

PERFORMA'15: Abstracts of the International Conference on Musical Performance

Universidade de Aveiro

June 11th-13th, 2015



universidade de aveiro
theoria poiesis praxis



inet^{MD}
instituto de etnomusicologia
centro de estudos de música e dança

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



QUADRO
DE REFERÊNCIA
ESTRATÉGICO
NACIONAL



UNião Europeia
Fundos Europeus
de Desenvolvimento Regional

**PERFORMA'15: Abstracts of the International Conference on Musical
Performance**

Universidade de Aveiro

June 11th-13th, 2015

Título/Title

PERFORMA'15: Abstracts of the International Conference on Musical Performance

Editado por/Edited by

Jorge Salgado Correia, Sara Carvalho, Maria do Rosário Pestana

Oradores Principais/Keynotes

Marcel Cobussen - Leiden University in the Netherlands / Orpheus Institute in Ghent, Belgium

John Croft - Brunel University, London

Entidades Organizadoras/Organized by

Departamento de Comunicação e Arte

Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)

Universidade de Aveiro

Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM)

Associação Portuguesa de Flautas (APF)

Comissão Organizadora/Organising Committee

Jorge Salgado Correia, Sara Carvalho, Maria do Rosário Pestana, Catarina Domenici

Comissão Científica/Scientific Commission

Catarina Dominici, Cristina Gerling, Daniela Coimbra, Diana Santiago, Francisco Monteiro, Helena

Marinho, Helena Santana, Isabel Nogueira, João Pedro Oliveira, Jorge Castro Ribeiro, Luca

Chiantore, Manuel Deniz Silva, Maria do Rosário Pestana, Maria Elizabeth Lucas, Paulo Vaz de

Carvalho, Rui Penha, Sara Carvalho, Sílvia Martinez, Susana Sardo, Suzel Reily

Comissão Executiva/Executive Commission

Aoife Hiney, Susana Caixinha, Alfonso Benetti, Amandy Bandeira, Gilvano Dalagna, Klénio Barros,

Josélia Ramalho, Luís Bittencourt, Marcos Araújo, Pedro Cravinho, Ricardo Lobo Kubala, Rui

Marques

Imagem

Álvaro Sousa

Editora/Publisher

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

1ª edição/1st edition – Maio/May 2015

Impressão/Printing

Officina Digital – Impressão e Artes Gráficas, Lda

ISBN

978-972-789-450-5

ABSTRACTS – PAPER PRESENTATIONS

Utopian Impulses in China's Sound Culture: The Raying Temple Subculture Collective

Adel Wang Jing

Zhejiang University, China

adel.wang@gmail.com

Drawing on ethnographic research on the free improvising collective Raying Temple, this paper discusses how free improvisation, interpreted as an instinctual and authentic way to reach and express one's innermost self, supports utopian impulses in the context of neoliberal China. The case of Raying Temple shows the ambivalence of Chinese youth in the face of an emergent consumer culture of Mainland China. However, Raying Temple cannot be simply interpreted as a return to a past when revolutionary utopists built communes across the nation for collective living and production. Rather, the collective aspires to a free and spontaneous life and aspires to a utopia that may occur in everyday life. As such, members of Raying Temple aim to live in the present in a way that does not require being subsumed by China's neoliberal tendencies.

I examine contours of Raying Temple's utopian impulse, as manifest in their music, communal lifestyle, beliefs, and other creative projects. Music, for Raying Temple, is part of a wider utopian project, and as such must be approached not only through its sound, but its social organization as well as its relationship to other activities. An account of the ways in which Raying Temple's utopianism differs from an earlier Chinese project of utopian collectives lays the ground for a discussion of Raying Temple's activities and their spirit of utopianism.

The belting singing technique and its application in Brazilian Portuguese versions: what are the challenges in performance?

