

---

⌘ ENCONTRO DE  
INVESTIGAÇÃO  
EM MÚSICA

---

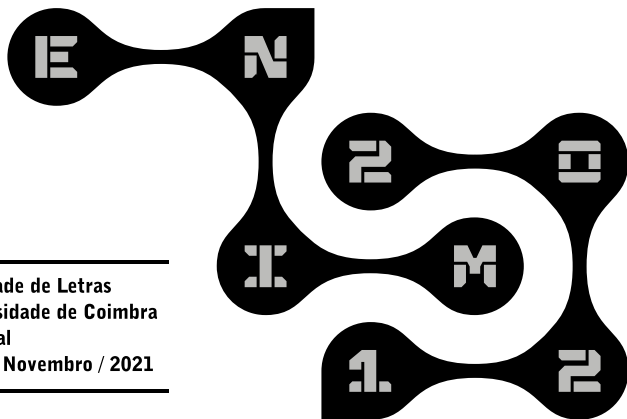
10th Meeting  
ON RESEARCH  
IN MUSIC

---

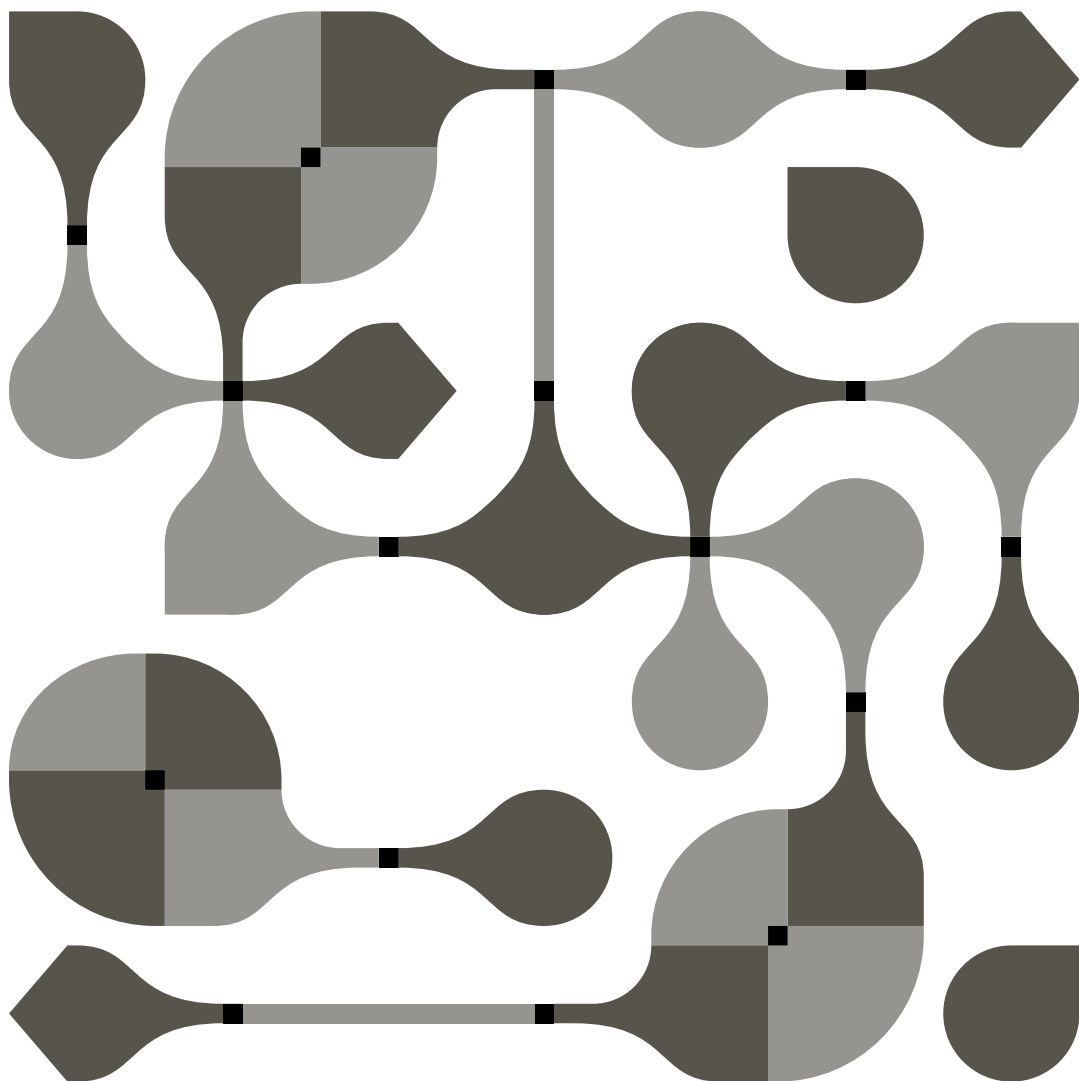
---

Faculdade de Letras  
Universidade de Coimbra  
Portugal  
11-13 Novembro / 2021

---



# PROGRAMA E RESUMOS



**PROGRAMA E RESUMOS PARA AS COMUNICAÇÕES  
APRESENTADAS NO ENIM 20-21**

**X ENCONTRO DE INVESTIGAÇÃO EM MÚSICA  
10TH MEETING ON RESEARCH IN MUSIC**

**11-13 Novembro, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal**

Organização:

**SPIM | Sociedade Portuguesa de Investigação em Música**

Parcerias:

CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra

Este Encontro é (parcialmente) financiado por fundos nacionais através da FCT –

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00460/2020.

Projeto de Design Gráfico: The Jorge dos Reis Studio com Rita Cruz Tavares (Typesetting)

Impressão: Gráfica Costa Carregal

ISBN: 978-972-8627-97-3 / Depósito Legal:

Tiragem: 150 exemplares

Coimbra | Novembro 2021



# Índice

---

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ORGÃOS SOCIAIS, COMISSÃO CIENTÍFICA E ORGANIZADORA</b> | <b>6</b>  |
| <b>MENSAGEM DA DIRECÇÃO SPIM</b>                          | <b>7</b>  |
| <b>PROGRAMAS</b>  | <b>9</b>  |
| <b>ORADORES PRINCIPAIS</b>                                | <b>17</b> |
| Capicua   | 18        |
| Paulo Ferreira de Castro                                  | 20        |
| <b>MESA REDONDA</b>                                       | <b>23</b> |
| <b>COMUNICAÇÕES</b>                                       | <b>27</b> |

|                               |    |                               |    |
|-------------------------------|----|-------------------------------|----|
| Águeda Pedrero-Encabo         | 29 | Jorge Alexandre Costa         | 61 |
| Alejandro Reyes Lucero        | 30 | Jorge Graça                   | 62 |
| Ana Barros                    | 31 | José Miguel Nicolau Pinto     | 63 |
| Ana Catarina Lopes Pinto      | 32 | Josefa Montero García         | 64 |
| Ana Isabel Nistal Freijo      | 33 | Júlia Durand                  | 65 |
| André Granjo                  | 34 | Juliana Wady                  | 66 |
| Beatriz Silva                 | 35 | Lígia Borges da Silva         | 67 |
| Bernadette Nelson             | 36 | Lucas Wink                    | 68 |
| Bruno Madureira               | 37 | Luís Bastos Machado           | 69 |
| Carlo Bosi                    | 38 | Luís M. Santos                | 70 |
| Carlos Villar-Taboada         | 39 | Luís Neto da Costa            | 71 |
| Catarina Braga                | 40 | Lúisa Correia Castilho        | 72 |
| Cristina Fernandes            | 41 | Mafalda Nejmeddine            | 73 |
| Dalila Teixeira               | 42 | Manuela Morilleau de Oliveira | 74 |
| Daniel Moreira                | 43 | Mariana Calado                | 75 |
| David Cranmer                 | 44 | Nádia Moura                   | 76 |
| David Miguel                  | 45 | Nuno de Abrunhosa Mendes      | 77 |
| Diogo Novo Carvalho           | 46 | Nuno Vieira de Almeida        | 78 |
| Eduardo Baltar Soares         | 47 | Nuria Blanco Álvarez          | 79 |
| Eduardo Falcão                | 48 | Océane Boudeau                | 80 |
| Federico Favali               | 49 | Paulo Perfeito                | 81 |
| Helena Lopes Braga            | 50 | Pilar Montoya Chica           | 82 |
| Helena Maria da Silva Santana | 51 | Ricardo da Rocha Pereira      | 83 |
| Henry T. Drummond             | 52 | Rosa Paula Rocha Pinto        | 84 |
| Hugo Sanches                  | 53 | Rui Magno Pinto               | 85 |
| Igor Reina                    | 54 | Rui Marques                   | 86 |
| Inês Thomas Almeida           | 55 | Samuel Pereira                | 87 |
| Isabel Pina                   | 56 | Simonetta Sargenti            | 88 |
| Joana Maia                    | 57 | Stefan Gasch                  | 89 |
| João Figueiredo Costa         | 58 | Thomas G. C. Garcia           | 90 |
| João Francisco Porfírio       | 59 | Tiago Manuel da Hora          | 91 |
| João Pedro Cachopo            | 60 | Tiago Simas Freire            | 92 |

## COMUNICAÇÕES -PERFORMANCE

95

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Vitor Moura                    | 93  |
| Chiara Antico                  | 96  |
| Fausto Neves                   | 97  |
| Gustavo Afonso                 | 98  |
| Inês d'Avena e Claudio Ribeiro | 99  |
| João Dias                      | 100 |
| Jorge García Martín            | 101 |
| Marcelo Leite do Nascimento    | 102 |
| Margarida Neves                | 103 |
| Mónica Chambel                 | 104 |
| Rui Pedro De Oliveira Alves    | 105 |

## PAINÉIS

107

### **Olhar as fontes de cantochão: metodologias, diálogos, práticas performativas**

109

|                        |     |
|------------------------|-----|
| Alberto Medina de Seça | 109 |
| Andrew Woolley         | 110 |
| Zuelma Chaves          | 111 |

### **A Construção de uma Fotobiografia:**

#### **Helena Sá e Costa**

112

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Elisa Lessa              | 113 |
| Helena Costa Araújo      | 113 |
| Henrique L. G. de Araújo | 114 |

### **Outros olhares em torno da música: contributos da iconografia musical**

116

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Ana Ester Tavares | 116 |
| Hugo Barreira     | 117 |
| Ricardo Vilares   | 118 |

### **Ver, Ler, Ouvir: entre a imagem e a**

#### **música na construção do cinemático**

120

|                  |     |
|------------------|-----|
| Bárbara Carvalho | 120 |
| Filipa Cruz      | 121 |
| Joana Freitas    | 122 |

### **Os discos Orfeu na transição para a democracia: infraestrutura e criatividades emergentes**

124

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Hugo Castro        | 124 |
| Leonor Losa        | 125 |
| Manuel Deniz Silva | 126 |

### **Reativação de memórias sonoras através de arquivos em Brasil,**

#### **Portugal e Goa: estudos de**

#### **caso do projeto Liber|Sound**

128

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Alexsander Duarte | 128 |
| Pedro Aragão      | 129 |
| Susana Sardo      | 130 |

### **Arquivo de memória ou memórias para o arquivo. Agentes e mediadores**

#### **locais na construção do arquivo SOMA**

132

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Aoife Hiney       | 132 |
| Artur Calado e    |     |
| Victor L. Marques | 133 |
| Pedro Aragão      | 134 |

## PRÉMIO SPIM

137

## MAPA

139

# ORGÃOS SOCIAIS, COMISSÃO científica e organizadora

## ORGÃOS SOCIAIS SPINA

### ASSEMBLEIA GERAL

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

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

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

### DIREÇÃO

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

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

Secretária | Leonor Losa (U. N. Lisboa | INET-md)

Vogal | Rui Penha (P. Porto | CESEM)

Vogal | Edward Ayres de Abreu (U. N. Lisboa | CESEM)

### CONSELHO FISCAL

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

Vogal | Daniel Moreira (P. Porto | CEIS20)

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

6

## ENIN20-21

### COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Flávia Miguel (U. Aveiro | INET-md)

Helena Marinho (U. Aveiro)

João Silva (U. Aveiro | INET-md)

José Oliveira Martins (U. Coimbra | CEIS20)

Lorenzo Bianconi (Professor Emérito da Università di Bologna)

### COMISSÃO ORGANIZADORA

José Oliveira Martins (U. Coimbra | CEIS20)

Maria José Artiaga (CESEM)

Paulo Estudante (U. Coimbra | CECH)

Lígia Silva (U. Coimbra | CEIS20)

Daniel Moreira (P. Porto | CEIS20)

Ana Freijo (U. Coimbra | CECH)

Maria Helena Vieira (U. Minho | CIEC)

# Mensagem da Direcção da SPIM

## **BEM-VINDOS!**

A Sociedade Portuguesa de Investigação em Música – SPIM, em parceria com a Faculdade de Letras e o Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra, dá a todas e a todos as boas vindas ao X ENIM (20-21), um encontro anual que promove a investigação recente dinamizada pelos seus sócios nas múltiplas áreas do saber afectas à música e som, práticas, tecnologias e culturas.

Depois do interregno do ano transacto provocado pelas condições da pandemia, este Encontro combina as submissões seleccionadas dos anos de 2020 e 2021, regressando também ao seu regime essencialmente presencial, procurando promover assim um ambiente de comunidade, num contacto cruzado entre a heterogeneidade das perspectivas científicas e artísticas que caracterizam esta Sociedade.

A Direcção da SPIM agradece a colaboração de todos os intervenientes que contribuem para a contínua vitalidade da Sociedade ao longo dos seus 10 anos de existência e deseja a todos um óptimo e estimulante X ENIM!



# Programa Abreviado

|       | <b>Quinta</b><br>11 nov.                             |                   |                            | <b>Sexta</b><br>12 nov.                                     |  |  | <b>Sábado</b><br>13 nov.              |                  |                  |                    |
|-------|--|-------------------|----------------------------|---|--|--|---------------------------------------|------------------|------------------|--------------------|
|       | Teatro Paulo Quintela                                | Anfiteatro III    | Sala 7                     | Teatro Paulo Quintela                                       | Anfiteatro III                         | Sala 7                                     | Teatro Paulo Quintela                 | Anfiteatro III   | Sala 7           | Sala TP2           |
| 9h    | <b>Recepção   Registo</b><br>Atrio                   |                   |                            |   |  |  |                                       |                  |                  |                    |
| 9h30  |  |                   |                            |   |  |  |                                       |                  |                  |                    |
| 10h   | <b>Abertura</b><br>Anfiteatro III                    |                   |                            | M. Neves  | H. T. Drummond                         | R. Marques                                 | J. G. Martin                          | A. R. Lucero     | L. N. da Costa   | E. Falcão          |
| 10h30 | <b>Pausa</b>   |                   |                            | J. Dias   | @ T. S. Freire                         | @ E. B. Soares                             | R. P. Alves                           | J. F. da Costa   | @ F. Favali      | @ O. Boudeau       |
| 11h   | C. Braga   | R.R. Pereira      | J. F. Porfírio             | <b>Pausa</b>  |  |  | <b>Pausa</b>                          |                  |                  |                    |
| 11h30 | N. Mendes  | C. Bosi           | V. Moura                   | M. L. do Nascimento   | L. B. Silva, M. Phillips, J.O. Martins | D. Miguel, A. Fernandes                    | A. Barros                             | A. I. Freijo     | C. Fernandes     | S. Gasch           |
| 12h   | I.T. Almeida   | J. M. N. Pinto    | T.M. da Hora               | C. Antico   | J. A. Costa                            | @ A.C.L. Pinto, S. Lourenço, P.F. Lopes    | L. B. Machado                         | J. W. Lopes      | R. P. R. Pinto   | @ B. Nelson        |
| 12h30 | D. Cranmer   | D. Moreira        |                            |   | J. Graça, H. Rodrigues                 | N. Moura, P. Fonseca, Vilas-Boas, S. Serra | A. Granjo                             | C. Vilar-Taboada | R. M. Pinto      | A. Pedreiro-Encabo |
| 13h   | <b>Almoço</b>  |                   |                            | <b>Almoço</b>   |  |  | <b>Almoço</b>                         |                  |                  |                    |
| 14h30 | F. Neves   | N. V. de Almeida  | M. M. de Oliveira          | B. Madureira  | D. Teixeira                            | H. Sanches                                 | I. d'Avena, C. Ribeiro                | B. Silva         | Painel P. Aragão | L. Wink            |
| 15h   | M. Chambel, I. Lopes                                 | H. L. Braga       | M. Nejmeddine              | L. M. Santos  | P. Perfeito                            | P. M. Chica                                |                                       | J. Durand        |                  | @ N. B. Álvarez    |
| 15h30 |  | J. Maia           | J. M. García               | M. Caldo  | S. Pereira, G. Bernardes               | @ S. Sargenti                              |                                       | G. Afonso        |                  | J. P. Cachopo      |
| 16h   | <b>Pausa</b>   |                   |                            | <b>Pausa</b>  |  |  | <b>Pausa</b>                          |                  |                  |                    |
| 16h30 | Painel A. Woodley                                    | Painel J. Freitas | Painel S. Sardo Grupo SOMA | Painel H. G. de Araújo                                      | Painel L. Losa                         | Painel H. Barreira                         | <b>Mesa Redonda</b><br>Anfiteatro III |                  |                  |                    |
| 18h   | Orador Principal<br><b>Capicua</b><br>Anfiteatro III |                   |                            | Orador Principal<br><b>P.F. de Castro</b><br>Anfiteatro III |  |  | Encerramento                          |                  |                  |                    |
| 19h   | 19h15<br><b>Porto d' Honra</b><br>Restaurante        |                   |                            | <b>Assembleia Geral</b>                                     |  |  |                                       |                  |                  |                    |
| 20h30 |  |                   |                            | <b>Jantar SPIM</b><br>Restaurante                           |  |  |                                       |                  |                  |                    |

## Legenda

@ : Comunicações via zoom (remotas)

# Quinta-Feira | 11 de Nov. 2021

|              | <b>TEATRO<br/>PAULO QUINTELA</b>   | <b>ANFITEATRO III</b>  | <b>SALA 7</b>  |
|--------------|--|--|--|
| <b>9h</b>    | <b>Recepção   Registo</b><br>Átrio da FLUC   |  |  |
| <b>9h30</b>  |  |  |  |
| <b>10h</b>   | ANFITEATRO III<br><b>ABERTURA DO X ENIM (20-21)</b><br>Helena Marinho   José Oliveira Martins   Pedro Carvalho   Albano Figueiredo   Cláudia Cavadas<br><small>SPIM e UA   SPIM e CEIS2o UC   Subdirector do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes   Director da Faculdade de Letras   Vice-Reitora e Directora do Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra</small> |  |  |
| <b>10h30</b> | <b>Pausa</b>   |  |  |
|              | <b>Contextos de apresentação e participação na vida musical dos sécs. XVIII e XIX</b><br>Mod.: Cristina Fernandes  | <b>Narrativas e paradoxos na ópera e cinema</b><br>Mod.: Manuel Deniz Silva  | <b>Abordagens à música gravada</b><br>Mod.: Leonor Losa  |
| <b>11h</b>   | <b>CATARINA BRAGA</b><br>A ambição das colectividades dramáticas de amadores em finais do século XIX: do estudo artístico ao complexo sistema produtivo de teatro com música   | <b>RICARDO DA ROCHA PEREIRA</b><br>Da Obra de Arte Total à Obra de Arte Totalizante: Ópera e o "Dispositivo de Musicalidade" em "Um libreto para ficarem em casa seus anormais." | <b>JOÃO FRANCISCO PORFÍRIO</b><br>"This is some next level marketing..." - a utilização de conteúdos sonoros e audiovisuais por agentes de configuração do espaço doméstico          |
| <b>11h30</b> | <b>NUNO MENDES</b><br>Paisagens sonoras da cidade da Horta: testemunhos de estrangeiros no séc. XIX  | <b>CARLO BOSI</b><br>Political Theory and Narrative Strategies in the 'drammi per musica' by Maiolino Bisaccioni   | <b>VITOR MOURA</b><br>Três presenças na ontologia da música gravada  |
| <b>12h</b>   | <b>INÉS THOMAS ALMEIDA</b><br>"O salário destes músicos em Portugal é cerca de mais metade do que os da Saxónia": subsídios para o estudo comparativo do estatuto sócio-profissional dos músicos de orquestra em Portugal e na Alemanha, em finais do século XVIII.  | <b>JOSÉ MIGUEL NICOLAU PINTO</b><br>A música e o sagrado na Trilogia de Deus de João César Monteiro  | <b>TIAGO MANUEL DA HORA</b><br>A musicologia e a produção fonográfica de música antiga em Portugal: caminhos cruzados na fixação de uma banda sonora do património musical histórico |
| <b>12h30</b> | <b>DAVID CRANMER</b><br>The reception of Camille Saint-Saëns (1835-1921) in Brazil   | <b>DANIEL MOREIRA</b><br>"Films are like music": David Lynch e os paradoxos do inefável  |  |
| <b>13h</b>   | <b>Almoço</b>  |  |  |

**10**

11

|              | <b>TEATRO<br/>PAULO QUINTELA</b>   | <b>ANFITEATRO III</b>   | <b>SALA 7</b>  |
|--------------|--|---|--|
| <b>13h</b>   | <b>Almoço</b>  |   |  |
|              | <b>Comunicações-<br/>Performance</b><br>Mod.: Maria Helena Vieira  | <b>Mulheres na música</b><br>Mod.: Susana Sardo   | <b>Contextos de música sacra<br/>do séc. XVI ao séc. XIX</b><br>Mod.: Maria José Artiaga   |
| <b>14h30</b> | <b>FAUSTO NEVES</b><br>Música Festiva nº 23 para Piano:<br>despedida de Fernando Lopes-<br>Graça (1906-1994)   | <b>NUNO VIEIRA DE ALMEIDA</b><br>Amália – uma cantora transgénero   | <b>MANUELA MORILLEAU DE<br/>OLIVEIRA</b><br>A capela da rainha D. Catarina<br>de Austria (1507-1578): algumas<br>problemáticas em torno da sua<br>reconstituição   |
| <b>15h</b>   |  | <b>HELENA LOPES BRAGA</b><br>"An attractive, dark haired, and petite<br>young Portuguese woman" – Nátercia<br>Couto e a construção da sua persona<br>pública                                | <b>MAFALDA NEJMEDDINE</b><br>Música no Mosteiro de Santa<br>Clara de Vila do Conde: Dados<br>inéditos em torno de um<br>Miserere de António da Silva<br>Leite  |
| <b>15h30</b> |  |   |  |
|              | <b>JOANA MAIA</b><br>Ópera e problemáticas de género:<br>paradoxos do canto operático<br>feminino  |   |  |
| <b>16h</b>   | <b>Pausa</b>   |   |  |
| <b>16h30</b> | <b>PAINEL</b><br><br>Olhar as fontes de cantochão:<br>metodologias, diálogos,<br>práticas performativas<br><br><b>COORD.: ANDREW WOOLLEY</b><br><br>Zuelma Chaves<br>Alberto Medina de Seíça<br>Andrew Woolley | <b>PAINEL</b><br><br>Ver/ler/ouvir: entre a imagem<br>e a música na construção do<br>cinemático<br><br><b>COORD.: JOANA FREITAS</b><br><br>Bárbara Carvalho<br>Filipa Cruz<br>Joana Freitas | <b>PAINEL</b><br><br>Arquivo de memória ou<br>memórias para o arquivo.<br>Agentes e mediadores locais na<br>construção do arquivo SOMA<br><br><b>COORD.: SUSANA SARDO  <br/>GRUPO SOMA</b><br><br>Pedro Aragão<br>Aoife Hiney<br>Artur Calado e Victor Lourenço<br>Marques |
| <b>18h</b>   | Keynote Speaker<br><b>CAPICUA</b><br>Palavra-Música-Palavra  |   |  |
| <b>19h15</b> | <b>PORTO D'HONRA</b><br>Restaurante  |   |  |

# sexta-feira | 12 de Nov. 2021

|              | <b>TEATRO PAULO QUINTELA</b>   | <b>ANFITEATRO III</b>   | <b>SALA 7</b>   |
|--------------|--|---|---|
|              | <b>Comunicações-Performance</b><br>Mod.: Rui Penha   | <b>Cartografias e interpretações da música medieval e renascentista</b><br>Mod.: Manuel Pedro Ferreira  | <b>Perspectivas de pesquisa sobre cordofones dedilhados</b><br>Mod.: Pedro Aragão   |
| <b>9h30</b>  | <b>MARGARIDA NEVES</b><br>Palimpsestos II: reescrevendo a música na prática                    | @<br><b>HENRY T. DRUMMOND</b><br>Processes of Listening: The Cantigas de Santa Maria and States of Play   | <b>RUI MARQUES</b><br>"Construir um instrumento que é da terra": um estudo sobre o papel dos construtores de cordofones de Coimbra no contexto do revivalismo da viola toeira |
| <b>10h</b>   |  | @<br><b>TIAGO SIMAS FREIRE</b><br>Calendas de Natal no P-Cug MM 51: os dois únicos exemplos polifónicos do séc. XVII português  | @<br><b>EDUARDO BALTAR SOARES</b><br>A violaria em Braga entre os séculos XVII e XIX  |
| <b>10h30</b> |  | <b>JOÃO DIAS</b><br>Fragile Ecosystems: colaboração entre intérprete e compositor na criação de música para percussão   | <b>IGOR REINA</b><br>De figura in modis: uma cartografia (pneumática da música medieval)  |
| <b>11h</b>   | <b>Pausa</b>   |   |   |
|              | <b>Comunicações-Performance</b><br>Mod.: Helena Marinho  | <b>Metodologias e taxonomias da experiência musical</b><br>Mod.: Edward Aires d'Abreu   | <b>Perspectivas de pesquisa sobre o ensino do instrumento</b><br>Mod.: Gilberto Bernardes   |
| <b>11h30</b> | <b>MARCELO LEITE DO NASCIMENTO</b><br>Choro na Europa: mediações em torno de um género musical | <b>LÍGIA BORGES DA SILVA, MICHELLE PHILLIPS, JOSÉ O. MARTINS</b><br>A influência da música na consciência temporal dos ouvintes: enquadramento teórico, dificuldades metodológicas e proposta de abordagem empírica | <b>DAVID MIGUEL ARTUR FERNANDES</b><br>Um estudo correlacional sobre análise musical e o ensino do instrumento em Portugal  |
| <b>12h</b>   |  | <b>JORGE ALEXANDRE COSTA</b><br>Formação Musical, um domínio disciplinar volúvel. Subsídios para a sua história   | @<br><b>ANA CATARINA LOPES PINTO, SOFIA LOURENÇO PAULO FERREIRA-LOPES</b><br>O Gesto dos Golpes de Arco no Ensino-Aprendizagem do Violino - O Martelé                         |
| <b>12h30</b> |  | <b>CHIARA ANTICO</b><br>Exploring Holocaust Memory through Artistic Research: Bach and Beethoven after Auschwitz  | <b>JORGE GRAÇA, HELENA RODRIGUES</b><br>"Chamar as coisas pelos nomes" - Proposta taxonómica para projectos de Música na Comunidade   |
| <b>13h</b>   | <b>Almoço</b>  |   |   |

|              | <b>TEATRO<br/>PAULO QUINTELA</b>   | <b>ANFITEATRO III</b>  | <b>SALA 7</b>   |
|--------------|--|--|---|
|              | <b>Almoço</b>  |  |   |
| <b>13h</b>   | <b>Música e Ditadura</b><br>Mod.: Manuel Deniz Silva   | <b>Tempo, Sintaxe<br/>e Plasticidade Musical</b><br>Mod.: José Oliveira Martins  | <b>Poética, dança e<br/>corpo performativo no<br/>mundo seiscentista e<br/>contemporâneo</b><br>Mod.: Manuel Pedro Ferreira   |
| <b>14h30</b> | <b>BRUNO MADUREIRA</b><br>A música para banda de Silva<br>Marques no contexto da política<br>cultural preconizada pelo Estado<br>Novo  | <b>DALILA TEIXEIRA</b><br>Quatuor pour la fin du Temps: uma<br>análise temporal da ideia pura de<br>eternidade   | <b>HUGO SANCHES</b><br>Mel e Ouro – Os mundos poéticos<br>dos cartapácios seiscentistas de<br>Santa Cruz de Coimbra   |
| <b>15h</b>   | <b>LUÍS M. SANTOS</b><br>Os concertos sinfónicos da<br>Orquestra Portuguesa no Teatro<br>do Ginásio (1925-1930): música e<br>política em Lisboa nos anos da<br>Ditadura Militar                              | <b>PAULO PERFEITO</b><br>Harmonic Plasticity: creative<br>possibilities in Jazz improvisation  | <b>PILAR MONTOYA CHICA</b><br>"Arte para aprender a dançar<br>compuesto por Cesar Negri<br>Milanés. Madrid 1630"  |
| <b>15h30</b> | <b>MARIANA CALADO</b><br>A crítica musical e a censura<br>nos primeiros anos do Estado<br>Novo, em Portugal  | <b>SAMUEL PEREIRA,<br/>GILBERTO BERNARDES</b><br>The Atonal Harmonic Syntax in<br>Fourier's Space  | @<br><b>SIMONETTA SARGENTI</b><br>Instrumental writing and<br>performer's interaction in the<br>latest works of Luigi Nono  |
| <b>16h</b>   | <b>Pausa</b>   |  |   |
| <b>16h30</b> | <b>PAINEL</b><br>A Construção de uma<br>Fotobiografia:<br>Helena Sá e Costa<br><br><b>COORD.: HENRIQUE GOMES<br/>DE ARAÚJO</b><br><br>Elisa Lessa<br>Helena Costa Araújo<br>Henrique Luís Gomes de<br>Araújo | <b>PAINEL</b><br>Os discos Orfeu na transição para<br>a democracia: infraestrutura e<br>criatividades emergentes<br><br><b>COORD.: LEONOR LOSA</b><br><br>Leonor Losa<br>Manuel Deniz Silva<br>Hugo Castro | <b>PAINEL</b><br>Outros olhares em torno<br>da música: contributos da<br>iconografia musical<br><br><b>COORD.: HUGO BARREIRA</b><br><br>Ricardo Vilares<br>Ana Ester Tavares<br>Hugo Barreira |
| <b>18h</b>   | Keynote Speaker<br><b>PAULO FERREIRA DE CASTRO</b><br>O que significa significar?  |  |   |
| <b>19h</b>   | <b>Assembleia Geral</b>  |  |   |
| <b>20h30</b> | <b>JANTAR SPIM</b><br>Restaurante  |  |   |

|              | <b>TEATRO<br/>PAULO QUINTELA</b>  | <b>ANFITEATRO III</b>   | <b>SALA 7</b>  | <b>SALA TP2</b>  |
|--------------|---|---|--|--|
|              | <b>Comunicações-<br/>Performance</b><br>Mod.: Hugo Sanches  | <b>Públicos e Elites<br/>musicais</b><br>Mod.: Jorge Alexandre<br>Costa   | <b>Espaço, silêncio e<br/>expressividade na<br/>música contemporânea</b><br>Mod.: Daniel Moreira   | <b>Arquivos, história e<br/>património</b><br>Mod.: David Cranmer  |
| <b>9h30</b>  | <b>JORGE GARCÍA<br/>MARTÍN</b><br>Onze preludios para<br>órgano o clave: una<br>nueva fuente sobre<br>la práctica de la<br>improvisación histórica<br>española  | <b>ALEJANDRO REYES<br/>LUCERO</b><br>Um olhar aos concertos<br>da Divulgação Musical:<br>a possibilidade de uma<br>proposta canónica  | <b>LUÍS NETO DA COSTA</b><br>Análise de Purlieu de<br>Emmanuel Nunes   | <b>EDUARDO FALCÃO</b><br>Quando o arquivo da<br>história se torna a história<br>do arquivo. O caso da obra<br>manuscrita de Agapito de<br>Miranda no pluriverso de<br>práticas musicais de Goa |
| <b>10h</b>   | <b>RUI PEDRO ALVES</b><br>Mouthpieces for<br>Historic Brass   | <b>JOÃO FIGUEIREDO DA<br/>COSTA</b><br>Do "grande público" à<br>"pequena elite": uma<br>abordagem aos públicos de<br>ópera nos Teatro Nacional<br>de São Carlos e Coliseu dos<br>Recreios (1974-1991) | <b>FEDERICÓ FAVALI</b><br>The Concept of Space<br>in Music. "Invisibility"<br>by Liza Lim as a Case<br>Study.  | <b>OCÉANE BOUDEAU</b><br>Studying the musical<br>books of a monastic<br>Order: the example of the<br>Carthusian books  |
| <b>10h30</b> |   | <b>ISABEL PINA</b><br>"O problema do<br>levantamento do nível<br>mental do músico<br>português": Luis de Freitas<br>Branco, o Conservatório<br>Nacional e as reformas do<br>ensino artístico          | <b>DIOGO NOVO<br/>CARVALHO</b><br>A Corporalidade do<br>Silêncio Timbrico: um<br>modelo expressivo-<br>composicional   | <b>LUÍSA CORREIA<br/>CASTILHO</b><br>Marcos do Património<br>artístico do Bispado de<br>Castelo Branco: o caso<br>dos órgãos históricos  |
| <b>11h</b>   | <b>Pausa</b>  |   |  |  |
|              | <b>Caracterização<br/>estilística e<br/>personalidades em<br/>música</b><br>Mod.: Sofia Lourenço  | <b>Escuta e análise:<br/>aspectos de (con)texto e<br/>estrutura</b><br>Mod.: Paulo Ferreira de<br>Castro  | <b>Recepção crítica e<br/>impacto político</b><br>Mod.: Maria José Artiaga   | <b>Manuscritos: fontes e<br/>significados</b><br>Mod.: Paulo Estudante   |
| <b>11h30</b> | <b>ANA BARROS</b><br>A Condessa de Proença-<br>a-Velha: um feminismo<br>dileitante  | <b>ANA ISABEL FREIJO</b><br>A potencialidade da<br>escuta: a «innere<br>Stimme» da Humoreske<br>op. 20 de Schumann  | <b>CRISTINA FERNANDES</b><br>Entre o antigo e o moderno:<br>a Schola Cantorum de<br>Alberto Sarti e a divulgação<br>dos «monumentos da<br>música religiosa» no meio<br>musical lisboeta (1905-1910)          | <b>STEFAN GASCH</b><br>Singing the Song of Songs<br>in the Late Middle Ages<br>and the Renaissance The<br>Evidence of the Alamire<br>Manuscripts   |
| <b>12h</b>   | <b>LUÍS BASTOS MACHADO</b><br>Segmentação e<br>continuidade na execução<br>do Op. 76 no 2 de Brahms<br>— um estudo comparativo<br>da articulação da estrutura<br>formal em pianistas<br>nascidos entre 1852 e 1897. | <b>JULIANA WADY LOPES</b><br>As Cirandas de Villa-<br>Lobos: uma análise<br>à luz das relações<br>transtextuais de Gérard<br>Genette  | <b>ROSA PAULA ROCHA<br/>PINTO</b><br>"Né d'un rêve. L'Oiseau Vert<br>a fait rêver Paris": Impacto<br>político e recepção crítica<br>da digressão dos Bailados<br>Portugueses "Verde Gaio" a<br>Paris (1949). | <b>BERNADETTE NELSON</b><br>Okeghem's musical legacy<br>in the Iberian Peninsula and<br>Pedro de Escobar's Missa<br>de Requiem   |
| <b>12h30</b> | <b>ANDRÉ GRANJO</b><br>A Música Orquestral<br>de Francisco Lacerda:<br>caracterização geral e<br>apontamentos editoriais<br>sobre obras não<br>publicadas   | <b>CARLOS VILLAR-<br/>TABOADA</b><br>La obra para guitarra sola<br>de Gabriel Fernández<br>Álvez (1989-1994):<br>aproximación analítica   | <b>RUI MAGNO PINTO</b><br>As Matinéas Clássicas<br>de Rey-Colaço, Hussla,<br>Gazul e Cunha e Silva:<br>música de câmara em<br>Lisboa em finais do<br>século XIX  | <b>ÁGUEDA PEDRERO-<br/>ENCABO</b><br>"Toccate per cimbalo<br>del Signor Domenico<br>Scarlatti": una nueva<br>fuente manuscrita de<br>sonatas en París  |
| <b>13h</b>   | <b>Almoço</b>   |   |  |  |

|                     | <b>TEATRO<br/>PAULO QUINTELA</b>   | <b>ANFITEATRO III</b>   | <b>SALA 7</b>   | <b>SALA TP2</b>   |
|---------------------|--|---|---|---|
|                     | <b>Almoço</b>  |   |   |   |
| <b>13h</b>          | <b>Comunicações-<br/>Performance</b><br>Mod.: Rui Pedro Alves  | <b>Emulação,<br/>representação e<br/>isolamento</b><br>Mod.: Luísa Cymbron  | <b>PAINEL</b>   | <b>(Re)descobertas e (re)<br/>escutas</b><br>Mod.: Rosário Pestana  |
| <b>14h30</b>        | <b>INÊS D'AVENA &amp;<br/>CLAUDIO RIBEIRO</b><br>A newly discovered<br>recorder sonata<br>attributed to Vivaldi:<br>considerations on<br>authorship  | <b>BEATRIZ SILVA</b><br>A construção signica do<br>ideário maoista na canção<br>revolucionária chinesa<br>(1935-1976) | Reativação de<br>memórias sonoras<br>através de arquivos em<br>Brasil, Portugal e Goa:<br>estudos de caso do<br>projeto Liber Sound<br><br><b>COORD.: PEDRO<br/>ARAGÃO</b><br><br>Pedro Aragão<br>Alessander Duarte<br>Susana Sardo | <b>LUCAS WINK</b><br>Processos de registo<br>sonoro e os modos de<br>escuta da etnografia: o<br>caso dos conjuntos de<br>bombos em Portugal         |
| <b>15h</b>          | <b>GUSTAVO AFONSO</b><br>Os Nove Instantâneos<br>de Victor Macedo<br>Pinto como ferramenta<br>pedagógica no ensino<br>do piano   | <b>JÚLIA DURAND</b><br>Música de "marca branca":<br>a música de catálogo entre<br>emulação e plágio                   |   | <b>@<br/>NURIA BLANCO<br/>ÁLVAREZ</b><br>Manuel Fernández<br>Caballero, un maestro<br>del género chico  |
| <b>15h30</b>        |  | <b>JOÃO PEDRO CACHOPO</b><br>Subitamente, no Ano<br>Passado: Ópera entre<br>Catástrofe e Metamorfose                  |   | <b>HELENA SANTANA,<br/>ROSÁRIO SANTANA</b><br>A Menina do Mar: Até<br>onde o som (re)diz e (re)<br>interpreta o olhar de<br>Sophia de Mello Breyner |
| <b>16h</b>          | <b>Pausa</b>   |   |   |   |
| <b>16h30</b>        | <p>Anfiteatro III (4º Piso)</p> <p><b>Mesa Redonda</b></p> <p>Publicações Internacionais,<br/>Conversas Globais da Musicologia Portuguesa</p> <p><b>Moderador: Helena Marinho</b></p> <p>Gabriela Cruz,<br/>João Pedro Cachopo,<br/>Paulo Ferreira de Castro</p> |   |   |   |
| <b>Encerramento</b> |  |   |   |   |



# oradores principais

ORDENADOS POR ORDEM ALFABÉTICA



Capicua nasce no Porto nos anos 80, descobre a cultura Hip Hop nos anos 90 e torna-se Rapper nos anos 00. Socióloga de formação e doutorada em Estudos Territoriais, é conhecida pela sua escrita exímia, emotiva e politicamente engajada. Com uma vasta discografia, conta já com um percurso

sólido no panorama da música lusófona: duas mixtapes, três álbuns em nome próprio e um disco de remisturas, um disco-livro para crianças em parceria com Pedro Geraldes, um disco luso-brasileiro em coletivo e um EP ao vivo. Na última década, tem somado intensos concertos, conquistando um público muito diverso e o reconhecimento da crítica, tem acumulado colaborações com vários artistas da lusofonia, e participado em diversas conferências, workshops e projetos sociais. De assinalar é também o seu percurso como letrista e a sua actividade como cronista na Revista Visão.

