventuais problemas como o cancelamento de uma récita devido à resistência de um dos cantores, como ocorreu na cidade do Rio Grande, dia 4 de junho de 1869: “[n]ão tem lugar hoje a exibição da opera Barbeiro de Sevilha, como quinta récita de assignatura da companhia lyrica em consequencia, ao que nos dizem, de se negar a trabalhar com a mesma companhia o tenor Philippi” (ANNUNCIO, 1869, p. 2). Este excerto da crônica elucida como aconteciam essas temporadas líricas com diversos problemas que envolviam também questões econômicas como falsificação de ingressos, valores diferentes de ingressos entre as cidades, como também a movimentação do comércio, como a venda de roupas, por exemplo.

Por fim o circuito musical é considerado nesta investigação como indústria, comércio e arte, e seu estudo permite compreender as conexões artísticas, culturais, políticas e as interligações entre as cidades em questão.

Marco Brescia
CESEM | NOVA, Instituto Politécnico de Lisboa

João Vaz
CESEM | NOVA

A prática musical organística no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto e a sua eventual relação com o documento “[Mappa de registrar o] Órgão” da Biblioteca Nacional de Portugal

A Secção de Música de Biblioteca Nacional de Portugal custodia um manuscrito de fulcral importância no que concerne à prática da registação organística no Antigo Regime: o “[Mappa de registar o] Órgão”, cujo nome, parcialmente perdido em decorrência de um desprendimento de papel, pode ser restituído graças a uma nota deixada por um bibliotecário no século passado. O documento em causa, sem número atual de catálogo, conserva-se num maço de documentos identificado pela inscrição “Religiosas de São Bento do Porto”, facto que o poderia relacionar com o antigo órgão do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, encerrado em 1892, após a morte da última religiosa, e subsequentemente demolido para dar lugar à atual Estação Ferroviária de São Bento. A composição e as características técnicas do órgão descritas no presente mapa de registação são compatíveis com um órgão histórico de tipo português do último quartel do século XVIII, o que é corroborado pelo facto de a igreja do antigo mosteiro feminino português, órgão incluído, ter sido destruída num incêndio decorrido em 1783. O “[Mappa de registar o] Órgão”, único documento histórico português no género já identificado, preconiza a forma através da qual um órgão de médias dimensões deveria ser utilizado ao nível das suas possibilidades de registação, bem como do bom funcionamento dos mecanismos geradores da alternância entre Ecos e Contra ecos e da consequente ativação/anulação de registos previamente selecionados pelo organista, quer labiais, quer de palheta. A presente comunicação vem indagar acerca da prática musical com órgão no seio das antigas beneditinas do Porto, cujo espólio musical, conservado na mesma Secção de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, abrange um relevante corpus de música em estilo concertante com acompanhamento de cordas e/ou organo obbligato, à luz das indicações originais de registação e do uso dos Ecos e Contra ecos, para além de inquirir acerca da sua eventual compatibilidade para com o instrumento descrito no “[Mappa de registar o] Órgão”. Desta feita, espera-se contribuir favoravelmente a futuras interpretações historicamente informadas de um repertório de notável interesse artístico e musicológico, que caracteriza uma prática musical conventual de inulduível singularidade no panorama da música religiosa portuguesa e ocidental, sempre numa dimensão transdisciplinar de diálogo entre a musicologia histórica e a performance musical.

Marcus Held
Monica Lucas
Universidade de São Paulo

O Virtuoso Útil

Nas práticas musicais contemporâneas, termos como “virtuoso” ou “virtuose” são, com frequência, empregados com vistas à qualificação de instrumentistas ou cantores cujas habilidades técnicas avançadas se destacam pelo aparente apelo do impossível, do inconcebível e do inexplicável. Trata-se de uma concepção herdada do Romantismo, vinculada a mecanismos de descrição de instrumentistas e cantores que valorizam a subjetividade. Estas visões descrevem intérpretes como geradores de emoções arrebatadoras e colossais, que transcendem a palavra e levam o público ao mundo infinito dos espíritos, situando o artista no patamar do Sublime. Essa concepção do termo “virtuoso”, entretanto, opõe-se à clareza e racionalidade dos ideais filosófico-musicais do século XVIII. Preceptivas musicais setecentistas propagam a ideia do músico perfeito, baseada no ideal ciceroniano do “vir bônus”. Neste contexto, de matriz retórica, o substantivo “virtude”, assim como o adjetivo “virtuoso” são compreendidos no sentido moral, e pressupõem um comprometimento ético do músico para com seu público, que vai além do arrebatamento técnico, pois busca também instruir e deleitar, conduzindo-o às boas ações. Nesta proposta, pretendemos recuperar as acepções de virtude nas esferas germânica e britânica do século XVIII, com sustentação em preceptivas musicais, dicionários e léxicos publicados entre 1656 e 1786, visando compreender o campo de sentido dessa terminologia naquela época. Nesta aproximação, é possível perceber paralelos entre ideias filosófico-musicais das duas nações. Utilizaremos, como base comparativa, obras de dois autores modelares da primeira metade do século XVIII: Der Brauchbare Virtuose [“O Virtuoso Útil”, Hamburgo, 1720], de Johann Mattheson (1681-1767), e as preceptivas A Treatise of Good Taste in the Art of Musick [“Tratado sobre o bom gosto na arte da música”, Londres, 1749] e The art of playing on the violin [“A arte de tocar violino”, Londres, 1751] do ítalo-britânico Francesco Geminiani (1687-1762). Verificaremos em que medida ocorre a associação de tais autores em suas representações do músico ideal, perfeito e, seguramente, virtuoso.

Maria Alice Volpe
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música

A curadoria como parceria entre a musicologia e a museologia: desafios da exposição “Uirapuru, O Pássaro Encantado da Amazônia” (Museu Villa-Lobos, 2018-2019)

Os poemas sinfônicos/bailados brasileiros Uirapuru e Amazonas estão entre as obras mais representativas do paisagismo e indianismo modernistas de Villa-Lobos, cuja linguagem musical pós-tonal, moldada em rica orquestração, expressa a floresta amazônica, monumental e maravilhosa, como uma metáfora do Brasil. Parte de um processo histórico no qual a paisagem tropical ganhava cada vez mais a imaginação brasileira na construção da identidade nacional, Villa-Lobos trouxe para a dimensão musical esse imaginário edênico, mítico e abundante de riqueza natural. Esta comunicação tem o intuito de compartilhar nossa experiência na curadoria da exposição “Uirapuru, O Pássaro Encantado da Amazônia”, no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, que permaneceu aberta ao público de maio de 2018 a maio de 2019. Poucos são os museus da música no Brasil e raras são as oportunidades em que a musicologia pode trabalhar em parceria com a museologia. Oportunidade preciosa para difundir entre o público mais amplo os entendimentos trazidos pelas pesquisas recentes, tal exposição buscou proporcionar uma experiência ímpar ao incitar, simultaneamente, conhecimento e sensorialidade. Dentre os inúmeros desafios dessa parceria entre musicologia e museologia para a curadoria, discutiremos (1) as estratégias de reconstrução da experiência estética e cultural das referidas obras de Heitor Villa-Lobos, sua narrativa musical, literária e cênica por meio de sua associação de seus objetos expositivos, que incluem livros raros, partituras, instrumentos musicais, registros fonográficos, vídeos, fotografias, ilustrações, figurinos e crítica musical de época; (2) considerando três segmentos de visitantes: o público escolar (ensino fundamental), os especialistas (músicos e pesquisadores) e os turistas, envolvendo, portanto, a arte-educação, conforme as diretrizes da encomenda; e (3) os recursos tecnológicos disponíveis para mediar os objetos sonoros. Os recursos audiovisuais disponíveis permitiram o percurso pela exposição em sincronia visual e