Adriana Barea Cardoso

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

musical.adriana@gmail.com

The belting singing technique from American and British musical theater was being introduced in Brazil in the early 1990s due to the large number of Broadway's musical titles versioned into Portuguese. From this new demand for belters singers and actors, has began a great demand for learning that style, so far not adapted to the Portuguese language phonetics. One of its main features is to ensure the intelligibility of the text, with the introduction of aesthetic concepts as "metallic voice", "very bright sound" and "good projection".

To analyze the technique of belting among Portuguese-speaking singers, identifying associated factors with their use in Brazilian Portuguese versions of musical theater, and featuring similarities and differences between their vocal adjustments in relation to classical singing, as well as the nuances related to the applicability of the belting to phonetic and pronunciation of the Portuguese language.

Qualitative analysis of vocal settings used in each technique, comparing parts of the same song of musical theater pieces in Portuguese (version) and in English (original), emphasizing physiological aspects and sound performance.

Many factors influence the search of belting style sound, as laryngeal adjustments that are not intrinsic to speak and sing in Portuguese, as it has a mainly oropharyngeal vocal emission. In addition, specific vocal belting adjustments, such as timbre, projection, register, articulation, text intelligibility, emission are sometimes different to those originated in bel canto schools. Thus, the recent phonetic adaptability to the Portuguese language, noted that the sing belting is most easily executed in the English language, according to the resonance provided by the phonetics of English and predominantly nasopharyngeal emission. With the knowledge of these laryngeal adjustments and resonance proposed by belting, and knowing the healthy balance between the level of vocal strain and muscle control, the correct use of the technique - combined with the ongoing study through vocal exercises - can approach the sound of Broadway, aiming foremost a healthy singing, intelligible and adapted to our language.

Timing y punto de reunión entre el músico y el bailarín

Alejandro Laguna

INET-md

cultura@netcabo.pt

Los humanos tenemos una predisposición ontogenética para inferir regularidades temporales jerárquicamente estructuradas a partir de patrones rítmicos sonoros y ejercer un control motor sobre el movimiento de acuerdo a esta inferencia. Esta capacidad nos permite sincronizar sonidos con movimientos, aún cuando las evidencias muestran una menor sensibilidad temporal para inferir patrones rítmicos organizados visualmente que para hacerlo de patrones sonoros similarmente organizados. En sintonía con esto cuando escuchamos ritmos musicales basados en pulso subyacente solemos representarlos con acciones físicas isócronas espontáneas (golpear el pie, mover la cabeza). Al escuchar música el oyente separa su información temporal en categorías rítmicas y en timing expresivo. De acuerdo a esto tanto la percepción y performance del ritmo, como ciertas cualidades de los sonidos (duración-articulación) son estudiadas en el campo de la ejecución musical calculando las 'distancias entre los ataques de los sonidos' (IOI). El bailarín se vale de esas 'competencias musicales intuitivas' para elaborar, transmitir —multimodalmente a través del conteo de tiempos— y modelar el timing del ritmo sus acciones corporales. Sin embargo no sabemos como el bailarín se las ingenia para organizar y ensamblar esta realidad musical (discreta y acotada temporalmente) en las trayectorias de sus acciones físicas. Aquí detallamos el procedimiento para extraer categorías discretas de la señal continua del movimiento de acuerdo a la hipótesis del punto de reunión alrededor del ataque del sonido y la velocidad cero de la trayectoria del cuerpo. Se analizaron dos estímulos sensoriales registrados simultáneamente. El sonido de una guitarra y el movimiento de una parte del cuerpo. Ambos estaban formados por un ritmo isócrono de 16 tiempos, siendo que cada 4 tiempos ambos estímulos alternaban sus cualidades de articulación legato-staccato. Los resultados temporales de las mediciones evidencian un comportamiento uniforme y consistente de la localización del punto de reunión entre el onset y la velocidad cero de la trayectoria del cuerpo en las condiciones legato-staccato. Implicaciones en el aprendizaje de la música y la danza son presentadas. Específicamente una metodología objetiva para estudiar aspectos musicales, cinéticos y verbales —tales como el abordar el conteo de tiempo alrededor del punto de reunión— en ensambles performativos multimodales.