# capicua

ANA MATOS FERNANDES

# PALAVRA— MÚSICA — PALAVRA

---

Numa reflexão franca sobre o meu percurso artístico, irei dissertar sobre a consolidação de uma inesperada carreira musical, a construção de um público muito diverso, e a minha relação com o palco. Refletindo sobre o compromisso total que tenho com o meu trabalho como rapper, proponho navegar pelas dimensões emocionais, artísticas e políticas da minha música e presença pública, numa deambulação que compreende: a descoberta da poesia na infância e o encontro com a cultura Hip Hop na adolescência, passando pela transversal inspiração nos discos de Zeca, Godinho, Fausto e Zé Mário; a escrita como a origem e o fim de tudo (por permitir a incursão na música, mas por ser sempre para mim o regresso, por cada vez que há necessidade de renovação de votos); os desencontros entre o tempo da criação e o tempo do mercado, entre o palco e as redes sociais, entre o mainstream e o nicho; a projeção dos desdobramentos que pretendo dar ao meu trabalho (sobretudo depois da experiência dos últimos meses de pandemia); e a indissociável relação deste percurso sui generis com o posicionamento cívico e político (porque tanto a música quanto a escrita servem, afinal, de megafone para causas (que acarinho) e ferramenta para a mudança do mundo).



Paulo Ferreira de Castro estudou musicologia em Estrasburgo e Londres, tendo obtido o seu Doutoramento no Royal Holloway College, com uma tese sobre a relevância musical da filosofia de Ludwig Wittgenstein. Recebeu bolsas de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) e do Departamento de Estudos Alemães do *Royal Holloway College* (Reino Unido). Fez crítica musical no semanário Expresso e é autor de numerosos estudos musicológicos sobre história, estética e crítica musical dos séculos XVIII a XXI. Entre 1992 e 2000 foi Director do Teatro Nacional de São Carlos. É Professor Associado e Coordenador do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, além de investigador, com especial interesse nas teorias e práticas da significação musical, intertextualidades e filosofias do modernismo, temas sobre os quais tem realizado numerosas conferências e publicações em Portugal e no estrangeiro – mais recentemente em França, Espanha, Itália, EUA, Canadá, Rússia, Polónia e Brasil. É membro da Direcção do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) e foi o primeiro Presidente da SPIM (Sociedade Portuguesa de Investigação em Música), em cuja fundação participou activamente. A editora Routledge acaba de publicar o volume por si co-editado *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*.

# Paulo Ferreira de Castro

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA  
CESEM | FCSH

# O QUE SIGNIFICA SIGNIFICAR?

---

Ainda em 1991 era possível a Susan McClary escrever: "a musicologia declara exaustivamente que as questões da significação musical estão fora dos limites para quem se dedica ao saber legítimo. Ela assumiu o controle disciplinar do estudo da música e proibiu até as questões mais fundamentais acerca do significado". Nesse ponto (pelo menos numa perspectiva histórica) é difícil não concordar com McClary, ainda que a "proibição" tenha raízes mais profundas do que a própria musicologia. Falar de interioridade e exterioridade do campo disciplinar (artístico ou outro) é colocar a questão no âmbito da territorialidade e da fronteira; e falar de território e fronteira é inevitavelmente falar de questões de soberania, autoridade e poder. Por outras palavras: o debate aparentemente acadêmico entre história (ou sociologia, ou antropologia) e estética (ou teoria, ou análise), entre transversalidade e autonomia, é uma das muitas facetas do combate pelo controle da competência musical – com as suas consequências tanto epistemológicas e conceptuais como políticas e institucionais.

**21**

Por outro lado, a noção habitual da significação é tão fortemente dependente do modelo da comunicação verbal que temos dificuldade em concebê-la fora do regime semântico da palavra, e sobretudo da palavra entendida como signo, à maneira do estruturalismo saussuriano; ou, de modo mais geral, fora daquilo que Lakoff e Johnson, entre outros, identificaram com o mito do objectivismo na filosofia e linguística ocidentais, o qual tem como corolário a ideia de que as palavras (ou os signos) têm significados fixos, numa perfeita correspondência entre realidade e representação, e que a expressão analógica e figurada, como a metáfora ou a metonímia, deve ser evitada em prol de um ideal de transparência comunicativa. No entanto, sendo a própria música tempo e energia, ou energia manifestando-se no tempo, não deveria surpreender a aptidão especial da música para mimetizar ou simbolizar processos energéticos e temporais, incluindo uma ligação primordial com o corpo e os seus movimentos – a respiração, a pulsação, a tensão, o esforço, o relaxamento, sem esquecer aquilo que habitualmente designamos por emoção: o elemento "moção" implicando precisamente uma figuração do movimento, não por acaso falamos intuitivamente de "gestos" musicais na base de vários processos de significação. No âmbito desta conferência, serão abordados diversos tópicos sobre a actualidade da discussão do significado em diferentes domínios dos estudos musicais, na óptica de uma musicologia capaz de simultaneamente questionar a(s) sua(s) territorialidade(s) e afirmar a sua relevância num contexto intelectual em plena reconfiguração.



Mesa Redonda

# Publicações internacionais, conversas globais da musicologia portuguesa

---

Nos últimos anos, o panorama da musicologia portuguesa viu surgir uma série de publicações em livro com assinalável projeção internacional. Estes trabalhos de investigação – volumes colectivos e monografias – percorrem vários contextos disciplinares em música, som, tecnologias e práticas expressivas e vêm sublinhar a amplitude, interpenetração e interdependência da investigação portuguesa nos discursos e dinâmicas internacionais destas áreas de saber.

No entanto, as publicações internacionais assentam em opções e estratégias que colocam um conjunto de desafios com importantes implicações para o modo de pensar questões várias como a amplitude da audiência científica/artística, a formação de redes de conhecimento, as condições editoriais, a avaliação dos saberes, a circulação internacional, o uso da língua e grafismos, o impacto no desenvolvimento de percursos profissionais e posicionamento dos campos científicos.

Esta mesa redonda propõe explorar estas questões com alguns proponentes de recentes publicações internacionais em livro. Este espaço de debate procura fomentar a partilha de experiências que possam contribuir para as escolhas e estratégias informadas de investigação junto da comunidade.

**24**

## **CONVIDADOS**

João Pedro Cachopo  
Paulo Ferreira de Castro  
Gabriela Cruz

## **MODERAÇÃO**

Helena Marinho

## NOTAS BIOGRÁFICAS

**GABRIELA CRUZ** is Associate Professor of Music at the University of Michigan since 2012. Her music research interests include opera, nineteenth-century music, music aesthetics and the history of technology, historiography, and music and film. She has taught previously at Tufts University, the New University of Lisbon, Portugal, and the University of Coimbra, Portugal. Cruz's new book, *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-Century Opera* is forthcoming with Oxford University Press; it examines the transformation of opera into a modern art of spectacle facilitated by the introduction of gas light illumination and the development of novel visual and musical technologies of illusion in opera theaters beginning in the 1820s. Her essays and review essays on Verdi, Wagner, Meyerbeer and French grand opera, romantic aesthetics, opera, and early phonography and Portuguese film have appeared in *Cambridge Opera Journal*, *Nineteenth-Century Music*, *Opera Quarterly*, *Current Musicology*, *Journal of the American Liszt Society*, the *Revista Portuguesa de Musicologia*, and in edited volumes published by Rochester University Press, Peter Lang, and Argus Edition. In addition to her work on opera, Cruz is presently pursuing a project on musical comedy in Portuguese-speaking theatres of the nineteenth-century, investigating the intersections of theatre and democratic politics in urban culture.

25

**HELENA MARINHO** é professora associada da Universidade de Aveiro e investigadora do INET-md. Os seus interesses centram-se nas áreas da investigação em performance, e história e práticas da música portuguesa dos séculos XX e XXI. Publicou capítulos de livros para a Imperial College Press, MPMP, Colibri, Caminho, Brepols, Editions Hispaniques, e artigos para revistas, como *Musica Hodie*, *Psychology of Music*, *Studies in Musical Theatre*. Liderou 3 projectos trianuais de investigação financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e fundos europeus, dos quais um, o projecto Xperimus, ainda se encontra em curso. Como pianista, Helena Marinho tem apresentado concertos a solo e de câmara nas principais salas e festivais portugueses, e também nos Estados Unidos, Brasil, Inglaterra, Irlanda, França, Espanha, Itália, Grécia, Índia, Etiópia, Suécia e Noruega. A sua actividade divide-se entre projectos com piano moderno e pianoforte, tendo gravado 10 CDs. Vários dos seus projectos artísticos foram distinguidos para financiamento pela DGArtes, e têm fundamentado as suas publicações e produções de pesquisa artística.

**JOÃO PEDRO CACHOPO** p. 60

**PAULO FERREIRA DE CASTRO** p.20



# comunicações



## 'TOCCATE PER CIMBALO DEL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI': UNA NUEVA FUENTE MANUSCRITA DE SONATAS EN PARÍS

*Sonatas, Difusión, Marcas de Agua, Copista, Autógrafo*

29

El estudio de una nueva fuente de Scarlatti ayuda a redibujar el mapa de circulación manuscrita de sus sonatas en Europa y a establecer nuevos datos sobre su cronología. Un códice facticio conservado en París (*F-Pa Ms-6785*) contiene un cuadernillo que transmite 20 sonatas de Domenico Scarlatti. Aunque la fuente ya había sido citada por Gustafson & Fuller en 1990 y está incluida en el catálogo de la Bibliothèque de l'Arse-nal, no figura detallado su contenido. Esta comunicación se enfoca en la descripción y valoración de esta fuente a través de una metodología que combina el estudio codi-cológico y filológico de sus textos. Las conclusiones aportan relevantes datos sobre su autenticidad y procedencia, permitiendo re-evaluar el proceso de transmisión de las sonatas tempranas de Scarlatti y ofrecer nuevos datos sobre su interpretación en París. Se examinarán estas obras en comparación con sus fuentes paralelas, localiza-das la mayor parte en la edición inglesa de *Roseingrave (XLII Suites de Pièces, Londres: Cooke, 1739, para las sonatas K2, K4, K8, K9, K11, K17, K29, K31, K33, K36 a K39)*; con las derivadas de los autógrafos perdidos del compositor, como es el caso del códice *Venezia-1742 (I-Vnm, ms 9770)* copiado en la corte de Madrid y con los recién estudiados manuscritos parisinos de Roussel (*F-Pa Ms-6784*). Esta última es la fuente más antigua conservada hasta la fecha y comparte con esta inédita que se presenta siete sonatas (*K9, K11, K17, K66, K29, K31 y K37*). Como resultado de este análisis se formula una hipótesis en torno a la datación de esta nueva colección y se propone un nuevo 'stemma' en relación con las fuentes citadas.

### NOTA BIOGRÁFICA

Es Profesora Titular de Musicología en la Universidad de Val-ladolid desde 1999. Como especialista en análisis musical del repertorio de los siglos XVII y XVIII, ha publicado estudios sobre la sonata y otros géneros para teclado en España. Su reciente trabajo "Spain" en *The Cambridge Companion to the Harpsichord* (CUP, 2019) recoge las últimas aportaciones. Ha editado obras inéditas de M. Osete, Vicente Rodríguez, Elías, Rabassa y Domenico Scarlatti. Forma parte del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid MAEP: Música, Artes Escénicas y Patrimonio de los siglos XVIII al XXI. Sus líneas de investigación actualmente se enfocan en el estudio de las fuentes de sonatas de Domenico Scarlatti y el análisis musical de repertorio español del siglo XVIII a través de la teoría de los tópicos (topic theory) y de los 'schemata' galantes.

# Alejandro Reyes Lucero

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | CESEM

---

## UM OLHAR AOS CONCERTOS DA DIVULGAÇÃO MUSICAL: A POSSIBILIDADE DE UMA PROPOSTA CANÓNICA

*Divulgação Musical, Canon, Modernismo, Crítica Musical, Mecenato*

Ema Romero Santos Fonseca foi uma cantora, mecenas e divulgadora musical que organizou, entre 1923 e 1940, 145 concertos inseridos no projeto da Divulgação Musical. Se bem o berço que viu nascer esta iniciativa foi o palacete localizado no nr. ° 41 da Rua Bernardo Lima –a residência da cantora e a sua família– o sucesso dos concertos levou o projeto para além do salão da casa de Romero, tendo organizado récitas na Liga Naval Portuguesa, a Universidade Popular Portuguesa, o Club Brasileiro, entre outros recintos. Ao longo do desenvolvimento do projeto é possível perceber uma tendência específica nos repertórios escolhidos por Romero. Numa entrevista do ano 1936 do diário *A República*, a cantora revelou os três eixos que definiram a iniciativa divulgativa: música vocal polifónica, música folclórica e música de câmara moderna, conjuntamente com o objetivo de apresentar a maior quantidade de obras em “primeiras audições”. 25 concertos de música polifónica do Renascimento, 8 concertos de música oriental, 4 concertos de música espanhola, entre muitos outros, demonstram o alcance que pretendia conseguir Romero. A novidade e rareza dos programas lhe valeu a aprovação e entusiasmo da crítica. Para esta comunicação, proponho-me explorar os programas e os repertórios escolhidos por Romero, confrontá-los com a receção geral dos críticos e discutir de que forma o objetivo da divulgação destes repertórios é conseguido. Posteriormente, e baseando-me na definição oferecida por William Weber do termo “Canon”, irei expor a possibilidade de analisar o trabalho da Divulgação Musical como uma proposição de um Canon específico desconstruindo o corpus musical e a sua receção nos 4 elementos que Weber afirma que compõem um Canon: a composição, o repertório, a crítica/receção e a ideologia.

### NOTA BIOGRÁFICA

Alejandro Reyes Lucero, natural de Venezuela, começou os seus estudos musicológicos na Universidad Central de Venezuela (UCV). Actualmente, está a realizar o Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica na NOVA-FCSH, é membro do grupo Caravelas e colaborador no CESEM onde também desempenhou funções como Bolseiro no enquadramento de uma Bolsa de Iniciação Científica. Tem 10 anos de experiência pianística e realizou um diplomado em direção orquestral na UCV.

## A CONDESSA DE PROENÇA-A-VELHA: UM FEMINISMO DILETANTE

*Compositoras Portuguesas, Condessa de Proença-A-Velha, Repertório Português para Canto e Piano, Mulheres na Música*

31

A Condessa de Proença-Velha (CPV) destacou-se na transição para o século XX enquanto escritora, organizadora de séries de concerto, mecenas musical e compositora e intérprete, como apontado por Teresa Cascudo em publicações sobre esta personalidade. Apesar disso, e talvez por não existir uma localização única para o seu espólio, algum do material por si criado/publicado ainda se encontra, na sua maioria, por explorar. É o caso das 25 canções que integram o 3.º volume de *Os Nossos Poetas – Melodias Portuguesas (Canções Dispersas)*, do qual 14 têm poemas de mulheres com alguma ligação aos movimentos feministas da época. Os principais objetivos desta apresentação são identificar, contextualizar e caracterizar, em termos estilísticos e performativos, as canções desta publicação, em relação com os conteúdos poéticos. A metodologia adotada baseou-se em trabalho de arquivo (BNP e arquivos privados), edição crítica e análise interpretativa, englobando as seguintes tarefas: 1) análise dos contextos sociais relacionados com os movimentos feministas da época em correlação com as autoras e textos utilizados pela Condessa; 2) Sistematização de dados contextuais e características estilísticas destas canções; 3) Análise dos aspectos vocais e performativos. Com este trabalho, tenciona-se discutir de que forma a criação de espaços de produção e criação de conhecimento podem estar associados à ação e criação musical das mulheres portuguesas na viragem para o século XX, na relação com alguns dos aspectos da atividade desta mulher no contexto cultural, estruturas sociais e identidades de género do seu período.

### NOTA BIOGRÁFICA

Ana Barros possui o Mestrado em Ensino de Música (2017) pela Universidade de Aveiro e a Licenciatura em Canto pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Porto (2002). É bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, que frequenta na Universidade de Aveiro, com o tema Sociabilidades femininas e repertório vocal de câmara: mulheres intérpretes e compositoras em Portugal na última década do século XIX até ao início do Estado Novo. Como intérprete, deu especial relevância à música portuguesa e a sua discografia foi inteiramente dedicada a ela. Editou as canções sobre poemas de Camões de Berta Alves de Sousa e colaborou, em parceria com Janete Ruiz, num livro sobre a compositora, com um capítulo inteiramente dedicado à sua obra vocal de câmara. Ana Barros mantém uma carreira ativa como cantora, tendo-se apresentado em Portugal, Espanha, França, Reino Unido, Irlanda, EUA, México, Brasil e Itália.

# ANA CATARINA LOPES PINTO

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | CITAR

---

## SOFIA LOURENÇO

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo| ESMAE | INET-MD  
Universidade Católica Portuguesa | CITAR

## PAULO FERREIRA-LOPES

Mainz University of Applied Sciences;  
Universidade Católica Portuguesa | CITAR

---

## O GESTO DOS GOLPES DE ARCO NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO VIOLINO - O MARTELÉ

*Ensino Do Violino, Arco, Golpes De Arco, Motion Capture, Martelé*

Este estudo tem como principal objetivo a compreensão e análise dos gestos inerentes à execução dos diferentes golpes de arco no repertório mainstream do violino, com o objetivo final de se alcançarem padronizações gestuais de cada golpe de arco, uma vez que a técnica de arco representa um dos principais desafios para os violinistas (Pinto, 2016). Através de uma investigação de âmbito metodológico experimental no laboratório de Motion Capture que envolveu 30 violinistas, foi possível a gravação de um total de 1260 interpretações, resultado de uma criteriosa seleção de 42 excertos musicais representativos de cada um dos golpes de arco em estudo. Todas as gravações de som foram sujeitas à apreciação de um júri, que selecionou a melhor interpretação de cada excerto do grupo 1, a melhor interpretação do grupo 2, e a pior interpretação de ambos os grupos. No caso específico do martelé, o júri selecionou a interpretação dos participantes nº6 e nº12 como as melhores interpretações do grupo 1 e 2, respetivamente, e a interpretação nº16 como a pior interpretação de ambos os grupos. Através da análise das interpretações supracitadas, constatou-se que a interpretação nº6 e nº12 coincidem em 83% dos componentes em análise, e que a interpretação nº16 apenas coincide com as restantes na inclinação do arco. Todas as interpretações captadas foram analisadas ao pormenor através dos dados recolhidos no Motion Capture e passaram pelo mesmo processo de análise. Concluiu-se também que 90% dos participantes no estudo desconheciam o Motion Capture, e que todos os participantes (100%) entenderam que esta estratégia poderia ser muito útil no processo de ensino-aprendizagem do violino.

### NOTA BIOGRÁFICA

Doutorada em Ciência e Tecnologia das Artes pela Escola das Artes pela Universidade Católica Portuguesa, é Mestre em Ensino da Música pela mesma Universidade, é Pós-graduada em Música – Área de Especialização em Violino pela ESART e Licenciada em Música (violino) pela Universidade do Minho. É investigadora do CITAR e autora dos livros “O Arco – Contributos Didáticos para o Ensino do Violino” (2016) e “O Violino” (no prelo). Desenvolveu a sua atividade docente entre 2012 e 2018 no Conservatório Regional do Alto Minho - Academia de Música de Viana do Castelo e na Escola Profissional Artística do Alto Minho, e a sua classe contou com inúmeros prémios nacionais e internacionais. Atualmente é professora de violino e coordenadora do departamento de cordas no Conservatório Regional de Ponta Delgada.

# ANA ISABEL NISTAL FREIJO

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | FLUC  
POLITÉCNICO DO PORTO | ESMAE

---

## A POTENCIALIDADE DA ESCUTA: A «INNERE STIMME» DA HUMORESKE OP. 20 DE SCHUMANN

*Schumann, Jean Paul, Humoreske, Escuta, Humor*

33

No século XIX, o piano erigiu-se como o instrumento de mediação ideal entre as duas esferas da existência: a esfera pública e a esfera privada. Um dos compositores românticos mais relevantes na exploração da potencialidade público-privada deste instrumento foi Robert Schumann. Nas suas obras para piano da década de 1830 – a fase da escrita para piano do compositor – encontramos diferentes formas de explorar tal ideia de mediação instrumental. Por um lado, esta mediação pode ser observada do ponto de vista do intérprete, sendo as obras desta década dirigidas tanto ao intérprete profissional como ao intérprete amador. Mas por outro lado, a mediação instrumental também ocorre do ponto de vista do compositor, ao vincular uma lógica auto-referencial do material musical com uma lógica extra-referencial derivada principalmente do imaginário poético e da biografia do compositor. A estas duas perspectivas, a do intérprete e a do compositor, devemos ainda somar uma terceira: a do ouvinte. Esta terceira perspectiva será especialmente relevante, pois no fenómeno da audição se cristalizam os diferentes agentes que participam na obra – a saber, o compositor, o intérprete e o público. Em duas obras para piano da década de 1830, Schumann explorou com particular atenção a potencialidade da escuta musical: nas *Variações Abegg op. 1* (1831) e na *Humoreske op. 20* (1839). Ambas as composições, não apenas delimitam esta fase criativa, como também questionam os limites da escuta musical, ao propor dois tipos de escuta em simultâneo: uma escuta partilhada (escuta pública), como fenómeno da sensibilidade, e uma escuta imaginada (escuta privada), como fenómeno da consciência. Nesta comunicação analisaremos a potencialidade da escuta musical através de um estudo de caso particular: a *Innere Stimme* da *Humoreske op. 20*. Num primeiro momento, serão apresentadas as principais perspectivas teórico-práticas sobre esta questão, com o objectivo de aportar num último momento, uma perspectiva integrada.

### NOTA BIOGRÁFICA

Natural de Vilalba (Espanha), Ana Isabel Nistal Freijo é licenciada em piano pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) do Politécnico do Porto. Também é mestre em Filosofia, área de especialização de Estética, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Actualmente, frequenta o curso de Doutoramento em Estudos Artísticos, vertente de Estudos Musicais, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação dos professores Diogo Ferrer e Miguel Ribeiro-Pereira. Nesta instituição, é também docente do Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Paralelamente a esta actividade, exerce funções de pianista acompanhadora no Conservatório de Música de Paredes e é professora de Estética Musical na ESMAE.

## **A MÚSICA ORQUESTRAL DE FRANCISCO LACERDA: CARACTERIZAÇÃO GERAL E APONTAMENTOS EDITORIAIS SOBRE OBRAS NÃO PUBLICADAS**

*Música Portuguesa, Lacerda, Orquestra*

Francisco de Lacerda ficou para a história como o primeiro maestro português com uma carreira internacional de grande prestígio. Paralelamente, enquanto compositor deixou uma obra pianística de relevo, obras para canto e piano e alguma música de câmara. É no entanto sobre a sua música orquestral que recai o nosso interesse! Pouco conhecida do grande público, excepção feita a *Almourol*, a música orquestral de Francisco Lacerda é, em muitos aspectos, o reflexo perfeito do que foi o impressionismo musical do início do séc. XX: obras de curta duração, miniaturais, de construção formal livre; usos de escalas "exóticas"; música que procura evocar ambientes; harmonias difusas em que notas dissonantes e estranhas ao acorde base criam colorido mais do que definem relações de tensão harmónica; melodias ou motivos melódicos ondulantes e fragmentados; instrumentação rica e com texturas esparsas com pequenos contrastes de grande densidade sonora, etc. Como tantas vezes acontece com o repertório escrito no nosso país, a música orquestral de Lacerda encontra-se pouco divulgada, pouco acessível e é pouco interpretada. Pretendemos apresentar uma caracterização geral das obras conhecidas e algumas ainda não divulgadas bem como apresentar o trabalho editorial levado a cabo sobre obras ainda não publicadas.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Licenciado em Antropologia pela Universidade de Coimbra, aí frequentou o Mestrado e o Doutoramento em Ciências Musicais. É Mestre em Direcção de Orquestra de Sopros pela Zuid-Nederlandse Hoogeschool für Muziek em Maastricht e, entre 2009 e 2011 foi Visiting Scholar no departamento de Wind Music Studies da Universidade do Norte do Texas. É colaborador do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança e foi membro do Conselho Consultivo do IGEB (International Society for Research and Promotion of Wind Music) de 2014 a 2018. É maestro da União Filarmónica do Troviscal e da Orquestra Académica da Universidade de Coimbra e Professor Assistente Convidado do DeCA onde é co-director da Orquestra de Sopros e professor de direcção no Mestrado em Direcção de Orquestra de Sopros.

## A CONSTRUÇÃO SÍGNICA DO IDEÁRIO MAOÍSTA NA CANÇÃO REVOLUCIONÁRIA CHINESA (1935-1976)

*Canções Revolucionárias, Signo, Maoísmo, Propaganda*

35

O panorama musical da China governada por Mao Zedong foi marcado pelo aparecimento e posterior disseminação das "canções revolucionárias", canções simples e relativamente curtas, com conteúdo didático ou político, influenciadas pela tradição ocidental ou melodias regionais. A sua letra é escrita em linguagem vernacular, acessível a todos, e pode retratar temas como o incentivo ao nacionalismo, a motivação para um esforço coletivo no sentido de se atingir o ideal de sociedade socialista, ou promover o espírito de grupo. Grande parte das letras destas canções é retirada diretamente de discursos proferidos pelos líderes do partido, por forma a familiarizar a população com as decisões tomadas e conseguir o seu apoio para a realização das mesmas. Tinham como principal objetivo a mobilização do maior número possível de pessoas para os diversos movimentos e campanhas lançados pelos comunistas, como a guerra contra os japoneses (1937-1945), o Grande Salto em Frente (1958) ou a Revolução Cultural (1966-1976). Ao analisar a criação e representação deste tipo de canções, importa ter em mente a ideia de que a criação musical recorre por vezes a mecanismos de significação (maioritariamente icónicos e indexais) que se relacionam diretamente com as experiências e modos de agir, pensar e sentir dos indivíduos, com vista à manipulação das estruturas de sentimento das massas por parte do governo através do uso de termos familiares para expressar ideias e sentidos com os quais estas não estariam familiarizadas. Tendo esta premissa como ponto de partida, a presente comunicação refletirá sobre a construção das mensagens que as canções revolucionárias encerram, olhando para signos representativos de entidades, pessoas, conceitos e ideias que são constantemente disseminadas por estas, numa tentativa de (des)construção dos processos de significação musical por parte de músicos e artistas e receção por parte das massas.

### NOTA BIOGRÁFICA

Beatriz Silva é mestre em Estudos Interculturais Português-Chinês e licenciada em Línguas e Culturas Orientais, ambos pela Universidade do Minho. É atualmente doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e integra o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), investigando o papel da música e ópera revolucionárias na China Maoísta. Em 2020, publicou o seu primeiro artigo na revista *Diacrítica*, intitulado *Música e Poder em Confúcio e Mao Zedong*. Na sua juventude, frequentou aulas de canto com as professoras Inês Villadelprat, Joana Pereira e Sílvia Pinto, tendo, posteriormente, obtido os primeiros prémios no Concurso de Canções Chinesas interpretadas por Não-Nativos, promovido pelo Centro Científico e Cultural de Macau em Lisboa (2018), e no Projeto Artístico - Festival da Canção, organizado pela Câmara Municipal de Barcelos na mesma cidade (2019).

# BERNADETTE NELSON

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

---

## OKEGHEM'S MUSICAL LEGACY IN THE IBERIAN PENINSULA AND PEDRO DE ESCOBAR'S MISSA DE REQUIEM

*Johannes Okeghem, Pedro de Escobar, Requiem Mass, Sacred Polyphony*

Jean de Okeghem, maître de chapelle of King Louis XI, visited Spain in c. 1469 on a diplomatic mission to the court of King Enrique IV. Although no precise documentation concerning his probable interaction with musicians at the Spanish courts is known, it is likely that he brought over examples of his music which became well known in Spanish court circles. Particular interest in musicology has been paid to the fact that a fragment of Okeghem's famous Requiem mass, the *Tract Sicut Cervus*, is included in a composite Requiem mass of Spanish origin copied in *MS Tarazona 5*. Further, this particular Tract by Okeghem has been loosely connected with a similar Tract composed by Pedro de Escobar in his own Requiem mass copied into *Tarazona 2/3* (the earliest surviving Spanish complete Requiem), but no further links or influences have thus far been detected. In this paper, I shall attempt to demonstrate that close examination of the Requiem masses by Okeghem and Escobar seen also in the context of other music composed in the environment of Seville—especially by Pedro de Escobar—is in fact indicative that there is some common ground shared between the Requiems of the early Franco-Flemish master and Escobar especially, which is highly significant in terms of the development of the early Missa pro defunctis.

### NOTA BIOGRÁFICA

Bernadette Nelson is a principal researcher at CESEM-FCSH (Centre for the Study of Sociology and Aesthetics of Music) at the Universidade Nova in Lisbon, and is also affiliated with Wolfson College in Oxford. She has published widely in international musicological journals and books on topics in Iberian and Franco-Flemish sacred polyphonic and instrumental music, specialising in institutional and contextual studies, musico-liturgical practice, sources studies, and the music of Cristóbal de Morales and Noel Bauldeweyn. Much of her work is informed by a strong interest in the transmission of northern polyphonic music in the Iberian Peninsula during the 16th and early 17th century and its influence on vocal and instrumental composition and practice. Publications include *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, co-edited with Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2011). She is coordinator of polyphonic sources for PEM, the *Portuguese Early Music Database*.

## A MÚSICA PARA BANDA DE SILVA MARQUES NO CONTEXTO DA POLÍTICA CULTURAL PRECONIZADA PELO ESTADO NOVO

*Silva Marques, Música para Banda, Estado Novo, Nacionalismo.*

37

Nas primeiras décadas do Estado Novo, assistimos à produção de uma série de obras musicais para banda de tendências nacionalistas, fenómeno que ocorreu igualmente na música para outras formações instrumentais. Para banda são exemplo as fantasias, suítes, rapsódias ou marchas de autores como Duarte Pestana, António Fortunato de Sousa, Joaquim Luiz Gomes, João Mineiro, Fernandes Fão ou Leonel Ferreira. Essa tipologia de reportório – cuja música popular portuguesa foi a principal inspiração – foi naturalmente influenciada pela ideologia nacionalista do regime ditatorial, que apelava ao ruralismo e ao folclore nacional. A própria denominação de grande parte das obras é elucidativa dessa alusão ao carácter nacional: *Abrço a Portugal, Paisagem Ribatejana, Quadros Portugueses, Lusitânia, Rapsódia Portuguesa, Panorama Lusíada, 1ª Fantasia Popular Portuguesa, Rapsódia em Fado, Rapsódia Madeirense, Motivos Portugueses, Poema Ribatejano* ou *Fandango do Ribatejo*. Não esqueçamos também que muitos dos compositores para banda eram militares do Quadro e, por conseguinte, estavam assimilados à ideologia do regime, facto atestado pelo respetivo *Juramento de Fidelidade*. A presente proposta de comunicação pretende mostrar se a música para banda do compositor José Silva Marques (1888-1955), em particular a fantasia *Vale do Jamor* (1941), se enquadra nas ideias tradicionais e nacionalistas do Estado Novo e se é representativa da noção de cultura popular promovida pelo regime. Ambiciona igualmente contribuir para um maior conhecimento da música para banda produzida na época, em particular deste autor, assuntos que permanecem relativamente obscuros.

### NOTA BIOGRÁFICA

Licenciado em Ciências Musicais, mestre em Ensino de Educação Musical (NOVA-FCSH) e doutor em Estudos Artísticos (FLUC, Aprovado com Distinção e Louvor por Unanimidade). Membro da Banda de Música da Força Aérea, Investigador no HTC - CEF e professor no Conservatório d'Artes de Loures e no Instituto Universitário Militar. Apresentou comunicações em Portugal, Espanha, Polónia e Brasil. É autor de dois livros, dois capítulos, um prefácio e de trabalhos publicados nas revistas *Música Hodie*, *Opus*, *PSR*, *Ciencias y Humanidades*, *Convergências*, *RPM*, *Studia* e *ERAS*. É coorientador de uma dissertação de mestrado em Património (FCSH-UNL) e tem sido arguente em provas de Mestrado e de Doutoramento nas Universidades de Coimbra e Aveiro.

## **POLITICAL THEORY AND NARRATIVE STRATEGIES IN THE 'DRAMMI PER MUSICA' BY MAIOLINO BISACCIONI**

*Novella, Libretti, Opera, Politics*

Born in Ferrara, Maiolino Bisaccioni (1582-1663) is much better known for his political pamphlets than for his purely literary production. Bisaccioni contributed six pieces to the collection of the *Cento Novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti* (1651), which he had himself edited. These he later republished in his own anthology (1637-64), which was divided into four books and contained a total of 68 novelle. Even by the standards of his times – never before and afterwards have there been so many active and productive writers and novelists in Italy than in the central decades of the 17th century – Bisaccioni's personal contribution to the genre is remarkable. Comparatively less known is his activity as a librettist. These include the libretti to *L'Ercole in Lidia* (1645), music by Giovanni Rovetta; *La Semiramide in India* (1648), music by Francesco Sacrati, and *L'Orithia* (1650), music by Gasparo Sartorio. He also wrote the *Cannocchiale per la Finta pazza* (1641), which, beyond its obvious advertising objective, provided a pretext for political and moral considerations for one of the most successful operas of those decades. This paper will attempt to shed light on the relationships between libretti and novelle in Bisaccioni's work. To this end, possible common narrative strategies and fictional situations and/or dramatic sequences and materials will be highlighted, while at the same time emphasising the subtle emergence of political considerations that have been incorporated into the author's various historiographical works.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

D.Phil. at the University of Oxford (2004) with a dissertation on the modality in the songs by Du Fay and Binchois. Later fellowships at the Friedrich-Schiller-Universität Jena-Weimar, at the NTNU Trondheim and at City University, London. Since 2010 working as a postdoc and a senior postdoc on several FWF projects, including two on borrowing and citation of monophonic tunes in polyphonic textures (<https://chansonmelodies.sbg.ac.at>) and, currently, on the relationships between early Venetian libretti and other literary genres in the 17th century.

# CARLOS VILLAR-TABOADA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

---

## LA OBRA PARA GUITARRA SOLA DE GABRIEL FERNÁNDEZ ÁLVEZ (1989-1994): APROXIMACIÓN ANALÍTICA

*Gabriel Fernández Álvarez (1943-2008), Música Española Contemporánea, Música para Guitarra del Siglo XX, Topic Theory, Análisis*

El madrileño Gabriel Fernández Álvarez (1943-2008), injustamente olvidado tras su fallecimiento, fue incluido entre los compositores a quienes se denominó "intergeneracionales" cronológicamente ubicados entre la *Generación del 51* y los nacidos ya durante los cincuenta, protagonistas de la escena musical española desde finales de los setenta. Pese a que su música contó con el beneplácito de los intérpretes, la historiografía sobre este autor es reducida: su catálogo de obras se halla incompleto y estas no han sido objeto de estudios musicológicos. Su música mejor difundida es la dedicada a la guitarra sola, estrechamente vinculada al guitarrista Gabriel Estarellas, responsable de su encargo, su estreno, su grabación discográfica completa y su edición con digitaciones revisadas. Este repertorio, estilísticamente tan compacto como su cronología, está constituido por la *Fantasia para guitarra* (desde la lejana cercanía) (1989), la *Sonata poética* (1990), la *Sonatina virtual* (1993) y *Liturgia de cristal* (1994). Esta comunicación plantea completar una primera aproximación analítica a esta producción guitarrística, inédita hasta ahora para investigación musicológica, examinando sus rasgos definitorios y explicando su planteamiento estilístico desde la perspectiva de la *Topic Theory*, con énfasis en aquellos elementos más relacionados con la actuación de Estarellas, como las tipologías convencionales (fantasía, sonata, sonatina), los giros que actualizan la tradición española y los gestos propios de la ejecución técnica del instrumento, auténticos tópicos idiomáticos guitarrísticos.

39

### NOTA BIOGRÁFICA

Musicologist specialized, as a researcher and as an advisor, in music analysis (Pitch-Class Set Theory and Topic Theory) of Hispanic repertoire from the 19th century on. Since 2007, has been working as a Senior Lecturer in Musicology for the Degree in Musicology and the Master in Hispanic Music at the UVa. His teaching has been dedicated towards repertoires since romanticism to contemporary music, mainly Spanish and Cuban, including seminars on music analysis in postgraduate and PhD programs at several Spanish universities, and he has directed PhD dissertations on these topics. Villar-Taboada has published his research on contemporary Spanish music by composers as José Luis Turina, Claudio Prieto, and the Galician Macías, Groba, Soutelo, Balboa and Viaño.

## A AMBIÇÃO DAS COLECTIVIDADES DRAMÁTICAS DE AMADORES EM FINAIS DO SÉCULO XIX: DO ESTUDO ARTÍSTICO AO COMPLEXO SISTEMA PRODUTIVO DE TEATRO COM MÚSICA

*Teatro, Música, Sociedades de Amadores, Repertório, Espectáculo*

A imprensa lisboeta do final do século XIX, dedicada a amadores, revela um crescimento de espaços e grupos formados por indivíduos que se misturam entre as esferas amadora e profissional. Através das suas críticas e pareceres sobre o estado da arte teatral, podemos afirmar que neste período a simpatia sentida por estes grupos por parte de profissionais e agentes que rodeiam a vida teatral de Lisboa conferiu-lhes especial destaque, sendo referidas não só as suas qualidades artísticas, mas também os seus cuidados com o guarda-roupa, cenários, com a encenação e escolha de repertório. Vários profissionais ofereceram várias vezes a sua cooperação com a criação e ensaio de peças e a disponibilidade para com eles partilharem o palco. Funcionariam alguns destes grupos de forma tão diferente de alguns dos teatros secundários? Qual seria o interesse desta ligação entre profissionais e amadores que rodeiam a vida teatral? E que influência exerceria para o público? Que distinguiria o “mero amador” do “distinto amador”? Parece-me assim que os meios de produção destas colectividades de “distintos amadores”, tais como os *Grupo Dramático Os Simples*, *Grupo dramático Gervasio Lobato* ou o *Club Recreativo Luzitano*, foram progressivamente desenvolvendo-se, distanciando-se dos grupos de amadores mais ligados às *soirées* dramático-musicais e de salões privados, dando oportunidade a uma série de autores e compositores que procuravam o seu nicho no mercado e a um repertório mais variado que não teria espaço na programação dos teatros da cidade. Partindo de jornais como *O Crítico* (1896-1898[1901]) e *A Scena* (1898), do remanescente dos textos dramáticos e de outros documentos que apresentam notas sobre a encenação e produção dos espectáculos do *Grupo Dramático Jorge da Silva*, pretendo discutir as questões levantadas mostrando e comparando récitas, críticas, ligações pessoais/profissionais entre os meios profissionais e amadores e como estes últimos se desenvolveram.

### NOTA BIOGRÁFICA

Actualmente frequenta o doutoramento em Ciências Musicais na FCSH-UNL, dedicando-se ao estudo da actividade musical-teatral de teatros secundários e associações de amadores na segunda metade do século XIX e início do século XX em Portugal. Foi bolsista do programa doutoral em Ciências Musicais – Música como Cultura e Cognição financiado pela FCT. Faz parte do grupo de investigação de Música do Período Moderno do CESEM. Completou a Licenciatura em canto em 2004 na Universidade de Aveiro e o mestrado em música em 2013, na mesma universidade. O tema da sua dissertação de mestrado foi *O Teatro Cantado em Coimbra (1880-1910): géneros, grupos e contextos*. A sua actividade profissional desde 2001 passou pela docência de canto, classe conjunto e formação musical. Como cantora tem colaborado em diversos projectos corais, sendo actualmente membro do Ensemble Manuel Faria. Como solista tem-se apresentado em repertório de música de câmara, ópera e oratória.