auditiva. Os painéis de parede das salas expositivas proporcionaram uma experiência audiovisual e cultural com as referidas obras. As fotografias das montagens de época dos bailados são de especial interesse, pois revelam concepções estéticas e imagéticas distintas entre sua estreia com a equipe da Argentina e as performances seguintes pelas equipes brasileiras coevas ao compositor. Essas colaborações com bailarino/as e coreógrafos estrangeiros ocorreram numa época em que se buscava criar no Brasil o “ballet nacional”. Por ocasião da abertura da exposição em 2018, o MVL adquiriu um violonofone, similar ao utilizado por Villa-Lobos nas obras Uirapuru e Amazonas, cuja pesquisa da curadoria sobre as origens e disseminação desse instrumento raro no Brasil demonstrou que o referido compositor brasileiro trouxe o violonofone do ambiente da música popular de entretenimento para o universo da música sinfônica. Nem sempre compreendidas por seus contemporâneos, as qualidades inovadoras de orquestração de Villa-Lobos foram ressaltadas por diversos especialistas e nesta exposição foram colocadas à luz da releitura modernista do imaginário amazônico. Em ação integrada entre os diferentes setores do MVL, a exposição contou com uma série de ações educacionais realizadas durante todo o período que ficou em cartaz. A memória musical, a educação patrimonial e a arte-educação foram revitalizadas por meio das algumas linguagens expográficas que propiciaram experiência multissensorial de ressignificação cultural.

Mariana Allen
João Leite
Graça Boal-Palheiros
CIPeM / INET-md | Instituto Politécnico do Porto

Percepções das crianças e dos pais sobre aulas de educação musical no 1º Ciclo

A educação musical formal tem sido associada ao desenvolvimento musical, cognitivo, socio-emocional e acadêmico de crianças em idade escolar. As aulas de música desenvolvem capacidades musicais — percepção, performance e criatividade, e capacidades não-musicais — cognitivas e socio-emocionais, como linguagem, memória, sensibilidade

emocional ou comportamento social (Hallam, 2015; Hallam & Himonides, 2022; Ilari et al, 2016; Swaminathan & Schellenberg, 2020; Welch et al, 2021).

As opiniões dos pais e dos professores sobre os benefícios da educação musical para as crianças são geralmente positivas: os pais consideram que os programas de música contribuem para o desenvolvimento dos filhos (Barrett & Welch, 2020) e os professores referem benefícios no desempenho académico dos alunos (Souza et al, 2015).

O objetivo deste estudo foi compreender as percepções de crianças em idade escolar e dos seus pais sobre um projeto de aulas de educação musical lecionadas por uma professora de música experiente, durante um ano letivo. As crianças participantes frequentam o 2º ano do 1º Ciclo em escolas públicas e pertencem a famílias de meios desfavorecidos, com baixo estatuto socio-económico. Realizou-se uma entrevista estruturada sobre o impacto potencial da educação musical no desenvolvimento musical, cognitivo, socio-emocional e académico das crianças. Os alunos e os seus encarregados de educação (na sua maioria, mães, e alguns pais e avós) foram entrevistados individualmente. As entrevistas foram gravadas, transcritas e analisadas.

As crianças consideram que as suas atividades preferidas nas aulas de música foram os jogos musicais e tocar instrumentos. Revelam que melhoraram a forma como exprimem as suas emoções, sentindo-se mais felizes nas aulas, e a colaboração com os colegas, valorizando mais o trabalho em grupo. A frequência com que ouvem música no dia a dia aumentou, após as aulas de música (Farrington & Shewfelt, 2020). As respostas das mães e dos pais indicam vários benefícios da educação musical para os seus filhos, tais como: melhoria da memória, desenvolvimento da linguagem e maior cooperação, expressividade e compreensão emocional (Degé & Schwarzer, 2011; Schellenberg et al., 2015). As respostas referem também o impacto das aulas de música no bem-estar e na redução da hiperatividade nas crianças (Ho et al., 2020; Ilari et al., 2019).

Os pais destacam ainda a necessidade de maior apoio e mais recursos para garantir que todas as crianças têm oportunidades de educação artística, promovendo-se a igualdade de acesso à educação musical na

escola, para famílias mais carenciadas.

Conclui-se que as percepções das crianças participantes e dos seus pais sobre as aulas de música é positiva, pois estas podem melhorar as competências sociais e emocionais das crianças, bem como as suas atitudes e preferências. O facto de pertencerem a meios desfavorecidos e terem poucas oportunidades para a aprendizagem musical, parece ter contribuído para valorizarem grandemente as aulas de música. “

Mariana Calado **CESEM | NOVA**

Eco Musical (1911-1931): crónicas da vida musical portuguesa da I República

Nas décadas finais do século XIX e início do século XX, a imprensa de música desenvolveu-se e estabeleceu-se como um género independente, acompanhando o próprio desenvolvimento da vida musical e da indústria de música em Portugal. Quando em Janeiro de 1911 foi lançado o Eco Musical, um número significativo de títulos e projectos tinham já aparecido e perecido, mas contribuído para o estabelecimento de um modelo de estrutura e conteúdos deste género de imprensa.

Publicado entre 1911 e 1931, Eco Musical foi um dos jornais de música mais relevantes da I República — um período de instabilidade social e política que se reflectia também no jornal. No campo da imprensa periódica, nestes anos assistiu-se ao fim de A Arte Musical (1899-1915) e ao aparecimento de várias tentativas de novas publicações, cada uma de existência bastante breve. Uma das razões do sucesso e resistência de “Eco Musical”, e que o distinguem das restantes publicações coevas, poderá dever-se aos seus objectivos de defesa dos direitos dos músicos portugueses bem como à relação próxima (por vezes dependente) que o jornal estabeleceu com os seus leitores.

Nesta comunicação apresentarei o jornal Eco Musical e diversas etapas do seu percurso, enquadrando-o na história da imprensa musical portuguesa das primeiras décadas do século XX. Serão explorados alguns aspectos do conteúdo do Eco Musical, nomeadamente a atenção que prestava à

situação dos músicos militares e da prática de música no exército, e as secções que se mantiveram sem alterações ao longo dos anos. Serão ainda abordadas as colaborações de redactores mais frequentes.”

Mariana Carvalho Rosa **NOVA**

O culto dos Santos e da Virgem na liturgia jerónima de Belém: uma tradição particular

A tradição secular do século XVI praticada no Mosteiro Santa Maria de Belém ainda permanece desconhecida. Mandado construir por D. Manuel I, este monumento de grandiosa imponência arquitetónica, representava na altura a principal sede portuguesa da ordem de S. Jerónimo. Os manuscritos musicais que nele foram encontrados ainda se encontram por estudar, este trabalho recai sobre o culto referente aos santos e à Virgem. Existem alguns estudos que procuram conhecer mais profundamente a celebração dos santos e da Virgem na Ordem de São Jerónimo. Alguns estudos indicam haver uma tradição litúrgica particular, com uma clara ligação ao repertório jerónimo e com algumas ligações ao santoral hispânico.

Com objetivo de conhecer as particularidades encontradas na prática do culto dos Santos e da Virgem nos manuscritos provenientes do Mosteiro de Belém, as principais questões de investigação sobre as quais nos debruçámos foram: de que modo era praticado o culto dos santos e da Virgem na Liturgia de Belém? Existem particularidades neste culto do Sanctoral, se afirmativo quais e por que razão? Existe alguma influência local na prática desta liturgia?

Os objetivos principais desta comunicação são: contextualizar os ouvintes sobre esta prática no Mosteiro de Belém; caracterizar a tradição culto dos Santos e da Virgem na liturgia de Belém pré-tridentina; e identificar o repertório específico criado para novas festas (Conceptio, Descensio, Transfiguratio, S. Jerónimo...).

A metodologia baseou-se na análise dos manuscritos de Belém que

incluíam o período correspondente ao Sanctoral, onde estão incluídas as celebrações dos Santos e da Virgem, tanto no contexto da missa como do ofício. Os livros de coro jerónimos estudados encontram-se vários graduais e antifonários referentes ao Sanctoral, datados da primeira metade do século XVI (Lisboa, BNP, L.C.244, L.C.246; L.C. 272; L.C. 278; L.C. 280; Lewis E 229).