Pedagogical practices in the instrumental masterclass: An analysis of public violin instruction by Eric Rosenblith in Porto Alegre (Br)

Andre Fernandes Kolodiuk

UFRGS

kolodiuk@hotmail.com

In 2005, violin pedagogue Eric Rosenblith was invited by former student Fredi Gerling to give a week-long series of masterclasses in Brazil. In that occasion, Mr. Rosenblith gave a total of 36 violin lessons to 26 participants. All lessons were filmed and generated a total of 22 hours of video.

According to Thomas Lanners, Masterclasses are a common activity in the world of classical music, however, Australian researcher, Katie Zhukov (2009), observes that applied music teaching is still based more on personal experience than on scientific studies. Regarding teaching in special settings, such as masterclasses, Ryan Daniel (2008) notes that research with advanced students is almost non-existent.

The pedagogical knowledge demonstrated by the master teachers in their masterclasses is of great value. For that reason, the primary objective of the present research is to analyze Mr. Rosenblith's pedagogical practices in these Masterclasses in order to identify specific elements of his teaching methods which contribute to a definition of effective violin instruction in the masterclass setting.

Researchers such as Robert Duke and Elaine Colprit have analyzed videos of lessons with renowned music pedagogues and reported common elements within the teaching practices of various teachers. Some aspects of Duke's methodology, such as the use of the "rehearsal frame" as a unit of analysis, is applicable for the methodology of this research. Colprit (2000) describes that a rehearsal frame "begins when a teacher identifies an aspect of student performance that needs improvement and ends when the specified goal is accomplished".

The value of this ongoing research lies in the pedagogical wisdom demonstrated by Mr. Rosenblith during the lessons being analyzed. Duke (2006) states that "the goals of teaching preparation must be defined by a clear picture of the very best of instructional practice"; however, in the context of the masterclass there perhaps exists no such clear picture of what the best practices are. It is with the intention of identifying some of these 'best practices' that Mr. Rosenblith's masterclass instruction are being analyzed.

Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua *Missã Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*

Angelo Fernandes, Leandro Cavini & Daniel Pedroso Júnior

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

angelofernandes@uol.com.br

Este trabalho tem como foco a *Missã Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* do compositor mineiro **Carlos Alberto Pinto Fonseca** (1933-2006) bem como a sua performance. Este compositor foi um dos mais importantes para a música coral brasileira. Sua atuação como regente à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, por mais de 40 anos foi, sem dúvida, um fator determinante em sua produção musical, dando a ele oportunidades de pesquisa e experiências junto à criação musical destinada a formações corais. Uma das principais características de sua obra é seu interesse pela cultura afro-brasileira. Desde o período em que viveu na Bahia (1956-1960), essa cultura o influenciou de forma significativa, levando-o a compor inúmeras peças baseadas em textos da umbanda e do candomblé. Sua mais importante obra foi a *Missã Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para coro misto *a cappella* e solistas. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como “Melhor obra vocal do ano”, ela reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos que retratam a força primitiva dos ritmos africanos, com trechos que ressaltam a ternura e a simplicidade do acalanto, além de explorar outras formas populares. Os objetivos desta comunicação incluem a) a discussão sobre a *Missã Afro-Brasileira* e sua relação com o compositor, com o sincretismo religioso no Brasil e com o nacionalismo brasileiro; b) uma apresentação das principais características estruturais da obra; e, c) sugestões para sua performance a partir de dados levantados no processo de execução e montagem. Como ferramentas metodológicas utilizadas apontamos a pesquisa bibliográfica sobre a vida do compositor e sua obra, sobre sincretismo e nacionalismo no Brasil; a análise musical que destrinchou toda a estrutura da obra; e o estudo de caso sobre a montagem e execução pública de trechos da missã com o Coro Contemporâneo de Campinas.

Este trabalho, realizado em equipe pelo professor orientador e dois alunos de Iniciação Científica bolsistas do CNPq, é uma pequena parte dos resultados alcançados em uma investigação sobre toda a obra de caráter afro-brasileiro do citado compositor.