# CRISTINA FERNANDES

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | INET-MD

## ENTRE O ANTIGO E O MODERNO: A SCHOLA CANTORUM DE ALBERTO SARTI E A DIVULGAÇÃO DOS «MONUMENTOS DA MÚSICA RELIGIOSA» NO MEIO MUSICAL LISBOETA (1905-1910)

*Schola Cantorum, Alberto Sarti, Cânone da Música Religiosa, "Concertos Históricos", Interpretação da Música Antiga*

41

Os ecos da revivificação da música antiga e do modelo dos «concertos históricos» que se tinham começado a desenvolver nos finais do século XIX em vários contextos europeus, com destaque para Paris, tiveram também repercussões em Portugal, tanto no campo instrumental como da música vocal religiosa e profana, domínio que contou com o relevante contributo de Alberto Sarti (1858-1919?). Professor de canto, pianista, regente de coros e compositor italiano, radicado em Portugal desde 1886, Sarti criou em 1905 em Lisboa a *Schola Cantorum*, sociedade coral formada por profissionais e amadores, cuja actividade carece ainda de um estudo aprofundado. Incorporando a herança da *Sociedade Artística de Concertos de Canto* da condessa de Proença-a-Velha, com a qual tinha colaborado, e as tendências que chegavam do estrangeiro relativas à reforma da música sacra, ao debate estético em torno dela e à edificação de um cânone do repertório musical de inspiração religiosa, a *Schola Cantorum* de Alberto Sarti promoveu a audição de obras como a *Missa do Papa Marcello de Palestrina*, o *Stabat Mater*, de Pergolesi, a *Paixão segundo São Mateus*, de Bach (excertos), o *Requiem* de Mozart, *As Sete Últimas Palavras de Cristo*, de Haydn, entre outras, bem como de oratórias bíblicas de Massenet, Perosi e do jovem português António Tomás de Lima. Tratava-se não só de divulgar a música do passado, mas também de traçar um caminho que conduz ao presente, num intuito pedagógico de alargamento da cultura musical. Recorrendo principalmente à imprensa periódica e a programas de concerto, esta comunicação contextualiza as premissas que deram origem ao projecto da *Schola Cantorum* e a sua actividade entre 1905 e 1910, com destaque para o seu contributo no âmbito da programação e divulgação em Lisboa dos «monumentos da música religiosa». Em conjunto com questões ideológicas, estéticas e interpretativas, serão tidas em conta particularidades da constituição do agrupamento (cujas vozes femininas pertenciam a senhoras das classes altas e estudantes de canto do maestro italiano e as vozes masculinas a cantores da Sé Patriarcal) e do público que assistia aos concertos.

### NOTA BIOGRÁFICA

Cristina Fernandes é investigadora contratada no INET-md (NOVA FCSH). Entre 2011 e 2017 realizou um pós-doutoramento sobre a música na Capela Real e Patriarcal de Lisboa (1716-1834) e entre 2015 e 2017 coordenou a linha temática do INET-md "Abordagens Históricas à Performance Musical". É co-IR do projecto PROF-MUS-Ser Músico em Portugal: a condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa (1750-1985) (NOVA FCSH/FCT) e membro das equipas dos projectos PerformArt-Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740) (CNRS, ÉFR-Rome/ERC) e MUSIN-La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930) (Univ. de La Rioja). Leccionou na NOVA FCSH, entre outras instituições, e é crítica do jornal Público. Publicações recentes incluem a co-edição dos livros *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical* (c./ M. A. Aguilar Rancel; Lisboa: BNP/INET-md, 2021) e *"Padron mio colendissimo...": Letters about Music and the Stage in the 18th Century* (c./ I. Yordanova; Viena: Hollitzer, 2021).

## QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS: UMA ANÁLISE TEMPORAL DA IDEIA PURA DE ETERNIDADE

*Messiaen, Quatuor pour la fin du Temps, Eternidade, Linearidade*

Segundo Messiaen, no seu *Quatuor pour la fin du temps* “abandona-se a dimensão humana, através de ciclos e do destino, para abraçar a eternidade”, eliminando-se, assim, o fluxo linear do tempo (Rischin, 2003, 51). Também Pople (1998) defende a prevalência da ideia de eternidade no *Quatuor*, pelo menos no primeiro andamento (*Liturgie de Cristal*). Será, porém, a noção de eternidade evocada pela música assim tão pura? Será que os “ciclos” (rítmicos e harmônicos) referidos pelo compositor anulam completamente a sensação de linearidade? Para responder a estas questões é essencial enquadrar o conceito de eternidade na música. Para Berger (2007), essa ideia associa-se a uma temporalidade cíclica (oposta à linear), estando presente, em particular, na música de Bach, em que a prevalência do ciclo sobre a linearidade exprime o predomínio ontológico do tempo eterno de Deus sobre o tempo finito (e linear) do Homem. Já Kramer (1987) define a ideia de eternidade como uma experiência de temporalidade associada à música estática e não-linear composta no século XX. Partindo de Berger e Kramer, mas também da minha experiência como intérprete, apresento, nesta comunicação, várias perspectivas analíticas que, identificando elementos de linearidade, problematizam a noção de uma eternidade pura no *Quatuor*. A linearidade manifesta-se na transformação gradual dos materiais da *Liturgie*, sugerindo um padrão de causa-efeito (condição de linearidade tanto para Berger como Kramer). Também na *Louange pour l'Éternité* o compositor utiliza uma harmonia praticamente tonal e uma estrutura próxima da forma sonata (fatores associados à linearidade por Kramer e Berger, respetivamente). Esta tendência linear parece influenciar, ainda, a forma global do Quarteto, que paradoxalmente caminha, através de uma espécie de seta temporal (metáfora do tempo linear) para a única peça em que parece haver uma ideia mais pura de eternidade: a *Louange pour l'Immortalité de Jésus*, andamento que conclui a obra.

### NOTA BIOGRÁFICA

Mestre em interpretação artística pela Escola Superior de Música em Artes do Espetáculo, na classe dos professores Miguel Borges Coelho e Pedro Burmester, a pianista Dalila Teixeira tem vindo a dedicar-se ao *Quarteto Caleidoscópico*, tanto na divulgação do seu primeiro projeto *Diálogo entre a música e a luz* (que deriva da sua tese de mestrado), como na criação e ampliação de novos projetos mais ambiciosos. Neste contexto, trabalhou com diversas entidades, tanto no âmbito da investigação (Daniel Moreira e Miguel Ribeiro Pereira) como no âmbito da performance (Miguel Borges Coelho, António Saiote, Pedro Burmester, Nuno Pinto, Filipe Quaresma, Vitor Pereira). A música de câmara e a criação de novos espetáculos enquadram grande parte da sua atividade, à qual junta as suas atividades enquanto professora, na Academia de Música José Atalaya e na Academia Valentim de Carvalho, e formadora no Serviço Educativo da Casa da Música. Mais recentemente, gere a plataforma *Showcase by Artway Culture and Arts* em coordenação com Teresa Soares, o qual promove o lançamento de jovens artistas e projetos embrionários como é o caso do *Caleidoscópico*.

# daniel moreira

POLITÉCNICO PORTO | ESMAE  
UNIVERSIDADE COIMBRA | CEIS20

---

## “FILMS ARE LIKE MUSIC”: DAVID LYNCH E OS PARADOXOS DO INEFÁVEL

*Estética Musical, Cinema, Temporalidade, David Lynch*

43

Cinema e música partilham três categorias fundamentais - movimento, ritmo e temporalidade, possibilitando influências, apropriações e contaminações recíprocas (Kulezic-Wilson, 2015). Isso manifesta-se tanto na influência de certas técnicas cinematográficas (sobretudo a montagem) na música de Debussy (Leydon, 2001) e Hindemith (Finocchiaro, 2017), como na apropriação cinematográfica de uma ideia de musicalidade em realizadores como Aronofsky e Jarmusch. Esta apresentação explora a ideia de musicalidade nos filmes de David Lynch, não só do ponto de vista literal da utilização de música (original ou pré-existente), mas sobretudo num sentido metafórico em que som, imagem e narrativa do filme são construídos de modo a sugerir características estéticas mais comumente associadas à música, como um elevado grau de abstracção formal, um impacto sensorial (e imersivo) intenso e directo, e um sentido plural e ambíguo. Essa conjugação complexa (e aparentemente contraditória) de características da experiência musical aproxima-se do que Gallope (2017) apelida de *paradoxo do inefável*, bem como da noção oitocentista do compositor como *oráculo* (Bonds, 2014). Argumenta-se, então, que a apropriação cinematográfica que Lynch faz dessas noções estéticas é uma das formas pelas quais o seu cinema se faz sentir como uma espécie de música. O argumento é ilustrado pela análise de entrevistas ao realizador (Rodley, 2006) e de excertos de *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) e *Twin Peaks: The Return* (2017). Exploram-se, em particular, três estratégias formais de teor quase-musical que Lynch emprega nos seus filmes, criando uma conjugação paradoxal de precisão formal e ambiguidade semântica que Gallope liga ao conceito musical do inefável: 1) o contraste como princípio estrutural, com aproximações às noções de temporalidade musical descontínua em Kramer (1988) (*Inland Empire*, *The Return*); uma lógica não-linear e quase-musical de associação motivica (*Mulholland Drive*); e a ideia de retorno e temporalidade cíclica, com ligações ao fragmento musical romântico (*Rosen*, 1995) (*Lost Highway*).

### NOTA BIOGRÁFICA

Daniel Moreira é doutorado (PhD) em Composição Musical (King's College London, 2017); mestre em Composição e Teoria Musical (ESMAE-PPorto, 2010) e licenciado em Economia (UPorto, 2006). Estudou com George Benjamin, Fernando Lapa e Dimitris Andrikopoulos (composição); Carlos Guedes (música electrónica); e Miguel Ribeiro-Pereira e José Oliveira Martins (teoria e análise musical). Como compositor, a sua música tem sido encomendada, entre outros, pela Casa da Música, Festival Musica Strasbourg, European Concert Hall Organisation, Kölner Philharmonie, MPMP e Programa "Criatório". Enquanto investigador, dedica-se à análise da música de cinema e a questões de harmonia e temporalidade em música dos séculos XX e XXI. Os seus principais artigos estão publicados na Revista Portuguesa de Musicologia (2016), Music Analysis (2021) e Journal of Film Music (aceite em 2021, em revisão). É professor na ESMAE desde 2009, onde tem leccionado unidades curriculares de Análise, Estética e Composição.

## THE RECEPTION OF CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921) IN BRAZIL

*Saint-Saëns, Brazil, Artur Napoleão, Two Pianos, Film*

In 2021, the centenary of his death, we celebrate the life and work of pianist, organist and composer Camille Saint-Saëns. During his long, rich life he travelled a great deal, visiting all of Europe and four other continents. While his connections with Portugal, for example, are already well-documented, this is not the case with South-America, and, in particular, Brazil. Saint-Saëns made two visits to Brazil, in 1899 and 1904, and, while already in South America, in 1916, he had to cancel a visit to Rio de Janeiro owing to what was probably a mild stroke. These visits can be followed in some detail (both his performances and certain off-stage activities) principally through correspondence, the press and surviving programmes. Unsurprisingly, he was received amid great acclaim during both visits, the first being to both Rio and São Paulo, the second just to Rio. We can, however, go considerably further than merely documenting his visits, by contextualising them within the broader reception of his music and encyclopaedic interests. An analysis of the Brazilian press, particularly, though not exclusively, in Rio de Janeiro and São Paulo reveals many interesting features and some perhaps unexpected ones. In particular, we learn of the importance of works and arrangements for two pianos. One of his mostly widely performed pieces was the Variations sur un thème de Beethoven, an original work for two pianos, while it was often in two-piano arrangements that his orchestral music was first heard – including, *Danse Macabre*, in 1879, the first work to be given in Brazil, and *Le rouet d'Omphale*, in 1884. *Samson et Dalila* was premiered in Rio in 1898. The film *L'assassinat du duc de Guise* was screened with his music in 1909. Seemingly, *Le Carnaval des Animaux* was first heard, not in concert, but choreographed in a ballet. In 1899 Saint-Saëns also took the opportunity to visit the Real Gabinete Português de Leitura with Artur Napoleão; and in 1904 he toured a coffee plantation.

### NOTA BIOGRÁFICA

David Cranmer is a lecturer and member of the Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), NOVA University, Lisbon, and coordinates Caravelas – the Study Group for the History of Luso-Brazilian Music. Research interests include opera and theatre music in Portugal and Brazil in the 18th/19th centuries, as well as the life and work of Camille Saint-Saëns and the Fêtes des Arènes, Béziers (1898-1926). His more recent book publications include *Marcos Portugal: uma reavaliação* (editor. CESEM/Colibri, 2012), *Música no d. Maria II: catálogo da coleção de partituras* (TNDMII/Bicho do Mato, 2015), *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil* (CESEM/Colibri, 2017), which includes a chapter dedicated to Saint-Saëns and Portugal. He is editor of one of the volumes of the projected *Bärenreiter Saint-Saëns critical edition*.

**Artur Fernandes**

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

---

## **UM ESTUDO CORRELACIONAL SOBRE ANÁLISE MUSICAL E O ENSINO DO INSTRUMENTO EM PORTUGAL**

*Ensino do Instrumento, Análise Musical, Formação de Professores*

**45**

O reconhecimento da performance e análise musical como uma subdisciplina da teoria da música surge no último quarto do séc. XX (Cook, 1999), porém, com pouca reflexão sobre a potencial relação com o ensino da música (Ward, 2004). Neste estudo, pretendemos observar possíveis relações no ensino de conceitos de análise musical na prática docente do instrumento em Portugal. O estudo ocorreu em julho de 2019 em contexto de formação de professores. 51 professores responderam a um questionário desenvolvido por Ward (2004) traduzido pelos autores e adaptado com a adição de itens especificamente direcionados aos objetivos do estudo. Os resultados sugerem que os inquiridos concordam com a integração de conceitos de teoria e análise musical na performance e no ensino do instrumento. Sobre a sua formação profissional ao nível do ensino superior, os inquiridos sentem-se moderadamente preparados para integrar esses conceitos nas aulas de instrumento no ensino básico e secundário e discordam moderadamente que raramente tenham sido abordados tais conceitos na sua própria aprendizagem do instrumento. Por fim, atribuem elevada influência à sua experiência acumulada no ensino para a definição de estratégias pedagógicas e pouca influência à intuição. Estes resultados poderão constituir-se como uma observação preliminar acerca das relações existentes entre conceitos de análise musical, ensino do instrumento e formação de professores em Portugal. Conclui-se que os performers não receiam o conhecimento sobre música mas sim um caderno de obrigações ditado por eruditos e que ser capaz de utilizar vocabulário mais sofisticado e compreender os modos como a música pode estar organizada permite orientar os performers no desenvolvimento de uma intuição informada (Rink, 2002). Se os teóricos pretendem interagir com os performers, aqueles devem criar um terreno nivelado no qual possam existir interações com outros músicos (Lester, 1998).

### **NOTA BIOGRÁFICA**

David Miguel é professor com nomeação definitiva na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra. Participou em diversas conferências nacionais e internacionais de educação, nomeadamente sobre o questionamento como estratégia de ensino. Organizou, em parceria com a compositora Sara Carvalho, o ENCAPE (Encontro Nacional de Composição e Análise: Perspectivas Educacionais), em 2016 e 2019. Desenvolve trabalho como formador, concebendo actividades direccionadas à formação de professores do ensino artístico especializado. Como compositor, a sua obra inclui obras para coro, música de câmara, orquestra e diversos arranjos. Foi compositor residente no *Festival ZêzereArts* (2018) e no *Festival de Coros de Aveiro* (FICA'18). Colaborou na realização de diversos projectos com o Coro Anonymus.

## A CORPORALIDADE DO SILÊNCIO TÍMBRICO: UM MODELO EXPRESSIVO-COMPOSICIONAL

*Silêncio, Tempo, Corpo, Composição*

Silêncio: o (quase) inaudível. Por outras palavras: o que nada soa, mas pelo qual fantasmamos. Ou ainda: uma memória de sons, tempos e gestos. Este confronto entre noções de ausência sonora e imaginação apresenta-se como mote para uma reflexão profunda, sobre como o silêncio musical poderá funcionar enquanto força motriz de um fundamento composicional, explorando como as suas diferentes propriedades (físicas e psicológicas) podem estruturar um discurso musical. Esta comunicação apresenta uma investigação acerca de como o silêncio emerge enquanto fenómeno musical, modelo composicional e ferramenta expressiva, tendo em conta dois princípios fundamentais: 1) como propriedade de comunicação e percepção do Ser (no sentido de Heidegger, 2010), 2) movido pela sua temporalidade interior, através do corpo e do espaço. Este trabalho destaca a articulação entre linguagem, gesto e arte como fundamentos essenciais do silêncio. Argumento que Heidegger (2010) e Merleau-Ponty (2002) encontram conexões paralelas, à luz de uma abordagem ontológica do silêncio como linguagem da comunicação, mostrando como o corpo envolvido na sua temporalidade e como instrumento criador artístico permite diferentes olhares sobre o mundo, ou seja, uma percepção da própria existência num acontecimento corpóreo. Relativamente à prática composicional, o principal aspeto do meu argumento tem como objeto dissecar o silêncio como unidade composicional incrementada num modelo de características essenciais à projeção criativo-expressiva, coadjuvadas pela percepção do tempo, nomeadamente pelo tempo-vertical (Kramer, 1981), a expansão da consciência do corpo como objeto musical (Kozak, 2020), num contexto de propriedades acústicas, entre a música e o espaço envolvente (Lopes, 2015). Por fim é proposta uma análise formal da "corporalidade do silêncio tímbrico", capaz de avaliar novas propriedades como a temporalidade, o corpo e o som, exemplificada pelo meio de excertos musicais do autor. Com esta comunicação, argumenta-se que o silêncio pode ser mais uma resposta potenciadora de desenvolvimento de novas sonoridades e perspetivas, aplicada a uma prática composicional mais ampla.

### NOTA BIOGRÁFICA

Diogo Novo Carvalho é doutorando em Estudos Artísticos (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2019- ); investigador colaborador (CEIS20/Universidade de Coimbra, 2019- ); mestre em Composição e Teoria Musical (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto, 2013) e em Ensino da Música (Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2017). Como compositor, tem realizado um trabalho diversificado e profundo sobre a articulação de modelos temporais associados à noção de silêncio, com obra interpretada em festivais como *Festival Artes Vertentes no Brasil* (2021), *Festival Música Viva em Lisboa* (2020), *Aveiro-Sintese em Aveiro* (2018-2020), *Festival 20.21 em Évora* (2018), *Dias da Música Eletroacústica em Seia* (2017), e encomendada por associações, intérpretes e formações como Francisco Béreny (guitarra), Ricardo Pires (saxofone), Frederic Cardoso (clarinete), Duo Sofia Leandro e Bruno Santos (violino e percussão), Associação Arte no Tempo e Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (MPMP). Atualmente é professor de Análise e Técnicas de Composição (Escola de Música de Perosinho e Academia de Música de Arouca) e Classe de Conjunto (Escola de Música Óscar da Silva).

# EDUARDO BALTAR SOARES

UNIVERSIDADE DO MINHO | CEHUM

---

## A VIOLARIA EM BRAGA ENTRE OS SÉCULOS XVII E XIX

*Braga, Cordofones, Construção de Instrumentos Musicais*

Braga reuniu ao longo dos anos em estudo um importante número de violeiros na cidade e no seu termo. Um levantamento preliminar aponta para a existência de cerca de 80 artesãos (mais do que qualquer outra localidade a Norte do país) que marcaram de forma singular a paisagem urbana da região. Ao longo do texto procuraremos perceber os motivos que levaram a esta concentração. Para além disso, caracterizaremos a organização laboral e social destes artesãos e, descobrindo que instrumentos fabricavam e quem os tocava, avaliaremos o seu papel enquanto construtores de uma identidade cultural local. Finalmente, aponta-se a diáspora de muitos destes artesãos - ocorrida, sobretudo, em oitocentos - como um dos motivos para a criação de uma "escola" de construção de instrumentos de corda dedilhada que perdura até aos dias de hoje no nosso país.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Músico, investigador e professor diplomado pelo Conservatório Superior de Música de Castilla y León, licenciado em História pela Universidade do Porto, mestre em ensino da Música pela Universidade do Minho e doutorando em Ciências da Cultura pela mesma Universidade.

## **QUANDO O ARQUIVO DA HISTÓRIA SE TORNA A HISTÓRIA DO ARQUIVO. O CASO DA OBRA MANUSCRITA DE AGAPITO DE MIRANDA NO PLURIVERSO DE PRÁTICAS MUSICAIS DE GOA**

*Etnomusicologia, Goa, Decolonial*

Agapito de Miranda (1911-1995) produziu entre as décadas de 1960 e 1970 uma coleção de manuscritos sobre práticas musicais maioritariamente associadas ao desempenho no seio da elite católica de Goa. Os manuscritos contêm transcrições de melodias e letras de canções. Embora dialogue com um conjunto de publicações que a precederam, esta coleção privada nunca chegou a ser editada ou impressa. Estes manuscritos foram produzidos num período histórico imediatamente a seguir à anexação de Goa pela União Indiana em 19 de Dezembro de 1961. Este período pauta-se pela indefinição do estatuto político do território que culminou em 1967 com a organização de um referendo onde ficou decidida a não integração de Goa no Estado indiano vizinho do Maharashtra. Ao longo deste processo, a pluralidade de práticas musicais cantadas em língua Konkani foram instrumentalizadas politicamente na tentativa de produzir narrativas pela defesa de uma identidade linguística do Estado de Goa também através da música. Esta comunicação busca debater fatos históricos sobre práticas musicais do contexto em que foram criados estes manuscritos e problematizar a relação entre as memórias inscritas neste documento e as memórias coletivas do amplo contexto sociocultural e político de Goa. No campo da música, o que constitui informação capaz de ser armazenada na página de um manuscrito? Quem possui autoridade para produzir arquivos musicais na Goa pós 1961? Em busca de compreender os processos e práticas do passado etnomusicológico (Bohlman, 1997) esta investigação baseia-se numa etnografia do presente através de práticas de investigação partilhada (Sardo, 2018). Sustenta-se ainda num exercício de desmonumentalização do conhecimento escrito e arquivístico (Santos, 2018), buscando entender a arquitetura narrativa e as estratégias de discurso que Agapito de Miranda utilizou ao procurar fixar as suas memórias no papel.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Eduardo Falcão é mestre em História e Património na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e licenciado em História pela Universidade Estadual de Campinas em São Paulo, Brasil. Possui especialização em violão na Escola de Música do Estado de São Paulo. Os seus interesses de investigação incluem práticas musicais e pós-colonialismo; a invenção e representação da tradição. Ele está particularmente interessado em explorar os interstícios entre música, história e a diferença colonial. Participou do projeto de publicação da edição em português da Coleção História Geral da África da UNESCO.

# Federico Favali

INDEPENDENT RESEARCHER

---

## THE CONCEPT OF SPACE IN MUSIC. "INVISIBILITY" BY LIZA LIM AS A CASE STUDY.

*Space, Relativity, Invisibility, Lim, Analysis*

49

The history of music theory shows that many theorists have always taken the concept of space into consideration. The aim of the paper is to point out some characteristics of the concept of space in music starting from what has been written until today. First of all, what is meant by space in a piece of music will be discussed. Secondly, it will be pointed out if different types of space exist and, if so, how they can be combined. The study will highlight how the perception of the space emerges from the written scores (constructs), and also how that is perceived by listening to the performance (saliencies). This will be possible by using an innovative theoretical approach theorized by the Italian theorist Mauro Mastropasqua. In addition, it will be taken into consideration the recent developments of mathematical music theory applied to the comparison of sounds in order to see if this conception of space can be described mathematically. All these theoretical definitions will be applied to a contemporary composition: *Invisibility* for solo cello by the Australian composer Liza Lim (1966-). In fact, the piece will be analyzed with the Mastropasqua's approach. In other words, this analytical method explained above, will be applied to underline if different types of space emerge from the Lim's performed piece. Then, they will be compared with the information that can be derived from an analysis of the score. Thus, merging this analytical technique (with constructs and saliencies) with a mathematical theory of music, it will be possible to obtain a new type of analysis.

### NOTA BIOGRÁFICA

The music of the Italian composer Federico Favali has received international acclaim, being performed worldwide by many remarkable ensembles, such as Birmingham Contemporary Music Group and Lontano Ensemble. His catalogue includes vocal music, an opera, solo instrument compositions and music for ensemble and orchestra. In 2014 he received a commission from Teatro del Giglio of Lucca (Italy) for the chamber opera "The fall of the House of Usher". In 2015 he was invited to the Daegu International Contemporary Music Festival (South Korea), and in 2016 to the Crosscurrents Festival (Birmingham, UK). He is also active as a musicologist. Focusing primarily on analysis of contemporary music, his writings have been published by several sites and reviews. He graduated in piano in Lucca and musicology at the University of Bologna (Italy). He studied composition in Italy, in the UK and in the USA. His music is published by Donemus.

# Helena Lopes Braga

CENTRAL EUROPEAN UNIVERSITY  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | CESEM

---

## **“AN ATTRACTIVE, DARK HAired, AND PETITE YOUNG PORTUGUESE WOMAN” – NÁTERCIA COUTO E A CONSTRUÇÃO DA SUA PERSONA PÚBLICA**

*Natércia Couto, Mulheres Maestras, Estado Novo*

Natércia Couto (1924-1999) construiu a sua persona pública enquanto a primeira e a única maestra em Portugal, omitindo as suas precursoras Josephinne Amann (1840-1887), Francine Benoît (1894-1990), Berta Alves de Sousa (1906-1997), entre outras, ou a sua contemporânea Elvira de Freitas (1927-2015). Porém, apesar do epíteto erróneo, Couto foi efetivamente a maestra com mais popularidade em Portugal antes do século XXI. Este relativo sucesso foi resultado da ambição e resiliência de Natércia Couto, a par da sua formação e experiência internacionais, e da não menos importante dedicação ao projecto do Estado Novo Português. Couto construiu uma persona pública de múltiplos atrativos visuais e intelectuais, enquanto artista-mulher pioneira. Ainda assim, o seu reconhecimento ficou aquém do esperado, e cingiu-se apenas a convites esporádicos para dirigir nas décadas de 1950 e 1960 – incluindo uma estadia de dois anos e meio no Brasil, entre 1961 e 1964. A sua carreira artística extinguiu-se definitivamente após a Revolução, e Couto permanece em larga medida ausente da historiografia musical portuguesa. Nesta comunicação analisarei algumas das idiosincrasias do percurso biográfico de Natércia Couto, focando-me nos momentos em que conseguiu obter alguma visibilidade em Portugal vis-à-vis aos motivos pelos quais não alcançou maior sucesso. Para tal, não deixarei de percorrer um pouco do que foi a receção de Natércia Couto na imprensa nacional e internacional, analisando a sua persona e confrontando-a com os ideais de discrição, família, devoção católica e domesticidade exigidos às mulheres durante o fascismo.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Helena Lopes Braga (ela/dela) é doutoranda em estudos de género na Central European University, em Viena, trabalhando presentemente nas revisões da sua dissertação de doutoramento - uma nova biografia de Francine Benoît (1894-1990). É licenciada e mestre em musicologia histórica pela FCSH-NOVA. Foi vice-presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música de 2013 a 2015. Em 2018 foi visiting researcher na Faculdade de Música da Universidade de Toronto. Foi membro do Projecto Euterpe: Mulheres na composição e interpretação musical em Portugal nos séculos XX e XXI, e é membro do grupo de teoria crítica e comunicação do CESEM. Desenvolve investigação nos domínios de género e música e na história da música do século XX. Tem-se dedicado à história das mulheres e do ativismo feminista e à historiografia musical do período do Estado Novo, com enfoque no estudo das sociabilidades.

# Helena Maria da Silva Santana

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

**Maria do Rosário da Silva Santana**  
Instituto Politécnico da Guarda

## **A MENINA DO MAR: ATÉ ONDE O SOM (RE)DIZ E (RE)INTERPRETA O OLHAR DE SOPHIA DE MELLO BREYNER**

*A Menina do Mar, Narração Musical, Fernando Lopes-Graça, Bernardo Sassetti, Edward Ayres de Abreu*

51

Aquando do centenário do nascimento de Sopia de Mello Breyner Andresen, acedemos a inúmeras iniciativas que visaram homenagear a autora. De entre elas, citamos as edições de *A Menina do Mar*, *A Floresta*, *A Fada Oriana* e *O Rapaz de Bronze*, obras que inspiraram desde sempre o imaginário infantil. A nível musical, *A Menina do Mar* surge pela mão de autores da música portuguesa, redita em objetos de arte que, esboçando a possibilidade de traçar um trajeto que se opera nas escolhas e linguagens usadas, nos dizem da natureza e intenções dos seus autores. A metamorfose em conto musical, na versão de Ayres de Abreu de 2019, foi para nós o ponto de partida para uma busca mais alargada por outras versões da obra. De referir que não só Ayres de Abreu se interessa pela obra, como Sassetti e Raposo, bem como Lopes-Graça, percebem a riqueza do seu discurso. Neste contexto, pretendemos refletir sobre a forma como Lopes-Graça aborda o texto, e, Sassetti e Raposo, bem como Ayres de Abreu, o informam, reinventando-o. Da sua análise, pretendemos aferir das soluções encontradas, bem como de uma evolução nelas proposta. Será nossa intenção ainda, perceber se a metamorfose que impõem ao imaginário de Sophia se encontra inserida numa intenção maior, ou se surge unicamente, fruto de uma sábia e rigorosa manipulação dos elementos que compõem o discurso musical. Como são tratados os sucessivos episódios da narrativa? Como se informam os discursos do texto? Frente a uma linguagem intensa e peculiar como a de Sophia, pretendemos averiguar até onde *A Menina do Mar* se (re) diz e (re)interpreta nas versões musicais dos compositores, enformando-se em novos objetos de som e arte.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Helena Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV) defendendo a dissertação intitulada - *L'Orchestration chez Iannis Xenakis : L'espace et le rythme fonction du timbre*. Desde 2000, desempenha as funções de Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Pertence à unidade de Investigação do referido departamento - INETmd -, realizando diversa investigação no domínio da música contemporânea. Neste sentido, para além de diversos artigos editados como resultado da sua investigação, é co-autora dos livros (semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX, publicado pela Universidade de Aveiro, e autora da sua tese de doutoramento *L'Orchestration chez Iannis Xenakis : L'espace et le rythme fonction du Timbre*, publicada pelas Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, França e do livro *(In)EXISTÊNCIAS do SOM*, publicado igualmente pela Universidade de Aveiro.

# HENRY T. DRUMMOND

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

---

## PROCESSES OF LISTENING: THE CANTIGAS DE SANTA MARIA AND STATES OF PLAY

*Cantigas de Santa Maria, Medieval music, Play. Musical analysis, Rhetoric*

The *Cantigas de Santa Maria* are a large body of devotional song, written at the court of Alfonso X of Castile in the late thirteenth century. While much has been written on their production as miracle and praise songs, less has been considered about their consumption. How might a medieval audience perform or listen to a Cantiga? How would an audience make sense of a Cantiga's linear narrative when it is set to a cyclical, refrain-based musical-poetic structure. How might the Cantigas compare to the wider body of devotional literature, and how do they operate as devotional texts? These questions form the focus of my paper. I argue that the repetition inherent in a Cantiga's musical-poetic form guides its audience, and shows them how to process the song's narrative. Listening or reading a Cantiga miracle song can be considered as a process, through which expectations are set up, fulfilled—and at times thwarted. Increasing familiarity with the Cantigas' end-directed forms—particularly the strophe's *vuelta*—engenders a state of play, training the listener to expect and pay particular attention to crucial moments in their plotlines. In this paper I analyse one specific Cantiga, showing how its repetitive musical-poetic structure generates a state of play in the minds of its audience. Performers and listeners learn to follow the structural and narrative rules of the song, through which they obtain understanding and fulfilment of the Cantiga's text and moral message.

### NOTA BIOGRÁFICA

Henry T. Drummond completed his doctorate at the University of Oxford, where he researched musical and textual narratives in the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso the Wise. He is currently a postdoctoral researcher on the "Sound of Music" project with KU Leuven, investigating the role of plainchant in the Low Countries with the aid of digital technology. His first monograph, which he is in the process of writing, investigates the *Cantigas* from a musicological perspective while engaging with the subject matter from an interdisciplinary stance.

# HUGO SANCHES

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | CECH  
POLITÉCNICO DO PORTO | ESMAE

---

## “MEL E OURO” – OS MUNDOS POÉTICOS DOS CARTAPÁCIOS SEISCENTISTAS DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

*Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Barroco Português, Retórica, Poética, Siglo de Oro*

53

Na colecção de códices manuscritos compilados no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra durante as décadas de 1640/60 – hoje sitos na Biblioteca Geral da Universidade da mesma cidade –, a música em línguas romance assume um lugar de destaque. Sob o ponto de vista poético-musical, este repertório é um paradigmático representante do *Siglo de Oro Ibérico*, era notável da história cultural do Ocidente, nutrida em conjunto por Portugal e Espanha. A cultura aurissecular, por sua vez, inscreve-se num quadro mais amplo da mundividência europeia onde a modernidade emergente atribuía um novo lugar de destaque à experiência, aos sentidos e às emoções. Estas duas matrizes concêntricas constituem a moldura de referência onde florescem as poéticas exibidas pelos cartapácios crúzios, quer no que concerne à poesia propriamente dita, quer à construção retórico-musical em torno desta. Neste quadro, as formas líricas e teatrais peninsulares autóctones que se haviam reconfigurado e revitalizado com a revolução poética gongorina e com o nascimento da comedia nueva veguiana, fornecem a matéria prima para os músicos ibéricos esculpírem a sua eloquente música. A presente comunicação articula-se em três momentos: 1) caracterização dos principais géneros que constituem o alicerce poético da música vernacular seiscentista ibérica, com particular enfoque no romance e na letrilha; 2) descrição das ferramentas composicionais empregues no tratamento musical da poesia, com destaque para o *stile concertato*; 3) exemplificação das principais temáticas da poesia áurea, das múltiplas camadas de interpretação – semântica, simbólica, religiosa, histórica – a que esta se proporciona, bem como os diferentes modos como a ela se vincula a música. Propomos assim uma imersão introdutória no riquíssimo universo poético-musical dos cartapácios do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde o engenho dos seus cônegos regantes nos legou um património musical que – tomando em prestadas as suas próprias palavras – é nada menos do que “mel e ouro”.

### NOTA BIOGRÁFICA

É doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com distinção e louvor. É mestre e licenciado em interpretação musical (alaúde) pela ESMAE e pós-graduado em psicologia da música pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Especializado na prática interpretativa, teoria, e pensamento estético da música dos séculos XVI e XVII, é presentemente coordenador do Curso de Música Antiga da ESMAE e professor convidado na FLUC. É investigador integrado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da UC onde se dedica ao estudo, edição e interpretação de música portuguesa do século XVII no âmbito do projecto *Mundos e Fundos*. Criou e dirige O Bando de Surunyo, ensemble dedicado à interpretação e divulgação de música ibérica e europeia dos séculos XVI e XVII, com particular ênfase no repertório seiscentista do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

# IGOR REINA

POLITECNICO DO PORTO | ESMAE

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | CEIS20

---

## DE FIGURA IN MODIS: UMA CARTOGRAFIA (P)NEUMÁTICA DA MÚSICA MEDIEVAL

*Movimento Musical, Física Aristotélica, 'Figura in Modis', Fonética Medieval, Espaço Vocálico*

«Your experience of the music involves the concept of movement» — diz-nos o filósofo Roger Scruton (2017) — «but it is a concept that is being metaphorically applied to what is literally a sequence». Estes modos imaginário e literal de percepção, reconciliados por Scruton no conceito de *dupla intencionalidade*, concorrem na caracterização da escuta musical enquanto experiência acusmática onde o som, animado pelo movimento, constitui a realidade (virtual) em que se inscreve a organização musical. A discussão sobre o movimento como base ontológica da realidade ressoa historicamente na era Escolástica, aquando da redescoberta da física aristotélica no seio da universidade emergente. Grã figura deste período, o polímata Robert Grosseteste (c. 1170-1253) via na música um sistema analógico capaz de ilustrar os mais complexos conceitos de uma vasta rede interdisciplinar de conhecimento. É disto exemplo o conceito de *figura in modis* (figura no movimento), um indicador formal das propriedades invisíveis da substância e um agente distintivo no movimento. Partindo da noção medieval de *figura in modis* e da obra científica de Grosseteste, propõe-se aqui apresentar um restaurado entendimento do conceito de 'modo' enquanto espaço sonoro delineado pelo movimento de figuras. O produto desta reflexão consumar-se-á na breve análise de um aleluia polifónico medieval que colocará em evidência e contraponto o movimento dos neumas e das vogais nos planos sonoros da música e da palavra. Para isso, e revertendo a relação analógica anteriormente evocada, tomar-se-á como modelo *A produção dos sons* (Grosseteste, c. 1209), uma teoria fonética de enquadramento multimodal que descreve um espaço vocálico categórico, radicado na combinatória e definido por três tipos de movimento: linear, circular e dilato-constritivo. Baseado em evidências fonéticas e tipológicas, este modelo será posteriormente confrontado com os pressupostos teóricos da linguística moderna, em particular da Fonologia dos Elementos.

### NOTA BIOGRÁFICA

Igor Reina frequenta o Doutoramento em Ciências da Linguagem da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP/UP). A sua pesquisa centra-se nas estruturas comuns entre a linguagem e a música, com especial ênfase na estrutura e traços prosódicos ao nível da palavra e do motivo. Lecciona disciplinas de Análise Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE/PPORTO) e integra o Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20/UC) na qualidade de investigador colaborador. Obteve a licenciatura em Composição, prosseguindo com estudos pós-graduados em Teoria e Composição (ESMAE/PPORTO) enquanto bolseiro de investigação. Desde então, tem apresentado comunicações em simpósios na área da Música e das Ciências da Linguagem. Paralelamente, exerce actividade enquanto compositor e director de coro, sobretudo no âmbito da sua cidade natal, Matosinhos.