Deste modo, procedeu-se à identificação detalhada das festas encontradas em cada manuscrito pertencente ao corpus, assim como os cantos utilizados para cada uma destas celebrações. Seguidamente, foi feita uma análise do material e uma comparação da prática litúrgica encontrada com os impressos jerónimos datados de início do século XVI, com várias semelhanças entre eles (dimensões, decoração, tipo de letra). De modo a concluir a investigação, foi ampliada esta comparação para outros manuscritos de outras instituições jerónimas (L.C.259; Lewis E 221; LC 011; AUS-Sfl Add.Ms. 376).

A relevância científica deste trabalho assenta na atribuição de uma tradição secular a um dos mais importantes monumentos nacionais. Permitindo que a comunidade científica conheça e perceba quais eram e como aconteciam as celebrações dos santos e da Virgem no século XVI no Mosteiro Santa Maria de Belém.”

Mónica Chambel **Alfonso Benetti** **INET-md | Universidade de Aveiro**

Beyond Urtext? A edição de *Don't, Juan* (1985), de Constança Capdeville

Constança Capdeville (1937-1992) é uma figura paradigmática da vanguarda musical portuguesa do séc. XX. A compositora dedicou parte significativa da sua carreira à criação de eventos performativos que designou como “teatro-música” — produções singulares com foco deliberado na inovação em termos de conteúdos, nas quais combina expressões artísticas e elementos como som, movimento, texto, objetos, luz e projeções. Os materiais associados a estas obras encontram-se

frequentemente fragmentados e dispersos, o que dificulta a abordagem às mesmas, desafiando performers e musicólogos.

Don't, Juan (1985), para voz, piano, contrabaixo, percussão, fita magnética, mimo, bailarino e luzes, é uma obra representativa do género. Os materiais relacionados encontram-se em diferentes espólios e incluem partituras, notas avulsas, imagens, guiões, textos de diversos autores, recortes de jornais e revistas, uma digitalização da fita magnética originalmente utilizada pela compositora, e um registo televisivo de uma das performances. A obra foi recriada em 2018 pelo Xperimus Ensemble (com a coordenação dos autores desta proposta) e foram desenvolvidos materiais de apoio para a sincronização de cenas e conteúdos. Neste âmbito, foi elaborado um “guião aberto” direcionado à sistematização de elementos performativos determinados e indeterminados, o que permitiu a problematização, discussão, experimentação e alteração de ações e de materiais em contexto de laboratório performativo.

Com base no “guião aberto” desenvolvido em 2018, em métodos ligados à musicologia documental histórica e arqueologia (Foucault 1969), e interação com processos tecnológico-digitais, a presente comunicação consiste na apresentação de resultados preliminares associados à elaboração de uma edição digital de Don't, Juan. Os objetivos consistiram em: 1) proporcionar releituras dinâmicas sobre a obra de Constança Capdeville segundo padrões experimentais característicos da sua própria abordagem, 2) identificar formatos alternativos de edição adequados a obras incidentes sobre determinações e indeterminações, e 3) promover a preservação e divulgação de obras representativas do contexto português da segunda metade do século XX. As questões de investigação estiveram associadas à unificação e adaptabilidade de conteúdos analógicos a formatos virtuais, à pertinência dos mesmos no que respeita a processos de interpretação e recriação, e à experimentação de ferramentas tecnológicas associadas à edição de conteúdos artísticos. Os resultados preliminares revelam materiais com formatos diversos e informações essenciais à performance dispersas. Para proceder à elaboração do “guião aberto” foi necessário comparar e sistematizar materiais e, posteriormente, adaptá-los a uma edição digital. Este processo revelou ainda a compatibilidade entre a edição digital e a estética associada às obras de teatro-música de Constança Capdeville.

Pedro Belchior Nunes INET-md | NOVA

Nos interstícios do subcampo: práticas e valores de músicos “folk” em autoedição no Portugal do século XXI

O estudo da produção, edição e distribuição de música levada a cabo, de forma independente, por músicos contornando os habituais mediadores (editoras e distribuidoras) ganhou relevância sociológica nos últimos vinte anos. Embora situando-se na área mais abrangente e interdisciplinar dos estudos de música popular e recebendo contributos de várias disciplinas, da sociologia à etnomusicologia, passando pelos estudos culturais e pela antropologia, uma boa parte destas abordagens é enquadrada por abordagens clássicas e contemporâneas da sociologia, nomeadamente sobre o campo de produção artística (Bourdieu 1983) e a noção de capital nas suas variadas formas (Bourdieu 1997); sobre os mundos artísticos enquanto espaços de cooperação entre vários agentes (Becker 1982); e mais recentemente sobre modos de produção do-it-yourself (DIY) (Strachan 2007, Reitsamer 2011, Scott 2012, Hracz 2015, den Drijver & Hitters 2017, Bennett 2018, Guerra 2018, Threadgold 2018, Jones 2021). Este interesse acompanha o reconhecimento dos fenómenos de digitalização e desintermediação e seus impactos na reconfiguração da indústria fonográfica.

Nesta comunicação abordarei as práticas e valores de músicos em autoedição dentro do subcampo da música popular em Portugal. Tomando como âncoras teóricas as teses de Bourdieu e de Becker sobre campos de produção artística e mundos artísticos, respectivamente, bem como estudos recentes em torno das culturas DIY, caracterizadas pela adesão a um conjunto de práticas e valores autónomos em relação aos circuitos dominantes de produção de música, e recorrendo a entrevistas semi-dirigidas, conduzidas a uma amostra de músicos, procuro mapear e compreender o significado e o sentido das suas ações face às transformações ocorridas nos modos de produção e disseminação da música popular nas duas primeiras décadas do século XXI. Concluirei que a adesão a modelos DIY nestes músicos embora seja evidente em muitos casos não é total ou incondicional seja pelas ligações mais institucionais ao subcampo em causa, seja pelas vantagens que muitos encontram em estabelecer parcerias com editoras e distribuidoras.

Ricardo Mestre
CESEM, IN2PAST | NOVA

Rita Mendes
NOVA

O gibberish como recurso na composição não convencional e sua representação gráfica no âmbito da educação musical no ensino básico

Enquadramento teórico

A língua portuguesa é entoacional, isto é, utiliza melodias para transmitir contrastes linguísticos (Raposo et al., 2000). Retirando o significado semântico, obtém-se um tipo de produção vocal conhecida como gibberish (Saxena et al., 2013). Recorrendo ao significado sonoro em detrimento do significado linguístico, o gibberish contempla um processo de comunicação baseado na expressão emocional e imaginação (Yilmazvildiz et al., 2014), demonstrando que o significado das palavras está inteiramente ligado à capacidade de percepção e o próprio nível de sensibilidade do ser humano (Dimbleby & Burton, 2007). Tendo em conta que é através de experiências de interação que as crianças e jovens aprofundam as suas competências musicais (DGE, 2018), questiona-se de que forma poderá o gibberish atuar como recurso expressivo no processo de composição musical.

Objetivos

No âmbito da Unidade Curricular de Seminário de Orientação da Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico, realizou-se um estudo com os objetivos de (i) compreender de que forma um diálogo em gibberish se aproxima de um diálogo convencional e (ii) explorar as potencialidades do gibberish no âmbito da educação musical no ensino básico.

Metodologia

Neste estudo participaram dois alunos selecionados aleatoriamente, um do sexo feminino e outro do sexo masculino, da turma do 2º ano

do Mestrado em Ensino da Educação Musical. A gravação do diálogo ocorreu no Laboratório de Música e Comunicação na Infância, com os participantes sentados frente a frente, tendo sido indicado que a conversa teria um olá, desenvolvimento e adeus. Os alunos estavam familiarizados com práticas associadas à improvisação gibberish. Numa primeira fase, o áudio foi analisado com o programa PRAAT, considerando as variáveis de temporalidade, frequência e intensidade. Numa segunda fase, em contexto de sala de aula, recorreu-se a áudios de conversas gravadas por alunos do 6º ano do ensino básico, fez-se a edição de trechos para uma composição musical, com posterior conversão no PRAAT para representação gráfica de linhas melódicas e rítmicas. Estas foram depois editadas através do software Photofilters, dando origem a um produto que se enquadra no campo da arte digital.