O Trompete intérprete através do *sonic visualizer*

Antonio Marcos Cardoso

Universidade Federal de Goiás – Brasil

tonico@cardoso.mus.br

A pesquisa em performance musical foi durante muitos anos uma tarefa realizada no âmbito do empirismo e das teorias musicais. No caminho até os mais recentes estudos, outras disciplinas e ciências emprestaram suas metodologias à compreensão do fenômeno interpretativo, incluindo no escopo das novas pesquisas o funcionamento do cérebro e do corpo do intérprete e suas relações com o ouvinte, assim como a expressividade compreendida e aceita como um atributo lógico e racional proposto por aquele que interpreta. A acessibilidade às novas tecnologias de manipulação do som tornou possível a criação de núcleos e laboratórios de análise da música registrada em LP's, Cd's e outras mídias, assim como a interpretação *ao vivo* tem sido objeto de pesquisa. O *software* utilizado é o *Sonic Visualizer*, desenvolvido no *Centre for Digital Music, Queen Mary*, da Universidade de Londres, para análise do comportamento das propriedades do som gravado. Os gráficos gerados a partir do referido *software* revelam o comportamento de diversos parâmetros do som como uma impressão digital dos intérpretes, desde pontos de respiração, passando pelas variações de dinâmicas e formato das notas – articulação, até as propriedades do som produzido por seus instrumentos e/ou voz. O artigo submetido pretende apresentar diversos gráficos e realizar a leitura dos mesmos a partir da literatura da interpretação musical, todos envolvendo o trompete como solista, na música de câmara e na orquestra sinfônica, em obras que fazem parte do repertório avançado do instrumento. As relações entre dinâmicas e timbres, entre *crescendi* e *decrescendi* e a fidelidade à partitura, entre fraseados e pontos de respiração, e entre o equilíbrio notas de valores distintos e em saltos de intervalos serão graficamente observados a partir de uma obra gravada. A aplicabilidade do método vai além da interpretação musical e compreensão do resultado interpretativo, pode ser utilizado como ferramenta pedagógica e como fonte para edição crítica de partituras.

O movimento corporal na construção da expressividade de harpistas experts

Arícia Ferigato

Universidade de Brasília – UnB

ariciaferigato@yahoo.com.br

A relação entre música e movimento tem sido amplamente estudada por pesquisadores de diversas áreas da música. No campo da pesquisa em performance musical este estudo investiga em grande parte a relação entre movimentos corporais e estrutura musical construída pelo intérprete instrumentista que almeja comunicar o conteúdo expressivo musical, bem como a perspectiva da percepção do público em diversos níveis. (Jucheniewicz, 2008; Broughton e Stevens, 2009; Davidson, 2012)

Este artigo propõe apresentar a discussão do “movimento corporal/gestual” enquanto um dos elementos constituintes da expressividade musical de harpistas experts. A pesquisa do qual este artigo provém investiga a construção da expressividade musical por harpistas, compreendendo essa expressividade como um construto de características multidimensionais (Juslin, 2003). O objetivo da pesquisa é identificar e compreender elementos metacognitivos do harpista (concepções, recursos e estratégias) para a construção da expressividade na preparação de suas performances. A metodologia empregada consiste em uma análise de conteúdo sobre a transcrição do discurso de harpistas experts entrevistados sobre seus processos de construção envolvidos na performance com foco na expressividade musical.

Uma das categorias levantadas pela análise que será apresentada neste artigo é “movimento corporal/gestual”, considerando uma revisão de literatura sobre o tema com foco na área de performance e uma discussão sobre o papel que este elemento representa para a construção de performances expressivas sob a perspectiva do harpista. Os dados advindos desta categoria de análise mostraram que o planejamento, assim como o controle, de movimentos corporais/gestuais intrínsecos e extrínsecos à técnica harpística tem uma importância fundamental no preparo das performances por partirem das escolhas interpretativas relacionadas à intencionalidade e comunicabilidade de conteúdo expressivo musical.