## **“O SALÁRIO DESTES MÚSICOS EM PORTUGAL É CERCA DE MAIS METADE DO QUE OS DA SAXÓNIA”: SUBSÍDIOS PARA O ESTUDO COMPARATIVO DO ESTATUTO SÓCIO-PROFISSIONAL DOS MÚSICOS DE ORQUESTRA EM PORTUGAL E NA ALEMANHA, EM FINAIS DO SÉCULO XVIII.**

*Literatura de Viagem, Portugal no século XVIII, Alemanha, Estatuto Sócio-Profissional dos Músicos, Orquestras Setecentistas*

55

Nos relatos de viagem alemães sobre Portugal, no final do século XVIII, é frequente encontrar-se a afirmação de que os instrumentistas em Lisboa receberiam salários mais altos do que nas cidades germânicas. Verificar a acuidade destas afirmações é uma tarefa espinhosa, pois por um lado havia uma enorme variedade de moedas utilizadas naquilo que é hoje a Alemanha, conforme a cidade ou região de influência, e por outro, estas sofreram várias e profundas desvalorizações, como consequência de conflitos como a Guerra dos Sete Anos e as Guerras Austro-Prussianas. Através da análise de tratados de câmbio, quer portugueses quer de diversas cidades alemãs, foi possível neste estudo traçar uma tabela de equivalências para converter os câmbios tardo-setecentistas, por forma a observar se existem, ou não, variações nos salários auferidos pelos músicos nessas cidades. Por outro lado, verificou-se que, na musicologia portuguesa, a comparação da dimensão da Real Câmara com as orquestras alemãs assenta frequentemente numa premissa errada, propagada por uma fonte setecentista errónea, que só um detalhado trabalho metodológico assente na consulta das fontes originais permitiu identificar. Recorrendo a documentos alemães como folhas de pagamento e nomeação de instrumentistas por parte das próprias orquestras, foi possível encontrar o erro na cadeia de transmissão de informação, que terá levado a avaliações equivocadas sobre a constituição das orquestras do espaço alemão em finais do século XVIII. Nesta comunicação, será apresentado um estudo comparativo entre a orquestra da Real Câmara e as orquestras de Mannheim, Dresden e Berlim, para o período entre 1764 e 1801, recorrendo a métodos qualitativos e quantitativos, com ênfase na constituição das orquestras, no salário e estatuto dos músicos e procurando, tanto quanto possível, fornecer à comunidade científica dados e ferramentas que facilitem futuros estudos comparativos entre a orquestra da Real Câmara e as suas congêneres alemãs.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Inês Thomas Almeida é investigadora do INET-MD e doutora em Ciências Musicais Históricas da FCHS-UNL tendo escrito, sob a orientação de Rui Vieira Nery, uma tese sobre a música em Portugal nos finais do Antigo Regime segundo fontes alemãs. Recebeu uma Bolsa de Mérito da Universidade de Évora em 2001 e 2002, atribuída ao melhor aluno de cada curso. Viveu na Alemanha entre 2003 e 2016, onde criou a ONG “Berlinda” para o apoio à comunidade portuguesa em Berlim. Neste âmbito, foi responsável por inúmeras iniciativas de cariz cultural, social e humanitário e recebeu vários prémios e distinções pelos serviços prestados à comunidade. Tem artigos publicados sobre os salões literários berlinenses no fim do século XVIII (nos Cadernos de Estudos Sefarditas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e sobre o relato da viajante alemã Esther Bernard a Portugal em 1801 (na Revista Portuguesa de Musicologia).

## “O PROBLEMA DO LEVANTAMENTO DO NÍVEL MENTAL DO MÚSICO PORTUGUÊS”: LUÍS DE FREITAS BRANCO, O CONSERVATÓRIO NACIONAL E AS REFORMAS DO ENSINO ARTÍSTICO

*Luís de Freitas Branco, Conservatório Nacional, Reformas do Ensino Artístico, Imprensa Periódica Portuguesa, Gazeta Musical*

Amplamente envolvido no processo de reforma do ensino artístico de 1919, Luís de Freitas Branco foi, com Viana da Mota, um dos principais responsáveis por alterações significativas nos planos curriculares dos vários cursos do Conservatório Nacional. A relevância das disciplinas de cultura geral, em detrimento de uma educação artística somente centrada na figura do instrumentista virtuoso ou do compositor iluminado, foi uma das principais lutas de Freitas Branco, sobretudo como responsável pela disciplina de Ciências Musicais, tripartida em Acústica, História da Música e Estética, para a qual escreveu, no início dos anos 1920, os tratados ou manuais oficiais. Em 1930, muitas ideias de Freitas Branco foram colocadas de parte, numa nova reforma que, de acordo com o mesmo, em nada contribuiu para a evolução do pensamento sobre música em Portugal, provocando, contrariamente, um inegável retrocesso no ensino musical. Em muitos dos seus escritos, sobretudo nos mais tardios, Freitas Branco lamenta as alterações levadas a cabo na década de 1930 e as motivações ideológicas por detrás das mesmas, demarcando-se peremptoriamente das alterações de 1930 e defendendo a reforma de 1919 e principalmente o seu próprio papel enquanto reformador e visionário. Da presente comunicação pretende-se uma reflexão acerca das consequências de ambas as reformas do Conservatório Nacional levadas a cabo na primeira metade do século XX, e das várias alterações curriculares e pedagógicas, sobretudo aquelas em que Freitas Branco se envolveu de alguma forma – quer como principal defensor e impulsor, quer como principal crítico. Nesse sentido, os artigos do compositor sobre o assunto serão analisados, nomeadamente a dimensão de desilusão profunda com o panorama musical nacional, uma revolta que não deixa de ser replicada por alguns dos seus discípulos mais próximos – para quem o levantamento, ainda que temporário, do pensamento sobre música em Portugal tinha sido principalmente fruto dos esforços de Luís de Freitas Branco.

### NOTA BIOGRÁFICA

Doutoranda em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e bolsista de doutoramento FCT (SRFH/BD/131591/2017). Interessa-se sobretudo pelo estudo da história da música em Portugal nos séculos XIX e XX, música e ideologia, nacionalismo, neoclassicismo, análise musical e semiótica, imprensa periódica e crítica musical, temas em torno dos quais tem vindo a publicar e a participar em diversos congressos nacionais e internacionais. Terminou a sua tese de mestrado em Musicologia Histórica em 2016, com a dissertação “Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930”, e desenvolve actualmente investigação sobre a posteridade de Luís de Freitas Branco (1890-1955) e o conceito de escola de composição, sobretudo a partir da sua influência junto de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) e Joly Braga Santos (1924-1988). É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde é membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, colaboradora do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música e uma das fundadoras e coordenadoras do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa.

## ÓPERA E PROBLEMÁTICAS DE GÉNERO: PARADOXOS DO CANTO OPERÁTICO FEMININO

*Música Vocal, Ópera, Género, Patriarcado*

57

Este estudo tem como objetivo principal explorar o modo como o canto operático feminino pode constituir um veículo de perpetuação de ideais de índole patriarcal e, simultaneamente, uma forma de combate dos mesmos. Em primeiro lugar, proceder-se-á a uma breve alusão à história da música vocal feminina na Europa ocidental, de modo a compreender as diferentes construções sociais associadas a esta prática ao longo do tempo. Neste contexto, elaborar-se-á uma reflexão sobre o facto de, devido ao seu despojamento tecnológico, i.e., por não pressupor o uso de qualquer instrumento musical, a música vocal ser historicamente perspetivada por muitos como uma prática inerentemente feminina e, neste sentido, potencialmente promotora da permanência de conceções patriarcais. Examinar-se-á, depois, o conceito de *display*, recorrente na produção científica de Lucy Green (1997), e procurar-se-á aplicá-lo ao caso da ópera. Esta aplicação irá auxiliar na análise da relação que se estabelece entre a cantora de ópera e o público, e na explicação de como esta tende a contrariar e reverter alguns dos binómios estabelecidos pelas sociedades patriarcais no que diz respeito a papéis sociais (sendo que o mais relevante para este estudo será o binómio atividade/passividade). Finalmente, examinar-se-á um outro eventual paradoxo inerente ao canto operático feminino: aquele que, além de envolver a relação da performer com o público, envolve, também, a personagem que esta interpreta no contexto da ópera. Se, por um lado, a cantora de ópera demonstra a sua virtuosidade através da manipulação que exerce ativamente sobre a sua voz (sendo esse um elemento que contraria simbolicamente a definição de patriarcado), por outro lado, as personagens que representa são frequentemente mulheres manipuláveis e voláteis que procuram corresponder aos ideais femininos impostos por dinâmicas sociais de natureza patriarcal. Para ilustrar este aspeto, aludir-se-á à personagem Dorabella, de *Così fan Tutte*.

### NOTA BIOGRÁFICA

Joana Maia nasceu em Coimbra, em 1995. É licenciada em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e completou, com distinção, o Mestrado em Educação Musical na University College London, em 2019. Residente em Londres, Reino Unido, desde 2017, é doutoranda em Culture, Communication and Media, na University College London, desde 2021. O seu presente projeto de investigação enquadra-se nos âmbitos da Música e dos Estudos de Género, tendo como principal objetivo analisar o impacto da palavra musical (*music lyrics*) nas perceções, conceções e perspetivas de género dos adolescentes. Nutre particular interesse pelos campos da Filosofia e da Sociologia da Música, nomeadamente no que diz respeito a Estudos de Género. Procura, sempre que possível, reconhecer e fazer reconhecer o potencial estruturante do ensino e aprendizagem de música em ambientes escolares e institucionais, como forma de incentivo ao exercício de uma cidadania mais ativa.

# João Figueiredo Costa

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

## DO “GRANDE PÚBLICO” À “PEQUENA ELITE”: UMA ABORDAGEM AOS PÚBLICOS DE ÓPERA NOS TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS E COLISEU DOS RECREIOS (1974-1991)

*Ópera; Públicos; Teatro Nacional de São Carlos; Coliseu dos Recreios; Pós-25 de abril*

O Coliseu dos Recreios encontra-se, desde os primeiros anos, relacionado tanto com espetáculos operáticos mais acessíveis (Paes *apud* Leme 1999) como com intérpretes do Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) (Benevides 1902, 142). Entre 1959 e 1981 esta relação intensificou-se e, assim, o Coliseu passou a funcionar – entre outras atividades – como local de encerramento das óperas “standard” do TNSC (Seabra 2017). Contudo, nos anos seguintes esta parceria foi-se esfumando e, conseqüentemente, o público tornou-se cada vez mais restrito (Ferreira *apud* Leme 1999), pois este espetáculo, no TNSC, era apenas assistido por uma reduzida fração da classe dominante (Carvalho *apud* Leme 1999). Já no Coliseu, a ópera era considerada um “grande espetáculo popular” (Seabra 2017) e onde parte da assistência estabelecia o seu primeiro contacto ao vivo com este género músico-teatral (Leme 1999). Para Pais (*Ibid.*), apesar das diferenças socioeconómicas dos públicos, o entusiasmo era idêntico em cada um dos edifícios, no entanto Seabra (2017) salienta que os espectadores do Coliseu eram mais efusivos. Assim, pretende-se abordar, primeiramente, a relação entre ambas as instituições e, em segundo lugar, os seus públicos de ópera desde 7 de maio de 1974 a 21 de janeiro de 1991 – última interpretação do TNSC no Coliseu sob os moldes herdados do período ditatorial. Como base metodológica consultar-se-ão os recortes de imprensa presentes no Centro Histórico do TNSC, periódicos – principalmente Diário de Lisboa, Diário Popular e Expresso – e recorrer-se-á, ainda, a entrevistas tanto aos públicos como aos elementos do sistema produtivo.

### NOTA BIOGRÁFICA

João Figueiredo Costa é doutorando em Ciências Musicais – vertente Musicologia Histórica – na NOVA FCSH e membro do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa, pertencente ao Grupo Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Foi bolsheiro de investigação, entre 2019 e 2021, no projeto “Música, Media e Públicos em Portugal 1974-2000” desenvolvido pelo grupo acima mencionado. Em 2020 concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Ciências Musicais com a dissertação intitulada “Os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora: uma abordagem por intermédio da imprensa local (1887-1910)”. Atualmente, as suas principais linhas de interesse centram-se no estudo da imprensa, públicos e seus gostos musicais, desde o final do século XIX à atualidade.

## **HIS IS SOME NEXT LEVEL MARKETING...” – A UTILIZAÇÃO DE CONTEÚDOS SONOROS E AUDIOVISUAIS POR AGENTES DE CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO**

*Paisagem Sonora Doméstica, YouTube, Ruído Branco, ASMR, Conteúdos Audiovisuais*

59

No *YouTube* – o segundo site mais visitado e a segunda rede social mais utilizada no mundo (Hootsuite 2021) – são partilhados os mais diversos conteúdos audiovisuais. Entre videoclips feitos por profissionais e tutoriais de maquilhagem feito por adolescentes no seu quarto, existe um conjunto de vídeos criados e partilhados para serem usados em divisões da casa e/ou tarefas que se desenrolam no espaço doméstico. Vídeos de composições sonoras para cozinhar, estudar, limpar a casa, adormecer, tomar duche ou adormecer o bebé, são partilhados por canais dedicados especificamente à criação e partilha destes conteúdos. Dentro do conjunto dos vídeos produzidos nesse contexto, alguns usam composições que são (ou se assemelham) aquilo que de forma geral se entende como música, mas outros usam paisagens sonoras compostas por sons não musicais, como sons de pássaros, de riachos ou do trânsito de uma cidade, por exemplo, que remetem os seus utilizadores para diversos cenários. O sucesso da utilização de alguns sons no contexto doméstico dá origem à produção e partilha em massa de conteúdos com características semelhantes e com recurso a esses sons específicos, criando novos formatos. Exemplo disso são os vídeos de ASMR (Young e Blansert 2015) – que recorrem ao uso de vozes sussurradas – ou os vídeos de white noise – que recorrem à produção de ruído branco. Tendo em conta o uso generalizado do *YouTube*, tanto por amadores como por profissionais, são várias as empresas que recorrem a esta plataforma para promover seus produtos e interajam com os seus consumidores. Nesta comunicação, proponho analisar como algumas empresas de venda de artigos para uso doméstico fazem uso destes formatos – como os que dei como exemplo e que se popularizaram nesta plataforma – para se aproximarem dos utilizadores do *YouTube*, transformando-os em consumidores diretos dos seus produtos.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

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

# JOÃO PEDRO CACHOPO

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

---

## SUBITAMENTE, NO ANO PASSADO: ÓPERA ENTRE CATÁSTROFE E METAMORFOSE

*Ópera, Pandemia, Tecnologias Digitais, Remediação, Distância*

A pandemia de COVID-19 e as medidas de isolamento preventivo e distanciamento social implementadas para conter a sua propagação provocaram uma crise sem precedentes no campo das artes. A ópera não foi exceção. Subitamente, no ano passado, o que até então era da ordem do possível – o recurso a tecnologias digitais de reprodução, transmissão e remediação – tornou-se inevitável. A fase das quarantenas passou. No entanto, à medida que a pandemia se aproxima do fim, e que são retomados espetáculos presenciais, cada vez mais pressentimos que a crise pandémica deixará marcas indeléveis no futuro. Para investigar estas transformações, cabe, antes de mais, manter um espírito de questionamento e receptividade críticos. Que soluções foram apresentadas por músicos, encenadores ou directores durante a crise? Cingiram-se estas soluções ao recurso a plataformas online? Ou surgiram novos modos de conciliar presença e distância? Que consequências têm estas mudanças para a nossa compreensão do género operático – género intermediático, colaborativo e metamórfico por excelência? Eis algumas das questões para as quais, recorrendo a exemplos de produções operáticas do Outono de 2020, procurarei apresentar, não respostas definitivas, mas pistas de reflexão. Ao fazê-lo, procurarei encaminhar a discussão sobre o enlace entre artes performativas e tecnologias digitais para uma posição não-maniqueísta, que rejeite quer o entusiasmo ingénuo quer a condenação apodíctica.

### NOTA BIOGRÁFICA

João Pedro Cachopo é professor convidado na NOVA-FCSH e membro integrado do CESEM, onde coordena o Grupo de Teoria Crítica e Comunicação. A sua pesquisa atravessa os campos da musicologia, da filosofia e dos estudos de cinema, incidindo particularmente sobre a relação entre as artes, questões de intermedialidade, crítica e dramaturgia. É o autor de "A Torção dos Sentidos: Pandemia e Remediação Digital" (Documenta, 2020) e de "Verdade e Enigma: Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno" (Vendaval, 2013), que recebeu o prémio do PEN Clube Português na categoria de Primeira Obra, bem como de ensaios publicados em revistas como *The Opera Quarterly* e *New German Critique*. Co-editou "Rancière and Music" (Edinburgh University Press, 2020), "Estética e Política entre as Artes" (Edições 70, 2017) e "Pensamento Crítico Contemporâneo" (Edições 70, 2014). Trabalha de momento sobre uma monografia intitulada *The Profanation of Opera: Reimagining a Genre from Stage to Screen*.

# Jorge Alexandre Costa

POLITÉCNICO DO PORTO | ESEP | CIPEM | INET-MD

---

## FORMAÇÃO MUSICAL, UM DOMÍNIO DISCIPLINAR VOLÚVEL. SUBSÍDIOS PARA A SUA HISTÓRIA

*História da Música em Portugal, Legislação Ensino Artístico, Formação Musical*

61

O texto que aqui se apresenta tem como propósito fundamental descrever e interpretar criticamente o percurso histórico da disciplina de Formação Musical, no âmbito do ensino artístico especializado público de música em Portugal, recorrendo, para o efeito, ao conceito teórico e metodológico de campo desenvolvido por Pierre Bourdieu. A construção desta perspetiva histórica da disciplina é realizada a partir da interpretação e da análise crítica das principais reformas - dos documentos formais legais - implementadas desde a criação do Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa, em 1835, com a criação da aula de Preparatórios e Rudimentos, até aos conservatórios públicos nacionais dos nossos dias, com a disciplina de Formação Musical. As diferentes reformas elaboradas e outra documentação relevante produzida - o corpo empírico de base para este estudo - são alvo de uma análise de conteúdo que incidirá, fundamentalmente, sobre quatro orientações: 1) os atores e os contextos que envolvem a construção da reforma; 2) o lugar da disciplina de Formação Musical na estrutura curricular do ensino artístico especializado de música; 3) os propósitos, as orientações e os objetivos definidos para o ensino da disciplina e 4) a bibliografia especializada ou outra similar que foi sendo adotada. Os resultados obtidos permitem-nos mapear, simbolicamente, os trajetos históricos que a disciplina de Formação Musical foi construindo tendo sempre como referência os capitais (o reconhecimento e a valorização) de autonomia, de identidade e de dimensão consignados nas diferentes reformas.

### NOTA BIOGRÁFICA

Natural do Porto, realizou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto (1988), na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (1990) e no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (1995). Em 2000, concluiu o mestrado em Ciências da Educação, no Instituto de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Minho, e, em 2010, o doutoramento em Sociologia da Educação e da Cultura, na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. É professor coordenador da Unidade Técnica Científica de Música e Drama da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (ESE-IPP), Pró-Presidente do Instituto Politécnico do Porto, investigador do Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (CIPEM|INET-md) e autor e coautor de diversos projetos de edição e divulgação de obras de compositores portugueses. Colabora, há vários anos, com o pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos no âmbito da programação musical erudita.

**Helena Rodrigues**

Universidade Nova de Lisboa | CESEM

## “CHAMAR AS COISAS PELOS NOMES” – PROPOSTA TAXONÓMICA PARA PROJECTOS DE MÚSICA NA COMUNIDADE

*Música na Comunidade, Semântica, Taxonomia, Arte Comunitária*

Uma dificuldade apontada por investigadores de Música na Comunidade (MC) é a ambiguidade do termo. Uma revisão de literatura sobre a prática demonstra a carência de uma definição concisa e directa do que é MC, e a que projectos se aplica. A própria Community Music Association define a prática através de uma lista de características ambíguas partilhadas entre os projectos. No entanto, esta lista não é suficientemente abrangente para englobar todos os projectos que têm vindo a ser denominados como “projectos de música na comunidade”. A definição mais comum do conceito é de que a MC é uma prática social e artística que proporciona oportunidades de participação, criação e geração de projectos musicais multidisciplinares a pessoas que regularmente não têm acesso a essas experiências. Os projectos de MC podem ser: participativos ou não; performativos ou não; regulares ou pontuais; entre outros factores possivelmente antagónicos, difíceis de englobar sob um único termo. Esta indefinição também se estende a áreas mais abrangentes como a Arte Comunitária, com a qual se irão tecer comparações. Autores como Mark Rimmer (2015), Claire Bishop (2012), François Matarasso (2019) e Lee Higgins (2012) revelaram dificuldades na reflexão sobre este tipo de projectos devido à abrangência dos termos (*Arte Comunitária e Música na Comunidade*). Ao longo desta comunicação serão propostas categorias taxonómicas de diferentes projectos de Música na Comunidade, assentes em características como as supracitadas, entre outras. Essas propostas são baseadas na análise de literatura sobre Arte Comunitária e Música na Comunidade, assim como na recolha e análise deste tipo de projectos que está a ser efectuada pelo autor. Pretende-se elucidar e facilitar a reflexão sobre este tipo de projectos, levando a um melhor entendimento da prática e das suas manifestações, e uma facilitação do discurso sobre a MC e sobre o seu impacto.

### NOTA BIOGRÁFICA

Doutorando na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa em Ciências Musicais, onde desenvolve investigação em Música na Comunidade. Obteve o grau de Mestre em Ensino da Música (Saxofone) pela Universidade de Aveiro (2016). Foi professor de Saxofone, Classe de Conjunto e Música e Tecnologias Informáticas no Conservatório de Música David de Sousa na Figueira da Foz de 2014 a 2020. Na área da etnomusicologia, colaborou com o projeto de patrimonialização do Cantar dos Reis em Ovar, sendo em colaboração com investigadores do INET-md (Universidade de Aveiro) editor e produtor do documentário de 42 minutos que resultou da recolha de material para essa candidatura. É saxofonista e compositor, tendo-se apresentado por todo o país em conjunto com o quarteto Noscalla, do qual foi membro fundador. Atualmente dedica-se a projetos a solo com enfoque na música eletrónica e na performance auxiliada por tecnologias.

# JOSÉ MIGUEL NICOLAU PINTO

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH

---

## A MÚSICA E O SAGRADO NA TRILOGIA DE DEUS DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

*João César Monteiro, Trilogia de Deus; Música e Cinema Sagrado.*

63

As valências formativas do objeto filmico fazem com que o cinema seja especialmente permissivo à captação do transcendente ou do sagrado. O filme constitui-se como um lugar que permite a formação de uma nova realidade que à primeira vista parece ser criada à semelhança da "nossa", mas que surge, por vezes, completamente distorcida. É o caso dos três filmes que constituem a *Trilogia de Deus*, em que César Monteiro (ou João de Deus) cria o seu próprio universo onde o criador e a criatura se fundem para, através de múltiplas realidades, formar uma totalmente nova. Esta, que transcende a "real", é alcançada, em parte, através do uso da música. As referências musicais litúrgicas que percorrem a *Trilogia* interagem com a imagem e com os diálogos, esbatendo as fronteiras não só entre o universo real (do criador João César Monteiro) e o universo filmico (da criatura João de Deus), mas também entre esses e o universo religioso (o universo "de Deus"). A referência religiosa presente na música escolhida para certos momentos destes três filmes confere-lhes - a estes momentos, e, num sentido mais amplo, aos objetos, às personagens ou aos espaços narrativos que estes contêm - uma conotação sagrada. Através da música ou da sua significação simbólica, César Monteiro transcende o profano e evoca o sagrado, por exemplo, ao sobrepor o *Stabat Mater* de Antonio Vivaldi à imagem da *mater dolorosa* de João de Deus, em *Recordações da Casa Amarela* (1989); ao inserir no início de *A Comédia de Deus* (1995) a abertura das *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, que vem sacralizar (ainda mais) a galáxia ou a imagem da "borra de gelado" com que o filme abre; ou até com a estranha ausência de elementos musicais litúrgicos na *Quinta do Paraíso* em *As Bodas de Deus* (1999). Nesta comunicação, procuraremos mostrar como, na *Trilogia de Deus*, os elementos filmicos ganham diferentes significações através do uso da música, criando um emaranhado de possíveis interpretações que moldam a perceção da narrativa a nível micro (episódico) ou macro (no que diz respeito à história e identidade da personagem João de Deus).

### NOTA BIOGRÁFICA

José Pinto iniciou os seus estudos musicais em piano no conservatório Bonfim em Braga. Terminado o conservatório, ingressou na Licenciatura em Música-Ciências Musicais na Universidade do Minho enquanto dava continuidade aos seus estudos pianísticos com o professor Marián Pivka. Na licenciatura participou em projetos como o Património Musical do Concelho de Braga, coordenado pela Professora Doutora Elisa Lessa, e a organização de uma exposição sobre Eurico Tomás de Lima, feita a partir do estudo do espólio do pianista, atualmente arquivado na Universidade do Minho, coordenada pelo Professor Doutor Ângelo Martingo. Realizou o mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa com a dissertação de mestrado intitulada "A música e o som na Trilogia de Deus de João César Monteiro". Atualmente, frequenta o doutoramento em Ciências Musicais, como bolseiro da FCT, com uma investigação que incide sobre a música, o som e o cinema de João César Monteiro e que enquadra a obra "sonora e musical" do realizador no cinema português e europeu da segunda metade do século XX.

## **JOAO PEDRO ALMEIDA MOTTA (1744-1817) Y LA CATEDRAL DE SALAMANCA**

*Almeida Motta, Maestros de Capilla, Música y Catedrales*

El compositor portugués Joao Pedro Almeida Motta se formó musicalmente en su país en un entorno de música religiosa, como era habitual en los músicos de la Península Ibérica de su época, prestando sus servicios en este ámbito durante los primeros años de su carrera. Posteriormente, Almeida pasó a España, donde ocupó distintos puestos en catedrales gallegas y en la Seo de Astorga (León), antes de pasar finalmente a Madrid, al servicio de la familia real. Como consecuencia de su trayectoria, compuso numerosas obras religiosas destinadas a las funciones de los templos para los que trabajó. Durante su magisterio de capilla en la Catedral de Astorga, Almeida Motta visitó Salamanca en varias ocasiones, durante las que quedaron patentes sus buenas relaciones personales con los músicos de la Catedral Salmantina e incluso con el cabildo. Estos contactos personales seguramente produjeron intercambios musicales entre los dos templos, como parecen atestiguar algunas partituras conservadas en sus archivos. Este trabajo se centra en las características de las siete obras de Almeida Motta conservadas en Salamanca y de algunas que le habían sido atribuidas erróneamente, buscando concordancias con otras fuentes externas al archivo de la Catedral salmantina. Además, se analiza el papel que el maestro portugués pudo desempeñar en la llegada a Astorga y a algunas catedrales gallegas de partituras procedentes de Salamanca. Con respecto a este último punto, se establecen distintas hipótesis sobre la circulación de música entre Salamanca, el principal templo de Astorga y algunas catedrales gallegas.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Es Doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Ciencias Químicas y en Farmacia por la Universidad de Salamanca, habiendo completado estudios de piano, guitarra y musicología en los conservatorios de la misma ciudad. Ha centrado su tesis doctoral en la figura del maestro de capilla salmantino Manuel Doyagüe (1755-1842) y es autora de varios trabajos relacionados con el patrimonio musical de distintos centros eclesiásticos españoles. En este campo, ha dirigido la última catalogación de los fondos de esta clase conservados en la Catedral de Salamanca, un trabajo multidisciplinar que se publicó en 2011. Así mismo, ha impartido conferencias y ha actuado como ponente en varios congresos. La mayor parte de sus investigaciones se centra en la música y músicos de Salamanca, especialmente durante el siglo XIX. Ha colaborado con La Gaceta de Salamanca y redacta regularmente las "notas al programa" de numerosos conciertos del panorama musical de la ciudad. Ha sido profesora asociada de la Universidad de Salamanca. Actualmente es catedrática de música de Enseñanza Secundaria, asesora musical del Archivo Catedral de Salamanca y presidenta del Centro de Estudios Bejaranos.

## MÚSICA DE “MARCA BRANCA”: A MÚSICA DE CATÁLOGO ENTRE EMULAÇÃO E PLÁGIO

*Música de Catálogo, Internet, Audiovisual, Estereótipos Musicais, Plágio*

65

A indústria da música de catálogo (chamada igualmente de *stock* ou *library music*) tem conhecido nas últimas duas décadas um crescimento significativo graças à sua transição para o meio online, multiplicando o número de compositores que a ela recorrem como fonte de rendimento, bem como os criadores de audiovisuais que nela encontram música para os seus projectos. Tanto nas grandes empresas que praticam preços elevados como nos pequenos catálogos destinados a editores de vídeo com baixo orçamento, uma das práticas mais correntes nesta indústria musical consiste na produção de faixas que se assemelham a bandas sonoras amplamente conhecidas, e cujos custos de licenciamento para sincronização com imagens seriam proibitivos (por exemplo, temas originais de compositores como Hans Zimmer). Tais *sound-alikes* (como são designados no meio da música de catálogo) são apresentados como uma alternativa de custo reduzido para utilizadores que procuram incluir nos seus vídeos a sonoridade reconhecível de sucessos televisivos e cinematográficos, propondo assim uma espécie de música de “marca branca”. Apesar desta prática ser frequente em empresas de música de catálogo, os seus compositores mantêm-se cautelosos face ao risco de serem acusados de plágio, negociando uma linha fina entre imitação aproximada e cópia assumida. Nesse sentido, torna-se relevante averiguar de que modos estes compositores encaram tal exercício de emulação de determinados estilos musicais, procurando também inquirir que estratégias adotam para o realizar. Adicionalmente, tem especial interesse apurar o posicionamento deste fenómeno nas leis de direitos de autor relativas à sincronização de música com imagens, podendo tanto beneficiar como ser afetado pelos limites por elas impostos. A exploração destas questões irá basear-se num cruzamento de dados retirados de entrevistas a compositores e utilizadores de música de catálogo, passando também por uma análise de um número restrito de sites onde esta prática é particularmente manifesta.

### NOTA BIOGRÁFICA

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

## AS CIRANDAS DE VILLA-LOBOS: UMA ANÁLISE À LUZ DAS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS DE GÉRARD GENETTE

*Heitor Villa-Lobos, Gérard Genette, Transtextualidade, Cirandas*

O universo infantil afirma-se de forma enfática na trajetória de Villa-Lobos enquanto compositor. As melodias das cantigas infantis presentes nas Cirandas, compostas em 1926, perpassam também obras desde a década de 1910 e são parte do ápice da relação entre Villa-Lobos e o folclore infantil - a elaboração do Guia Prático na década de 1930. Todavia, é consenso que as dezesseis Cirandas de Villa-Lobos não consistem numa harmonização de cantigas infantis. O material musical que envolve o tema folclórico, o qual diverge da canção folclórica "original" no que diz respeito à harmonia, à métrica e ao estilo, adquire uma dupla função: por um lado, descontextualiza a melodia, inserindo-a num novo cenário sonoro e, por outro, recontextualiza-a, construindo um "entorno villalobiano" que, por sua vez, propõe uma releitura da melodia folclórica. A imersão recorrente no universo infantil constitui, para Villa-Lobos, uma estratégia para a afirmação de uma brasilidade na música, por exemplo, com a exploração de temas folclóricos. Advindas da forma intrincada através da qual o compositor explora as melodias, as Cirandas apresentam-se como um caso expressivo da relação entre o folclore e o seu "entorno", que pode ser pensada a partir de uma dimensão transtextual, nos termos de Genette (1982). Por meio desta abordagem, não só é possível assinalar as relações entre textos distintos (melodia folclórica e entorno villalobiano), como ressaltar e compreender características significativas para o "redimensionar" das melodias folclóricas nas Cirandas. Aplicando à música uma taxonomia concebida, em primeiro plano, para a literatura e considerando os cinco casos de transtextualidade desenvolvidos por Genette, este estudo pretende compreender a utilização do folclore nas Cirandas através de uma análise que considera desde uma dimensão paratextual, referente ao título do conjunto para piano, até às formas de conceber a inserção das cantigas num plano inter, meta e hipertextual.

### NOTA BIOGRÁFICA

Juliana Wady começou o seu percurso universitário na área de educação musical ainda no Brasil, na Universidade Estadual de Campinas. No ano de 2016, decidiu estudar em Portugal, prosseguindo os seus estudos musicais em Musicologia Histórica na Universidade de Évora. Concluiu em 2019 a licenciatura, já após ter ingressado no Mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente, encontra-se na fase final da redação da dissertação de mestrado em que propõe uma análise das Cirandas de Heitor Villa-Lobos a partir da Teoria dos Tópicos. Ainda no que diz respeito ao trabalho de investigação, Juliana Wady é membro do Núcleo de Estudos Caravelas, integrado no CESEM, conta com uma participação no Encontro Internacional de Investigação de Estudantes em Música e Musicologia e com um artigo intitulado "A modinha luso-brasileira: uma reflexão a respeito do(s) encontro(s) entre erudito e popular" integrado no livro por publicar, *Convergências musicais: gosto, identidade e mundo* (eds. Paula Gomes Ribeiro, André Malhado e Zuelma Chaves). Está atualmente inscrita no programa doutoral em Ciências Musicais (FCSH-UNL) como bolseira da Fundação de Ciência e Tecnologia, colaborando no projeto "História Temática da Música em Portugal e no Brasil" proposto pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

# Lígia Borges da Silva

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

---

**José Oliveira Martins**  
Universidade de Coimbra

**Michelle Phillips**  
Royal Northern College of Music

---

## **A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NA CONSCIÊNCIA TEMPORAL DOS OUVINTES: ENQUADRAMENTO TEÓRICO, DIFICULDADES METODOLÓGICAS E PROPOSTA DE ABORDAGEM EMPÍRICA**

*Tempo Musical, Psicologia da Música, Percepção Temporal, Cognição Musical*

67

Estudos nas áreas da psicologia da música e da psicologia do tempo sugerem que o processo de audição de música influencia a consciência temporal, ou seja, o envolvimento experiencial do indivíduo na audição musical pode distanciar os seus julgamentos atribuídos às durações das obras ouvidas das avaliações medidas cronometricamente. A percepção do tempo não decorre da acção directa dos sentidos, sendo antes deduzida através da avaliação de mudanças operadas no indivíduo e no meio que o rodeia. Esta comunicação esboça um quadro teórico e propõe uma abordagem empírica que avalia a articulação das relações entre o tempo musical subjetivo e o cronométrico. No campo da psicologia do tempo, três enquadramentos teóricos explicam o processamento da informação temporal: "Scalar Expectancy Theory" (SET), "Dynamic Attending Theory" (DAT) e "Segmentation-Change model". Estas propostas encontram validação experimental em estudos sobre a influência de características musicais nos julgamentos dos ouvintes acerca da sua duração. O andamento musical e as emoções evocadas pela música afectam o relógio interno, proposto pela SET; as expectativas musicais e a complexidade do discurso musical influenciam a atenção dos ouvintes e os julgamentos de duração, segundo a DAT e a SET; a estrutura musical influencia a memorização das obras, condicionando os julgamentos de duração, segundo o modelo "Segmentation-Change". No entanto, os estudos experimentais realizados variam significativamente na sua planificação, dificultando a comparação e generalização dos resultados. Além disso, a dificuldade em procedimentos experimentais recriarem vivências musicais (semelhantes às experienciadas pelos ouvintes no quotidiano), aliam-se à dificuldade em validar a subjetividade da percepção musical. Por exemplo, poderá haver diferenças entre a complexidade de um estímulo musical e a sua percepção efectiva pelo ouvinte, dando lugar a audições diferenciadas do mesmo estímulo. A presente comunicação desenvolve uma abordagem crítica sobre estas dificuldades e expõe um quadro metodológico experimental preliminar que explora a percepção de tonalidade e de andamento musical.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

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

## **PROCESSOS DE REGISTO SONORO E OS MODOS DE ESCUTA DA ETNOGRAFIA: O CASO DOS CONJUNTOS DE BOMBOS EM PORTUGAL**

*Bombos, Sound Studies, Modos de Escuta, Instrumentos de Percussão, Pós-Folclorismo*

Este paper é parte de uma investigação de doutoramento sobre os bombos, termo referindo (i) um instrumento de percussão; (ii) um conjunto de instrumentos musicais; (iii) uma prática performativa coletiva. Além de trabalho de terreno, venho desenvolvendo um estudo interpretativo dos processos de registo dos bombos, cingindo-me a uma linha atenta à perceção auditiva da etnografia da música. Conforme elucidarei, estes conjuntos foram deliberadamente dispensados das abordagens às músicas de matriz rural por etnógrafos e editores desde finais do XIX. Quando interpelados, estiveram à mercê de uma normatividade objetivista que caracterizou o interesse pela apreensão do sonoro. Detendo-me a duas linhas de indagação principais – (i) aos processos de transcrição musical e o etnocentrismo que pautou a depreciação de sons não ajustados a uma idealizada noção de música; (ii) aos processos de instrumentalização tecnológica da escuta pela gravação sonora a partir do final da década de 1930 – neste paper discuto as representações subalternizadas dos bombos e os modos de escuta regulatórios das ações da etnografia. O estudo permite compreender que, nestas abordagens, os valores enformando a prática, os critérios éticos/estéticos dos músicos, os saberes sensíveis guardados no corpo não foram objetos de indagação; nem os encontros que porventura se estabeleceram no terreno deram luz a diálogos de saber ou a formas de conhecimentos relacionais. Pontuando o afastamento desta tendência no contexto pós-folclórico (Freitas Branco 2019) do séc. XXI, concluirei elucidando três conjunturas em que venho vislumbrando um modo mais sustentável, criativo e dialógico de escuta.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Lucas Wink obteve o título de mestre em música pela Universidade de Aveiro em 2017 (especialização em musicologia). Frequentou, na mesma instituição, o mestrado em ensino da música. Atualmente realiza o doutoramento em etnomusicologia na Universidade de Aveiro, onde desenvolve uma investigação sobre os bombos financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É investigador do projeto Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI. Integra a Orquestra Bamba Social e colabora como músico em diversos projetos da música popular.

# Luís Bastos Machado

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

---

## SEGMENTAÇÃO E CONTINUIDADE NA EXECUÇÃO DO OP. 76 NO 2 DE BRAHMS — UM ESTUDO COMPARATIVO DA ARTICULAÇÃO DA ESTRUTURA FORMAL EM PIANISTAS NASCIDOS ENTRE 1852 E 1897.

*Práticas de Actuação, Brahms, Piano, Clarificação Estrutural, Gravações Históricas*

69

A manipulação do tempo na actuação de uma peça pode ser usada como ferramenta de clarificação estrutural. A criação de um grau de descontinuidade entre cada segmento sucessivo, nomeadamente através de *rallentando* e/ou respiração de determinada amplitude no seu final, é uma forma de promover a divisão do discurso musical em blocos hierarquizados. Para Nicholas Cook, o facto de esta ser em grande medida uma prática generalizada não significa, no entanto, que deva ser tomada como paradigmática da actuação em si — a actuação, defende, não é um epifenómeno da estrutura. Trata-se sim, sugere esse autor, de uma prática característica de um estilo histórico dominante a partir de 1945, uma forma de tocar "estruturalista", por comparação com um estilo "retórico" oriundo do século XIX (Cook, 2013), num dualismo que ecoa o de Richard Taruskin entre actuações "geométricas" e "vitalistas" (Taruskin, 1995). A verificar-se tal oposição, como se dá a evolução desta prática de segmentação ao longo da transição entre estes dois estilos? Procurámos contribuir para uma resposta através de um estudo comparativo em todas as gravações disponíveis efectuadas até meados do século XX de uma mesma peça, o *Capriccio Op. 76 no 2* de Brahms, abrangendo pianistas nascidos entre 1852 e 1897. Nele apontamos diversas estratégias de manipulação de tempo utilizadas nos principais momentos de articulação formal, exploramos de que forma elas podem revelar-se como mais ou menos "estruturalistas" e, finalmente, indicamos uma tendência na sua evolução ao longo do tempo. Propomos que a crescente importância atribuída a sublinhar agogicamente os pontos de articulação estrutural em sucessivas gerações de pianistas acompanha um emergente pendor formalista na estética musical com raízes em meados do século XIX, e apontamos alguns paralelismos com os desenvolvimentos noutras artes de tonalidade e o andamento musical.

### NOTA BIOGRÁFICA

Luís Bastos Machado é pianista, investigador no CESEM e doutorando na NOVA-FCSH, tendo previamente concluído um mestrado em Piano Performance na Royal Academy of Music de Londres. É bolseiro de doutoramento da FCT, com um projecto sobre o impacto de estéticas modernistas nas práticas de actuação em obras para piano de Brahms na primeira metade do século XX, orientado pelo Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro. Tem apresentado resultados da sua investigação em conferências nacionais e internacionais, e actuado como solista e em música de câmara em Portugal, Reino Unido e Alemanha. Participou também em vários festivais nestes países, e gravou para a Antena 2 e para a rádio pública alemã Deutschlandfunk. Iniciou os estudos musicais no Instituto Gregoriano de Lisboa, tendo também sido aluno particular de António Toscano durante vários anos. Ingressou na ESART para estudar a nível superior com Caio Pagano, tendo aí recebido todas as bolsas de mérito, prémios e troféus da instituição, antes de prosseguir a sua formação na Royal Academy of Music, onde estudou piano com Daniel-Ben Pienaar, música de câmara com Andrew West, e teve a orientação teórica do Professor Doutor Neil Heyde.