Resultados

A análise do diálogo com a duração de 2'23" mostrou 12 intervenções por participante, 3 coocorrências e momentos de silêncios. Estas interações foram transpostas para uma partitura gráfica, revelando uma forma com introdução, A, B e coda. A média de frequências e a amplitude de intensidade foi mais elevada na seção A (261,15 Hz e 56 dB, respetivamente). A análise da frequência média revelou que existe maior exploração da tessitura em gibberish. Foram identificadas frases correspondentes a perguntas, afirmações e exclamações, tendo em conta o tipo de contorno melódico (Falk, 2011) e tipos frásicos portugueses (Raposo et al., 2020). Na aplicação no contexto escolar, verificou-se que o uso de gibberish, a atividade de composição musical e a manipulação de representações gráficas sonoras permitiram uma análise e compreensão mais profunda do som com base nas características melódicas e rítmicas de um diálogo.

Considerações

Considera-se que o gibberish, enquanto ferramenta comunicacional, pode ser um recurso válido na experimentação e criação em sala de aula e de carácter transdisciplinar, nomeadamente na articulação entre a música e as artes visuais e digitais.

Roman Korolev-Namazov
ISCTE

Media Framing as a Listening Technique: Exploring Preparations for Classical Concerts Attendance at the VI Festival Antenna 2

Contemporary research in the field of anthropology of listening analyzes the impact of various types of digital media on music perception. Recent statistical reports indicate a significant increase in the number of subscribers to streaming services. Considered to be the second most visited website worldwide, the online platform YouTube, which offers not only auditory but mainly visual content, also continues to attract a growing audience. The availability of modern media has resulted in rapid and easy access to diverse musical genres, thereby transforming the culture of music consumption on a global scale.

Concert-goers no longer solely rely on live performances for listening to music. Contemporary media technologies are more prevalent among younger audiences, but in the “age of mechanical reproduction,” it is rare to find a classical concert attendee who has never engaged in collecting recordings or listening to radio broadcasts. Thus, classical concert-goers have likely experienced the influence of a particular media frame that shapes their listening habits and the ways in which they enjoy music in concert halls.

The presentation aims to elucidate the operation of media framing in the contemporary context of classical concerts. To achieve this, a series of concerts from the Festival Antenna 2 held at the Belem Cultural Centre in February 2023 were investigated as a case study. Specifically, the public of live concerts featuring programs that showcased symphonic works by Ravel and Stravinsky, as well as piano opuses by Granados and Liszt were examined. These pieces being a part of the standard classical repertoire attracted the most interest from the audience.

Employing ethnographic methods such as participant observation and interviews, data was collected on how the audience prepares for classical concerts and its motivation for becoming acquainted with specific musical pieces prior to attending a concert. The media framing emerged

as a manifestation of curiosity, a source of enjoyment influenced by expectations, a means of seeking a sense of security within the concert environment. The findings provide insights into the specific listening techniques used by the public and contribute to the understanding of new forms of music communication that are shaped culturally and corporeally.

Rui Marques
Jorge Castro Ribeiro
INET-md | Universidade de Aveiro

“Muito gostava eu do Toque!”: Memórias, resiliência e a patrimonialização em curso das tunas das serras do Marão e do Alvão

Nas remotas aldeias serranas do Marão e do Alvão estabeleceram-se, ao longo do século XX, tunas musicais, constituídas por cordofones dedilhados (violões, banjos ou banjolins e bandolins) e friccionados (violinos e violoncelos), além de flauta ou clarinete. O ‘Toque’ — termo empregue localmente para designar as tunas — desempenhava um papel central nos momentos festivos e rituais que pontuavam o quotidiano das comunidades locais. A construção dos instrumentos, a sua aprendizagem e a composição musical eram maioritariamente asseguradas por membros das comunidades, num processo praticamente autónomo, configurando ecossistemas culturais (Moreno 2015; Schippers 2019; Titon 2009, 2009a). A partir da década de 1960, a crescente emigração e a mobilização de jovens para a guerra colonial redundaram no declínio da atividade das tunas e dos eventos em que estas se apresentavam. O esmorecimento das tunas agravou-se nas décadas seguintes, por via do surgimento de outros domínios de prática musical, da chegada da eletricidade e da abertura de estradas, que vieram mitigar o isolamento que caracterizava as aldeias serranas do Marão e do Alvão.

Em 2023, apenas cinco tunas mantêm actividade. Conscientes do valor patrimonial destes agrupamentos musicais e da urgência da sua salvaguarda, três autarquias da região tomaram a iniciativa de promover o pedido de inscrição das tunas das serras do Marão e do Alvão na Matriz do Património Cultural Imaterial (PCI) de Portugal, encarregando uma equipa

do INET-md (Universidade de Aveiro) da realização do respetivo estudo de suporte.

Esta comunicação tem como objetivo partilhar e discutir alguns resultados da investigação em curso. Sustentados em pesquisa bibliográfica (Minhava 1984; Neves e Cristóvão 2001; Sardinha 2005), investigação documental (em acervos de tunas e de etnógrafos locais) e em trabalho de campo, propomos (1) uma caracterização das tunas em estudo, no que concerne às suas constituições instrumentais, aos repertórios musicais que interpretam, aos processos de transmissão dos conhecimentos necessários à prática musical e à diversidade de contextos de atuação que enformam a sua atividade e (2) uma reflexão sobre as dificuldades da salvaguarda das tunas e possíveis estratégias que contribuam para a sua sustentabilidade (Cooley 2019; Schippers e Grant 2016; Titon 2009, 2009a e 2015; Turino 2009). “

Rui Pedro de Oliveira Alves **CEIS20 | Universidade de Coimbra**

Francisco dos Santos Pinto's trombone method manuscripts (C.N. 436 and C.N. 437) — earliest signs of trombone technique development and brass instrument's didacticism in Portugal

This presentation is focused on the two earliest surviving trombone manuscript methods in Portugal, held at the Biblioteca Nacional de Portugal, which were used in the class of brass of the conservatoire — classe de instrumentos de latão. Firstly it addresses a manuscript dated 1849 containing a transcription of Victor Cornette's Six Grandes Études with an additional four original studies on various ornamentations by Santos Pinto. It then focuses on a second trombone method manuscript dated 1850, by Santos Pinto. These method books cast light on aspects of the trombone playing technique and the way in which the trombone was taught and learned in Portugal. They establish trombone performance practice standards in Portugal as well as identifying the main international influences on the way in which the trombone was played.

With the creation of the Royal Conservatoire of Lisbon in 1835, Francisco

Kuchenbuck was appointed professor of brass instruments — a position identical to the one he held at the Seminary. However, the earliest records of trombone students at the Conservatoire refer to the academic year of 1838/39. Although the statutes of the conservatoire state that professors were responsible for the submission of their own method books, there is no evidence of the didactical material used in Kuchenbuck's classes. The most significant advance in trombone playing in Portugal followed the appointment of Francisco António Norberto dos Santos Pinto, who superseded Kuchenbuck as professor of the class of brass instruments of the Conservatoire. Santos Pinto was one of the most celebrated Portuguese brass players of the nineteenth century, occupying distinguished positions as trumpeter of the Royal Chamber Orchestra of Lisbon and at the Orchestra of the São Carlos Opera in Lisbon; he was also one of the most distinguished composers and conductors of his time. Although his audition for the position took place in 1845, Pinto was not officially appointed until 1849, by royal decree of Queen Maria II. The same year, Santos Pinto submitted his manuscript method to be used by the students of the Conservatoire. This method book was followed by another manuscript in 1850, which was approved for use the following January. These two manuscripts, now held at in the National Library of Portugal, incorporate elements that were not considered in other contemporary trombone methods, of which the most significant are the four exercises on different ornamentations included in the 1849 manuscript, and are therefore significant to the development of trombone playing beyond Portugal. All musical examples played were recorded on a fine contemporary Antoine Courtois trombone.