Estratégias de estudo e guias de execução na memorização do primeiro movimento da Partita em Lá menor para flauta solo, BWV 1013, de J. S. Bach

Ariel Alves & Leonardo Winter

UFRGS/Brasil

ariel.es.alves@gmail.com

A pesquisa qualitativa teve como objetivo averiguar a utilização de estratégias de estudo e guias de execução durante o processo de memorização do primeiro movimento da Partita em Lá menor BWV 1013 para flauta solo de J. S. Bach. Chaffin et al. (2010) relata cinco estágios presentes no processo de memorização de uma obra para violoncelo solo de Bach: estudo exploratório, prática integrativa, escuta musical, revisão da técnica e preparação para a performance. A presente pesquisa procurou investigar as características desse processo bem como a utilização de estratégias de estudo e guias de execução na flauta tendo o autor como sujeito da pesquisa. A metodologia se processou por análise formal-descritiva da obra, registro das sessões práticas de estudo através da utilização de diários de estudos, apresentação pública da peça e reescrita da partitura de memória. As sessões práticas, distribuídas em onze sessões de estudo (totalizando doze horas de estudo individual) foram registradas em áudio e vídeo para posterior análise. Como resultados a pesquisa apontou quatro estágios diferentes pelo qual passou o estudo da obra: estudo exploratório que consistiu na exploração das possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas através da primeira aplicação dos guias de execução no estudo da obra; prática integrativa, que consistiu nas primeiras tentativas de executar a peça integralmente de memória utilizando como apoio os guias de execução; revisão da técnica, que consistiu na reformulação de aspectos de execução da peça (respiração, articulação, sonoridade, fluidez do fraseado) e preparação para a performance, que consistiu na realização de ensaios que simulassem situações de performance e estudo focado na identificação e resolução de problemas técnico-interpretativos. A reescrita da partitura se mostrou uma ferramenta eficaz para averiguar o processo de memorização da obra e através dela foi possível constatar o nível de aprendizado das informações armazenadas na memória.

Tocar de Ouvido em Conjunto num Contexto de Aulas de Piano Funcional

Bruna Vieira

Universidade de Aveiro

bruna@fotogeraldo.com.br

O objetivo principal desta investigação é dar maior ênfase ao tocar de ouvido no contexto do Piano Funcional e identificar de que forma a aprendizagem colaborativa em pequenos grupos poderia influenciar nos resultados individuais. Uma revisão da literatura teórica e empírica no campo das competências auditivas, mostra a importância do tocar de ouvido como um precursor da leitura musical e como uma prática que contribui para diversos aspectos da musicalidade. Psicólogos e pedagogos contemporâneos tem defendido que tocar de ouvido é uma competência importante para os instrumentistas, enquanto que professores de teoria musical tem recomendado a estratégia como uma ferramenta útil para o desenvolvimento das competências auditivas. Embora vários estudos neste campo tenham mostrado seus benefícios, em diversos contextos, a educação musical formal tem dado pouca atenção ao desenvolvimento do tocar de ouvido. A partir desta constatação, e dos resultados obtidos num estudo piloto prévio, foi desenvolvida uma abordagem mista de ensino para o Piano Funcional, que integra aulas auditivas (com maior ênfase no tocar de ouvido) e aulas com recursos de notação musical. Foi realizado um estudo de caso com dois grupos de cinco alunos universitários, iniciantes em piano e com poucos conhecimentos em teoria musical. Ao longo de três meses, cada grupo frequentou duas aulas semanais de duas horas cada. A investigação-ação ocorreu em três fases, nas quais foram realizados testes individuais, entrevistas semi-estruturadas individuais e com o formato de *grupos focais*. Todas as aulas foram gravadas em vídeo. Esta apresentação focará na descrição do processo de construção da abordagem, e na discussão dos principais resultados da investigação. As conclusões evidenciam: 1) evolução das competências auditivas tanto nas atividades em aula como em atividades fora do contexto da disciplina; 2) desenvolvimento de aspectos interpretativos intrínsecos ao tocar de ouvido que vão para além da internalização e execução de alturas e ritmos; 3) maior interesse dos alunos em práticas informais dentro do contexto formal; 4) contribuição da aprendizagem colaborativa em resultados individuais.