## OS CONCERTOS SINFÓNICOS DA ORQUESTRA PORTUGUESA NO TEATRO DO GINÁSIO (1925-1930): MÚSICA E POLÍTICA EM LISBOA NOS ANOS DA DITADURA MILITAR

*República, Ditadura Militar, Música Sinfónica, Programação de Concertos, Música e Política*

Nas décadas de 1910 e 1920, Lisboa testemunhou um florescimento sem precedentes do interesse pelos concertos sinfónicos públicos. No final de 1911, no então Teatro da República, foi estabelecida uma série de concertos por uma orquestra regida por Pedro Blanch, a qual manteria a sua actividade em séries anuais sucessivas até à sua dissolução em 1928. Entre algumas outras tentativas efémeras, destacou-se igualmente a série anual que se desenrolou a partir de 1913 no Teatro Politeama, dirigida inicialmente por David de Sousa. Após a sua morte, a direcção da orquestra esteve a cargo de José Viana da Mota, entre 1918 e 1920, e de Joaquim Fernandes Fão, entre 1920 e 1925, data em que o agrupamento rompe com a empresa daquele teatro e transfere a sua actividade para o novo Teatro do Ginásio, que o acolheria até 1930. Depois de, na viragem para os anos 20, a vida concertística lisboeta ter assistido a uma nova vaga de florescimento, beneficiando da retoma optimista que se observou após a Grande Guerra, a partir de meados da década a adesão do público aos concertos sinfónicos começaria gradualmente a retrair-se, devido a um conjunto de factores. Nesse contexto, a actividade sinfónica subsistente não deixou de estar envolvida — como aliás sucedia desde o início da República — com o conturbado processo político que o país atravessava. É precisamente esse quadro que esta comunicação se propõe abordar, considerando o caso dos concertos sinfónicos do Teatro do Ginásio no período que medeia entre as vésperas do golpe militar de 28 de Maio de 1926 e o termo dessa década, e dando ênfase em particular às relações que é possível identificar com o domínio político-ideológico, no sentido de avaliar o modo como a actividade sinfónica em causa se constituía também como modo de legitimação de determinadas posições nesse campo.

### NOTA BIOGRÁFICA

Luis M. Santos é doutorando em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH, tendo usufruído de uma Bolsa de Doutoramento concedida pela FCT. A sua dissertação, orientada por Paulo Ferreira de Castro, debruça-se sobre a música sinfónica em Lisboa no período entre 1910 e 1933. Realizou o Curso de Piano no Conservatório Nacional (2006), e na NOVA FCSH obteve a Licenciatura em Ciências Musicais (2007), bem como o Mestrado em Musicologia Histórica (2010). Desde 2007, é investigador Colaborador do CESEM (NOVA FCSH), no âmbito do qual foi Bolseiro de Investigação (2007-2010), integrando actualmente o Grupo de Investigação em Teoria Crítica e Comunicação. Foi distinguido com o Prémio Joaquim de Vasconcelos 2016 pela SPIM. Colabora regularmente, desde 2010, com a Casa da Música, o Teatro Nacional de S. Carlos e a Fundação Calouste Gulbenkian na redacção de textos musicológicos. Desde 2013, tem colaborado também enquanto docente convidado com o Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH.

# Luís Neto da Costa

SEM FILIAÇÃO INSTITUCIONAL

---

## **ANÁLISE DE PURLIEU DE EMMANUEL NUNES**

*Análise Musical, Emmanuel Nunes, Notação Amétrica, Padrões Intervalares*

71

Esta análise da obra *Purlieu* (1969-70) para 21 cordas de Emmanuel Nunes pretende contribuir para a ínfima quantidade de literatura que existe sobre a sua música. O objetivo é compreender o processo composicional do compositor português através de uma análise de uma obra distinta no seu género. É apresentada uma descrição da distribuição espacial dos instrumentos e uma reflexão sobre a importância deste formato orquestral em cada secção. A nível textural, há uma compreensão da estrutura formal da obra, abordando os diversos tipos que operam entre os seguintes extremos: partes estritamente harmónicas, onde apenas o timbre é individualmente diferenciado, e partes onde diversos grupos operam de forma independente, criando uma textura composta por mistura de tempos, polirritmias e simultaneidade de tipos de escrita métrica e amétrica. Este último tipo é desenvolvido por alguns compositores da segunda metade do século XX, caracterizando-se pelo uso de notação gráfica, de massas sonoras e respetivas transformações. Nunes apresenta vários tipos de símbolos, alguns pouco convencionais, e utiliza diversas técnicas instrumentais comumente designadas por estendidas que estão em sintonia com os desenvolvimentos composicionais da época. Em grande parte da análise há uma descodificação dos padrões intervalares dos acordes ou campos harmónicos, dos seus tipos e da sua evolução ao longo da obra, relacionando este material de alturas com as camadas texturais e tímbricas criadas pelo compositor. Diferenciam-se sequências numéricas alternadas únicas ou simétricas e que servem de base para a construção harmónica utilizada. Para além da identificação dos padrões intervalares, as suas frequências e os seus tipos são avaliados no contexto global da obra.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Luís Neto da Costa é licenciado em Composição pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo e Mestre em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro. Da sua formação, destaca-se a sua participação em masterclasses e seminários em Portugal, na Grécia e em Itália com várias referências na composição, tendo tido recentemente com Pierluigi Billone e Luis Naón. Em 2017 esteve em residência na Casa da Música. Já teve encomendas de instituições como a Associação Portuguesa de Compositores, a Arte no Tempo e a Antena 2 e tem vindo a trabalhar com vários intérpretes. Algumas destas colaborações resultaram em disco. Conta com seis prémios em concursos nacionais. Dedicar-se esporadicamente à Direção, tendo participado recentemente numa masterclass com Peter Rundel, onde dirigiu o Remix Ensemble, e através da direção de recitais de jovens compositores. Atualmente concilia a composição com a lecionação de Análise e Técnicas de Composição.

# Luísa Correia Castilho

INSTITUTO POLITÉCNICO DE CASTELO BRANCO | CESEM

## MARCOS DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO DO BISPADO DE CASTELO BRANCO: O CASO DOS ÓRGÃOS HISTÓRICOS

*Organologia, Órgãos Históricos, Bispado, Castelo Branco, Alpedrinha*

Em 1771, D. José elevou Castelo Branco à categoria de cidade, criando simultaneamente a sua diocese. A criação da diocese de Castelo Branco justificou-se pela demasiada extensão da diocese da Guarda, que, então, abrangia os arcediagados de Celorico, Guarda, Covilhã, Penamacor, Monsanto, Castelo Branco e Abrantes. Tão vasto território tornava impossível uma eficaz pastorização, como aliás reconheciam os próprios Bispos da Guarda. O Bispado de Castelo Branco ficou então formado por 78 freguesias, sendo 56 no distrito com o mesmo nome, o qual abrangia os concelhos de Castelo Branco, Fundão (onde se incluiu Alpedrinha), Idanha-a-Nova, Oleiros, Penamacor, Proença-a-Nova, S. Vicente da beira, Vila de Rei e Vila Velha de Ródão e 22 no de Santarém, que compreendia os concelhos de Abrantes, Constância, Mação e Sardoal. Do legado do seu património artístico chegou até aos nossos dias dois órgãos históricos: um na Sé Concatedral de Castelo Branco e o outro na Igreja Matriz de Alpedrinha. Através do cruzamento de várias fontes primárias e secundárias pretende-se com esta comunicação trazer dados inéditos ou dispersos sobre as características destes instrumentos rei. Assim, compilou-se informação acerca das suas origens, construtores, onde se encontram localizados no interior do templo, assim como alguns aspetos organológicos, como os tubos, os registos, os foles e as consolas.

### NOTA BIOGRÁFICA

Luisa Correia Castilho doutorou-se na Universidade de Évora com a tese intitulada: *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII* (Setembro de 2009). Participou em congressos, cursos, seminários e jornadas, nacionais e internacionais, no âmbito da musicologia e da educação. Publicou artigos em revistas nacionais e internacionais. Fez parte de projetos de investigação, do qual se destaca *Ordo Christi – Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI)* (SAICT-POL/23684/2016). Atualmente faz parte da equipa do projeto de PTDC/ART-PER/0902/2020 *Textos e vozes perdidas e achadas. Recuperação, reconstituição e recriação de fragmentos de música (c.1100-c.1600)*. É Professora Coordenadora na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, investigadora integrada do CESEM e colaboradora do Age.com.

## **MÚSICA NO MOSTEIRO DE SANTA CLARA DE VILA DO CONDE: DADOS INÉDITOS EM TORNO DE UM MISERERE DE ANTÓNIO DA SILVA LEITE**

*António da Silva Leite, Miserere, Mosteiro de Santa Clara, Órgãos, Vila do Conde*

**73**

Parte da atividade musical desenvolvida no passado nos mosteiros portugueses é comprovada por partituras que hoje se conservam e que, na época, se destinaram a tais locais de culto. É o caso das partituras de inúmeras obras compostas por António da Silva Leite para os mosteiros portugueses de São Bento de Avé Maria e de Santa Clara. De entre os manuscritos preservados na Biblioteca Nacional de Portugal com obras sacras deste compositor, encontra-se uma composição escrita para dois órgãos obligato, um órgão cifrado e seis vozes, cinco das quais são femininas, que indica o ano 1805 a par da seguinte anotação: "Orgãos do Miserere de V<sup>a</sup> de Conde/per se cantar em Sta Clara do Porto". Desconhecendo-se a existência de atividades musicais em Vila do Conde nos princípios do século XIX, foi realizado um estudo com o objetivo de identificar o local para o qual a obra foi composta. Para tal procedeu-se ao levantamento das instituições religiosas pertencentes ao concelho de Vila do Conde e à identificação das características das respetivas comunidades, tendo sido identificado o Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde como o único local apropriado à execução da obra. De seguida, foi realizada uma pesquisa documental sobre este mosteiro em arquivos nacionais, públicos e privados. Nesta comunicação serão apresentadas informações sobre a atividade musical do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde que comprovam a atribuição da referida obra ao mosteiro Vila-Condense bem como outras composições dedicadas às abadessas deste mosteiro, incluindo do próprio António da Silva Leite.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Mafalda Nejmeddine é cravista, doutorada pela Universidade de Évora em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação, especialista em música antiga portuguesa, nomeadamente a sonata portuguesa para tecla. Desenvolveu uma série de trabalhos que envolveram a investigação, a interpretação e a divulgação do repertório setecentista português para instrumentos de tecla. Entre eles encontram-se a preparação de um manual para o Curso Básico de Cravo com repertório português do século XVIII, o estudo da sonata para tecla em Portugal no período 1750-1807, a participação em diversos encontros científicos nacionais e internacionais, a publicação de artigos e vídeo-artigos, a gravação e a edição da partitura da coleção Sei Sonate per Cembalo de Alberto José Gomes da Silva, bem como a realização de recitais e conferências-concerto com obras inéditas do repertório português para tecla da segunda metade do século XVIII. Atualmente dedica-se à pesquisa, análise e interpretação da música portuguesa dos séculos XVIII-XIX. É investigadora integrada do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) na Universidade de Évora.

# Manuela Morilleau de Oliveira

CESEM

---

## A CAPELA DA RAINHA D. CATARINA DE ÁUSTRIA (1507-1578): ALGUMAS PROBLEMÁTICAS EM TORNO DA SUA RECONSTITUIÇÃO

*Música, Capela, Rainha, Documentação Administrativa*

A capela régia — a sua história, composição e modo de funcionamento — tem sido, ao longo dos últimos anos, objecto de algum interesse musicológico. No entanto, existem outras capelas no seio da corte — como a dos infantes ou a da rainha — que carecem ainda de estudos específicos, particularmente quando consideramos o último reinado da dinastia de Avis, que é também o mais controverso da História de Portugal: o de D. João III (1502-1557) e de D. Catarina de Áustria (1507-1578). No âmbito da nossa investigação de doutoramento em torno da presença da música no seio da Casa da rainha D. Catarina de Áustria, propusemo-nos reconstituir através da documentação administrativa — e mais especificamente a da Casa da Rainha ou relativa a esta —, que se encontra em depósito na Torre do Tombo no fundo "Arquivo da Casa da Coroa" e no chamado "Corpo Cronológico", a composição e a história da capela da rainha D. Catarina desde o seu casamento com o rei de Portugal em 1525 até ao fim da sua vida. Nesta comunicação serão exploradas problemáticas em torno do trabalho em arquivo envolvendo documentação administrativa quincentista, bem como algumas questões relativas às duas partes constituintes da capela da rainha. Por um lado, no que se refere à parte administrativa da capela, trataremos dos cargos que lhe estavam associados, das nacionalidades dos seus membros e de questões de poder. E por outro lado, no que diz respeito à componente musical da capela, tentaremos fazer a sua reconstituição cronológica, compreender a sua composição e funcionamento ao longo da sua existência (número de cantores e/ou moços de capela, presença ou não de mestre de capela, nacionalidades, intercâmbios com outras capelas, mudanças de estatutos sociais, etc), e por fim abordar a sua actividade focando-nos em aspectos relativos às circunstâncias da sua actuação.

### NOTA BIOGRÁFICA

Manuela Morilleau de Oliveira é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na FCSH/NOVA, investigando a música na Casa da Rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578), e foi bolsreira do Programa Doutoral "Música como cultura e cognição". O seu trabalho centra-se nos domínios da História das Mulheres e Estudos de Género, da História Moderna e da História Cultural. Estudou viola da gamba e música antiga em França, onde também obteve o DEUG em Musicologia (1998) na UFR Ciências Humanas de Poitiers. Na FCSH/NOVA obteve a Licenciatura em Ciências Musicais (2006) e o Mestrado em Musicologia Histórica (2012), com uma tese intitulada *As mulheres da família real portuguesa e a música: estudo preliminar de 1640 a 1754*. Desde 2010, é Colaboradora do CESEM (FCSH/NOVA), onde foi Bolsreira de Investigação nos projectos *Marcos Portugal: a obra e sua disseminação* e *Obra musical de José Mário Branco*, integrando actualmente o Grupo de Estudos de Música Antiga.

## A CRÍTICA MUSICAL E A CENSURA NOS PRIMEIROS ANOS DO ESTADO NOVO, EM PORTUGAL

*Crítica Musical, Música na Imprensa, Imprensa Periódica, Censura*

75

Censura e propaganda foram dois eixos centrais da política dos primeiros anos do Estado Novo em Portugal. A censura prévia sobre todas as publicações foi instituída com a Constituição de 1933 e foi um aspecto que marcou profundamente a sociedade portuguesa do século XX. A sua instituição era justificada como necessária para protecção dos "princípios fundamentais da organização da sociedade", conforme foi exposto no Decreto-lei n.º 22.469, artigo 3.º, de 11 de Abril de 1933. Contudo, desde o golpe militar de 1926 que a censura à imprensa periódica era praticada – logo a partir de 24 de Junho de 1926 tornou-se obrigatória a apresentação da vinheta "Este número foi visado pela Comissão de Censura" nas publicações periódicas. Os meios de comunicação coexistiam, assim, com mecanismos de censura, de controlo da informação e de propaganda, que assumiram diversas formas e tiveram implicações bastantes extensas. Entre outros, os cortes de conteúdos enviados para prova, as suspensões temporárias de publicação, o seu encerramento em definitivo, as regras impostas para a fundação de um periódico, a autocensura e a censura preventiva, resultantes do ambiente de coação e de medo vividos, são alguns exemplos do policiamento praticado sobre a imprensa periódica e da intromissão do regime na informação e opinião que circulavam. Nesta comunicação, questiono de que forma é que os mecanismos da censura influenciaram a prática da crítica musical que se publicava na imprensa periódica e que acções poderão ter condicionado directa ou indirectamente a crítica musical. Serão observadas diversas situações, nos anos 1930 e 1940, relacionadas com a vida de periódicos e seus redactores e com a recepção de obras e intérpretes que poderão ajudar a responder a estas questões. Será também contemplada a actividade do Sindicato Nacional da Crítica, instituição com ligações próximas ao regime.

### NOTA BIOGRÁFICA

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

**Pedro Fonseca**

Universidade do Porto | LABIOMEPE | FADEUP

**João Paulo Vilas-Boas**

Universidade do Porto | LABIOMEPE | FADEUP | CIFI2D,

**Sofia Serra**

Universidade Católica do Porto | Escola de Artes | CITAR

---

## A INFLUÊNCIA DO REPERTÓRIO NO MOVIMENTO CORPORAL DO INSTRUMENTISTA

*Movimento Corporal, Gesto Musical, Performance, Auto percepção do Instrumentista*

A ideia de que o gesto musical poderá ser análogo ao movimento físico (Todd, 1995) suporta a relevância da exploração de correspondências aurais e imagéticas não só no domínio composicional, mas também no performativo, onde nuances corporais do músico podem evidenciar a forma musical, intencionalidade, estados emocionais, atitudes (Desmet *et al.*, 2012). Características estilísticas e estruturais do repertório constituem importantes fatores de influência na abordagem corporal do instrumentista, verificando-se a existência de tipos de gesto particularmente associados a obras de diferentes períodos estilísticos e compositores (Hatten, 2004). Para compreender de que forma o movimento corporal do saxofonista é influenciado pelo repertório interpretado, esta comunicação foca-se na caracterização da percepção de instrumentistas profissionais sobre o impacto de diversos parâmetros musicais no seu próprio perfil de movimento. Apresenta-se parte de um projeto de investigação correspondente à análise de dados qualitativos provenientes de dez entrevistas semiestruturadas, conduzidas imediatamente após uma sessão de captura de movimento onde foram interpretados excertos contrastantes do repertório standard erudito. Os fatores de influência identificados pelos saxofonistas foram: exigência técnica (10%), dinâmica e carácter musical (9%), articulação (7%), estrutura frásica (6%), tempo (5%), género musical e progressão harmónica (3%) e tipo de acompanhamento da obra (1%). Em acréscimo, foram discutidos padrões de movimento específicos, facilitadores e expressivos, associados a variáveis dos fatores: respiração, registo grave, harmónicos e passagens de elevada dificuldade técnica (exigência técnica); *forte/piano, crescendo/diminuendo* e efeitos súbitos (dinâmica); carácter enérgico, introspetivo/misterioso e solístico (carácter musical); *staccatto/marcato e legato* (articulação); pontos de condução frásica, mudanças de secção e término de frases (estrutura frásica); andamento e padrão rítmico (tempo); e os casos da improvisação jazz e música contemporânea (género musical). Para além das características de repertório, foram identificados outros fatores físicos, psicológicos, e pedagógicos como potenciais influenciadores do movimento corporal performativo.

### NOTA BIOGRÁFICA

Nádia Moura é atualmente bolsreira de investigação pela Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do seu doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, na Universidade Católica Portuguesa, cuja temática se centra no movimento corporal e gesto na performance de saxofone. É mestre em Ensino de Música – especialização em Saxofone e Música de Conjunto – pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2019) e licenciada em Performance de Saxofone pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (2017). Desempenhou funções enquanto docente de saxofone na Escola de Música da Póvoa de Varzim, e colabora frequentemente como saxofonista em orquestras de sopro, big band e ensembles de música de câmara.

# NUNO DE ABRUNHOSA MENDES

UNIVERSIDADE DO MINHO | INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

---

## PAISAGENS SONORAS DA CIDADE DA HORTA: TESTEMUNHOS DE ESTRANGEIROS NO SÉC. XIX

*Horta, Açores, Séc. XIX, Paisagem Sonora, Viagens Transatlânticas.*

A cidade da Horta é capital de uma pequena ilha nos Açores, que no século XIX contava com cerca de 25 000 habitantes. Graças à sua posição geoestratégica no meio do Atlântico Norte, esta cidade tornou-se um centro de convergência de estrangeiros quer por razões comerciais quer ao serviço de empresas, como por exemplo a John Bass Dabney & Son, que colocou os Açores no mapa através do comércio de vinho e aguardente, ou outras que se centraram na exportação em massa de frutos, nomeadamente a laranja. Foi também um grande palco de negociações internacionais desde 1855 na questão da instalação e estabelecimento de companhias relacionadas com os cabos submarinos e as telecomunicações, atraindo profissionalmente alemães e ingleses para esta ilha. A ilha do Faial, tal como as restantes dos Açores, foi visitada por vários outros estrangeiros, em especial americanos e ingleses, que nos deixaram um conjunto de relatos de viagem. Nesses relatos encontramos referências sonoras a viagens marítimas e manifestações da natureza (climatéricas), ou ao quotidiano da cidade: sinais sonoros, meios de transporte, práticas comerciais, festas, espetáculos e eventos sociais, que incluíam música, tanto no espaço público como doméstica. Partindo do conceito de "Historically Informed Listening" utilizado por T. Knighton e A. Mazuela-Anguita em *Hearing the City in Early Modern Europe* (2018), esta comunicação procura reconstruir o ambiente sónico da Horta, nomeadamente a paisagem urbana, as atividades laborais agrícolas que se refletiam na vida da cidade, as próprias viagens transatlânticas que eram indispensáveis para chegar à ilha, e a música que se praticava nos mais diversos contextos. A informação acima mencionada será complementada com outra documentação existente, pesquisada no Arquivo Regional da Horta.

77

### NOTA BIOGRÁFICA

Nuno de Abrunhosa Mendes é natural da Ilha do Pico. Deu os seus primeiros passos musicais em percussão nas filarmónicas locais e, mais tarde, na Academia de Música do Município das Lajes do Pico, da qual é membro integrante desde a sua fundação. Em 2020 concluiu a sua Licenciatura em Ciências Musicais na NOVA-FCSH, e em 2021 posgraduou-se em Musicologia Histórica, pela mesma instituição. No mesmo ano estudou música Jazz e contrabaixo na Escola de Jazz Luiz Villas-Boas (Hot Clube de Portugal). Com o Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM) realizou um estágio curricular sobre o tema *Paisagens sonoras dos Açores: a cidade de Horte nos sécs. XVIII a XX* sob a orientação da Doutora Luísa Cymbron, colaborando com o grupo de Música no Período Moderno. De momento colabora com outros projetos do CESEM, incluindo o Espólio Manuel Emílio Porto e o Projeto Sanfona. Possui experiência pedagógica no âmbito academias de música e também regência de bandas filarmónicas, grupos corais e tunas académicas. Também trabalha como músico, já tendo participado em diversos projetos, cuja natureza musical varia entre o Rock, o Jazz e a Música Popular. Atualmente é aluno na Universidade do Minho, onde está a tirar o Mestrado em Ensino de Música, na variante de Ciências Musicais.

# NUNO VIEIRA DE ALMEIDA

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH

---

## AMÁLIA – UMA CANTORA TRANSGÉNERO

*Cor, Transversalidade, Género, Apropriação*

Ao analisarmos, mesmo de uma forma não exaustiva, aquilo que se nomeia como interpretação musical, deparamo-nos sempre com uma questão interessante: o intérprete é o veículo da obra, por assim dizer o simples meio de dar a ouvir uma obra musical, ou a obra musical é um veículo para o intérprete? A problemática de Hanslick sobre Adelina Patti e o que esta traz ou não ao belcanto é recorrente na observação da forma de cantar de Amália Rodrigues. O comentário pertinente de Suzannah Clark no seu livro *Analysing Schubert*, de que é necessário observar a obra deste compositor com a sua própria “lente analítica” e não aplicar os mesmos critérios utilizados na interpretação, ou análise, da obra de Beethoven, por exemplo, ocorre-me ao ouvir atentamente a forma de cantar de Amália Rodrigues. Como é possível que a sua “leitura” do fado, ou de uma outra qualquer canção popular, possa trazer uma quantidade tão infinita de propriedades a um género musical? Como se explica que a sua carreira tenha despertado mundialmente paixões tão avassaladoras, mesmo junto de públicos que não conheciam o género nem entendiam a língua que Amália cantava? Para responder a estas questões, teremos que colocar a mesma fórmula sugerida por Clark, tendo também em conta as observações de Lawrence Kramer sobre interpretação, e não o tentar fazer com os mesmos parâmetros que utilizaríamos para um qualquer outro intérprete de música popular: Amália utiliza na sua arte um modo de olhar para a música que se relaciona mais com a música erudita do que com a popular. Não estou com isto a dizer que a artista talvez devesse ter cantado ópera ou *Lieder* de Schubert. Penso é que, partindo deste pressuposto, podemos afirmar que Amália é de facto uma cantora transgénero.

### NOTA BIOGRÁFICA

Nuno Vieira de Almeida tem desenvolvido grande actividade como pianista de Lied. Trabalha com os maiores cantores portugueses e grandes nomes internacionais. Gravou extensivamente repertório português, com destaque para inúmeras primeiras audições. É professor na ESML. Doutorado pela Universidade Nova em musicologia histórica.

# Nuria Blanco Álvarez

CENTRO SUPERIOR MUSICAL ARTS MADRID

---

## MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO, UN MAESTRO DEL GÉNERO CHICO

*Manuel Fernández Caballero, Zarzuela, Género Chico, Siglo XIX*

Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835 - Madrid, 1906) es una de las figuras más relevantes del teatro lírico español de la segunda mitad del siglo XIX. Durante su vida gozó del reconocimiento de público y crítica, especialmente por zarzuelas como *Chateau Margaux* (1887), *El dúo de La africana* (1893), *La viejecita* (1897) y *Gigantes y cabezudos* (1898), todas ellas aún vigentes en los actuales teatros y que pueden ser consideradas modelos de los diferentes tipos de obras de género chico. Su enorme corpus lírico le convierte en el más fecundo compositor de zarzuelas de la España de su época, con casi dos centenares de títulos, entre los que cultivó zarzuela grande, género bufo, género ínfimo y género chico en todas sus variantes (pasillo, sainete, juguete, revista, parodia, ...), así como otro tipo de obras musicales, tanto instrumentales como religiosas además de cantatas y numerosas canciones. A lo largo de su dilatada carrera compositiva de más de 50 años, siempre supo adaptarse a los modelos de zarzuela reinantes en cada momento, siendo su obra un fiel reflejo de la realidad musical que le tocaba vivir, por tanto, un recorrido por la obra de Caballero es un recorrido por la historia de la zarzuela. Resulta especialmente relevante su aportación al género chico, tanto a nivel compositivo con la creación de algunas de las obras más emblemáticas del género, como a nivel empresarial, llevando el género chico a otros espacios más allá del teatro Apolo, conocido por entonces como la "Catedral del género chico".

79

### NOTA BIOGRÁFICA

Doctora en Musicología y licenciada en Historia y Ciencias de la Música con Premio Extraordinario por la Universidad de Oviedo (España). Su principal línea de investigación se centra en la zarzuela del siglo XIX y principios del XX y específicamente en el compositor Manuel Fernández Caballero. En 2019 disfrutó de una estancia investigadora en la "Foundation for Iberian Music" de la Universidad de la Ciudad de Nueva York y otra en la Universidad de Guanajuato (México). Ha publicado el Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero (Codalario Ediciones, 2019) y es coeditora del libro *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales* (Universidad de Oviedo, 2020). Ha participado, entre otros, en los libros *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela* (Universidad de Oviedo, 2018), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Sociedad Española de Musicología, 2018), *Bits, cámaras, música... ¡Acción!* (Elpolet Edicions, 2020), *En, desde y hacia las Américas: música y migraciones transoceánicas* (Dykinson, 2021), *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX* (Universidad de Oviedo, 2021), además de varios artículos en diferentes revistas. Participa asiduamente en congresos y ha ofrecido conferencias en diferentes universidades.

## HOW STUDYING THE MUSICAL BOOKS OF A MONASTIC ORDER: THE EXAMPLE OF THE CARTHUSIAN BOOKS

*Carthusian Liturgy, Manuscripts, Monastic Orders, Grande Chartreuse*

The production of books within the monastic orders was a way of guaranteeing the liturgical unity between the motherhouse and the convents, beyond political and linguistic boundaries. A large number of these manuscripts are now kept in Portuguese and European libraries. The musicologist is thus facing musical books very close to each other, since copied on a common model. The interest of these manuscripts may therefore seem difficult to him. However, behind this disturbing homogeneity, some elements make their study relevant. From the Grande Chartreuse founded in the Alps by Bruno and his six companions in 1084, the Carthusian order spread throughout Western Christianity. The Order, known for the austerity of its monastic discipline and its liturgy, copied many liturgical-musical manuscripts now well identified. Its liturgy is also well known thanks to the studies of Hansjakob Becker. The aim of this communication is to show how all Carthusian musical books have an interest in musicology. It will thus be necessary to highlight information concerning local specificities and the evolution of the Carthusian liturgy at the scale of the Order. Indeed, even if it remained stable overall, it was not immune to some changes that took place between its stabilization in the mid-thirteenth century and its reform, at the end of the sixteenth century. The calendar, the Sanctoral, the corrections and the additions inscribe the book in the liturgical context of the Order, and in the context of the convent for which it was copied. The interest of the manuscript is thus revealed when it is considered within a much broader production.

### NOTA BIAGRÁFICA

Océane Boudeau is a Junior Researcher in CESEM-Centre for the Study of Sociology and Aesthetics of Music at the Universidade Nova of Lisbon. She is also an associated researcher in SAPRAT-Savoirs et Pratiques du Moyen Âge au XIXe siècle at the École Pratique des Hautes Études (Paris). After her thesis dedicated to the Office of the Circumcision from Sens, she is currently working on the liturgical music in Portuguese sources and the networks of creation and diffusion of chant repertoires within the Iberian Peninsula.

# paulo perfeito

POLITÉCNICO DO PORTO | ESMAE

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | CEIS20

---

## HARMONIC PLASTICITY: CREATIVE POSSIBILITIES IN JAZZ IMPROVISATION

*Plasticity, Harmony, Jazz, Improvisation, Analysis*

81

The present research offers a theoretical framework for performative, compositional and analytical practices in Jazz, inspired by Ribeiro-Pereira's harmonic plasticity model. In tonal jazz, every transient harmonic structure is deciphered as a defining mode that unifies and contextualizes the basic chord – commonly a 7th chord – with the key of the moment: the chord-scale. Therefore, a chord symbol has simultaneously a harmonic/vertical significance and a linear/horizontal implication. In terms of harmonic language, there are two great generative powers in jazz. The first is the highly chromatic language inherited from the European tonal tradition of the late 19th century. The second is the influence of Africa through naturally intonated pentatonic melodies that originated the blues and through imperfect adaptation to the equally tempered instruments created a vernacular polymodality in jazz. Grounded on recent harmonic studies of Jazz and Ribeiro-Pereira's theory of harmonic modulation, a model organized by third intervals is advanced for the exploration of chord-scale relationship and pitch-affinity. The use of this model will emphasize musical objects subject to reconfiguration (which can include intervals, chord structures, melodic patterns, etc.) These objects undergo functional change or transformation as that element is reinterpreted within a new harmonic context. These syntactic musical objects used as motifs for composition and improvisation provide macro-structural unity and coherence to the process. A corresponding approach can also be used to analyze nonfunctional/modal progressions where the application of harmonic plasticity generates an all-encompassing harmonic system (modulatory field) based on the change of function of pitch structures.

### NOTA BIOGRÁFICA

Paulo Perfeito from Porto, PT is a trombonist, composer and pedagogue. Paulo holds a DMA from the Eastman School of Music' 2017, a MM from the New England Conservatory' 2007 and BM degree from Berklee College of Music' 2001. Awards include a DownBeat Student Music Award, the Marian McPartland Scholarship, a Fulbright Scholarship, the Herb Pomeroy Award for Outstanding Jazz Composer and Arranger and the Bolsa Jovens Criadores in '00 and '01. Paulo is professor of Jazz Studies and chair of the Master's in Music Education program at ESMAE – P.Porto and an integrated researcher at CEIS20 – Univ. de Coimbra.

# pilar: montoya chica

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

---

## **“ARTE PARA APRENDER A DANÇAR COMPUESTO POR CESAR NEGRI MILANÉS. MADRID 1630”**

*Choreographic sources 17th century, Italian Style Reception, Italy-Spain Connections*

The purpose of this text is to study an important dance source located in the National Library of Madrid whose title is the following: *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanés*. The manuscript dated in Madrid in 1630 turns out to be the translation into Spanish of the famous treatise *Le gratie d'amore* by the aforementioned author printed in Milan in 1602. This document most likely served to educate Prince Baltasar Carlos in the honorable exercise of dance, as it appears on the front cover of the Spanish version. These circumstances lead us to raise questions such as the reception of Italian dance in Spain, the importation of Spanish dances in Italy, the distinctive characteristics of both dance styles or, on the contrary, the existence of a musical – choreographic corpus common to both countries. A comparative analysis of the named sources will be carried out, observing the perceptible concordances, connections, contributions or divergences, from which valid data can be extracted that provide adequate information for the task of recreating these repertoires.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Multifaceted artist born in Zaragoza. She commenced her studies of Early Music with J.L. González Uriol achieving the Higher Certificate of Harpsichord and Organ with Honours. Also Pilar Montoya graduated in Orchestra Conducting at the Royal School of Music in London. With a grant from the Provincial Council of Zaragoza and later from the Swiss Government, she furthered her studies in the “Schola Cantorum Basiliensis” where she studied Thorough Bass and Chamber Music, Singing, Conducting, Historical Dance and Baroque Gesture. At the same time she studied Harpsichord and Clavichord with I. Wjuniski in Paris, completing her studies with the First Prize in Harpsichord. She is now working on her Doctoral Thesis “La Danza Teatral en la Corte de Felipe V” under the direction of Begoña Lolo (Universidad Autónoma de Madrid). She also founded the historical dance company “Los Comediantes del Arte” and has been invited to give concerts, courses and lectures on early music and dance in Universities, Congresses and other Institutions. At present she is Professor of Harpsichord, Historical Dance and Head of Department of Early Music at Conservatorio Superior de Castilla y León (Salamanca).

# ricardo da rocha pereira

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

---

## DA OBRA DE ARTE TOTAL À OBRA DE ARTE TOTALIZANTE: ÓPERA E O “DISPOSITIVO DE MUSICALIDADE” EM “UM LIBRETO PARA FICAREM EM CASA SEUS ANORMAIS.”

*Teatro, Ópera, Obra de Arte Total, Dramaturgia Musical*

A junho de 2017 subia a palco no Teatro Nacional D. Maria II Um libreto para ficarem em casa seus anormais. O espetáculo cruza dois universos distintos: o de Rodrigo Garcia, autor do texto *Tivessem ficado em casa seus anormais*, e o de Werner Herzog, realizador do filme *Fitzcarraldo* (1982). Deste cruzamento resulta uma ficção original, apelidade de “ópera tropical”, na qual Fitzcarraldo encena uma ópera comunitária em Lisboa no próprio TNDMII.

Esta comunicação pretende reflectir, a partir de *Um libreto para ficarem em casa seus anormais* enquanto objecto de estudo, sobre o lugar da ópera e da música clássica no teatro contemporâneo. Essa reflexão será desenvolvida em dois eixos distintos. O primeiro, de ordem mais teórica, situa o espetáculo numa linha de pensamento sobre o papel sociológico (e muitas vezes político) do teatro no geral, e da relação que este estabelece com a música em particular — sobretudo no caso da ópera. É neste eixo que mobilizaremos o conceito de obra de arte total, percebendo, através da sua genealogia e das suas metamorfoses ao longo da história, de que forma ainda opera no século XXI e de que forma essas manifestações se articulam com uma linha de pensamento recente como é, por exemplo, o caso da teoria de Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado* (2010). O segundo eixo, de ordem mais prática, analisa a relação particular de *Um libreto para ficarem em casa seus anormais* com a música. Não só a música de cena original composta por Vitor Rua, mas também outros conceitos e obras musicais que informam igualmente o espetáculo.

Para essa análise será útil o conceito de “dispositivo de musicalidade” criado por David Roesner com o intuito de descrever a presença de qualidades musicais na concepção, execução e interpretação de espetáculo de teatro e que apresenta no seu livro *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* (2014).

### NOTA BIOGRÁFICA

Ricardo Rocha Pereira (n. 1995) estudou piano com Rosgard Lingardsson, Jaime Mota e Cecília Siebrits, com quem concluiu o curso profissional de piano em 2017. Terminou a licenciatura na NOVA-FCSH em 2020, frequentando desde então o mestrado em Musicologia Histórica na mesma instituição. É colaborador do Centro de Estética e Sociologia da Música – CESEM no grupo de Teoria Crítica e Comunicação e no Núcleo de estudos em Género e Música. Paralelamente colabora em projectos teatrais, tendo composto música para os espectáculo *The Three Marias*, *Ruído*, *O Casaco*, *Rockaby*, entre outros; e no projecto PARTIS “Novos Alunos da Guilherme Cossoul”, onde dá aulas e auxilia a direcção artística.

# ROSA PAULA ROCHA PINTO

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

## **“NÉ D'UN RÊVE, L'OISEAU VERT A FAIT RÊVER PARIS”: IMPACTO POLÍTICO E RECEÇÃO CRÍTICA DA DIGRESSÃO DOS BAILADOS PORTUGUESES “VERDE GAIO” A PARIS (1949).**

*Bailados Portugueses “Verde Gaió”, Receção, Imprensa, Pós-Guerra, Frederico de Freitas*

Em Junho de 1949, numa Europa marcada pelos despojos de uma guerra devastadora, os Bailados Portugueses “Verde Gaió” (BPVG) apresentavam-se pela primeira vez em Paris, no Théâtre des Champs-Élysées, para uma série de dez récitas e a apresentação de todo o seu repertório. Com uma enorme afluência de público e uma atenção massiva da imprensa, do “Tout-Paris”, e das elites intelectuais e políticas, em grande medida motivada por uma operação de divulgação e aproximação diplomática ancorada na figura de António Ferro, a digressão parisiense de 1949 marcaria, de facto, o culminar da conceção artística, política, e cultural originalmente definida por Frederico de Freitas, Francis Graça e, sobretudo, por António Ferro que, na sequência dos muitos ajustes do regime salazarista no pós-Segunda Guerra Mundial, acabaria, nesse mesmo ano, por ser afastado do cargo que ocupava, desde 1933, no SPN/SNI. Inserindo-se no conjunto das digressões que se constituíram como momentos de legitimação da companhia e que corresponderam a gestos de propaganda e diplomacia cultural, a digressão parisiense apresentava o resultado cruzado do trabalho do italiano Guglielmo Morresi, director artístico entre 1946 e 1947; do sueco Ivo Cranmer, à época coreógrafo dos BPVG; e de Francis Graça, bailarino e coreógrafo fundador, recentemente regressado de uma temporada no Brasil.

Nesta comunicação procurarei aflorar as afinidades políticas entre Lisboa e Paris neste contexto de reconstrução europeia, bem como as memórias e reflexos da influência parisiense na conceção de uma estética “moderna” segundo Francis Graça e António Ferro. Incidirei, contudo, sobre a receção da imprensa francesa aos bailados de Frederico de Freitas compostos para os BPVG, receção esta que se revela preciosa pela pluralidade de vozes e opiniões críticas e analíticas sobre a interpretação dos bailados, sobre as partituras, e sobre o seu imaginário de “portugalidade”.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Licenciada em Ciências Musicais (1998) pela FCSH-NOVA, Rosa Paula Rocha Pinto é atualmente doutoranda em Musicologia Histórica na mesma instituição, encontrando-se a redigir a sua dissertação em torno do percurso histórico e repertório da companhia de Bailados Portugueses “Verde Gaió” (1940-1950). Estagiou no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Portugal (1999). Lecionou no Conservatório Regional do Baixo Alentejo (1999), na Escola de Música do Conservatório Nacional (2000-2001, 2016 e 2021) e na Escola Profissional Metropolitana (2015). É, desde 2006, docente das disciplinas de História da Música e Cultura Musical na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo (Linda-a-Velha) onde integra o Conselho Pedagógico enquanto coordenadora da classe das Disciplinas Teóricas. É investigadora em formação no Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM) e faz parte do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, e do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa (NEMI).