Teresa Gentil **INET-md**

The voice of the 'Portuguese soul' - Media representations of Amália Rodrigues's voice (1939-1945)

Amália Rodrigues is an iconic figure of Lisbon's fado. She performed in the most renowned international venues and she was an influential figure in Portuguese society and culture, especially during the second half of the 20th century. Amália's voice has been constructed discursively as

an expression of 'Portuguese identity', the 'soul of the nation', the sonic embodiment of emotions such as 'saudade', 'nostalgia', 'pain', 'loss', among others. These associations seem to have crystallized, largely through the written press in the early years of her musical career as a professional fado singer, before her voice was recorded.

In this paper I argue that conceptualizations of Amália's voice and its meanings that are in circulation up to the present were configured primarily through media discourse - advertisements, reviews and articles describing her performances and voice - that circulated in the Portuguese and international press between 1939 and 1945. The written press was fundamental in the configuration and materialization of successive semiological chains of signification around her voice and figure that, in turn, constituted the genesis of a 'myth': Amália as the voice of the 'Portuguese soul'.

Vitor Manuel Ferreira Ribeiro de Moura **Universidade do Minho**

Citações, alusões e cópias na música

Durante uma récita de O Navio Fantasma, Richard Wagner terá comentado com Hans von Bülow que "quando era novo, roubava muito". A incorporação de temas, linguagens harmónicas e atmosferas musicais de outros compositores e outras tradições musicais é detectável, porém, em fases mais tardias da produção wagneriana, desde o papel central do Amen de Dresden em Parsifal (também presente, mas menos central, em Tannhäuser e Lohengrin) até à imitação do estilo de Meyerbeer na escrita vocal de Guttrune, no Crepúsculo dos Deuses. A presença recorrente de temas de Liszt nas sinfonias de Mahler ou as múltiplas citações de Mozart por Beethoven são outros exemplos deste assumir da influência na obra de compositores. O objectivo desta apresentação é o de propor uma nova tipologia dos vários tipos de "citações musicais". Nesse processo, iremos testar o conceito goodmaniano de alusão ou referência mediata, originalmente dedicado às artes visuais e, em particular, à arquitectura, aplicando-o aos diferentes modos através dos quais os compositores referem a obra de outros compositores, com o objectivo, mais ou menos

declarado, de importar e trabalhar determinadas características dessa obra de forma complexa e indirecta. Em boa medida, essa complexidade resulta do facto de o autor referir literalmente as características que possui em comum com a obra que é "citada" (como a identificação de temas do Tristão na 6ª Sinfonia de Bruckner) ao mesmo tempo que exemplifica metaforicamente as características que possui em contraste com essa obra. Da tensão entre os dois movimentos de referência resulta uma espessura simbólica assinalável, mas iremos propor a hipótese de que o mecanismo simbólico da alusão funciona de forma diversa em música. Esta hipótese será avaliada ao infirmar a aplicação à música dos vários métodos de variação, segundo Goodman: composição e decomposição, ênfase, ordenação, supressão e completação, e deformação.

CO MU NI CA ÇÕ ES-PER FOR MAN CE

Alberto José Vieira Pacheco
CESEM | NOVA

Andrea Luísa Teixeira
CESEM | NOVA, Universidade Federal de Goiás

Os recitativos de salão:
revivendo uma prática interrompida

A declamação acompanhada de música é um fenômeno bastante conhecido no teatro do século XIX. Contudo, menos sabido é o fato de que peças musicais que fazem uso de voz falada também estavam sendo interpretadas nos salões daqueles dias. Essas composições de câmara, geralmente para piano voz, podem ser vistas atualmente na literatura especializada em canção, estando indicadas como “melodramas”. Por exemplo, no Guide de la mélodie et du Lied, organizado por Brigitte François-Sappey e Gilles Cantagrel, podemos ver vários “melodramas” citados nas listas de canções compostas por alguns compositores (FRANÇOIS-SAPPEY & CANTAGREL, 1994). Por sua vez, há alguns anos, Alberto Pacheco deparou-se com uma série de composições brasileiras e portuguesas, geralmente intituladas ou subintituladas como “recitativos”, que aparentemente tinham sido escritas para piano solo. Na verdade, a investigação foi mostrando que se tratava de canções melodrama nas quais, via de regra, o piano acompanhava a declamação de um poema ao som de uma valsa. Foi possível comprovar também que o gênero foi criado no Rio de Janeiro em meados do século XIX pelo ator português Luiz Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado Coelho (1831-1900). Esse tipo específico de canção declamada, que passou a ser indicado por Pacheco (2018) como “recitativo de salão”, tornou-se muito popular no Brasil e acabou chegando a Portugal com o mesmo sucesso, o que confirmou seu caráter fundamentalmente luso-brasileiro. Ao que tudo indica, o gênero caiu em completo desuso nas primeiras décadas do século passado.

Paralelamente à investigação documental e histórica, Pacheco e Andrea Teixeira desenvolveram uma longa experimentação interpretativa para que se alcançasse uma execução musical convincente e efetiva do repertório (PACHECO, TEIXEIRA, 2018). Os resultados foram sendo apresentados em

concertos tanto no Brasil quanto em Portugal, sempre com uma ótima acolhida do público. Em 2019, o grupo Academia dos Renascidos, fundado por esses dois intérpretes com o objetivo de dar nova voz ao repertório luso-brasileiro que se encontrava silenciado nos arquivos, lançou pelo selo do MPMP, em Portugal, o primeiro CD totalmente dedicado ao gênero. Esta comunicação-performance pretende apresentar uma seleção das canções ali registradas, refletindo sobre estratégias tomadas pelos músicos para enfrentar alguns problemas e desafios encontrados durante o processo de interpretação de um repertório cuja prática musical estava interrompida. Ficar bastante claro que seguimos o mesmo método empregado pelos intérpretes envolvidos no movimento revivalista que ficou conhecido como “early music” (HASKELL).

Bernardo Santos INET-md | Universidade de Aveiro

Preludiando sobre a obra para piano solo de Ruy Coelho

A interseção entre ideologia e arte, defendida pelo compositor Ruy Coelho (1889-1986), torna-o um caso particularmente relevante para compreender a cultura do Estado Novo. Investigar Ruy Coelho implica reconhecer o caráter polémico deste compositor, patente nos seus conhecidos diferendos com, por exemplo, Luiz de Freitas Branco (Telles 2008) e Fernando Lopes-Graça (1976). A sua postura cáustica e assumida ligação ao Estado Novo poderão constituir a principal razão da escassa receção da sua obra por intérpretes e estudiosos (Abreu 2017). Esta associação manifesta-se também através nos títulos e temáticas de obras para piano deste período, como Rainha Santa e Retábulo Português, indo ao encontro do ideário estético do Estado Novo descrito por Ó (1999). Paralelamente, denota-se uma influência de estéticas europeias distintas na obra de Ruy Coelho, possivelmente derivada dos seus estudos em Berlim e Paris (Abreu 2018). É de realçar que, relativamente estudos relacionados com a obra do compositor, existem publicações que abordam a sua obra orquestral (Abreu 2016, Azevedo 2010), para bailado (Abreu 2016; Marinho 2010) e de música de câmara (Abreu 2018), não havendo presentemente publicações dedicadas à sua obra para piano, com exceção de poucas referências, em forma de catalogação, por Harper (2013) e Hinson e Roberts (2014).

Esta comunicação-performance pretende, a partir de uma pesquisa integrada dos contextos culturais, sociais, artísticos e interpretativos relativos a Ruy Coelho, demonstrar como estes influenciaram a criação de um estilo de escrita para piano específico. Para tal, esta comunicação-performance incide sobre duas das obras de Ruy Coelho para piano solo, Três Prelúdios e Três Prelúdios Peninsulares, recorrendo a esta forma musical para expor o ecletismo de estilos na escrita de Ruy Coelho em miniaturas para piano. Pretende-se também partir do sentido lato do conceito prelúdio e utilizar esta comunicação-performance para promover a disseminação da obra para piano de Ruy Coelho, contextualizando algumas das obras mais relevantes para piano do compositor dentro dos estilos existentes nos prelúdios apresentados.