As Audições sob a Perspectiva da Banca: As Expectativas e Critérios de Avaliação na Seleção de Flautistas Para Orquestras

César Augustus Diniz Silva

Universidade Federal da Bahia

cesaraudiniz@yahoo.com.br

O presente artigo apresenta parte dos resultados finais da pesquisa de mestrado do autor realizada na Universidade Federal da Bahia sob orientação do professor Dr. Lucas Robatto. Busca-se, através de uma pesquisa sistemática e argumentação fundamentada, apresentar e discutir sobre o processo de seleção de novos flautistas para as orquestras sinfônicas, com ênfase para o Brasil, tema cuja relevância é atestada pelo atual aumento da concorrência neste campo profissional. O artigo argumenta que o principal instrumento de seleção de novos músicos para integrar as orquestras sinfônicas são as *audições*, e procura abordá-las a partir de uma das mais interessantes e, por vezes, complexas perspectivas: *As expectativas e os critérios de avaliação* das bancas de audições e as demandas específicas observadas no repertório de flauta.

Para que o trabalho se sustentasse de maneira sólida, uma minuciosa revisão bibliográfica foi realizada, englobando os principais autores que abordam o assunto em questão; conjuntamente, foi realizada uma pesquisa empírica a qual obteve informações relevantes sobre o assunto de grandes personalidades da música orquestral no Brasil. Os resultados são apresentados inicialmente de maneira genérica, buscando construir um arcabouço que sintetize os principais elementos avaliados e esperados por uma banca numa audição para flauta e em seguida discorre-se sobre as especificidades observadas em cada uma das principais obras solicitadas nas audições para flauta no Brasil, obtidas através de pesquisa documental.

Assim, o processo da *audição* é aqui submetido a uma pesquisa sistemática e discussão embasada, buscando informações sobre este processo, tanto sob o viés científico, construindo um banco de dados que reflète parte da situação orquestral brasileira e possivelmente alavancando debates sobre o assunto, quanto sob o viés pragmático, exprimindo diversas considerações que podem impactar direta ou indiretamente sobre a experiência de possíveis interessados em prestar audições, principalmente para flauta transversal em orquestras no Brasil.

How do instrumental teachers communicate musical ideas in performance teaching?

Clarissa Foletto, Sara Carvalho & Andrea Creech

Universidade de Aveiro; University College London

clarissafoletto@gmail.com

To communicate and express ideas around musical meanings has been established as one of six Instrumental/vocal teacher roles from the large research done by *The Polifonia Bologna Working Group* (2009). Moreover, one of the teacher's challenges while teaching an instrument is to musically demonstrate technical, musical and artistic concepts and skills using effective and creative language, which can be understood and recalled by the student later.

This study aims to identify approaches used by instrumental teachers to communicate and express musical ideas in an effective way. In order to reach the research aim, an exploratory study was conducted. Such study involved observation of sixteen one-to-one violin lessons, at different venues in the UK, and twelve semi-structured interviews. The participants (n=12; 7 females and 5 males) were four teachers (aged between 41 and 62) and 8 violin students (aged between 9 and 15). Two sequential lessons were videotaped and the interview was conducted after the first lesson observed. A total of thirty instructions were selected by observation of the lessons and scrutinized in the interview. Through a thematic analysis, six themes have emerged from the teachers and students dataset.

Preliminary results suggest that each teacher had a pedagogical multimodal vocabulary used according to student's individual characteristics. Moreover, this vocabulary was embodied in ten communication strategies identified by the analysis of the dataset. Finally, teachers expectations and the development of communicative skills have influenced the use of each strategy. From the students perceptions was possible to understand the efficacy of such strategies.