## AS MATINÉES CLÁSSICAS DE REY-COLAÇO, HUSSLA, GAZUL E CUNHA E SILVA: MÚSICA DE CÂMARA EM LISBOA EM FINAIS DO SÉCULO XIX

*Música de Câmara, Lisboa, "Matinéas Clássicas", "Grandes Mestres", "Nacionalismo Musical"*

85

Às sociedades organizadas por Daddi, Rio de Carvalho, Vítor Wagner e José António Vieira em meados da década de 1870, à Sociedade de Quartetos de Santa Cecília, constituída em inícios da década seguinte, sucedeu a Sociedade de Concertos de Música de Câmara, que se organizara em 1883, após a visita da Sociedade de Quartetos de Madrid a Lisboa em 1882. Pouco depois, no mesmo Club Guilherme Cossoul em que apresentava a mais recente sociedade de música de câmara, surgiria ainda outra constituída por amadores de música, que também se viria a extinguir nos anos seguintes. De iniciativa em iniciativa, o movimento de música de câmara tardava a consolidar-se em Lisboa. Em 1887, Alexandre Rey Colaço regressava a Portugal e Víctor Hussla, contratado pela Real Academia de Amadores de Música, se estabelecia na capital. Poucos meses depois, obtiveram a cooperação de Alfredo Gazul e de João Evangelista Cunha e Silva, para quatro concertos de música de câmara. O sucesso da iniciativa prolongou-se, e, com o auxílio de vários outros professores e amadores da capital, os promotores realizaram sete séries de concertos de música de câmara. A presente comunicação toma como objecto de estudo as matinées clássicas realizadas por Rey-Colaço, Hussla, Gazul e Cunha e Silva entre 1888 e 1895, procurando discutir as linhas orientadoras da sua programação e os esforços encetados para a instrução das audiências lisboenses na música de câmara dos compositores germânicos, escandinavos, boémios e franceses, e aferir o seu relevante contributo para a significativa transformação do gosto musical do público português.

### NOTA BIOGRÁFICA

Rui Magno Pinto é doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e investigador integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. A sua dissertação de doutoramento, orientada pelo Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro, discute a "emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa entre 1846 e 1911". Concluiu em 2010 na mesma instituição de ensino o mestrado em Musicologia Histórica, com a dissertação "Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)" e em 2007 a licenciatura em Ciências Musicais. Foi bolseiro dos seguintes projectos de investigação do CESEM, financiados pela FCT: "O Teatro de São Carlos: as artes performativas em Portugal (Outubro de 2007 a Setembro de 2010)", "Património Musical - Fundação Jorge Álvares" (Julho a Dezembro de 2011) e "Sanfona" (Núcleo Caravelas) (Agosto 2019 a Fevereiro de 2020). Integra a equipa do projecto FCT "PROFMUS - Ser Músico em Portugal: a condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)" do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança.

## **“CONSTRUIR UM INSTRUMENTO QUE É DA TERRA”: UM ESTUDO SOBRE O PAPEL DOS CONSTRUTORES DE CORDOFONES DE COIMBRA NO CONTEXTO DO REVIVALISMO DA VIOLA TOEIRA**

*Viola Toeira, Violas de Arame, Revivalismo, Construção de Instrumentos Musicais*

Na década de 1960, na obra “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira referiu-se à viola toeira, tida como característica da região de Coimbra, como um instrumento “praticamente extinto”, do qual subsistiam “raros exemplares, e escassa memória” (Oliveira 1966). Nos anos que se seguiram à implantação da democracia em Portugal, este cordofone conquistou o interesse de músicos e dirigentes de grupos folclóricos da cidade de Coimbra. Num contexto marcado pela “refundação do folclore” (Pestana 2019), estes agentes procuraram reabilitar a viola toeira, tendo em vista a sua reintrodução nas práticas dos grupos que integravam. A construção de cordofones desempenhou um papel fulcral neste projeto: tomando como ponto de partida os contributos de Veiga de Oliveira e a observação de violas conservadas em museus, vários construtores replicaram instrumentos fabricados nas oficinas conimbricenses do século XIX. Não obstante, a viola toeira continuou afastada das práticas musicais populares sendo, nas décadas seguintes, remetida para a esfera do colecionismo. Em meados da década de 2010 (re)emergiram, na cidade de Coimbra, vários projetos orientados para a revitalização da viola toeira. Contrastando com as iniciativas empreendidas na década de 1980, protagonizadas por construtores profissionais e enformadas por conceções de autenticidade e fidelidade histórica (Livingston 1999), os projetos em curso privilegiam sobretudo uma dinâmica “Do It Yourself”. Como desenvolverei, a construção de violas toeiras mobiliza atualmente dezenas de pessoas, quer a título individual, quer no âmbito da escola-oficina de construção de cordofones da Associação Fado ao Centro, criada em 2016. Este estudo documenta as dinâmicas a que acima fiz referência, explorando os valores e objetivos que, em épocas distintas, enformaram e impulsionaram a construção de um instrumento remetido para o esquecimento. O estudo sustenta-se em pesquisa arquivística e em trabalho de campo, com destaque para entrevistas a construtores de cordofones.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

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

**Gilberto Bernardes;**

University of Porto | SMCGroup | INESC TEC

---

## THE ATONAL HARMONIC SYNTAX IN FOURIER'S SPACE

*Harmonic Syntax, Musical Composition, Discrete Fourier Transform*

87

Harmonic syntax archetypes and the function they play within the temporal structure of Western tonal music is vastly systematized across music theory treatises as rule-based principles. E.g., the function a chord plays within tonal structures is typically reduced to a threefold categorization (tonic, subdominant, and dominant), whose temporal alignment implies meaning. In post-tonal music since the early 20th century, this phenomenon is much less systematized and understood, evolving even in recent years, to the existence of almost as many theories and compositional systems as the number of composers or individual works. In this context, we advance some methods and tools within computational musicology, which aims to unpack typical syntactic (i.e. temporal) patterns in atonal harmonic structures. To this end, we follow recent methods by Yust on the adoption of the phase information from the discrete Fourier transform (DFT) of pitch-class sets. Our contribution extends previous research by proposing a three-dimensional spherical representation resulting from the phase information of two  $Z_{12}$  magnitude-salient coefficients to plot the temporal dimensions of pitch-class sets within an atonal music piece. Resulting spatial mappings automatically identify interval-content clusters and typical harmonic patterns across them. Finally, to test this three dimensional representation, we use it to analyze the *Sechs kleine klavierstück, Op.19* by Arnold Schoenberg and as an assistant to the composing process, suggesting movement patterns in the harmonic material presented by the composer. In summary, we intend with this study to: 1) Plot the harmonic sets of Arnold Schoenberg's *Op. 19* in a three-dimensional space according to its interval content; 2) Group such sets into different clusters; 3) study harmonic movement between these clusters; and 4) assess the utility of the system in the composer's creative process.

### NOTA BIOGRÁFICA

Samuel Pereira was born in Porto in 1990 and began his musical studies in 2004 at the Conservatory of Music of Vila Real. Between 2008 and 2013 he studied Economics at the School of Economics and Management of the University of Porto, and in 2014 he joined the School of Music and Performing Arts in the Polytechnic of Port to attend an undergraduate degree in Composition where he studied with several composers such as Dimitris Andrikopoulos, Daniel Moreira and Rui Penha. In 2020 he completed the Master's in Multimedia at the University of Porto and, since 2021, he is a PhD student in Digital Media at the same university, where he researches, with support from FCT, the conceptualization of musical movement in geometric spaces derived from the discrete Fourier transform pitch-class sets.

# simonetta sargenti

CONSERVATORIO GUIDO CANTELLI | GATM

---

## **INSTRUMENTAL WRITING AND PERFORMER'S INTERACTION IN THE LATEST WORKS OF LUIGI NONO**

*Interaction, Score, Performance, Dramaturgy of Sound*

Luigi Nono's latest works represent a significant change in his aesthetic. Music as political militancy becomes a 'dramaturgy of sound' as an internal research on musical timbre. This transformation of the composer's aesthetic perspectives towards a study of sound in its internal micro-structure, is also determined by the use of live sound processing technologies that implies an interaction with the performers and a musical writing 'open' to some performative variables. My proposal is aimed at deepening how that new poetics are reflected in compositional techniques in the last works of the composer, in particular I will examine *La lontananza nostalgica utopica futura* for violin and magnetic tape: the concept of 'mobile sound', the interaction with the performer the characters of instrumental writing. This piece includes an instrumental score, sounds recorded on tape and a part of dramaturgy, represented by a walk. Performance's time, choice of recorded materials and sound projection depend on the performer's decisions. Starting from the instrumental score I will consider the relationship between the score and the performance and highlight the reasons for a particular type of instrumental writing in different steps: description of the instrumental score and the sounds recorded on tape, the indications for the performance, a comparison of different performances supported by signal analysis.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Simonetta Sargenti is a composer, performer and professor of music analysis and history at the Conservatory of Novara, where she coordinates the Department of Composition and Musicology. After studying violin, composition and musicology, she undertook a research track in the field of new technologies applied to music composition and analysis. Simonetta published several essays on the analysis and interpretation of 20th and 21st century music, an educational book on the history of electroacoustic music, and produced music performances of works by contemporary composers. She gave master classes in music analysis at several European institutions. She is member of the Scientific Committee of GATM (Gruppo Analisi e Teoria Musicale).

## **SINGING THE SONG OF SONGS IN THE LATE MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE THE EVIDENCE OF THE ALAMIRE MANUSCRIPTS**

*Song of Songs, Renaissance, motets, Alamire, Fugger*

Based on the mystic interpretations of the Song of Songs by clerics such as Rupert of Deutz or Bernard of Clairvaux, the text of this biblical poem became highly significant for the veneration of the Virgin Mary and—with regard to liturgy—for polyphonic music. This can clearly be seen in the numerous settings, which were composed from the fourteenth until the sixteenth century. The extraordinary richness of this repertoire makes it understandable why scholarship had to concentrate on specific sources or compositional techniques of individual works. However, it remains an open question why many questions have never been raised or researched in depth. The proposed paper wants to approach this broad repertoire from two perspectives. He hereby focusses on the settings contained in the music manuscripts of the Habsburg-Burgundian workshop of Petrus Alamire, which are representative of both the selection of poetic texts and the European transmission of this repertoire. In a first step, the overall question of the choice of texts as well their adaptations with regard to liturgical needs will be discussed; it will also be pointed to the hitherto neglected group of parody masses which are based on *Song of Song* motets and for which the earliest surviving masses can be found in manuscripts on the Iberian Peninsula (among them *P-Cug MM.2*, a choirbook prepared in the Netherlands now in the university library of Coimbra). The paper will then turn to the various settings contained in the manuscripts of the Alamire workshop.

89

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Stefan Gasch studied at the Universities in Munich and Vienna and earned his PhD in 2008 at the University of Vienna with a thesis about liturgy and polyphonic music at the ducal court in Munich. He has published books (both as author and editor) on Ludwig Senfl, Heinrich Isaac, or Max Reger, as well as articles focussing on questions of liturgy, devotion, manuscript studies, but also on the German lied and Arnold Schönberg. He is co-author of an encompassing two-volume catalogue raisonné on the works of Ludwig Senfl (c.1490–1543) (Turnhout: Brepols, 2019). Gasch is currently working at the University of Music and Performing Arts Vienna. He is leader of the “New Senfl Edition”.

# Thomas George Caracas Garcia

MIAMI UNIVERSITY OF OXFORD

---

## O “COIMBRA CODEX”: MÚSICA PARA A VIOLA DE COIMBRA

*Viola Toeira, Música Antiga, Coimbra, Tablatura*

A viola toeira é um instrumento indelévelmente ligado à cidade de Coimbra, e foi o instrumento utilizado pelos estudantes da universidade para as serenatas que evoluíram até serem conhecidas como o Fado ou Canção de Coimbra. A viola foi utilizada até o início do século XX pelos estudantes e até à segunda metade do século XX pelo povo (futricas). Poucos instrumentos sobreviveram, a maioria localizados em museus. A influência do instrumento, entretanto, pode ser sentida no mundo lusófono até os presentes dias. Recentemente, um movimento de recuperação e reutilização da viola toeira desenvolveu-se, com músicos portugueses e de outros países redescobrimo o seu potencial e beleza como um instrumento expressivo. Esta comunicação explora o contexto histórico do repertório da viola de Coimbra, centrando-se nos manuscritos do acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Biblioteca Nacional de Lisboa, com o objetivo de entender melhor a relação entre a música e o desenvolvimento e a revitalização da viola de Coimbra.

### NOTA BIOGRÁFICA

Thomas George Caracas Garcia é professor de etnomusicologia na Miami University de Oxford, Ohio EUA.

# Tiago Manuel da Hora

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | INET-MD

## A MUSICOLOGIA E A PRODUÇÃO FONOGRAFICA DE MÚSICA ANTIGA EM PORTUGAL: CAMINHOS CRUZADOS NA FIXAÇÃO DE UMA BANDA SONORA DO PATRIMÓNIO MUSICAL HISTÓRICO

*Produção Fonográfica, Música Antiga, Musicologia, Investigação, Gravação*

91

O recente crescimento que se tem verificado na investigação a partir de fontes fonográficas, ou sobre temáticas que se cruzam invariavelmente com este tipo de documentos - estudos de prática interpretativa, sociabilização e consumo de bens culturais, historiografia da indústria fonográfica em diferentes perspectivas, entre outros -, tem revelado um manancial de informação que estas fontes encerram em si mesmas e conquistado paulatinamente um lugar de relevância no quadro da investigação científica. No domínio da produção e edição fonográfica de música erudita, em particular a edição de repertório pré-romântico especialmente promovida pelo movimento da música antiga, um dos aspectos que sobressaem como uma característica específica é a interacção com o domínio da musicologia. Uma recolha e análise das edições fonográficas de música antiga produzidas em Portugal ao longo das últimas sete décadas cruza-se, inevitavelmente, com o percurso de uma parte da musicologia portuguesa, através da ligação permanente com a recuperação de património musical histórico, mas também de outros tipos de intervenção, mais directa, por diferentes musicólogos. Nesse sentido, é importante perceber qual o envolvimento da musicologia no espaço da nossa produção fonográfica de música antiga, entre outras questões, tais como: Quais as formas de interacção da musicologia? Que tipo de intervenção, além da investigação propriamente dita, têm alguns musicólogos neste domínio? Quais os principais investigadores activos na edição fonográfica? Qual o papel da formação musicológica para a acção dos intérpretes em gravação? Quais os desafios e caminhos actuais desta parceria entre edição fonográfica e investigação? Quatro décadas passadas desde a criação do primeiro curso de Ciências Musicais em Portugal (UNL-FCSH), não será demais recordar e procurar conhecer alguns caminhos da história da nossa musicologia, fundidos com a nossa produção artística e fonográfica, complementando um pouco mais o conhecimento histórico da nossa vida musical das últimas décadas.

### NOTA BIOGRÁFICA

Produtor e Musicólogo, é investigador integrado do INET-MD/UNL, onde se tem dedicado à história da música portuguesa e da produção discográfica. É doutorado em Ciências Musicais pela NOVA-FCSH. É autor de várias publicações em livro, entre as quais *Espólio Manuel Ivo Cruz: Música Manuscrita Portuguesa e Brasileira* (2013), *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador* (2015) e *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: o diálogo entre a música e a poesia* (2018), bem como de artigos e capítulos para publicações científicas e artísticas em Portugal e no estrangeiro. Participa regularmente em encontros científicos na área da investigação em música, e em diversos concertos como comentador, cursos livres de História da Música, bem como curadorias no âmbito da história da cultura. É professor de Ciências Musicais na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Entre 2013 e 2017 representou Portugal como membro associado da Association Européenne des Agents Artistiques, com sede na Casa da Cultura da União Europeia (Bruxelas).

## CALENDAS DE NATAL NO P-CUG MM 51: OS DOIS ÚNICOS EXEMPLOS POLIFÓNICOS DO SÉC. XVII PORTUGUÊS

*Calenda de Natal, Santa Cruz de Coimbra, Cartapácios, Música Portuguesa séc. XVII*

*Calenda* é, na sua origem, uma palavra latina formada a partir de *calare*, do grego *kaleo*, que significa anunciar, e, no seu contexto litúrgico, é o texto narrativo oriundo do Martirólogo romano que se lê nas orações do ofício de Prima e que anuncia os santos que se festejam em cada dia. Na véspera do dia 25 de Dezembro este anúncio é sem dúvida a declamação mais solene do martirólogo – é o longo anúncio do dia da Natividade de Cristo segundo os calendários judaico e romano. No manuscrito musical 51 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (*P-Cug MM 51*) encontram-se as duas únicas *calendas* polifónicas de Natal do século XVII português que sobreviveram até nós de que há conhecimento. Estas duas apresentam ainda a riqueza acrescida de estarem musicadas segundo duas formas e texturas distintas: uma versão reduzida do texto musicada para oito vozes e uma versão completa para uma voz solista com acompanhamento harmónico (guião). A primeira obra é uma fiel representante, estilística e formalmente, da maioria das obras musicais do *P-Cug MM 51*, enquanto que a segunda é uma rara composição exigindo uma virtuosidade vocal inédita nas fontes portuguesas seiscentistas. A presente comunicação expõe as particularidades codicológicas, formais e estilísticas de cada obra e apresenta reflexões, díspares e complementares, que alimentam o percurso do músico-investigador desde a fonte até à interpretação musical. Estas duas obras homónimas traduzem a versatilidade formal e a diversidade estilística destiladas das fontes musicais crúzias seiscentistas, cujo estudo pretende contribuir para um melhor conhecimento do nosso século XVII.

### NOTA BIOGRÁFICA

Tiago Simas Freire é doutorado em música e musicologia (Universidade de Coimbra, Universidade de Lyon) e possui três mestrados: flauta de bisel, corneta histórica (CNSMDL) e arquitectura (IST Lisboa). É investigador do CECH-UC e assistente de investigação na HEM de Genebra. É professor de História da Ornamentação e Metodologia Científica no CNSMDL e introduz a prática da corneta histórica na ESML e na ESMAE. Músico activo em diversos agrupamentos especializados (Concert Brisé, Cappella Mediterranea, Concerto Soave, La Fenice, Capriccio Stravagante), grava para as editoras Harmonia Mundi, Ricercar, SWR2, Psalmus. Fundou e dirige a Capella Sanctæ Crucis, dedicada ao estudo e interpretação de fontes musicais portuguesas inéditas dos séculos XVI e XVII.

## TRÊS PRESENÇAS NA ONTOLOGIA DA MÚSICA GRAVADA

*Ontologia da Música, Música Gravada, Experiência Musical*

93

Na ontologia da música, há uma tipologia das espécies de música gravada relativamente consensual, e que constitui uma base consistente para uma discussão dos inúmeros aspectos relacionados com a experiência da música gravada. Esta tipologia propõe a existência de três espécies fundamentais de registos, correspondendo às três culturas musicais predominantes. A primeira espécie é constituída pelas gravações de performances, gravações de música ao vivo, designadamente de improvisações. Embora esta espécie de gravações seja também relevante no âmbito da chamada música clássica – sobretudo, quando se trata do registo de um artista em particular –, ela predomina na cultura do jazz. Dado que o processo performativo constitui a própria essência do objecto estético, alguns autores defendem que uma componente significativa da criatividade espontânea do intérprete é retida na sua gravação, podendo ser fruída mesmo após repetidas audições, desde que respeitada uma certa simplicidade técnica. A segunda espécie corresponde às gravações de composições, e abarca, fundamentalmente, as gravações de música clássica, sobretudo as gravações em estúdio. Herdeira de uma tradição musical “interpretacionista”, i.e., centrada sobre a composição, esta espécie de gravações encara o evento musical como o somatório dos esforços do compositor, dos intérpretes, e dos técnicos de gravação, na “realização-em-som” da composição, o que autoriza toda uma série de intervenções técnicas sobre o material gravado. A terceira espécie é constituída pelas gravações-artefactos, que sevolvem, elas mesmas, centro da atenção do ouvinte. Neste caso, o objecto estético é a produção musical, correspondendo às principais obras da cultura pop-rock. O objectivo desta apresentação é interrogar a plausibilidade desta tipologia. Há contra-exemplos importantes a considerar e, através deles, levantaremos a hipótese de uma tipologia alternativa que não se deixe condicionar tão claramente pela divisão entre culturas musicais, que parece estar na origem desta tipologia incumbente.

### NOTA BIOGRÁFICA

Vitor Moura é autor e editor de vários livros e publicou vários ensaios sobre uma gama variada de temas da estética e filosofia das artes, incluindo, mais recentemente, “Testing the blending” (ESA, 2016), “Show and Tell: The identification of documentary film” (Palgrave Macmillan, 2019) e “Art or intimacy: assessing a disjunction” (CFUL, 2021). É Professor Associado do Departamento de Filosofia da Universidade do Minho, onde leciona, entre outras matérias, Estética da Arquitectura, Teoria da Imagem e Estética Musical.



# comunicações- performance

## EXPLORING HOLOCAUST MEMORY THROUGH ARTISTIC RESEARCH: BACH AND BEETHOVEN AFTER AUSCHWITZ

*Bach, Beethoven, Auschwitz-Birkenau, Memória, Significados da Performance*

76 anos nos separam da libertação dos campos de concentração e do final da Segunda Guerra Mundial. Se hoje o tema do último andamento da Sinfonia Coral nos relembra a Europa unida, nas cerimónias oficiais do Terceiro Reich a música de Beethoven demonstrava e celebrava a superioridade absoluta da raça ariana. No entanto, no campo de Auschwitz-Birkenau a melodia da Sonata *Patética* permitia abstrair-se do inferno, alcançando uma dimensão que não era tocada pelo horror do campo. Para quem tocava, essa música representou uma forma de resistência sem armas, a oportunidade de vivenciar empatia, harmonia, pureza, intensidade. Durante uma audição para a orquestra de Birkenau foi tocada a *Chaconne* para violino solo de J. S. Bach. A história da música – por definição, arte do tempo – ensina que presente e passado estão tão próximos que por momentos cancelam a distância temporal com o autor/compositor. Fontes para esta apresentação são as memórias autobiográficas de duas sobreviventes da orquestra feminina de Auschwitz-Birkenau que narram respectivamente a performance de Beethoven e de Bach no campo. Ao aproximar-me do estudo da *Chaconne*, quero enriquecer a minha execução dos aspetos históricos que investiguei, mas a música não deixa marcas visíveis. Qual é o caráter intrínseco da execução ao vivo? A performance é um objeto da memória? E ainda, em termos de permanecer, o que fica de uma performance? E o que ficou, se aconteceu, da música tocada em Birkenau? Graças à análise estética e ética da minha própria experiência artística e dos contextos da performance, pretendo explorar e partilhar uma dinâmica de estudo e de performance suportada pela história de quem fez música durante o Holocausto, para procurar e desenvolver uma consciência de memória sempre viva. O significado que encontramos na música reforça a nossa identidade, alimentando sensibilidade e solidariedade, hoje como então.

### NOTA BIOGRÁFICA

Italian viola player, Chiara Antico is a DMA candidate at Universidade NOVA in Lisbon, writing about musical activity during the Holocaust, crossing Musicology and Memory Studies. She was selected for the training courses in Auschwitz-Birkenau and Bergen-Belsen former concentration camps. She presented papers in international conferences about music and the Holocaust. The author holds a MA summa cum laude in Music Performance and a MA in Music Education: apart from teaching she collaborated with professional orchestras in Italy and Portugal. She played in very important concert halls around Europe, presenting also chamber music and solo pieces. She is particularly concerned with non-verbal communication linked to collective memory.

## MÚSICA FESTIVA Nº 23 PARA PIANO: DESPEDIDA DE FERNANDO LOPES-GRAÇA (1906-1994)

*Lopes-Graça, Última Obra, Piano*

97

Um estudo sério sobre um compositor não pode ignorar a última obra do seu catálogo, cuja confrontação com o conjunto das suas composições permite indiciar quer um apogeu, quer um ocaso da sua capacidade criativa, quer uma coerente peça no “puzzle” formado pelas obras que a precederam, quer uma excrescência algo dispensável, ou por alegado desvio à linha geral criativa, ou mesmo por manifesta fragilidade em comparação com obras ou períodos criativos anteriores. Do ponto de vista biográfico, a derradeira obra de um autor já com provecta idade permite-nos também discorrer do estado físico e psíquico com que o autor vingou na sua última fase de vida e também da temática e/ou da forma que escolheu pela última vez. Fernando Lopes-Graça iniciou a sua última obra – Música Festiva nº 23 – em 1993, concluindo-a já em 1994, a escassos meses do seu falecimento, nesse mesmo ano, com 87 anos de idade. Trata-se de um feito surpreendente, uma vez que o compositor afirmava repetidamente a todos os que com ele conviveram nos derradeiros anos da sua vida que já deixara de compor, que “cepa velha, já não dá uvas”. Tudo indica que a obra foi composta discretamente e na convicção, do próprio autor, de que seria a sua última composição. Nesta proposta de comunicação com performance pretendo: a) dar a conhecer o enquadramento biográfico, pianístico e ideológico da Música Festiva nº 23, valorizando esta obra para piano com que Fernando Lopes-Graça, voluntariamente, encerrou o seu longo e multifacetado catálogo de composições; b) proceder a uma súmula analítica de materiais utilizados na obra; c) executar integralmente a obra ao piano.

### NOTA BIOGRÁFICA

Pianista, investigador (INET-md), professor auxiliar (Universidade Aveiro). Doutoramento com a tese “Imagem Estética e Expectativa Musical na obra de Fernando Lopes-Graça”. Publicou em 2019 o livro “Em torno de Lopes-Graça. Pensamento – Resistência – Criação” (edição Página a Página – Lisboa). Discipulo de Helena Costa, R.Weisz (Canadá) e H.Datyner (Suíça), e ainda Sequeira Costa, Moura Castro, J.Palenicek e J.Demus. Convidado das salas portuguesas, actuou na Europa e Américas do Norte e Sul. Estreou-se com o maestro Silva Pereira aos catorze anos e dos inúmeros solistas cúmplices contam-se Gisela Neves, violoncelista (CD “Alla Danza”), Álvaro Teixeira Lopes (2 pianos) e o quarteto dois pianos e percussões com P.Burmester, M.Bernat e M.Campos. 1º Prémio do Concurso da Covilhã, entre outras recompensas. Estreou obras de Lopes-Graça, Eduardo Patriarca, Vasques Dias e Cândido Lima. Com larga experiência pedagógica, foi programador e fundador do Serviço Educativo da Casa da Música. Dirige o coro “Amigos da Música” de Espinho.

## OS NOVE INSTANTÂNEOS DE VICTOR MACEDO PINTO COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA NO ENSINO DO PIANO

*Música Portuguesa do Século XX, Ensino do Piano, Victor Macedo Pinto*

Embora com uma atividade marcante no seu tempo, Victor Macedo Pinto (1917-1964) veio a cair no esquecimento, sendo escassos os registos a ele dedicados em publicações sobre música portuguesa (Carneiro 1968; Cid 2010; Harper 2013). Natural do Porto, Macedo Pinto destacou-se enquanto compositor, pianista, pedagogo e crítico musical, deixando um legado vasto e eclético, em que o piano assume um papel central (Carneiro 1968). Não obstante a existência de gravações recentes de obras deste compositor, a maioria subsiste apenas em registos históricos com Macedo Pinto ao piano, desconhecendo-se qualquer tipo de produção académica relativa à sua obra musical. Centrando-se na obra para piano Nove Instantâneos (1956), esta proposta apresenta os seguintes objetivos: 1) situar a obra, em termos formais e estilísticos, no repertório português para piano do século XX; 2) compreender a relação entre as questões performativas e de linguagem exploradas e o percurso musical do compositor; 3) verificar a pertinência da sua aplicação no âmbito do ensino do piano. Este trabalho partirá de um enquadramento da obra no contexto da música portuguesa para piano do século XX, estabelecendo uma correspondência com repertório de compositores como Berta Alves de Sousa e Fernando Lopes-Graça. Com recurso à edição crítica da obra procurar-se-á, através da sua apresentação integral e da análise de excertos específicos, explorar padrões performativos e de linguagem presentes nas diversas peças ligando-os à escrita de compositores influentes no percurso musical de Macedo Pinto. A identificação de competências musicais e técnicas permitirá ainda evidenciar o potencial da aplicação da obra no domínio do ensino do piano. Espera-se, através da discussão de questões performativas associadas à obra, clarificar o interesse musical de que se reveste e o seu potencial pedagógico, apresentando-a como uma alternativa viável no contexto do ensino do piano e contribuindo para a sua valorização e divulgação.

### NOTA BIOGRÁFICA

Gustavo Afonso é um pianista português, natural de Coimbra. Estudou com Álvaro Teixeira Lopes, Rita Dourado e Helena Paula Figueiredo, tendo sido premiado em concursos de piano a nível nacional e internacional. Participa com regularidade em masterclasses orientadas por pianistas como Ecaterina Baranov, Fausto Neves, Guigla Katsarava, João Paulo Santos, Josep Colom, Miguel Borges Coelho, Olga Prats, Pedro Burmester, Rudolfo Rubino e Serghei Covalenco. Conta já com diversos concertos a solo e com orquestra, e mantém, desde 2015, um duo com o soprano Beatriz Maia, destacando-se a participação nos Festivais de Outono 2019. Concluiu a Licenciatura em Música e o Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Aveiro, tendo coordenado o Álbum de Música Portuguesa para Jovens Pianistas, publicado em 2020 pela AVA Musical Editions, fruto de um trabalho de parceria com compositores portugueses. Atualmente, é bolseiro do INET-md e frequenta o Programa Doutoral em Música na Universidade de Aveiro.

# INÊS D'AVENA e CLAUDIO RIBEIRO

ROYAL CONSERVATOIRE THE HAGUE

---

## A NEWLY DISCOVERED RECORDER SONATA ATTRIBUTED TO VIVALDI: CONSIDERATIONS ON AUTHORSHIP

*Authorship, Attribution, Sonata, Vivaldi, Recorder*

99 During an artistic residency in Venice in October 2018, we discovered a number of 18th-century Anonymous manuscript sonatas for recorder and basso continuo at the library of the Conservatorio Benedetto Marcello. Specifically in the Fondo 'Esposti e provenienze diverse', containing manuscripts stemming from the Ospedale della Pietà, we found the *Sonata per Flauto in F Major*, which we have attributed to Antonio Vivaldi (recorded on CD, released in 2019 - RAM1905, Outhere Music). This lecture-recital aims at demonstrating why we believe in this attribution. Already in our first reading of the piece we observed several typical features of Vivaldi's work: the use of specific melodic motives, the repetition of measures and of short musical sections, ascending harmonic sequences combined with arpeggiation, the reaffirmation of the tonality by adding a half bar at the end of a section, the combination of dotted rhythms and triplets in the melodic line, and the use of 'melodic pedal points' in the upper part, among other aspects. We presented this newly discovered sonata, along with a comparative analysis, to the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, substantiating the empirical observations we had initially made. Following a fruitful discussion, we wrote an article with this comparative material from Vivaldi's *oeuvre* and the *F Major sonata*.

### NOTA BIOGRÁFICA

Recorder player Inês d'Avena (1983) is praised for her refinement, virtuosism and unique timbre, and is known for blending these qualities as a performer with her engaging work as a researcher and teacher. She performs regularly as a soloist and in chamber and orchestral formations throughout Europe, Asia, Peru and her native Brazil, with ensembles such as the Amsterdam Baroque Orchestra, New Collegium, Concerto Köln and her own ensemble La Cicala, dedicated to the Neapolitan Baroque repertoire. Inês holds a PhD in Music from Leiden University, and is a Teacher and Research Supervisor for the Master Program of the Royal Conservatoire The Hague since 2012.

Claudio Ribeiro (1976) is a harpsichordist and conductor based in The Netherlands. Claudio performs regularly at the main European stages and festivals, being also a frequent guest in South America and South Korea. He is the artistic director and co-founder of baroque ensemble New Collegium and, next to also performing with other baroque ensembles, Claudio teaches at several international festivals and at the School of Young Talent at the Royal Conservatoire The Hague.

*A SPIM agradece ao Doutor Diogo Ferrer a gentil cedência do cravo para esta comunicação-performance. O instrumento é uma reprodução de um original Ruckers do séc. XVIII.*

## FRAGILE ECOSYSTEMS: COLABORAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR NA CRIAÇÃO DE MÚSICA PARA PERCUSSÃO

*Colaboração Artística, Criação, Percussão, Composição, Exploração Musical*

A colaboração entre intérprete e criador é transversal a diversas áreas performativas durante o processo criativo. Apesar de se saber que parte do repertório existente para percussão resulta da colaboração entre intérprete e compositor, o impacto desta interação no processo de criação é pouco sistematizado. Esta comunicação pretende demonstrar a influência desta relação de colaboração artística no processo de criação, usando como caso de estudo a nova obra *Fragile Ecosystems*, para Bombo e eletrónica, do compositor Carlos Guedes. A colaboração entre compositor e intérprete-investigador aconteceu em quatro residências artísticas, entre Agosto de 2019 e Fevereiro de 2020, em contextos geoculturais distintos (Portugal e Emirados Árabes Unidos) e intercaladas com interação por vídeo-conferência. A prática colaborativa permitiu aos intervenientes convergir num diálogo constante, que se traduziu com acuidade na integração de técnicas e conceitos discursivos distintos, que até então haviam sido explorados individualmente. Em termos composicionais, foram desenvolvidas e aplicadas técnicas baseadas no trabalho de Jean-Claude Risset sobre a ilusão de acelerando e desacelerando infinito criada com ritmo (*Risset Rythm*), efeito desenvolvido a partir da técnica de 'Shepard Tones' (*Risset Glissando*). Relativamente à componente instrumental, foram aplicadas técnicas estendidas, dotando o instrumento de dupla capacidade: por um lado, utilizando-o como corpo ressonante, excitando e potenciando sonoridades de objetos quando em contacto com o mesmo; por outro lado, a partir de uma abordagem percussiva normal, foram explorados cruzamentos de diferentes técnicas e sonoridades em simultâneo. Nesta apresentação, o intérprete-investigador irá elencar e ilustrar os principais elementos presentes na obra que decorreram da exploração, manipulação e desenvolvimento conjunto, durante o processo colaborativo. Pretende-se demonstrar, a partir deste caso de estudo e com exemplos concretos, que a investigação e exploração conjunta possibilita conjugar conhecimento individual de forma criativa, exponenciando possibilidades artísticas e técnicas dos intervenientes, cujo resultado ultrapassa o objeto artístico criado.

### NOTA BIOGRÁFICA

João Dias (n. Oliveira de Azeméis, 1986). Percussionista, licenciado e mestre pela ESMAE, na classe de Miquel Bernat, Manuel Campos e Nuno Aroso. Iniciou em 2016 o Doutoramento em Artes Musicais - Prática Instrumental, na FCSH da UNL e ESML. Atualmente é bolseiro de Doutoramento da FCT. É membro do Drumming GP desde 2004, com o qual já estreou dezenas de obras de compositores de várias nacionalidades, gravou oito cd's monográficos dedicados à obra para percussão dos compositores registados, e participou em mais três não assinados pelo grupo. Integrou a European Union Youth Orquestra (2006-2009) onde trabalhou com o maestro e pianista Vladimir Ashkenazy, Rainer Seeguers (Berliner Philharmoniker) e Simon Carrington (London Philharmonic Orchestra). Em 2016 cria "Caixa Elétrica", projeto a solo dedicado à disseminação da música portuguesa para percussão, apresentado em 2018 no Darmstadt Summer Course. Em 2018 consegue apoio do Criatório com o projeto a solo: DiRE-SoNo: "Discursos de (R)Evolução do Som no Espaço. É investigador do GIMC-CESEM, onde dedica particular interesse na mediação/colaboração entre compositor e intérprete na criação de nova música. É membro do Sond'Ar-te Electric Ensemble e colabora com Sonoscopia, Remix Ensemble, OSP e Coro Casa da Música, Orquestra Gulbenkian entre outros. É docente na Universidade de Aveiro.

# Jorge García Martín

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

---

## ONZE PRELUDIOS PARA ÓRGANO O CLAVE: UNA NUEVA FUENTE SOBRE LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN HISTÓRICA ESPAÑOLA

*Improvisación, Preludio, Órgano, Análisis, séc. XVIII*

La larga y fructífera tradición de la práctica de la improvisación en los instrumentos de tecla en España ve, a lo largo del s. XVIII, una actualización de los géneros musicales utilizados gracias a las influencias externas francesas, italianas o alemanas. Uno de estos géneros es el preludio, fruto de la influencia francesa, y el más emblemático del estilo fantástico. Si bien contamos con interesantes ejemplos como los ocho preludios contenidos en *La llave de la modulación* (1762) de A. Soler, las seis *Recercatas* de S. de Albero (1722-1756) y algunos ejemplos de José Lidón (1748-1827) o F. Máximo López (1742-1821), la colección anónima de los Onze preludios se alza como una de las fuentes más importantes que abordan este género en la literatura para tecla española. La finalidad de esta comunicación-performance es dar a conocer esta colección a través del análisis de dos preludios característicos y proponer una metodología de aprendizaje de la improvisación de este género. Para ello se aplicarán las categorizaciones para formas libres propuestas por Daesik Cha (2016), una adaptación de análisis schenkeriano y las recientes metodologías de Gjerdingen sobre la teoría de los *schemata* (2007) y de Sanguinetti (2012) para el análisis de los *partimenti*. Para ilustrar las ideas expuestas se realizará una interpretación de los dos preludios analizados y la improvisación *ex tempore* de un preludio siguiendo las pautas estéticas de esta colección.

### NOTA BIOGRÁFICA

Jorge García Martín se forma en la *Schola Cantorum Basiliensis*. Estudia el Máster de Órgano con Lorenzo Ghielmi, Andrea Marcon, Wolfgang Zerer y Jörg-Andreas Boetticher y el Máster de Improvisación Histórica con Rudolf Lutz, Markus Schwenkreis, Nicola Cumer y Emmanuel Le Divellec. Solista internacional de interpretación e improvisación, ha ganado en diversos concursos nacionales e internacionales (Primer Premio del Concorso Organistico Internazionale "Organi del basso Friuli", Italia). Ha sido profesor asistente de Improvisación Histórica en la *Schola Cantorum Basiliensis* y en la Escuela Superior Katarina Gurska. Es profesor de Bajo Continuo e Improvisación en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León y de la Academia Internacional de Órgano en Castilla. Ha colaborado en cursos y congresos de relevancia internacional (Festival de improvisación de Lausana, *Studentage Improvisation* en Basilea, Academia de Órgano Julián de la Orden, Sociedad de Etnomusicología etc.). Actualmente realiza la Tesis Doctoral en la Universidad de Valladolid.