Este trabalho partirá de uma pesquisa bibliográfica e de arquivo, de forma a aferir quais os contextos de composição de Três Prelúdios e Três Prelúdios Peninsulares, intérpretes anteriores e possíveis gravações destas obras e autógrafos e manuscritos existentes. No contexto específico destas obras musicais, a discussão envolverá a apresentação integral de Três Prelúdios e Três Prelúdios Peninsulares e a sua articulação com os conteúdos de natureza musicológica identificados na pesquisa bibliográfica e de arquivo. Demonstrar-se-á ainda os vários elementos presentes na escrita de Ruy Coelho para piano, desde as texturas orquestrais aos temas reminiscentes da música tradicional portuguesa e à utilização de uma forma rapsódica nas suas peças, transversais às suas composições para piano ao longo da vida.

Com esta conferência-performance espera-se contribuir para a divulgação da obra para piano deste compositor português do século XX.

David Cruz
INET-md | Universidade de Aveiro

Fernando Lopes-Graça: portuguese folkloric traces in the Concerto da Camera col violoncello obbligato

Fernando Lopes-Graça is unarguably one of the greatest Portuguese composers of the 20th century, as well as an extremely prolific one. His repertoire is rich both in the amount of works written, but also in the variety of genres and instrumentation. Living during times of political (nationalistic) attempts of standardizing a concept of Portuguese folkloric culture based on inaccurate urban views, Lopes-Graça decided to develop an esthetic of nationalistic music based on the “deep roots” of the Portuguese culture. This esthetic lead him to a long work of ethno-musicological research within the deep areas of the mid 20th century rural Portugal.

Lopes-Graça developed then, a unique compositional style deeply influenced by what he considered as the real roots of Portuguese music, and also by the main music currents of the early 20th century. According to the composer, what defines a unique national erudite musical style is the influence either conscious or not of the popular culture around the artist. Being a composer of mostly vocal and piano music, his works for cello solo and cello and piano constitute a rich and important part of his instrumental music, and a clear example of his main esthetics and esthetic phases translated into instrumental music.

Lopes-Graça considered his Concerto da Camera col violoncello obbligato (wrote from a request by the great cellist Mstislav Rostropovich), as his work of “biggest maturity and consequence”, being one of the best examples of a mature and later style. Through the analysis of this pieces formal/musical structure many aspects of aspects of the nature of his mature style can be revealed such as a tendency of developing the use of music material from clear popular musical sources into small (derived) thematic cells. His later musical style, although approached many times at an analytical stand point as a close to serialism, can be deconstructed into a musical style based on Portuguese folklore with more condensed structural music material.

Henrique Portovedo
INET-md | Universidade de Aveiro

Hugo Vasco Reis
Zürcher Hochschule der Künste, Kunstuniversität Graz

PerformAction em Dimensions of Singularity II:
Post-Performance enquanto Criação

A relação entre computação e a arte musical tem conduzido a um estado de articulação permanente, potenciando o desenvolvimento criativo e performativo. Desde o final do século XX, é evidente a proliferação de uma multiplicidade de géneros e expressões musicais de acordo com dois princípios: a integração da tradição e dos meios tecnológicos; a ruptura de todos os contextos que não podem ser vistos como directamente derivados da tecnologia digital. Isto significa que a trajectória a partir do processo de criação baseia-se na compreensão e adaptação das realidades técnicas ao mesmo tempo que estabelece uma consciência das potencialidades tecnológicas, como meio de atingir e estabelecer determinado resultado artístico.

Enquanto estudo de caso, em Dimensions of Singularity II para Saxofone Alto e Eletrónica, a origem de todos os sons é proveniente do instrumento acústico, sendo estes posteriormente processados, para além das possibilidades organológicas do instrumento acústico, através do recurso à eletrónica, amplificando assim as suas referências. A relação tímbrica entre instrumento acústico e eletrónica assume um carácter formal e estrutural no discurso de cada peça, sendo o tratamento do som objeto de permanente variação, numa perspetiva de organização e diálogo entre diferentes dimensões da produção do som, desafiando a ideia de limite da psicoacústica. Cada um dos instrumentos, acústico e eletrónico, tem intervenções de destaque, colocando o instrumento acústico numa dimensão a solo e a eletrónica numa dimensão orquestral. Som, silêncio, impulso, energia e ruído, abraçam-se num processo unitário, o qual agrupa as duas fontes sonoras, acústica e eletroacústica, num único instrumento, não obstante a sua diferente dimensão.

A desconstrução de obras musicais nos seus elementos primordiais revela-as como acumulações complexas de singularidades, como amálgamas multi-camadas de ‘coisas’ (Brown 2001), revelando possibilidades abertas de infinitas novas montagens. Seguindo este pressuposto é aplicada uma noção de forma, não como um conjunto de moldes, mas como um princípio orgânico em que as identidades sonoras podem projectar morfologias estruturais fundamentais, que incluem: representação, materiais, comportamento de audição, comportamento dos materiais, ordenação, espaço, elementos performativos, intenção e recepção.

A tecnologia está a avançar mais rapidamente do que as práticas musicais, estando-se a reter de modo superficial as técnicas aplicadas na composição e performance musical, técnicas cuja materialidade será rapidamente substituída por novas, mas cujas estruturas incorporadas continuam e tornam-se novamente implementadas em objectos técnicos posteriores, como uma reciclagem de competências. Compreender como o conceito de PerformAction traça a sua definição, design e funcionalidade à prática musical vigente, contribuiu para a compreensão, das epístolas conceptuais e dos paradigmas performativos, do mesmo modo como a performance está a transformar a criação.

Huayma Tulian **Universidade de Aveiro**

Danza Imaginaria N°1: uma composição/performance transcultural

Esta proposta de comunicação-performance centra-se na descrição e análise do processo de criação da minha composição/performance Danza Imaginaria N°1 (2022) para guitarra. Nesta obra, trabalho com uma abordagem transcultural, ou seja, materiais musicais de “outras” culturas servem de base para a composição. Elementos musicais de danças tradicionais argentinas, como ritmos, melodias, texturas e articulações de zambas, chacareras e vidalas, são transformados e aplicados em uma dança não-tradicional, de carácter contemporâneo.

Tendo em conta que o meu principal interesse é indagar sobre o meu processo criativo como compositor/performer, neste trabalho convergem

duas perspetivas de investigação: o processo criativo do compositor/performer e a composição transcultural. Consequentemente, pretendo responder às seguintes questões: Como são utilizados os elementos tradicionais na composição/performance? Que compromissos artísticos se assumem ao longo deste processo de composição? Como acontecem as inter-relações entre composição e performance no processo de aplicação dos elementos tradicionais?

As questões apontadas conduzem aos objetivos: A) Compreender o diálogo entre a prática artística individual e os conceitos de exotismo, nacionalismo e transculturalidade musical; B) Identificar as decisões estéticas e necessidades expressivas que surgem durante a aplicação dos conteúdos relacionados com a música tradicional no processo criativo; C) Compreender o meu papel como compositor/performer no processo de criação de uma obra musical transcultural.

Para estudar este contexto desenvolvi um estudo autoetnográfico da minha experiência como investigador, compositor e guitarrista, aplicando os seguintes métodos: contextualização da figura do compositor/performer na música erudita, exploração dos conceitos de exotismo, nacionalismo e transculturalidade; descrição da aplicação dos elementos musicais tradicionais e observação das interações entre composição e performance no processo de criação da Danza Imaginaria N°1, performance da peça e finalmente, uma análise da composição/performance.