These outcomes reinforce the importance to (i) understanding the phenomenology of communication in instrumental lessons and (ii) develop a respectful negotiation of conceptual meanings in teaching and learning environment to promote the students musical ideas.

Musicality in Your Steps: How synchronizing with the Other becomes a skill in dance

Dafne Muntanyola

Departament de Sociologia Universitat Autònoma de Barcelona

dafnemuntanyola@gmail.com

How do dancers synchronize their single moves and build a duet, a trio or a quartet? Dance duets are focalized interactions (Goffman, 1961) where the body plays a key role. Musicality seem to be what makes dancers experts movers. Within a video-aided ethnography of dance we observed and interviewed from 2009 to 2015 the members Wayne McGregor-Random Dance Company in London. Their way of framing their experience with the other seem to be part of a communicative event. Neuroscientists and musicologists talk of entrainment in *joint action* (Gallese et al, 2004; Phillips-Silver & Keller, 2010) when musicians synchronize their rhythms. Dreyfus (1996), following Merleau-Ponty (1945) describes the power of *solicitations* like the body of the Other, a type of attraction that encourages Gestalt movement. Musicologists Menin & Schiavio (2012), following Gibson (1977) use the concept of *musical affordance* This cognitive capacity is the product of motor intentionality in a spatiotemporal *flow* (Csikszentmihalyi, 1996). Inertia, body consciousness and flow are all dimensions of dance. Avoiding the phenomenological subjectivity that dominates the dance field, our claim is that musicality is explained more accurately by moving beyond the synchronization with a parametrical other. This change in the level of analysis was already made by Schutz (1964) in his explanation of the intersubjective character of musical practice. We thus analyze musicality in the dance studio as a socially localized activity and not only as a phenomenological experience of the body. We explore the term in our interviews as a specific skill for dancers related to music. Video-aided ethnography and analysis with Atlas.ti and Elan allow us to define communicative microepisodes of cognitive synchronization in rehearsals with duets, trios and quartets. We show that musicality is an artistic skill of social and cognitive nature based on interaction.

Utopias em performance

Denise Barata

Universidade Estado Rio de Janeiro (UERJ)

denisebarata.o@gmail.com

Esta comunicação pretende apresentar os resultados de uma pesquisa sobre as tentativas de apagamento das formas musicais improvisadas que faziam parte das celebrações das comunidades negras na cidade do Rio de Janeiro, no período entre 1890 e 1950 e que foram trazidas nos corpos e nas memórias dos escravizados provenientes da Região Congo-Angola. Nela, busquei construir um suporte teórico-empírico para compreender as permanências e deslocamentos das formas simbólicas de matriz centro-africana e a tentativa de implantação de uma outra forma de pensar e fazer música através da construção de um ideário nacional e da indústria cultural. Esse estudo foi realizado a partir de uma ampla revisão bibliográfica, na análise das estruturas musicais e de registros fonográficos e das memórias de músicos e seus familiares, utilizando como suporte a musicologia histórica e a história oral. O conhecimento das formas de organização social e política das sociedades centro africanas e de seus sistemas culturais permitiu a construção de uma interpretação da força da presença da música improvisada nas celebrações para coroações dos reis negros, que se transformou (como uma forma de manutenção dessas memórias centro-africanas) nas congadas, nas folias de reis, nas rodas de partido alto e nos desfiles das escolas de samba. Interessa-me compreender o temor das elites, especialmente durante os períodos do início da República até o Estado Novo, em relação às práticas simbólicas negras, proibições que posteriormente se tornaram desvalorizações e invisibilizações. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzaram bailes e temas religiosos, re-significaram as formas de sociabilidade, para continuarem a saudar, reverenciar e relembrar os seus ancestrais. Para manter suas tradições, as comunidades negras precisaram transformá-las, buscando brechas durante as festas populares brancas e se adaptando à vida urbana.