# Marcelo Leite do Nascimento

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

---

## CHORO NA EUROPA: MEDIAÇÕES EM TORNO DE UM GÊNERO MUSICAL

*Choro, Mediação, Performance*

A presente comunicação-performance surgiu das reflexões dentro do projeto de doutoramento em curso, de tema: "Choro na Europa: processos de institucionalização, mediação e apropriação em torno de um gênero musical". Aproximadamente desde o ano 2000 este gênero musical brasileiro ganhou uma significativa projeção no continente europeu, através do crescimento de espaços performativos, apresentações e processos de institucionalização, traduzidos em clubes de choro espalhados pelas principais cidades europeias. O choro é usualmente identificado pela literatura como um gênero nascido a partir de influências das danças de salão europeias, como a polca ou o schottish, que eram apresentados em salões e bailes da aristocracia brasileira, ao lado do lundu, um gênero associado a uma origem africana de forte predominância percussiva. José Ramos Tinhorão (1998) refere-se ao choro como a primeira música urbana originalmente brasileira. Além das características rítmicas e melódicas o choro carrega também uma espontaneidade na sua prática através das mediações entre os agentes envolvidos. Tendo a música essa potência de afetar o indivíduo – no caso o choro – ao ponto de romper barreiras geográficas e institucionalizar-se em solo internacional. Interessa-me nesta pesquisa compreender esse vínculo construído na Europa com o gênero, tendo em vista que as performances "[...] funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento, memória e um sentido de identidade social" (Taylor, 2013:74). Porém, é importante ressaltar que "mediação não significa simplesmente a intervenção dos intermediários. A mediação é uma relação conformativa entre dois elementos" (Hennion, 1993). Dessa forma, mediação neste caso, se refere a um processo que permite a circulação da música "[...] dos humanos às coisas, passando por sujeitos ou objetos, instrumentos, sistemas, linguagens, instituições" (Hennion, 1993), que se totaliza com a performance pois "sem mediação não há nada, mas as mediações não contêm o que acontece" (Guerra, Sarrouy, Dantas Brandão, 2019: 37). Para esta comunicação-performance apresento o Grupo Choro de Aveiro – formado exclusivamente por músicos brasileiros – com a participação de dois músicos portugueses.

### NOTA BIAGRÁFICA

Flautista, Professor e Pesquisador. Marcelo é doutorando em música pela Universidade de Aveiro, onde investiga o gênero musical Choro em países europeus. É mestre em Educação Musical com ênfase na música popular, professor do Instituto Federal do Ceará (IFCE), onde ministra aulas na graduação e cursos técnicos. Como flautista realizou apresentações em Itália, Alemanha, Áustria, França e Portugal. Gravou dois CDs: "Marcelo Leite & Carlinhos Crisóstomo Tocam Noel Rosa" (2009) e "Levando o Samba na Flauta" (2013), e publicou o Livro: Sons Transversais (2019) com composições e arranjos didáticos para a flauta com foco na música popular do Brasil.

# Margarida Neves

INSTITUTO DE ESTUDOS FILOSÓFICOS

---

## **PALIMPSESTOS II: REESCREVENDO A MÚSICA NA PRÁTICA**

*Prática Musical, Música Escrita, Música Contemporânea, Performance Musical*

103 A obra *Palimpsestos II*, composta para flauta solo pelo português Álvaro Salazar em 1965 e revista em 1974, é o mote para uma comunicação sobre a prática da música escrita. Será apresentada uma descrição do processo de preparação para a performance desta obra, desde a primeira leitura da partitura até ao momento performativo em frente a um público. Trata-se de pensar não apenas o processo de “transcrição” da letra morta da partitura para a sua vivência performativa, mas também a própria relação que se estabelece entre o texto musical e quem constrói a música na sala de ensaios para a fazer depois acontecer na performance. Tal processo acontece, como veremos, em três fases distintas que se correlacionam: 1) o endereçamento inicial à partitura; 2) a resolução das exigências técnicas através da prática repetida; e 3) a superação da repetição com a criação do novo. Cada uma destas três fases apresenta diferentes desafios aos músicos e o interesse em investigar e compreender o processo de construção da música na sala de ensaios é, em primeiro lugar, o daqueles e daquelas que fazem ou pretendem fazer a música no palco. Este interesse torna-se ainda mais significativo quando se trata da mais recente música escrita, que escapa às práticas codificadas pelo cânon tonal dos períodos clássico e romântico da história da música. Assim, os desafios específicos colocados na prática pela composição *Palimpsestos II*, serão tomados como exemplo do processo criativo desta mais recente música, além e após o texto musical fixado na partitura. A performance desta obra de Álvaro Salazar encerrará a comunicação.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Margarida Neves é doutoranda em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, investigando a prática e a performance da *Mais Nova Música*. É flautista e professora de flauta, Licenciada em Música (2009) e Mestre em Ensino de Música (2012) pela Universidade de Aveiro, e Licenciada em Estudos Artísticos com Menor em Filosofia (2016) pela Universidade de Coimbra. Foi bolseira Fulbright em 2019/2020, com um projecto de investigação em filosofia da música na Universidade de Maryland (EUA), sob orientação de Jerrold Levinson.

Inês Lopes

---

## **AVEC PICASSO, CE MATIN... (1984), DE CONSTANÇA CAPDEVILLE: UM EXERCÍCIO DE RE-CRIAÇÃO**

*Choro, Mediação, Performance*

A incorporação de elementos transdisciplinares e de mixed-media nas obras musicais, durante a segunda metade do séc. XX, permitiu novas abordagens à dimensão sonora (Lehmann 2006), abrindo caminho para novas produções e mecanismos de reprodução. No entanto, estes materiais apresentam problemas relativos à sua conservação, localização, performance. *Avec Picasso, ce matin...* (1984), para piano, fita magnética e luzes, foi estreado por Madalena Soveral e re-interpretado por Jorge Peixinho (1985, 1993). A documentação existente inclui partitura, guião de luzes, notas de programa, fita magnética, gravação áudio da performance e ficheiro áudio com rascunhos. As informações contidas nos materiais apresentam lacunas no que toca à sequencialidade e temporalidade das ações performativas, potenciadas pela falta de registo de memórias, o que compromete a sua recriação. De forma a colmatar estas lacunas, a investigação proposta apresenta uma colaboração entre duas estudantes de diferentes áreas de investigação (musicológica e estudos de performance). A re-interpretação apresentada neste recital-conferência combinou uma abordagem arqueológica (Foucault 2002 [1969]) e etnográfica (Bayley 2011; Canonne 2018) com métodos experimentais (Assis 2015, 2018). As questões de investigação foram: 1) Como sistematizar conteúdos musicológicos com vista à sua integração em contextos performativos experimentais?; 2) Como estabelecer diálogos estéticos e compreensão artística partindo de materiais de arquivo?; 3) Como criar sinergias entre performers e musicólogos para a expansão de praticas performativas colaborativas? Os objetivos desta investigação foram: 1) promover a preservação e disseminação de obras representativas do contexto musical português da segunda metade do séc. XX; 2) abordar metodologias experimentais e colaborativas para a recriação de obras transdisciplinares; 3) testar o input performativo e musicológico na prática performativa colaborativa. Os métodos aplicados incluíram: pesquisa de arquivo e organização dos materiais; análise e adaptação desses materiais com vista à performance da obra; trabalho de estúdio, envolvendo experimentação com os materiais recolhidos, de forma a estabelecer um repositório de práticas performativas (fixas ou improvisatórias); registo e sistematização dos métodos artísticos, teóricos e experimentais aplicados, e respectivos resultados.

### **NOTA BIOGRÁFICA**

Mónica Chambel é doutoranda em Música na Universidade de Aveiro, pesquisando música portuguesa do século XX e XXI, experimentação em música e relações interartísticas. Foi investigadora no projeto "Euterpe unveiled" e atualmente é investigadora no projeto "Xperimus", nos quais desenvolve pesquisa e produções artísticas relacionadas com Constança Capdeville.

# RUI PEDRO DE OLIVEIRA ALVES

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | CEIS20

---

## MOUTHPIECES FOR HISTORIC BRASS

*HIP, 19th Century, Brass Instruments, Mouthpieces, 3D Printing*

The design and material of the mouthpiece and its acoustical implications has been an area of particular interest since the 19th c. and one that remains relevant to the understanding of how it can significantly affect sound production, articulation, flexibility, range and the timbre of the instrument. There is, however, no scholarly agreement on the effects resulting from the use of different materials in mouthpieces and whether these may influence the timbral characteristics of brass instruments. The use of new technologies has been critically important in obtaining and preserving high detailed data of historical mouthpieces and production of accurate replicas for wind instruments as suggested by recent research on 3D saxophone mouthpieces and 3D cornetts. My work grows out of this research-line and is supported by a pilot practice-led project (conducted in collaboration with Arnold Myers, Royal Conservatoire of Scotland) where two replicas of a 19th c. Antoine Courtois trombone mouthpiece were produced: a hand-made replica and a 3D printed replica, using state-of-the-art scanning and printing technologies. This research investigates the perception of timbre produced by detailed replicas made in PLA and ivory alternative Col.849/TM of original 19th c. mouthpieces based on 3D scans of the mouthpieces. It investigates the effects of the use of mouthpieces of identical measures and shape but made of different materials, by examining evidence of timbre alteration emerging from both original and replica mouthpieces. Preliminary evidence of timbre alteration, resulting from the use of both mouthpieces was studied in a control group of 94 students at the RCS and forms the basis for this research project. On this presentation, sound samples will be played on a c. 1926 Antoine Courtois trombone, using original, 3 printed and hand made replicas in order to explore and demonstrate some of the aforementioned perceived timbre nuances.

### NOTA BIOGRÁFICA

Rui Alves has degrees in Musicology and trombone performance from the University of St Andrews – Royal Conservatoire of Scotland (PhD), Guildhall School of Music (PGDip Orchestral training), Royal Northern College of Music – Manchester University (MMus) and ESMAE-IPP (BM). Alves has been a lecturer and Acting Associate Head of Bachelors of Music at the Royal Conservatoire of Scotland and a lecturer at Minho University – Music Department. Currently Alves is a Lecturer at School of Arts, Universidade Católica Portuguesa, Porto and the Royal Conservatoire of Scotland. Alves is an Integrated Member at CEIS20/Universidade de Coimbra. Alves has been a reviewer for the Scottish Journal of Performance, the Arts and Humanities Research Council and a member of the organizing and scientific committees for the Brass Research and Scholarship in Scotland Trumpet Forum, the British Trombone Association Trombone Day in Scotland, and the Jornadas do Ensino da Música at the School of Arts – Universidade Católica Portuguesa. As a freelance trombonist Alves has played, recorded and broadcasted live with some of the leading UK orchestras, most particularly the BBC Scottish Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra and the Royal Philharmonic Orchestra.



# Painéis

ORDENADOS POR ORDEM ALFABÉTICA DOS COORDENADORES



# olhar: as fontes de canto-chão: metodologias, diálogos, práticas performativas

**COORD.: ANDREW WOOLLEY**

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

*Catálogo, Fontes Literárias, Práticas Performativas*

This panel presents some of the research related to plainchant repertoires and sources currently being undertaken by CESEM's research group «Estudos de Música Antiga». The stimulus for much of this research is the Portuguese Early Music Database (PEM), originating in two projects led by Manuel Pedro Ferreira. One of the largest databases of musical sources of its kind to include digital images of manuscripts, it is aligned in its objectives and design with other international projects of similar dimensions such as the Cantus Database and Cantus Index. The considerable expansions to the database since its beginnings in 2010 have necessitated wholesale improvements to the technology used. Furthermore, the need for increasingly detailed source descriptions and indexes have obliged PEM collaborators to develop new tools and approaches – concerns reflected in all three of the papers on this panel. The first two demonstrate that sources for research on plainchant repertoires vary enormously and require cross-disciplinary expertise in the handling of both musical and 'non-musical' documents. In the third the focus is performance practice and the use of plainchant in composition and extemporisation in the late seventeenth century.

109

Alberto  
Medina  
de Seixá

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | CESEM

## **OFÍCIOS ESCRITOS POR ANDRÉ DE RESENDE PARA O BREVIARIUM EBORENSE (1548): ESBOÇO DE UM INVENTÁRIO LITÚRGICO-MUSICAL**

Na origem desta comunicação encontra-se um lamento registado numa carta com mais de 450 anos. André de Resende, o autor da epístola, revelava ao seu interlocutor como ficara «deveras aborrecido com a música que outros tinham composto para alguns ofícios» que ele, Resende, havia preparado para a Igreja de Évora. Esta passagem da missiva tornava pertinente, pelo menos como hipótese de trabalho, considerar dois pontos: por um lado, a questão de saber quais os ofícios escritos pelo frade eborense e, por outro, a questão do canto-chão que lhes foi aplicado, com pouco agrado, do autor dos textos. Embora a vasta obra literária e historiográfica de André de Resende, destacada figura do humanismo europeu de quinhentos, continue a ser amplamente estudada, há outras dimensões da produção resendiana que, reconhecidas em termos gerais, permanecem, todavia, pouco esclarecidas nos conteúdos concretos: entre elas, conta-se a sua intervenção nos domínios da liturgia, como “construtor” de formulários para o culto, sobretudo no contexto da demorada elaboração

do *Breviarium Eborense*, publicado em 1548. A leitura deste importante livro revela que Resende não se limitou a compilar textos já disponíveis nas tradições culturais, mas interveio ainda como criador de textos, incluindo peças destinadas ao canto (hinos, antifonas, responsórios). A comunicação traça um inventário preliminar desses textos para canto. Em relação às melodias, os resultados têm de ser ainda mais cautelosos: há demasiadas zonas obscuras sobre o cantochão de Évora no século XVI. De todo o modo, a leitura dos processionais da catedral já permitiu identificar diversos cantos que usam textos escritos pelo eminente humanista.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Alberto Medina de Seça é presentemente investigador integrado no CESEM. A sua dissertação de doutoramento, orientada pelo Professor Manuel Pedro Ferreira, centrou-se sobre o cantochão em fontes da Catedral de Coimbra. Entre outros projectos, tem colaborado na Portuguese Early Music Database.

### THE COLLECTION OF RESPONSORIES AND LAMENTATIONS FOR VOICE AND BASSO CONTINUO (HARP, ORGAN OR HARPSICHORD) FROM THE BEGINNING OF THE EIGHTEENTH CENTURY IN *P-BRAD, MS 964*

Though a commercial recording of two of the pieces exists (on Monica Piccinini and Manuel Vilas's disc, *In Festo Angelorum*, 2012) the collection of responsories and lamentations for voice and basso continuo in *P-BRad, MS 964* – a manuscript more widely known for its principal repertory of keyboard music in contrapuntal genres – has received little scholarly attention. This presentation will describe its contents in detail for the first time, drawing attention to the relationship of some of the compositions to chant models. The compositions give the impression that they extend from a practice of extemporising upon plainchant models and reciting tones using florid, Italian-style ornamentation, accompanied by basso continuo. Some of the music has been copied in a rougher manner in simplified versions on foldout sheets, possibly because the copyist, who seems to have been the organist and composer Pedro de Araújo (c.1640–1707), sought to experiment with the notation of the vocal part, which contains many non-metrical rhythmic groupings. Nevertheless, several transposed versions and detailed annotations concerned with further transpositions suggest that the neat version of the collection was intended to serve the needs of inexperienced performers; the different versions may therefore have been intended for several levels of technical accomplishment as well as voice types. An engraving signed 'chez Londry' – probably identifiable as the French engraver Pierre Landry (1630–1701) – has been pasted into the manuscript to act as a frontispiece to the vocal music. It is a version of an engraving by Jan Sadeler (1550–1600) showing

St Cecilia, two angels, an organ and a choirbook opened to a five-part setting of 'Fiat cor meum' by the Flemish composer Daniel Raymundi (c.1558-1634). The corrupted version of Raymundi's music as it appears in Landry's engraving, which was recomposed when it was recopied in score into P-BRad, MS 964, will be discussed.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Andrew Woolley is an FCT Investigator and member of the group "Estudos de música antiga" within CESEM. His musicological research has concentrated on late seventeenth- and early eighteenth-century English music, particularly for keyboard. As an FCT Investigator (2016-) he has changed direction to study Portuguese sources ca.1640-1720, focussing especially on P-BRad, MS 964.

## TIPOLOGIA DE MANUSCRITOS DE MÚSICA RELIGIOSA EM PORTUGAL ENTRE OS SÉCULOS XII E XVII: PROBLEMÁTICAS INERENTES À SUA IDENTIFICAÇÃO E DESCRIÇÃO

Encontram-se conservados em numerosos arquivos e bibliotecas portuguesas centenas de manuscritos musicais datados entre os séculos XII e XVII. Ao longo das últimas duas décadas, parte significativa desse acervo tem vindo a ser identificada e digitalizada, no âmbito de vários projectos do CESEM – NOVA/FCSH, dirigidos por Manuel Pedro Ferreira, possibilitando assim estudos musicológicos aprofundados. Continua a fazer-se sentir, todavia, a falta de critérios normalizados para a descrição e catalogação das fontes monódicas, sejam eles de cariz musicológico, bibliográfico ou arquivístico. Para esta carência tem concorrido o elevado grau de multidisciplinaridade exigido no tratamento deste material, convocando diversas áreas de especialidade que nem sempre adoptam a mesma terminologia: musicologia, paleografia, codicologia, liturgia, história da arte, ciências documentais, iconografia, etc. Torna-se necessário, pois, reflectir e apresentar propostas que possam constituir uma referência neste domínio, contribuindo desta forma também para criar consensos entre a comunidade científica. Nesta comunicação serão apresentados os resultados preliminares de uma investigação que pretende traçar um panorama sobre as tipologias de manuscritos de música religiosa em Portugal entre os séculos XII e XVII, bem como reflectir acerca das especificidades inerentes à descrição musicológica deste género de fontes.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Zuelma Chaves é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH tendo obtido uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Completou o curso de piano na Escola Profissional de Música de Almada e a licenciatura em Ciências Musicais na NOVA FCSH, com um ano de Erasmus na Universidade Complutense de Madrid onde teve a oportunidade de trabalhar com a Professora Cristina Bordas Ibañez no domínio da organologia musical. Concluiu o mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica na NOVA FCSH, sob orientação do Professor Manuel Pedro Ferreira, defendendo uma tese acerca do Ofício de Defuntos nas fontes monódicas musicadas em Portugal até c. de 1700. C.

# A Construção de uma Fotobiografia: Helena Sá e Costa

**COORD.: HENRIQUE LUÍS GOMES DE ARAÚJO**

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | CITAR

*Família, Parentesco, Dom, Arquivo, Memória*

Helena Sá e Costa distinguiu-se como uma pianista de renome nacional e internacional e com uma carreira como pedagoga notável, o que tem levado a Casa da Música, desde 2007, a realizar “100 Teclistas para Helena Sá e Costa” e o “Tributo a D. Helena” como forma de a celebrar. Para além das obras que estão publicadas sobre a sua carreira - como o livro de Filipe Pires, Helena Costa: tradição e renovação (1996), a publicação Uma vida em concerto - Helena Sá e Costa. Memórias (2001) e o número 15 da revista Arte Musical - fará sentido a construção de uma Fotobiografia que traga os inúmeros materiais visuais que se foram produzindo ao longo da sua carreira e vida pessoal e de que o Arquivo da Família Moreira de Sá e Costa contém uma potencialidade marcante. Preside a este trabalho, de forma central, a procura de materiais que não foram ainda divulgados. É a partir desse Arquivo que esta Fotobiografia, em grande parte, está a ser construída e a primeira das comunicações deste painel dedica-se à sua apresentação. A Fotobiografia tem como finalidades, para além de celebrar Helena Sá e Costa, a sua carreira e percursos de vida pessoal:

- 1) Apresentar materiais do Arquivo, entre programas de música, fotografias, cartazes, cartas, etc. na expectativa que se constituam num contributo para um maior conhecimento dos seus percursos, atividades e sucessos;
- 2) Redescobrir partes de vida da pianista e da pedagoga (também articulista, por vezes);
- 3) Delinear momentos e percursos de encontro de variadas pessoas, entre discípulos e colegas – através de uma seção de testemunhos - em que evocam esses percursos de encontro com Helena Sá e Costa.

A fotobiografia inspira-se, na nossa perspectiva, no método biográfico em que histórias de vida, narrativas biográficas, diários, cartas estão incluídos. Na sua construção procuram-se delinear os «turning points» de percursos de vida, os momentos de charneira na vida de Helena Sá e Costa. Não se segue assim um modelo mais clássico de biografia. No entanto, há também temas centrais que atravessam todo o percurso. A fotobiografia é coordenada por Helena C. Araújo e Henrique L. Gomes de Araújo e conta com variados colaboradores/as e especialistas (como Adriano Jordão, Elisa Lessa, Fausto Neves, Fernanda Salema, Helena von Oertsen, Helena Vieira, João Pedro Mendes dos Santos, Jorge Castro Ribeiro, Manuela Gouveia, Teresa de Macedo, Pedro Burmester, Sofia Lourenço) e o parecer científico de Rui Vieira Nery.

Alguns desses «turning points» são:

- 1) Primeiros passos de vida, primeiros passos musicais;
- 2) Mestres e formação: os concertos com E. Fisher;
- 3) A expansão da carreira internacional (anos 1950 e 1960);
- 4) Os concertos e conferências nos Estados Unidos (finais de 1960 e 1970);
- 5) Cursos de música internacionais e nacionais (Cursos do Mozarteum; Gunsbach, Centro Albert Schweitzer; Festivais de Primavera, Guimarães, etc);
- 6) A presidência da comissão instaladora da Escola Superior de Música do Politécnico do Porto (1983-2000);

7) A direção do Orpheon Portuense;

8) A presença em júris no reconhecimento da carreira.

Serão também tratados dois temas transversais a toda a sua vida:

1) A docência e a pedagogia ao longo da sua carreira;

2) A carreira de concertista com orquestra, recitais e música de câmara.

Neste painel, dado o curto espaço de tempo, propõem-se três comunicações: uma primeira sobre o Arquivo da Família Moreira de Sá e Costa, a que já se aludiu, por Henrique L. Gomes de Araújo; uma segunda comunicação de Elisa Lessa sobre os primeiros passos de vida e musicais; e uma terceira, por Helena C. Araújo, sobre a expansão da carreira no pós-guerra.

Elisa  
Lessa

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | CESEM

113

## HELENA SÁ E COSTA, OS PRIMEIROS ANOS DE ENCANTAMENTO MUSICAL

Ainda não tinha 3 anos e Helena encantava-se a ouvir o Estudo op. 25 nº 3 de Chopin interpretado pelo seu pai. Com 4 anos passava muito tempo ao piano e brincava com sua irmã Madalena, inventando músicas ao estilo de Bach, Mozart, Beethoven e outros compositores. Esta comunicação versa sobre os primeiros vinte anos de vida de fruição e aprendizagem musical de Helena Sá e Costa. Apresentaremos uma leitura do acervo documental do espólio conservado na casa particular da violoncelista Madalena Sá e Costa numa dimensão que ultrapassa a visibilidade registrada (Kossov, 1999) desvendando conhecimentos explícitos e implícitos de documentos fotográficos e outras fontes documentais. Em contraponto tecem-se considerações sobre o ambiente cultural da família - condições objetivas de aquisição de cultura (Bourdieu) - e atributos pessoais de Helena Sá e Costa, designadamente talento, precocidade, temperamento-personalidade, originalidade e criação.

### NOTA BIOGRÁFICA

Elisa Lessa é investigadora do Centro de Estudos Humanísticos e Professora Associada da Universidade do Minho. Publicou Património Musical do Bom Jesus do Monte (2018); De Créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX (2019). Coeditou Património e Devoção (2018); Ouvir e escrever Paisagens Sonoras (2020). Integra o projeto "The Contribution of Confraternities and Guilds to the Urban Soundscape in the Iberian Peninsula. c.1400 - c.1700", coordenado pela Professora Tess Knighton. Os seus trabalhos, publicados em revistas científicas nacionais e internacionais, encetaram, entre outros temas, a senda temática dos estudos da Música Monacal Feminina Portuguesa. Tem em curso um projeto sobre o Património Musical do Concelho de Braga. Recentemente retomou o seu trabalho de investigação sobre o pianista, pedagogo e compositor Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), cujo espólio pertence à Universidade do Minho.

Helena  
Costa  
Araújo

CIIE

## A EXPANSÃO DA CARREIRA ARTÍSTICA INTERNACIONAL DE HELENA SÁ E COSTA NO PÓS-GUERRA (DÉCADAS 1950 E 1960)

Já antes da 2ª Guerra Mundial, a carreira internacional de Helena Sá e Costa tinha tido pontos altos, particularmente

com os concertos de Edwin Fischer em 1938 na Bélgica, Alemanha e em França. A interrupção é apenas retomada a partir de 1945, com concertos em Espanha (1946, 1947, 1948) e na Suíça (1947). Mas é particularmente nas décadas de 1950 e 1960 que essa expansão é mais acentuada. Helena é já professora no Conservatório de Música do Porto (1949), depois de seis anos no Conservatório Nacional (1939-1945), substituindo Vianna da Motta.

As cartas que Helena manda à família documentam estes percursos e as suas visões dos concertos. Em particular, são centrais nesta comunicação, as cartas para sua irmã, Madalena. Não só fica visível o entrelaçamento de concertos entre várias cidades (Bruxelas, Paris, Lucern, Génève, Harleem e na década de sessenta Londres e várias cidades alemãs), numa Europa que procura recuperar da guerra e que se revela de grande intensidade. Viaja de uma cidade para outra para concertos, gravações, entrevistas e também para angariar contactos para a expansão da sua carreira. Ficam também visíveis os tópicos que foca na correspondência - há pequenos textos narrativos com a sua apreciação sobre a forma como os concertos correram, sobre encontros e conversas que teve com colegas e jovens, as novidades que se anunciam para futuras realizações, material que evidentemente não se encontra na sua coleção de programas artísticos no Arquivo. Através desta correspondência (e certamente da análise dos seus programas), sente-se o pulsar de uma Europa que se procura reconstituir depois da grande destruição. No final da década de sessenta, inicia-se uma outra fase na sua carreira que se orienta para os Estados Unidos.

114

#### NOTA BIOGRÁFICA

Investigadora no Centro de Investigação e Intervenção Educativas (CIIE) e Professora (Convidada) na FPCEUP. Foi co-organizadora da Exposição do Centenário de Helena Sá e Costa e de recitais na Casa Moreira de Sá e Costa (2013). Participou no projeto de digitalização das obras do compositor Luiz Costa com Henrique L. Gomes de Araújo e João Pedro Mendes dos Santos, e da sua alocação no website da Casa da Música. É co-curadora (2019) deste website. Tem mais de cem publicações científicas em revistas e capítulos de livros nacionais e internacionais, entre os quais "Leonilda Moreira de Sá e a construção de uma carreira artística, no contexto das relações de género, no final do século XIX" in Helena Marinho (org) (2019) O Diário de uma Jovem Pianista Portuense: Leonilda Moreira de Sá, 1899. Tem orientado várias teses de doutoramento e coordenado numerosos projetos de investigação nacionais e internacionais.

Henrique  
Luís  
Gomes de  
Araújo

UNIVERSIDADE  
CATÓLICA  
PORTUGUESA  
CITAR

#### COMO PODE UM ARQUIVO FAMILIAR PRESTAR UM SERVIÇO PÚBLICO?

O arquivo de Família Moreira de Sá e Costa possui cerca de 30 milhares de itens de documentação. Possui no seu acervo documentação produzida e recebida por todos os elementos da família Moreira de Sá e Costa e recentemente foi organizada a documentação do espólio da Casa relativo às Direções Artísticas da Sociedade Orpheon Portuense e

a de Henrique Gomes de Araújo, psiquiatra que se uniu por casamento a Madalena Sá e Costa. Com este casamento, o dinamismo deste arquivo não termina: os seus três filhos, Helena, Henrique Luís e Luís Gaspar e as suas duas netas, Madalena e Mafalda, implicam-se cada um(a) a seu modo na sua organização e manutenção e com a colaboração de pessoal técnico especializado, o que justifica a inclusão desta segunda árvore genealógica na biografia de sua tia, Helena Sá e Costa. Podemos encontrar na documentação maioritariamente correspondência recebida de nomes relevantes do "mundo Musical" dos séculos XIX ao XXI. Destacamos Vianna da Motta, Guilhermina Suggia, Pablo Casals, Edwin Fischer e muitos outros. Programas de concertos, recortes de imprensa, fotografias, cartazes, com as balizas cronológicas de meados do séc. XIX ao séc. XXI são exemplificativos dos concertos dados e assistidos pelas referidas três gerações dos Moreira de Sá e Costa. Guarda também os inéditos das composições de Luiz Costa. A preservação deste espólio exigiu a necessidade de criar condições à sua digitalização, a qual percorreu as seguintes fases: 1) orçamentação da digitalização do espólio da obra de Luiz Costa; 2) obtenção de financiamento junto da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Casa da Música, Câmara Municipal do Porto e Família Moreira de Sá e Costa; 3) assinatura de um Protocolo por estas quatro entidades no Verão de 2018; 4) entrega à Fundação Casa da Música da obra digitalizada do compositor Luiz Costa que já se encontra à disposição de músicos e estudiosos no website desta Fundação.

É de referir que este Arquivo tem sido objeto de estudo por parte de investigadores de várias origens que se dedicam a estudos no âmbito da área da música. Estamos a falar de artigos, teses de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento sendo de especial relevância o trabalho de pós-doutoramento realizado por Christine Wassermann Beirão, de que resultou a edição em 2013 do Catálogo do Espólio de Luís Costa, editado pela Universidade Católica-Porto. Este Catálogo serviu de guião ao processo de construção do respetivo site Luiz Costa alocado no website da Fundação Casa da Música.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

(1947) Henrique Luís Gomes de Araújo nasce no Porto a 23 de Julho. (1979) Licenciou-se em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (1978/1980) Realiza pós-graduação em Antropologia Social e Cultural na Universidade Católica de Lovaina. (1990) Conclui doutoramento em Antropologia Social no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE / I.U.L.), com especialização em Antropologia Económica. É autor e coautor de variados artigos sobre Antropologia e Arte. É investigador do: (2008 -) Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes (CITAR). (1998-2016) É professor convidado de Antropologia Social e Cultural na Universidade Católica de Portugal. (2015) Realiza um pós-doutoramento intitulado "A antropologia do tempo e da temporalidade do desenvolvimento" na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. (2018) Participa no projeto de digitalização das obras do compositor Luiz Costa Porto e na sua alocação no website da CdM. (2019 -) É co-curador deste website de divulgação do espólio musical do compositor Luiz Costa.

# Outros olhares em torno da música: contributos da iconografia musical

**COORD.: HUGO BARREIRA**

UNIVERSIDADE DO PORTO | FLUP | CITCEM

*Iconografia, Música, Pintura, Cinema*

Este painel tem como base um conjunto de estudos de caso no âmbito alargado da iconografia musical, de acordo com perspetivas multi e transdisciplinares nas áreas das ciências musicais e da história da arte. Partindo de três conceitos - construção, difusão e interpretação - os autores apresentam três meios da imagem fortemente implicados na formação da iconografia musical na cultura visual dos nossos dias. O primeiro, o instrumento enquanto suporte da imagem, funciona, em si mesmo, como um significante formal e como veículo para a iconografia. Atua, deste modo, como representação primordial no diálogo entre as imagens musicais e os meios visuais. O segundo, a pintura, constitui o meio por excelência para a consolidação da iconografia musical na cultura visual. Com o desenvolvimento profícuo da pintura de género, entre a Época Moderna e a Época Contemporânea, o universo das representações relacionáveis com a música, em pintura, desenho ou gravura, atinge uma complexidade sem precedentes, passível de diálogos com outros meios como a arquitetura, a escultura ou a fotografia. O terceiro, o cinema, afirmando-se como o novel meio da imagem do século XX, apresenta um conjunto de desafios e de possibilidades para a representação da música. Com o desenvolvimento do cinema sonoro funcional, a imagem em movimento torna-se o veículo por excelência para uma nova geração de iconografias musicais que rapidamente se expandem para a televisão e para o vídeo, propiciando novas experiências sinestésicas. Procurou-se, desta forma, integrar uma leitura da iconografia musical na diacronia e na sincronia, numa perspetiva intermedial. Pretende-se, assim, questionar a construção destas imagens na sua relação com o respetivo meio, problematizando o papel deste na sua difusão e na sua receção. Por fim, e tomando a ambiguidade semântica do termo interpretação, acrescentou-se um elemento de reflexão sobre a relação destas imagens quer com as práticas de interpretação musical, quer com as problemáticas da interpretação da imagem à luz da cultura visual.

**116**

ANA  
ESTER  
TAVARES

CESEM

## **CONVITE À ESCUTA: REPRESENTAÇÕES DE ICONOGRAFIA MUSICAL EM PINTURAS DE COLUMBANO BORDALO PINHEIRO**

Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) foi um pintor português que marcou o panorama artístico nacional com as suas obras, principalmente nas categorias de retrato e pintura de género, acompanhando assim as tendências europeias de transformação da hierarquia dos géneros de pintura no decorrer do século XIX. Filho e irmão de artistas, Columbano estudou na Academia de Belas Artes em Lisboa, passando

também por Paris, e fez parte do conhecido Grupo do Leão, que imortalizou em tela em 1885. Participando da conjuntura estética emergente, Columbano integrou tertúlias e eventos culturais e musicais com vários artistas, críticos e pensadores do seu tempo, registando práticas performativas públicas e privadas no contexto da burguesia portuguesa, fundindo com alguma frequência os géneros de pintura supraenunciados em composições de pequeno e médio formato. Partindo de algumas obras da década de 80 como "Convite à valsa", "O Sarau" e "Um Concerto de Amadores", entre outras, esta comunicação pretende refletir sobre uma seleção de pinturas de Columbano que integram temáticas e elementos de iconografia musical, compreendendo-as do ponto de vista plástico, enquadrando-as na produção artística do pintor, articulando-as no seu contexto histórico-musical e associando-as a representações nacionais e internacionais de práticas musicais coetâneas similares. Para além disso, propõe-se perceber quais os instrumentos e ensembles musicais mais representados, relacionando-os com as diversas opções de repertório musical interpretado, identificar alguns dos músicos representados, e caracterizar o tipo de ambientes em que as práticas performativas decorriam. Procura-se ainda conhecer a difusão das obras de Columbano, assim como a receção das mesmas.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Ana Ester Tavares (1984) é licenciada em Composição pela Universidade de Aveiro, na qual realizou também o Mestrado em Ensino – Composição. Atualmente, frequenta a Licenciatura em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Para além de exercer funções de docência em várias escolas do ensino artístico especializado desde 2012, compôs obras musicais para diferentes ensembles, com estreias nacionais e internacionais. Presentemente, encontra-se vinculada à Art'J – escola de artes performativas da Jobra Educação, onde é professora, orientadora de Provas de Aptidão Profissional e também coordenadora adjunta da biblioteca escolar. Um dos seus principais interesses de investigação é a iconografia musical na Pintura portuguesa do século XIX. Em maio de 2020, publicou o capítulo "Quem toca carrilhão não vai na procissão: representações de iconografia musical numa das pinturas de género de Augusto Roquemont" no e-book *Iconografia Musical: Temas Portugueses*, IV volume da coleção CESEM/NOVA FCSH.

#### ENTRE O REGISTO E A ENCENAÇÃO: PARA UMA LEITURA DA ICONOGRAFIA MUSICAL NOS MEIOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Ao longo da nossa investigação sobre os meios da imagem em movimento deparamo-nos com um conjunto de filmes que registam, nas primeiras décadas do cinema sonoro, interpretações musicais pelas mais famosas orquestras coevas dirigidas por nomes como Strauss, Mengelberg, Furtwangler, Kleiber ou Toscanini. Conhecendo uma difusão semelhante à das gravações históricas, estes filmes, transcritos para meios digitais, são alvo de muita atenção pela sua raridade, enquanto fonte para o conhecimento e estudo das práticas

interpretativas e performativas de diretores e orquestras. Contudo, para os estudos relacionados com os meios da imagem em movimento, estes filmes têm permanecido uma temática marginal, pese à crescente importância da relação imagem-som nas abordagens das últimas décadas. Provenientes de contextos variados, tais como documentários, atualidades ou programas complementares de sessões, estes filmes constituíam, muitas vezes, exercícios de experimentação cinematográfica informados, em alguns casos, por claras preocupações sinestésicas antecedendo obras como Fantasia (Walt Disney, 1940). Como parte integrante de uma praxis de fazer e de ver cinema, o seu estudo é fundamental para uma compreensão alargada da história do meio. Além deste contributo, pretendemos, com esta comunicação, analisar o processo de construção destes filmes e o sentido das suas imagens enquanto iconografias musicais, sintetizando elementos visuais e sonoros, demonstrando como, desde o início do cinema sonoro, se procurou criar uma representação da experiência dos concertos tirando partido de uma linguagem fílmica sofisticada e, sobretudo, da encenação. Prefigurando a abordagem de Karajan a partir da década de 60 e a sua meticulosa tradução audiovisual da experiência musical, bem como a criação de produtos para o mercado de vídeo doméstico, estes filmes, onde o direto era impossível, formulam, paradoxalmente, as convenções para o trabalho de câmara dos concertos televisivos e contribuíram, assim, indelevelmente, para a representação e receção da interpretação da música orquestral na cultura visual contemporânea.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Doutor em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Professor Auxiliar do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP e Investigador Integrado do CITCEM. Desenvolve investigação sobre a imagem em movimento e sobre a sua utilização como recurso para os estudos em história da arte e do património, bem como sobre a cultura visual, a relação som-imagem e a história da arte e da arquitetura da época contemporânea.

Ricardo  
Vilares

CESEM

### **O CRAVO ANTUNES DE 1785: UM PERCURSO DO QUE VEMOS AO QUE OUVIMOS**

A comunicação que propomos versa sobre o cravo Antunes, propriedade de um colecionador anónimo, que o adquiriu em leilão, a 11 de maio de 2016. O instrumento, datado e assinado nos braços da primeira e última teclas por «Joaq.m Jozé Antunes 1785», provém da Oficina Antunes, na qual trabalharam várias gerações de construtores da mesma família. O estudo, desenvolvido no âmbito da musicologia e da história da arte, procura olhar para o instrumento não apenas como um objeto produtor de som, que cumpre uma função, como também enquanto objeto artístico. Apesar da

oficina Antunes ter tido como vizinhos, na Rua Formosa e na Rua de São Boaventura, pintores e outros artistas e artesãos, parece não ter sido comum o tampo dos seus instrumentos receberem um tratamento pictórico de carácter narrativo ou evocativo. Como tal, este é um exemplar único no pequeno grupo de instrumentos que subsistiram, construídos pelos artesãos desta família, pois tem pintados, no seu tampo, temas e figuras mitológicas, como Atena, Apolo e as Musas, que o nobilitam e lhe conferem uma dimensão alegórica. A investigação propõe traçar o percurso do instrumento, que pertenceu a Jorge O'Neill, e lança uma série de questões. Quem foram os seus outros proprietários? Quem tocou e ouviu a sua música? Qual o seu significado iconológico? O que nos diz este objeto sobre a prática musical e artística setecentista? De que forma a sua pintura permite um conhecimento mais profundo acerca da cultura de uma época?

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Licenciado em História e Teoria da Música, pela Universidade de Évora, e mestre em musicologia, pela Universidade de Aveiro, com a dissertação intitulada "Um sagrado enlevo: Moreira de Sá e o culto da música de câmara no Porto". Atualmente, frequenta a licenciatura em História da Arte na Faculdade de Letras de Universidade do Porto. Foi professor assistente convidado na Universidade do Minho e no Instituto Piaget Nordeste. Presentemente, é docente de História da Música no Conservatório de Música do Porto, no Conservatório de Guimarães e no Curso de Música Silva Monteiro. Paralelamente, tem desenvolvido uma atividade enquanto redator de notas de programas, curador e comentador de ciclos de recitais, promovidos pela Câmara Municipal do Porto e CMSM. Colaborou com a revista online Xpressing Music como autor de vários artigos de opinião (edição discográfica). É colaborador do CESEM, onde desenvolve trabalho de investigação no âmbito da linha temática de Iconografia Musical.