Os resultados do trabalho indicam que, na Danza Imaginaria N°1, as danças típicas do folclore argentino foram um meio para a geração de ideias próprias. Não se encontram na obra citações de músicas preexistentes, todos os elementos externos são adaptados e transformados, embora se tente manter certos traços reconhecíveis. Evitou-se a referência literal e superficial, pois o respeito pelo material alheio foi uma prioridade ao longo do processo de criação e durante a escrita da obra.

No processo de criação da Danza Imaginaria N°1, apareceram constantemente relações entre os materiais musicais alheios, a performance e a composição, embora não sejam claros os limites, se é que existem, entre o fazer do compositor e do performer. Assim, pode-se afirmar que a performance teve um papel decisivo no processo de composição. De modo geral, é através das práticas performativas que se realiza a transformação do material emprestado/apropriado e,

posteriormente, num trabalho analítico, se aplica o material transformado à estrutura geral da peça. Assim mesmo, torna-se evidente que muitas das decisões criativas foram influenciadas pelas minhas competências ou limitações enquanto instrumentista, ou seja, no processo de composição viso ressaltar as minhas qualidades como performer.

João Paulo Moreira **Universidade de Aveiro**

Experimentação e assemblage com obras de Lopes-Graça e Johann Sebastian Bach

Durante o decorrer da investigação preliminar em volta dos Vinte e Quatro Prelúdios para Piano de Lopes-Graça fui-me deparando com pontos de interação de sentidos diversos entre esta obra e os dois volumes do Cravo bem temperado de J.S. Bach. Estas duas obras vários pontos de encontro: ambas foram compostas para as vinte e quatro tonalidades, seguindo a ordem cromática ascendente. O próprio Lopes-Graça, devoto admirador de Bach, reconhecia a importância dos quarenta e oito prelúdios e fugas de Bach, como sendo uma das mais importantes obras compostas e revestindo crucial papel na consagração da afinação de temperamento igual (Borba & Graça, 1956, p. 627). Esta obra, Vinte e Quatro Prelúdios para Piano, é um exemplo de como Graça se aproxima dos seus antecessores (neste caso de Bach), e das grandes questões de evolução tonal musical (escrevendo para as vinte e quatro tonalidades).

J. S. Bach escreve toda a sua obra para o sistema de afinação mesotónica, dedicando exclusivamente o CBT ao novo sistema de afinação. Quais as dificuldades que sentiu ao escrever desta forma? Sendo que várias obras eram anteriormente transpostas a fim de se adequarem às limitações do anterior sistema de afinação (algumas tonalidades provocavam os indesejáveis “uivados”) (Lecky, 2009), de que forma o sistema bem temperado veio trazer para o compositor uma visão alargada de todas as tonalidades? Dando assim asas à utilização de todas as tonalidades sem exceção e conseguindo eliminar os anteriores “uivados” provocados pela afinação, J. S. Bach entreviu um caminho novo, tanto na música como na perspetiva organológica dos instrumentos de teclado da sua época e ainda dos que se encontravam em fase de desenvolvimento.

Apesar dos 200 anos que separam estes dois compositores e as suas obras aqui em análise, ambos enfrentaram dilemas semelhantes, tanto nas possibilidades como nas dificuldades proporcionadas pelas questões de afinação. Na tentativa de recriação de elementos oriundos da Música Popular Portuguesa, Lopes-Graça deparou-se com barreiras e empecilhos. A afinação apresentou-se como um deles, seja no caso de alguns instrumentos tradicionais — com um sistema de afinação diferente —, seja com a própria essência das melodias originais.

Estas questões de temperamento e afinação do teclado foram também alvo de especial atenção por parte destes dois compositores e serão objeto de estudo e análise neste artigo.

Esta investigação levou-me a conhecer produção científica dos autores Cook em *Beyond the Score Music as Performance*, Leech-Wilkinson em *Classical music as enforced Utopia* e ainda Paulo de Assis, *Logic of Experimentation*, entre muitos outros, os quais reforçam a problemática das limitações da escola erudita. Através da metodologia de Laboratório Experimental, e respetiva análise de conteúdo, este estudo visa essencialmente dar resposta aos seguintes problemas: a afinação como fator limitador/innovador, os problemas associados à escassez de intérpretes da obra de Lopes-Graça (existindo apenas uma gravação da integral dos 24 Prelúdios para Piano) e ainda das possíveis limitações da escola erudita de piano. Recorrendo à assemblage como processo criativo serão apresentados nos seguintes links alguns dos resultados musicais e respetivas conclusões

Ricardo Augusto Ferreira Smith **Instituto Carlos Gomes**

O Hibridismo em composições para guitarra clássica baseadas em tradições populares do Brasil

Este trabalho propõe uma abordagem poética híbrida, que mistura a linguagem da música popular brasileira ao estilo de composição para guitarra clássica, compartilhando o conceito de hibridismo conforme apontado por Peter Burke em seu livro *Hibridismo Cultural* (2003), entendendo que no campo das artes, essa combinação ocorre em diversos

níveis, desde o cruzamento de estilos até o cruzamento de materiais. Nessa performance serão apresentadas dez composições de autoria do proponente, baseadas em gêneros tradicionais da música brasileira, sobretudo do Norte do país, como: samba, baião, toada, guaranha, choro, carimbo, marabaixo, entre outros. Tratam-se de peças para guitarra solo resultantes da experiência do autor em pesquisa e performance de ritmos populares somados aos seus estudos em guitarra clássica.

Serão demonstrados diversos níveis de tomadas de decisão no processo composicional em função das adaptações necessárias às possibilidades da guitarra clássica naquilo que diz respeito às características melódicas, harmônicas e rítmicas das modalidades propostas, a exemplo de algumas das composições onde necessidade de se apresentar uma certa configuração rítmica desempenhada por exemplo, pelo baixo, ao mesmo tempo em que é imprescindível o suporte harmônico dos acordes, favorece o desenvolvimento de uma escrita que mantenha a independência desses elementos, conduzindo à uma considerável complexidade técnica na execução. As referidas peças que compõe o repertório da performance, apresentam elementos que vão desde a utilização de acordes dissonantes, tal como verificados no jazz ou bossa nova, até a utilização de contraponto à maneira barroca. Entende-se que as peças musicais resultantes do processo de composição supracitado, se configuram em um novo modelo, nem totalmente popular nem clássico, alinha-se aqui ao pensamento de Icléia Cattani, no texto *Conceito e Desdobramentos*, presente em seu livro *Mestiçagens na Arte Contemporânea* (2007), onde o híbrido na Arte apresenta a característica de fusão, em que os elementos constituintes da obra se perdem para dar origem a um terceiro elemento.

Tiago Cortez

O sistema tessaradecatónico de Sampaio Bruno

O portuense Sampaio Bruno, personalidade multifacetada e fomentador do golpe republicano frustrado do Porto a 31 de Janeiro de 1891, mandou construir no ano de 1911 um harmónio com 14 teclas por oitava, ou seja, um instrumento tessaradecatónico (de 14 tons). O instrumento, ainda por encontrar, foi encomendado à firma de J.Lancelot de Paris e apresentado

nessa cidade na Exposition Annuelle de la Société Française de Physique a 20 e 21 de Abril de 1911, e em Londres no Fourth Congress of the International Musical Society nos meses seguintes (Maio- Junho de 1911). Subjaz ao instrumento uma teoria musical, *Théorie exacte et Notation finale de la Musique*, que se pode ler num pequeno opúsculo de 1902. Confirma a necessidade que compeliu Bruno a mandar construir um harmónio (com o intuito de testar empiricamente a sua proposta de sistema de afinação da escala musical) a observação, nas *Notas do Exílio*, que “só a ignorância é que pode estabelecer um suposto antagonismo entre as teorias e o que se chama a prática. [...] Se a pratica falha, [...] o defeito está na teoria. [...] Não há nada tam tolo como dizer de qualquer coisa que a teoria é boa e a pratica má. Se a pratica é má, a teoria é falsa; e, se é verdadeira, a sua objetivação há de ser exacta” (*Notas do Exílio*, p.345).