# VER, LER, OUVIR: ENTRE A IMAGEM E A MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DO CINEMÁTICO

**COORD.: JOANA FREITAS**

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | CESEM

*Música, Cinemático, Cinema, Literatura, Videojogos*

O problema da utilização saturada do termo 'cinemático' na descrição e crítica de diversas formas artísticas, agregado à falta de consenso sobre o que esta qualidade pode significar, remete-nos para o domínio do cruzamento e da rivalidade entre artes, do qual se extrai também o não menos complexo conceito de 'musicalidade'. Como termo implicitamente relacional, o 'cinemático' ganha especial importância numa sociedade cada vez mais apoiada em códigos de comunicação audiovisuais e crescentemente organizada em rede, com conteúdos que circulam entre diferentes 'media' e públicos de contextos distintos. Há várias décadas que as relações interartísticas e as reflexões sobre os limites de cada meio de comunicação passam pelo estudo de fenómenos de adaptação, cópia, remediação e montagem, mas o 'cinemático', como qualidade mais ou menos vaga e com critérios variáveis, é raramente problematizado como construto ao qual também pertence uma dimensão sonora ou musical. Esse, pensado como adjectivo, como técnica, como objecto e como espaço de indagação, permite-nos circular entre meios e artefactos artísticos e articular a experiência musical com aspectos como a imagem, a temporalidade, a montagem, o gesto e o olhar. Propomo-nos problematizar a noção de 'cinemático' e pensar de que modo a música opera na construção de imagens cinemáticas. Este painel reúne três comunicações que procurarão abordar noções da dimensão musical nesta ideia de 'cinemático' a partir do cinema, da literatura e dos videojogos.

**120**

**Barbara  
Carvalho**

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | CESEM

## **“[N]O EARS FOR THE IMMEDIATE AURAL SPACE, THE HERE AND NOW OF THE ACTION”: MÚSICA, CINEMA E CINEMÁTICO**

A história da imagem em movimento foi, desde cedo, uma história da escuta da imagem em movimento. Aos códigos musicais que foram marcando o cinema mudo e sonoro acrescem os códigos musicais cinemáticos que o formato filme foi determinando e cujos usos foram sendo operativos nas imagens em movimento (Gorbman 1987). Associada a artes como a música e a literatura, a ideia de imagem cinemática remete para construções imagéticas indissociáveis de formas de criação que reivindicam aspectos cinematográficos - como a montagem - e que assentam em configurações como os gestos de mostrar e de contar (Kellman 1987). A noção de imagem cinemática nem sempre comporta a pro-

fundidade que a imagem cinematográfica acarreta, onde o som e a música são determinantes na tridimensionalidade e na aura do filme. Para Michel Chion, a tríade banda sonora - voz-off/narração - voz/som diegético entra na concepção de 'cinemático' enquanto elemento que enforma esta aura e que não é passível de ser assimilado de forma autónoma (Chion 1982). O cinemático, enquanto adjectivo e enquanto técnica, é, porém, raramente invocado considerando esta profundidade tridimensional em relação à música e ao som do cinema, e especificamente à música e ao som do cinema mudo (ou surdo), do cinema da voz imaginada (ibid.). Como tem vindo a sugerir Gillian Anderson, as intersecções entre cinema mudo e cinema sonoro podem ser pensadas não apenas a partir do corte que marca a inserção da voz como manifestação sónica da linguagem (ibid.) ou como ameaça de uma perda do cinema enquanto representação espectral (Eisler/Adorno 1953, Bértolo 2020), mas também através de gestos de continuidade que caracterizam a música cinemática, através de filmes como *Ben Hur* (1925) ou *Wings* (1927) (Anderson 2019). Nesta comunicação procurarei explorar espaços de continuidade entre o cinema mudo e o cinema sonoro, e pensar o papel da música na definição do cinema narrativo e na sua relação com a voz para a construção de imagens cinemáticas.

#### NOTA BIOGRÁFICA

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

#### UMA BANDA SONORA LITERÁRIA: A MÚSICA NA (DES)CONSTRUÇÃO DA ILUSÃO CINEMATOGRAFICA NA LITERATURA

Do jogo de influências entre cinema e literatura resulta, entre outras, a noção de "literatura cinematográfica", a partir da qual sobressaem: 1) comparações entre as acções do narrador literário e da câmara de filmar; 2) discussões sobre a aplicabilidade do conceito de "montagem" ao romance; e 3) observações sobre a possibilidade de invisibilizar o narrador na literatura, sustentadas por uma compreensão do cinema como "showing, not telling" (cf. Kellman 1987; Bellardi 2017). Ao fabricar o conceito de "literary soundtrack", Graham T. Austin estende estas comparações à função que a música ocupa em cada uma destas artes, permitindo-nos discuti-la como elemento que pode ou não contribuir para a concepção de uma literatura cinematográfica. Segundo o autor, esta banda sonora gera respostas extra-literárias no leitor e, por isso,

intensifica, dá cor e comenta a narrativa (Graham 2013, 77). A estas funções devemos, porém, juntar uma outra centrada no plano temporal da ação, sobre o qual a “música para o ouvido interior” e a sua qualidade “estática” (Cook 1990, 86) poderão exercer alterações determinantes. Estas, diferentes consoante o leitor associe determinada banda sonora literária a exemplos reais e audíveis, ou a considere apenas no plano imaginário, abrem espaço para uma discussão do conceito de “ilusão cinematográfica” de Henri Bergson, que nos remete para uma compreensão do cinema como distorção da realidade – definida pelo autor como movimento constante (cf. Bergson 1907) – e novamente para a discussão do que se entende por “literatura cinemática”. A partir de uma análise da obra literária de Haruki Murakami – caracterizada por múltiplas referências a obras musicais reais –, bem como de exemplos de música imaginária que se lhe opõem, esta comunicação pretende compreender de que modo pode a música – real ou fictícia – fomentar ou desmascarar a ilusão cinematográfica no tempo do texto literário.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Filipa Cruz é membro do CESEM e doutoranda em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação foca a relação entre a música e a literatura e procura compreender o conceito de música imaginária no contexto literário, bem como os processos mediante os quais é materializada em casos de adaptação cinematográfica. Nos últimos anos, trabalhou sobre a relação entre a música e a poesia a partir do estudo da obra de Fernando Lopes-Graça e de Fernando Pessoa.

**122**

Joana  
Freitas

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | CESEM

## **MÚSICA, UNCANNINESS E O (DES)CONFORTO CINEMÁTICO EM LITTLE NIGHTMARES 2**

A influência do ‘cinemático’ nos videojogos é, desde os primeiros debates entre narratologia e ludologia, estudada e sistematizada a partir da relação entre cinema e videojogos, e da respectiva adaptação e remediação de códigos e técnicas (Bolter e Grusin 1999; King e Krzywinska 2007; Wolf 1997). Se vários defendem que os videojogos não são cinema interactivo, os discursos contemporâneos sobre a crescente dominação da negociação entre ‘art cinema’ e Hollywood na multiplicidade de géneros de videojogos são cada vez mais numerosos. De adjectivo a técnica, de ferramenta de ‘marketing’ a ‘design’, o termo ‘cinemático’ pode ser considerado como indissociável do universo dos videojogos na última década, levantando um conjunto de questões pertinentes entre as quais se podem destacar as novas formas de jogabilidade, o relacionamento emocional entre jogador e virtualidade, novas estratégias audiovisuais para a edição e manipulação de imagem e, sobretudo, a concepção e o papel da música entre a narrativa, a câmara e o jogador como

intérprete e espectador. Neste contexto, *Little Nightmares 2* (Tarsier Studios 2021) apresenta-se como um objecto que, segundo vários críticos e utilizadores, é “as fun to watch as it is to play” (Devore 2021). Com menos aventura e mais horror do que o seu antecessor, as suas mecânicas e respectivo processo ergódico de interpretação estão interligados com a câmara e o modo como esta é empregue enquanto ferramenta, estética e ambiente, e a sua relação com o jogador e sua personagem. Esta comunicação tem como objectivo examinar esta simbiose à luz da ligação entre a música e o uncanny: a estranheza e o desconforto em *Little Nightmares 2*. Para lá dos estereótipos do horror no audiovisual, o uncanny integra e determina a forma como a música e a sua transdiegese se encontram em ambos os lados da ponte entre a agência ‘afectiva’ do jogador e o cinemático não apenas no ecrã passivo, mas também como um outro olhar activo e significativo.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Joana Freitas é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH com uma bolsa de doutoramento FCT (SFRH/BD/139120/2018) e concluiu o mestrado na mesma instituição com a dissertação “The music is the only thing you don’t have to mod: a composição musical em ficheiros de modificação para videojogos”. É actualmente membro da Coordenação do Núcleo de Estudos em Música e Cibercultura (CysMus), assim como membro das linhas de investigação SociMus e NEGEM, que integram o Grupo de Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM). As suas principais áreas de interesse são a ludomusicologia e o estudo da música em videojogos e audiovisuais, a música e sociabilidades em plataformas digitais e estudos de música e género.

# OS DISCOS ORFEU NA TRANSIÇÃO PARA A DEMOCRACIA: INFRAESTRUTURAS E CRIATIVIDADES EMERGENTES

**COORD.: LEONOR LOSA**

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA | FCSH | INET-MD

*Orfeu, Conjuntos, Canção Política, Infra-Estruturas Musicais*

Em 1956, no contexto político e cultural do Estado Novo, o comerciante de electrodomésticos do Porto Arnaldo Trindade conjugou o interesse por poesia contemporânea e a afinidade com tecnologias modernas e propôs a diferentes poetas que se gravassem recitando excertos da sua obra. De tiragem reduzida e distribuídas sob a etiqueta Orfeu, estas gravações centraram-se maioritariamente em "conjuntos" e escritores, poetas e diseurs que gravitavam ao redor de organizações culturais daquela cidade, como o Teatro Experimental e a publicação Notícias do Bloqueio. Embora a ambição inicial fosse mais a criação de um produto cultural distintivo do que a criação de uma editora discográfica, rapidamente as gravações se alargaram à música, inicialmente aos chamados "conjuntos" que exploravam os novos ritmos e estilos de dança como rock'n'roll, mas passando a contemplar diferentes estilos da música popular com enfoque em estilos que privilegiavam a poesia, ranchos folclóricos, agrupamentos de pop-rock, etc. É no contexto da sua afinidade com a dimensão poética que Arnaldo Trindade grava o cantor Adriano Correia de Oliveira e contacta, consecutivamente, com uma geração de músicos do universo da canção de Coimbra (José Afonso, Rui Pato, António Brojo, etc.) num momento em que novas abordagens musicais, poéticas e instrumentais estavam a ser propostas. A Orfeu, através da criação de condições materiais para a gravação destes músicos até então ausentes do espectro mediático, contribuiu para a emergência de novos estilos da música popular que competiam com aqueles promovidos pela política cultural do Estado Novo e que viriam a ter um papel determinante no desenvolvimento e redefinição de novos regimes discursivos ao redor das noções de música popular e cultura popular. Explorando as dinâmicas da relação entre as infraestruturas de produção musical e a criatividade, este painel pretende compreender como a música popular desempenhou um papel crítico no desenvolvimento do capitalismo, nas transformações sociais e aproximação à modernidade, e na transição para a democracia.

124

HUGO  
CASTRO

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | INET-MD

## **A FORÇA DAS PALAVRAS: CANÇÃO E POLÍTICA NA PRODUÇÃO FONOGRAFICA DA ORFEU NA DÉCADA DE 1970**

Ao longo da década de 1970, o diversificado catálogo da Orfeu incluiu um significativo número de discos da autoria de um conjunto de músicos responsáveis por repertório de carácter político. A ligação dos músicos José Afonso e Adriano Correia de Oliveira à Orfeu, aliado à sua função enquanto "consultores musicais", propiciou a criação de uma nova linha editorial, através da qual seriam publicados discos de

LEOAR:

LOSA

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | INET-MD

vários músicos e poetas, categorizados nos meios de comunicação enquanto "cantores de protesto". Esta comunicação descreve o papel fundamental da Orfeu na reconfiguração de processos de produção e distribuição fonográfica, proporcionando a muitos destes músicos melhores condições técnicas e logísticas de gravação dos seus discos em estúdios portugueses e estrangeiros. Estes discos teriam substancial aprovação em alguma imprensa, segundo a qual marcariam uma importante "renovação da música popular portuguesa", sendo apresentados como distintos relativamente às conceções estéticas da "canção ligeira" até aí dominante no panorama editorial português. O crescente investimento da Orfeu nestes repertórios seria exponenciado pela proliferação da "canção de intervenção" ao longo da Revolução dos Cravos (1974-1976), período durante o qual o estatuto dos cantores de protesto, enquanto participantes ativos na construção de uma nova sociedade democrática, estabeleceu a sua ascensão mediática e a popularização de repertórios de caráter político.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Hugo Castro é investigador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-md) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA/FCSH). Licenciado em Antropologia pela Universidade de Coimbra, completou o Mestrado em Ciências Musicais, especialização em Etnomusicologia, na NOVA/FCSH. Encontra-se a aguardar as provas finais do Programa de Doutoramento FCT "Música Como Cultura e Cognição", com uma tese submetida sobre a relação entre práticas da canção e atividade política no contexto da Revolução dos Cravos (1974-1976). Atualmente, é bolseiro do projeto "ORFEU (1956-1983): Políticas e estéticas da produção e consumo de popular music no Portugal moderno". É membro do conselho executivo do Observatório da Canção de Protesto, membro da direção da Associação José Afonso e curador do Centro de Estudos e Documentação José Mário Branco - Música e Liberdade.

#### INFRAESTRUTURAS MUSICAIS COMO LOCI INFRAPOLÍTICOS

Embora a Orfeu tenha começado como uma pequena editora como um raio de acção regional culturalmente marginal em relação a Lisboa, as suas actividades modernizaram a produção discográfica em Portugal. A adopção de modelos comerciais modernos, a diversificação das actividades comerciais e o desenvolvimento de uma relação de proximidade com outros meios de comunicação de massas (em particular jornais, rádio e televisão) configuraram uma postura editorial inovadora relativamente ao panorama da edição fonográfica no país até então. Estas estratégias, a par com a abertura da editora a reportórios, sonoridades e criatividades tradicionalmente excluídas à indústria fonográfica no país, parecem ter constituído o que tem vindo a ser conceptualizado como 'infraestrutura': "uma rede que facilita o fluxo de bens, pessoas ou ideias e permite a sua troca ao longo do espaço" (Larkin 2013: 328). Esta comunicação pro-

cura conceptualizar a noção de 'infraestrutura musical' em termos do seu papel não apenas na circulação e produção de mercadorias musicais, mas sobretudo como estrutura que permite o desenvolvimento da criatividade musical. Num contexto de censura política e repressão social, um grupo significativo de músicos gravados pela Orfeu propôs estilos e estéticas musicais desenquadrados daqueles promovidos pelo estado e representando valores políticos de oposição. Usualmente a análise das infraestruturas permeia a infraestrutura como parte do aparato político nacional ou supranacional, em contextos institucionais, administrativos, financeiros, etc. Compreendendo que as condições materiais da editora permitiram o desenvolvimento de criatividades e reportórios que foram veículo de disseminação de valores democráticos, esta comunicação explora como além de construções políticas, as infraestruturas podem ser loci de dinâmicas infrapolíticas.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Leonor Losa é investigadora contratada no Instituto de Etnomusicologia (Inet-md UNL-FCSH), onde tem colaborado em diferentes projectos, como "Enciclopédia da música em Portugal no séc. XX"; "A indústria Fonográfica em Portugal no século XX"; e "Orfeu (1956-1983): Políticas e estéticas da música popular no Portugal Moderno". Doutorou-se em 2019 com a tese «"Ser fadista é maior que ser cantor": Intersubjectividade, voz e o ethos da memória, uma proposta de etnografia biográfica ao redor do fadista Ricardo Ribeiro». É autora do livro *Machinas falantes: A música gravada em Portugal no início do século XX* (Tinta da China, 2013). Tem colaborado com diferentes quadrantes da sociedade civil divulgando os resultados da investigação. É, desde 2015, membro da direcção da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música.

**126**

Manuel  
Deriz  
Silva

UNIVERSIDADE  
NOVA DE LISBOA  
FCSH | INET-MD

#### **A IDADE DOS "CONJUNTOS"**

Na segunda metade da década de 1950 emergiu em Portugal um novo tipo de agrupamentos de "música de dança" que procurou emular os exemplos então em voga no contexto das indústrias musicais internacionais que chegavam através da rádio, do disco e do cinema. Estes agrupamentos proliferaram nos novos contextos de lazer do pós-guerra, adoptando geralmente a denominação de "conjuntos". Estes conjuntos e os seus ritmos afirmaram-se não apenas enquanto prática musical, com as suas sociabilidades e repertórios próprios, mas também como um dos elementos fundamentais de um movimento mais amplo, que envolveu o desenvolvimento de novos consumos, formas de entretenimento e estilos de vida. Nesses anos, a sonoridade dos novos "conjuntos" confundiu-se com as ideias de juventude e modernidade e, genericamente, com o próprio processo de americanização cultural da Europa ocidental que marcou os primeiros anos da Guerra Fria. O início da actividade da Orfeu coincidiu com o dealbar deste processo, tendo a editora acolhido no seu catálogo vários dos conjuntos que marcaram a emergência destes repertórios. Esta comunicação procura explorar a

forma como se constituiu este campo de produção musical a partir de uma investigação sobre o estatuto socio-profissional dos músicos e da sua relação com o Sindicato Nacional dos Músicos, instituição corporativa que enquadrava o trabalho dos músicos desde 1933. Uma vez que a maioria dos membros destes conjuntos não tinha beneficiado de uma aprendizagem formal e tocava instrumentos não ensinados nas instituições de ensino oficial, foram considerados pelo SNM enquanto “músicos auxiliares”, uma categoria subalterna que implicava uma quotização mais elevada e direitos sindicais limitados. Através do estudo da documentação conservada no Arquivo Histórico SNM, procuraremos mostrar de que forma o aumento substancial de “músicos auxiliares” neste período veio desafiar os modelos organizativos e a própria definição de “trabalho musical” que estruturava a organização corporativa da profissão no período.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Manuel Deniz Silva é investigador contratado do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da NOVA FCSH. Licenciado em Ciências Musicais pela NOVA FCSH, doutorou-se em 2005 na Universidade de Paris 8 (St. Denis). Foi investigador principal do projecto de investigação “À escuta das imagens em movimento: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos media em Portugal”, financiado pela FCT. É co-autor de Fernando Lopes-Graça (1906-1994): Uma fotobiografia (com António de Sousa, CMC, 2018) e coeditou *Indústrias de Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: práticas, contextos, patrimónios* (com Maria do Rosário Pestana, INET-md e Câmara Municipal de Cascais, 2014) e *Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships* (com Esteban Buch e Igor Contreras, Farnham: Ashgate e Fondation Cini, 2016). Foi vice-presidente da SPIM (2010-2013). É co-editor geral da Revista Portuguesa de Musicologia (Nova Série).

# Reativação de memórias sonoras através de arquivos em Brasil, Portugal e Goa: estudos de caso do projeto Liber-Sound

**COORD.: PEDRO ARAGÃO**

UNIVERSIDADE DE AVEIRO | INET- MD

*Etnomusicologia, Arquivos sonoros*

O projeto «Liber|Sound: Práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora. Música gravada, experiências transcontinentais, comunidades conectadas» (PTDC/ART-PER/4405/2020), desenvolvido pelo INET-md (polo Aveiro)/ Universidade de Aveiro, tem por objetivo a libertação da herança musical encerrada em suportes obsoletos de registo de som (discos de 78 rpm e fitas magnéticas, cassetes) com o objetivo de facilitar a reativação da memória a partir de processos inovadores de arquivamento. Centra-se em quatro arquivos sonoros de importância histórica que serão estudados em perspetiva transnacional: a discografia brasileira em 78 rpm desenvolvida pelo Instituto Moreira Salles (Brasil), o arquivo sonoro da Rádio Moçambique, a coleção José Moças da Universidade de Aveiro e o acervo da All India Radio (Goa), que contém o acervo sonoro da antiga Emissora de Goa. Este painel está dividido em quatro comunicações. A primeira tem por objetivo realizar uma apresentação geral dos objetivos do projeto, das metodologias empregadas e de seus referenciais teóricos, calcados em trabalhos académicos que discutem as formas com que as indústrias fonográficas produziram e reforçaram ideais colonialistas através da adoção de estereótipos sonoros demarcadores de alteridades étnicas e raciais. A segunda apresenta um estudo de caso calcado em diálogos transatlânticos na discografia do fado, através da análise da atuação do cantor português Joaquim Pimentel no Brasil. Finalmente, as duas comunicações finais se servem de arquivos documentais para entender de que forma a música foi utilizada em contextos políticos coloniais em Goa, através de um estudo sobre os Boletins da antiga Emissora de Goa e de uma análise de manuscritos do músico e compositor goês Agapito Miranda.

**128**

**Aléxsandra  
Duarte**

UNIVERSIDADE DE  
AVEIRO

## **“VIM DE LONGE D’ALÉM-MAR PRA TE ADORAR MORENA”: DIÁLOGOS TRANSATLÂNTICOS NA DISCOGRAFIA DO FADO EM 78 RPM A PARTIR DE UM ESTUDO DE CASO**

Gênero transnacional surgido no século XVIII a partir de trocas atlânticas entre Brasil, Portugal e África (Nery, 2010), o fado ocupou um espaço fundamental no imaginário musical brasileiro na primeira metade do século XX. Esta comunicação procura colocar em relevo processos de diálogos e apropriações musicais do fado na discografia brasileira em 78 rpm através da análise da atuação do fadista Joaquim Pimentel entre os anos de 1935 a 1945 no Brasil. Com o objetivo de entender o papel ativo deste artista na construção

de um espaço sonoro imaginado entre Brasil e Portugal, este trabalho utiliza como fontes documentais a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a Discografia Brasileira em 78 rpm do Instituto Moreira Salles e tem como arcabouço teórico os conceitos de “ecologia de saberes do Atlântico Sul” (Sardo 2013) e “paisagens cantadas” (Duarte 2013). Propõe-se, portanto, analisar como a indústria fonográfica construiu olhares sobre o “ser português” no Rio de Janeiro, através da exploração de estereótipos, a partir da análise do repertório gravado por Joaquim Pimentel numa perspectiva transcontinental e descolonial (atentando para os trânsitos e diálogos dessa prática musical pelo Atlântico). O conhecimento que hoje temos a partir das coleções de discos de 78 rpm permite-nos, agora, reescrever a história mostrando o protagonismo que alguns músicos assumiram na primeira metade do século XX, mas que são ainda negligenciados pela produção acadêmica. Neste sentido é fundamental retirar esta música do lugar obscuro onde se encontra – o arquivo silencioso –, reeditando-a numa perspectiva analítica e oferecendo aos músicos nela representados o protagonismo que possuem para a historiografia do fado.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro (2013) tendo concluído com a tese intitulada “Folgasões do Mogi-Abaixo: música, caipiridade e paisagens cantadas”, sob a orientação da Professora Doutora Susana Sardo, com uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Possui graduação em Música (com ênfase em Flauta Transversal) pela Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP, e cursado disciplina na pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP (Departamento de Multimeios). É membro pesquisador do INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança - Polo Aveiro. Os estudos de acustemologia e paisagem sonora associados à música e identidade constituem alguns dos seus interesses de investigação. Fez trabalho de campo no Sul de Minas Gerais, Brasil.

#### ARQUIVOS CONECTADOS, FLUXOS SONOROS TRANSNACIONAIS E CONSTRUÇÃO DE ALTERIDADES RACIAIS E COLONIAIS ATRAVÉS DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA: UMA APRESENTAÇÃO DOS DESAFIOS DO PROJETO LIBER|SOUND

Estudos sobre indústria fonográfica em países lusófonos, para além de frequentemente ignorarem a perspectiva pós-colonial, baseiam-se em geral em premissas nacionalistas, com ênfase na circulação de géneros musicais entendidos como símbolos de nacionalidade, bem como nas transformações sociais verificadas pelo advento da fonografia no âmbito de cada “estado-nação”. Trabalhos académicos que privilegiem o papel das indústrias fonográficas na consolidação de sistemas musicais transatlânticos e na criação de complexas dinâmicas de memória sonora compartilhadas entre a Península Ibérica, África, Ásia e América do Sul ainda são pouco usuais. Ao ter como foco a análise de quatro acervos sonoros em

quatro continentes distintos sob um prisma transoceânico, o projeto Liber|Sound busca preencher uma lacuna acadêmica e ao mesmo tempo compreender os complexos processos transnacionais de fluxos e apropriações de práticas musicais nas primeiras gravações fonográficas lusófonas. Esta comunicação procura apresentar a metodologia e algumas das principais questões do projeto, tais como: qual é o papel da indústria fonográfica na construção de um imaginário musical em países e territórios como Portugal, Brasil, Moçambique e Goa? De que forma o desenvolvimento da gravação de som ofereceu novas oportunidades aos músicos locais? Qual foi o seu papel na construção de diferentes identidades musicais no contexto dos países de língua portuguesa? Como a música tem sido usada pelas indústrias fonográficas para construir, evocar ou enfatizar alteridades socioculturais? De que forma os processos de apropriação e promoção musical foram usados pelas indústrias fonográficas para reforçar a dominação colonial?

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Pedro Aragão é professor licenciado na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, onde atuou na graduação – lecionando prática de conjunto e História da Música Popular Brasileira – e na pós-graduação. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro Alexandre Gonçalves Pinto e 'O Choro', que recebeu em 2012 o Prêmio Silvío Romero IPHAN – MINC (2ª colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. Atuou como Professor Visitante na Universidade de Aveiro entre 2015 e 2016, onde desenvolveu pesquisa pós-doutoral sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e Brasil. Atualmente é Investigador Doutorado contratado na Universidade de Aveiro, participando no projeto de pesquisa "SOMA - Sons e Memórias de Aveiro: construção de um arquivo colaborativo de som e memória para a região de Aveiro" e como PI do projeto "Liber|Sound: Práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora. Música gravada, experiências transcontinentais, comunidades conectadas".

130

Susana  
Sardo

UNIVERSIDADE DE  
AVEIRO

### **RÁDIO EM PAPEL: A IMPORTÂNCIA DO BOLETIM DA EMISSORA DE GOA (1952-1953) PARA A COMPREENSÃO DAS POLÍTICAS COLONIAIS DE UM ARQUIVO DA LUSOFONIA.**

A Emissora de Goa, fundada experimentalmente a 25 de Julho de 1946, embora com estatuto oficial a partir de 1959, editou durante dois anos um Boletim de dimensão variada. Autodesignando-se como "A Voz de Goa: Uma voz portuguesa no continente asiático", o Boletim era o meio mais eficiente de registar a vida da rádio e de a fazer chegar às então colónias portuguesas e ao mundo lusófono. O Boletim regista e biografava músicos, poetas e artistas de Goa, mas também personalidades das artes e das letras que visitam o território, destacando-se, de forma singular, a presença de visitantes brasileiros como o sociólogo Gilberto Freyre ou a poetisa Cecília Meireles. Esta comunicação parte de uma análise dos sete Boletins publicados e procura entender o modo como a Emissora de Goa, através da escrita, se

posicionou como vértice dos circuitos lusófonos a partir da Índia. Procura ainda explorar a possibilidade de restaurar o arquivo de som quando a dimensão sonora se restringe a um exercício de imaginação estimulado pelos registos escritos ou pela análise contemporânea dos vestígios deixados por dinâmicas e políticas coloniais do passado.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Susana Sardo é Professora Associada de Etnomusicologia na Universidade de Aveiro e Professora Visitante da Cátedra Cunha Rivara na Universidade de Goa /Índia. É doutorada em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa e sobre música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização, música e pós-ditadura e arquivos de som e imagem. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Texto 2010) que recebeu, em 2012, o Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa. As suas outras publicações incluem a coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), e a co-edição de *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate* (Cambridge Scholars Publishing 2017). Em 2008 foi nomeada representante de Portugal no Conselho de Curadores na Fundação Cultural Europamusicale, com sede em Munique. E em 2017 foi eleita co-chair do Study Group of Historical Sources do International Council for Traditional Music. É coordenadora, na Universidade de Aveiro, do pólo do Instituto de Etnomusicologia (INET-md).

# Arquivo de Memória ou Memórias para o Arquivo. Agentes e Mediadores Locais na Construção do Arquivo SOMA

**COORD.: SUSANA SARDO E GRUPO SOMA**

UNIVERSIDADE DE AVEIRO | INET-MD

*Arquivos, Repertórios, Memórias Locais, Colecionadores, Instituições*

O projeto SOMA (Sons e Memórias de Aveiro) tem vindo a desenvolver, desde Setembro de 2018, as bases para a construção de um arquivo de sons e de memórias para a região da CIRA (Comunidade Inter-Municipal da Região de Aveiro). O processo de construção do arquivo, ou de arquivização, tem sido ditado por duas ações: (1) a relação com as instituições locais, em particular os municípios e os seus interesses no projeto, e (2) a resposta aos reptos imponderáveis do trabalho de campo. A articulação entre estes dois agentes coletivos (o das instituições, mais previsível, e o dos sujeitos no terreno, frequentemente inesperados e surpreendentes), trouxe ao projeto SOMA novos e saudáveis desafios cuja complexidade e amplitude não pode ser totalmente expressa num painel de congresso. Assim, selecionámos para este painel três dimensões de análise que se destacam no trabalho já desenvolvido, designadamente: o papel dos colecionadores na preservação de arquivos locais, a importância dos repertórios na construção e extensão da memória coletiva, e a dinâmica de organizações e associações na criação de novas memórias. O enfoque das comunicações equaciona a importância dos agentes e das ações enquanto mediadores locais, perspetivando a localidade como um espaço/lugar metamórfico, multidimensional e multifacetado, tal como sugerido por Martin Jones em *New localisms, New localities* (2017).

**132**

**Arquivo  
INET**

UNIVERSIDADE DE  
AVEIRO | INET-MD

## **"CANAIS DA RIA": O PAPEL DO REPERTÓRIO CORAL SOBRE AVEIRO NA CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA COLETIVA**

Esta comunicação tem como enfoque o repertório coral popular sobre a cidade e a região de Aveiro. O repertório canónico de vários coros não-profissionais atualmente ativos na cidade de Aveiro inclui arranjos de músicas populares dedicados à cidade, com temas alusivos à ria de Aveiro, à natureza e às atividades tradicionais como, por exemplo, a pesca. Devido à lacuna de estudos académicos sobre este repertório e o seu papel, a evidência atual é apenas circunstancial, mas uma pesquisa preliminar sobre algumas apresentações em concerto demonstra a grande importância deste repertório para os próprios coralistas e a preocupação de o expor em contextos fora da própria cidade. Através de entrevistas semi-estruturadas com a colaboração de participantes destes agrupamentos, o presente estudo pretende: (1) perceber as origens deste repertório e a sua transformação em arranjos corais no estilo de música ocidental erudita; (2) conhecer

os contextos nos quais este repertório é apresentado; (3) investigar o papel deste repertório na construção da memória dos cantores e na memória coletiva dos coros. Esta comunicação é uma contribuição para entender o papel das narrativas musicais sobre Aveiro na construção e manutenção da memória coletiva e sensível da cidade e dos próprios coros e coralistas.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Aoife Hiney é Investigadora contratada no projeto SOMA – Sons e Memórias de Aveiro - na Universidade de Aveiro, e professora adjunta convidada na Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto. Concluiu o Doutoramento em Música na Universidade de Aveiro e o Honours Degree em Educação Musical do Trinity College, Dublin. Fundou em 2012 o coro Voz Nua em Aveiro, e em 2015 a Associação Voz Nua. É maestrina dos três coros integrados na mesma associação. Coordena, juntamente com Clarissa Foletto, o LABEAMUS - Laboratório de Ensino e Aprendizagem de Músicas da Universidade de Aveiro. A sua pesquisa tem como enfoque práticas não profissionais de canto coral e práticas de investigação partilhada e educação musical.

#### SÃO GONÇALINHO “STREET ARTS FEST – MUSIC IN MY HOUSE”

As realizações levadas a cabo regularmente associadas à celebração da figura de S. Gonçalinho, com realce para a festa que tem o seu epicentro na capela situada no coração do bairro da Beira-Mar, na cidade de Aveiro, contribuem fortemente para a consolidação de um activo fundamental do património imaterial da cidade. A festa ocorre anualmente no dia 10 de Janeiro (data da morte de São Gonçalo de Amarante – 10 de Janeiro de 1259), constituindo uma das maiores fontes de atração turística da cidade nas últimas décadas e inclui algumas manifestações peculiares, tais como o “lançamento das cavacas” (doces típicos portugueses) e a “dança dos mancos”. Para manter viva a memória da festa, têm sido promovidas diversos tipos de actividades de entre as quais se destaca o “Street Arts Fest”, cuja primeira edição teve lugar em 2018. O “Street Arts Fest” nasceu da vontade da Mordomia de S. Gonçalinho de fazer uma mostra das actividades culturais desenvolvidas em Aveiro. Contando com a colaboração de um músico holandês radicado há alguns anos na cidade, esta mostra abrange não só a música, mas também outras artes performativas como a dança, o teatro e o circo. Construiu-se, assim, um festival urbano de artes de rua, que proporciona animação e convívio entre os habitantes do bairro, e destes com a própria cidade e visitantes, criando algo único que desde logo promoveu uma significativa participação colectiva de mais de uma centena de pessoas e entidades que, sem qualquer tipo de remuneração ou contrapartida pessoal, conseguem desenvolver um trabalho conjunto totalmente oferecido à cidade. Esta comunicação foca-se numa das partes do programa da edição de 2019, “Music in my House”, durante a qual foi criado um roteiro de

mini concertos, realizados em 24 casas particulares do bairro da Beira-Mar, cujos proprietários abriram as suas portas para receber não só os músicos convidados, mas também os visitantes que assistiram à interpretação das várias performances. Será exibido um documentário sobre o evento.

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Artur Manuel de Campos Calado, licenciado em Engenharia Electrotécnica – ramo Electrónica e Telecomunicações (IST), CEMS Executive MBA e PMP pelo PMI (Project Management Institute). Iniciou o seu percurso profissional na área do desenvolvimento de sistemas de telecomunicações, desempenhando subsequentemente funções técnicas, de direcção e administração, bem como de gestão de projectos internacionais de grande dimensão. Teve experiência docente no IST e na UA. Manteve ao longo da sua vida forte interesse na área da música tendo sido praticante amador de violino e viola, com ligação a grupos locais de música e de canto. É bolseiro técnico de investigação no Projecto SOMA no Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança, polo da Universidade de Aveiro, desde 1 de Fevereiro de 2019.

Vitor Manuel Lourenço Marques é bolseiro técnico de investigação no projecto SOMA – Sons e Memórias de Aveiro, desenvolvido pelo Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança, polo da Universidade de Aveiro. A sua integração neste projecto data de Fevereiro de 2019, resultante de uma candidatura à referida bolsa. É licenciado em Engenharia Mecânica pela Faculdade de Engenharia da universidade do Porto e desenvolveu a sua carreira profissional na ex-Portucel em Cacia até 2012, ano em que se reformou. A motivação para as funções que agora desempenha assenta na sua forte ligação à música, com destaque para a música tradicional portuguesa.

### **COLECCIONADORES PARTICULARES COMO AGENTES ATIVOS NA CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS LOCAIS: UM ESTUDO DE CASO DO PROJETO SOMA**

Esta comunicação apresenta uma breve reflexão teórica sobre o papel de colecionadores e amadores na etnomusicologia a partir de um estudo de caso do projeto SOMA. A literatura académica sobre o papel dos arquivos sonoros neste campo geralmente se concentra em aspetos como a natureza do arquivo, suas dimensões políticas, económicas e simbólicas, perspetivas pós-coloniais, questões de repatriamento e processos colaborativos de arquivamento. No entanto, pouco foi escrito sobre o papel de colecionadores e amadores como parte intrínseca de um arquivo de som. Conforme apontado pela etnomusicóloga Hettie Malcomson, “estudiosos amadores, como aficionados, fãs, intelectuais, raramente são valorizados na academia do século XXI, apesar de seu conhecimento muitas vezes enciclopédico”. Para o sociólogo francês Antoine Hennion, colecionadores e amadores são comumente vistos como “cultural dopes” ou como “sujeitos passivos de vínculos cujas determinações reais eles ignoram”. Nos últimos dez anos, no entanto, houve importantes revisões no campo da sociologia da música que apontam para novos entendimentos sobre o papel de amadores e colecionadores. Longe de serem socialmente inertes, eles agora são vistos como sujeitos ativos e produtivos que atuam e transformam objetos e obras, performances e gostos. A partir de um estudo de caso focado em colecionadores particulares na região de Aveiro, pretendo refletir sobre as

seguintes questões: de que forma colecionadores particulares podem ser considerados agentes ativos na construção de memórias locais? De que forma seus conhecimentos, visões de mundo e suas paixões pelos objetos colecionados podem ser considerados partes intrínsecas de seus arquivos sonoros? De que forma os etnomusicólogos podem atuar como potenciais mediadores entre colecionadores particulares e arquivos sonoros institucionais?

#### **NOTA BIOGRÁFICA**

Pedro Aragão é professor licenciado na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, onde atuou na graduação – lecionando prática de conjunto e História da Música Popular Brasileira – e na pós-graduação. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro Alexandre Gonçalves Pinto e 'O Choro', que recebeu em 2012 o Prêmio Silvío Romero IPHAN – MINC (2ª colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. Atuou como Professor Visitante na Universidade de Aveiro entre 2015 e 2016, onde desenvolveu pesquisa pós-doutoral sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e Brasil. Atualmente é Investigador Doutorado contratado na Universidade de Aveiro, participando no projeto de pesquisa "SOMA - Sons e Memórias de Aveiro: construção de um arquivo colaborativo de som e memória para a região de Aveiro" e como PI do projeto "Liber|Sound: Práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora. Música gravada, experiências transcontinentais, comunidades conectadas".



# PRÉMIO SPIM

JOAQUIM DE VASCONCELOS 2021

## REGULAMENTO

Prémio anual atribuído pela SPIM, com o propósito de incentivar a investigação em música, distinguindo a melhor comunicação apresentada por uma ou um estudante em cada edição do ENIM - Encontro de Investigação em Música.

**ELEGIBILIDADE:** Podem candidatar-se ao prémio todos os estudantes de doutoramento e mestrado cujas propostas de comunicação para participação no ENIM tenham sido aprovadas pela comissão científica, no ano em que concorrem. Apenas serão considerados elegíveis candidatos que tiverem comparecido ao encontro e que tenham realizado a comunicação.

137

**REGULARIDADE:** Anual

**PRÉMIO:** Atribuição de um prémio no valor de 400 euros.

**ADMINISTRAÇÃO:** As comunicações serão avaliadas por um júri constituído para o efeito, a designar e previamente anunciado. O júri reserva-se o direito de não atribuição do prémio.

**PROCESSO DE CANDIDATURA:** Os estudantes que tenham visto as suas propostas de comunicação aprovadas para apresentação no ENIM devem enviar até 20 de Novembro para o e-mail <enim20-21@spimusic.pt> cópia da comunicação escrita indicando que se apresentam a concurso. A comunicação deve corresponder à versão apresentada no ENIM e não deve exceder 8 páginas de texto com fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5. Excluem-se das 8 páginas a bibliografia e os eventuais anexos. Consideram-se anexos os exemplos musicais, imagens e outra documentação apresentada durante a comunicação.

**DATA LIMITE PARA SUBMISSÃO DE CANDIDATURAS:** 20 de Novembro 2021

**RESULTADOS:** o resultado do concurso será divulgado no prazo de três meses após o ENIM através dos canais de comunicação da SPIM. O vencedor será contactado por email. O prémio será entregue em momento próprio no ENIM do ano seguinte.



## FLUC | 4º Piso



## 139

## FLUC | 3º Piso



Lined writing area consisting of multiple horizontal lines for text entry.