Da atitude patente no excerto supracitado, entendemos a vontade de aceder ao desafio proposto por Pietro Blaserna através de correspondência: “Mr. Pierre Blaserna m’a répondu [...] que ma <<théorie ne peut être acceptée d’aucune façon, parce qu’elle est entièrement dépourvue d’une base expérimentale..... Sur le papier, tout va; mais la musique a une origine expérimentale, avec laquelle il faut compter.>> Donc, Mr. Blaserna me conseille de <<faire construire une petite orgue, même de deux octaves.>> Il finit sa loyale lettre par ces mots: <<Avant de publier votre théorie....., je vous engage vivement de construire cette orgue, ou un harmonium avec votre gamme, et de juger vous-même après.>>” (*Correspondência epistolar e outros textos avulsos*, pp. 494).

Para ser possível, passados mais de 100 anos, voltar a cumprir o desafio colocado por Blaserna a Bruno, propomos apresentar a público a sonoridade do sistema tessaradecatónico — incluindo uma performance da peça musical incluída, a título de exemplo, no final da *Théorie exacte*: o 1º prelúdio do 1º caderno do *Cravo Bem Temperado*, BWV 846, de J.S.Bach - por forma a demonstrar algumas das singularidades do sistema xenarmónico proposto por Bruno.

PAI NÉIS

Ana Ester Tavares
Universidade do Porto

Hugo Daniel Barreira
CITCEM | Universidade do Porto

Ricardo Filipe Vilares
Universidade do Porto

Da música que ouvimos no silêncio das imagens
e do espaço

Com este painel propomos uma abordagem transdisciplinar aos espaços e vivências musicais numa diacronia compreendida entre os séculos XVIII e XX partindo de três casos de estudo. O primeiro foca-se num instrumento, a Espineta MNM 698, convocando, não só as práticas musicais coevas, mas também os espaços e vivências a estes associados. O segundo tem por base a análise da sala de música do Palacete Silva Monteiro, no Porto, uma construção e programa decorativos oitocentistas de particular interesse no contexto das salas de música privadas da cidade na segunda metade do século XIX. O terceiro tem por objeto a problematização dos espaços da música gravada, analisados à luz das implicações que o advento da gravação e reprodução fonográfica em diversos meios audiovisuais nos espaços e vivências musicais.

A partir das três figuras de convite, o instrumento, a sala e o fonograma, os autores propõem leituras que combinam perspetivas dos estudos musicais, da História da Arte e da cultura visual, propondo análises iconográficas e iconológicas de diversos objetos, compreendidos à luz do contexto do seu tempo e do seu atual contexto de receção, numa leitura que articula visões sincrónicas e diacrónicas. A imagem, enquanto representação de um ambiente cultural, musical e social, adquire enquanto fonte e objeto artístico, uma dualidade compreensível pela análise iconológica da Espineta MNM 698. Do mesmo modo, esta relação entre espaços, fruição musical e sociabilidade encontra-se frequentemente nas salas de música, onde as alegorias e evocações de períodos muitas vezes associáveis à música de câmara convivem com uma iconografia particular,

estabelecendo panteões de músicos que permitem entrever a cultura musical coeva. Por fim, e no caso dos fonogramas, falamos quase sempre de um curioso e paradoxal diálogo entre o que vemos e ouvimos, ora por afastamento, na semi-invisibilidade do estúdio ou nas representações de uma qualidade sonora mais almejada que real, ora na presença ou imitação da sala de concertos, como que legitimando e autenticando a experiência mediatizada do espaço musical.

Procuram-se, deste modo, novos contributos para os estudos dos espaços da música e das vivências a eles associadas, através da sua evocação, representação ou registo pelos vários objetos, numa ideia de complementaridade que convoca a sobrevivência das imagens no tempo longo e o seu lugar na cultura musical, visual e arquitetónica que integra o nosso património comum

Paulo Ferreira de Castro
CESEM, IN2PAST | NOVA

Alejandro Reyes-Lucero
INED-md | NOVA

Célia Sousa Tavares
INED-md | NOVA

Sobre a noção de patrimonialização musical:
questões históricas e conceptuais

As problemáticas da patrimonialização da música não têm recebido uma atenção particularmente exaustiva, de um ponto de vista historico-conceptual, por parte da musicologia portuguesa, ainda que a história da disciplina se encontre, desde a origem, intimamente relacionada com a própria definição de património e com a assunção da música como parte integrante desse património, muitas vezes em estreita correlação com a difusão de ideais identitários e/ou nacionalistas, ou com a construção/consolidação de uma ideia de “tradição”. No momento actual, em que as questões culturais tendem a reclamar cada vez maior relevo na esfera

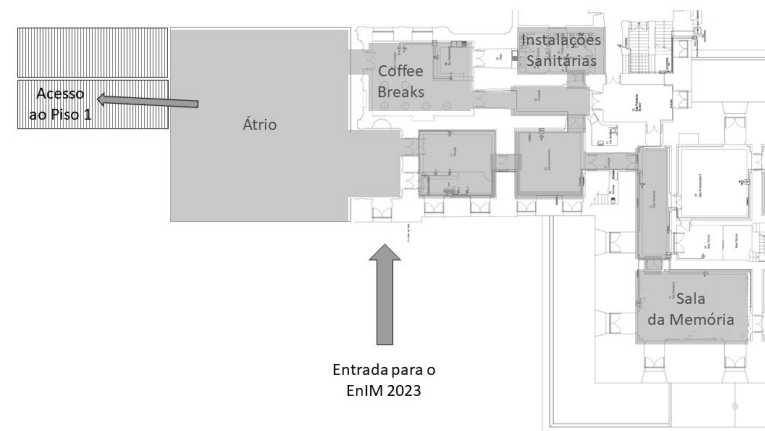
pública, afigura-se particularmente urgente promover junto da comunidade académica e do público em geral uma reflexão sobre a complexidade teórica, histórica, social, antropológica e política do conceito de património, bem como das múltiplas implicações dos processos de patrimonialização na produção, preservação, difusão, (re-)significação, valorização e canonização das diferentes práticas musicais, e respectivas consequências no domínio das políticas públicas culturais.

O presente painel tem como foco principal a temática da patrimonialização da música da tradição escrita em Portugal, reunindo um conjunto de três comunicações interrelacionadas, as quais incidirão, respectivamente, sobre o enquadramento historico-conceptual da noção de património musical no contexto português (comunicação 1), e sobre dois estudos de caso de situações históricas particulares, nomeadamente as práticas de “divulgação musical”, a partir da análise das iniciativas de Ema Santos Fonseca [da Câmara Reis] em Lisboa nas décadas de 20 a 40 (comunicação 2), e das práticas editoriais (no formato partitura) no domínio da chamada “música antiga”, em correlação com o desenvolvimento da musicologia portuguesa no século XX (comunicação 3). Em todos os casos, será dada especial ênfase à dimensão nacional das problemáticas analisadas, sem ignorar o modo como a situação portuguesa reflecte, absorve e transforma um complexo de ideias com ampla circulação internacional. Paralelamente, será problematizada a questão da eventual especificidade das temáticas da patrimonialização musical em confronto com outros domínios artísticos e culturais.

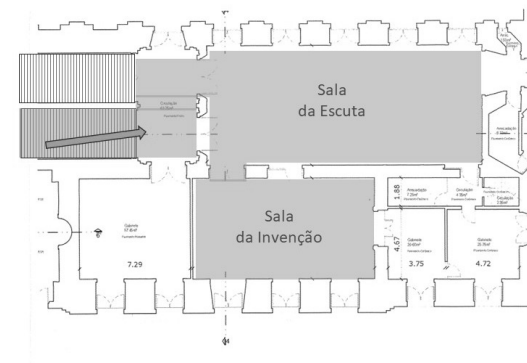
A CES SOS



Entrada para o
EnIM 2023



Piso 0



Piso 1

Edição

SPIM, Sociedade Portuguesa de Investigação em Música
& Museu Nacional da Música

Mafra, Setembro de 2023

Com o apoio da Câmara Municipal de Mafra