Goodbye Brother: uma proposta de execução de *negro spiritual* para coral lusófono baseado na variação dialetal *black english* do inglês norte-americano

Edilson Rocha

DMUSI - UFSJ/ Brasil

ediassuncao@hotmail.com

O repertório de *negro spirituals* é amplamente difundido no Brasil, sendo cantado por um sem número de corais amadores e profissionais, em muitos e variados arranjos. Além das qualidades intrínsecas à esse tipo de repertório, pode-se creditar sua ampla adoção à penetração da cultura norte americana no país, o que torna mais familiar este gênero musical. Essa condição, que favorece o uso corriqueiro do inglês, fez com que prevalecesse um tipo de execução baseado principalmente na realização dos fonemas da língua formal, sem levar em conta as diferenças deste com as variações dialetais que são comuns na comunidade negra dos Estados Unidos. Esta pesquisa pretendeu então, construir um modelo de performance de *negro spirituals* levando em conta a variação dialetal do inglês norte-americano conhecida como *black english*, comum a grande parte das comunidades negras dos EUA, que podem ser consideradas herdeiras daqueles que originaram esse gênero vocal. Foi escolhida a canção *Goodbye Brother*, com arranjo de John Brodwin Kennedy para se investigar os processos de construção e resultados de sua execução por um coro amador brasileiro, empregando o *black english*. Verificou-se durante o processo de aprendizagem a interferência do conhecimento prévio do inglês formal pelos participantes, bem como uma resistência ao emprego da variação dialetal, além das dificuldades próprias para a emissão dos fonemas inexistentes na língua portuguesa. O uso da variação dialetal possibilitou a estruturação de uma proposta de performance com o emprego do *black english* levando em conta as dificuldades próprias de um coral lusófono na realização desse repertório. Todo o trabalho foi realizado com o apoio de um especialista em *black english*, que elaborou partitura com anotações do alfabeto fonético internacional e assessorou na correção da pronúncia e no seu ensino ao coro.

The "Dolls" of Lina Pires de Campos for piano: teaching and performance subsidies

Ellen Boger Stencel & Maria José Carrasqueira de Moraes

UNASP-EC

Ellen.Stencel@ucb.org.br

Musical scores constitute an important element in the development of expertise in musicians, specially from western tonal traditions. This research aims to identify and to outline the pedagogical and interpretative approaches in the pieces called "Bonecas (Dolls)", of Brazilian Composer Lina Pires de Campos (1908 - 2002). She was also a music educator, pianist and a piano teacher. The "Bonecas" is a set of five little pieces called: *Boneca Faceira* (Coquette Doll), *Boneca Contente* (Joyful Doll), *Boneca Tristonha* (Sadly Doll), *Boneca Feliz* (Happy Doll) and *Boneca Brejeira* (Delicate Doll). The pieces present music quality and interest. This repertoire is important for late beginners up to intermediate students, to achieve accuracy for a good performance, because it involves many mental messages and physical coordination. It proposes to present the performance dimensions that were used in the pieces as well as identifies, analyses and outlines the pedagogical aspects of them. This paper focuses the importance of performance teaching, and how the teacher can guide the student to develop musicality and artistic creation, through musical understanding. Our research questions were: What are the piano techniques that these pieces present? How these techniques may be thought? How are the students' approaches to prepare these pieces? How are the learning procedures? Does the practice and performance orientation enhance ability to perform artistically? How are these pieces performed? This research also will report some of the learning process and abilities to perform rehearsed music of students aged from 14-19 years. Data were obtained by interviews and a monitoring process. The aspects assessed were: technical skills, rhythmic sense, melodic sense, expression and agogic aspects. Those Brazilian pieces can be an introduction to a piano repertoire which is full of rhythmic vitality, rich in ethnic heritage and folk music and the students can found joy in learning them. To teach performance by means of specific repertoire creates moments for learning and developing independence and increasing expectations for musical life.

Memórias e não-memórias, fragmentação de uma performance em Moçambique: O Caso das práticas performativas chope

Eduardo Lichuge

Universidade de Aveiro

lichuge@ua.pt

Segundo Miguel García (2011), os arquivos sonoros constituem um território de saber inacabado e fragmentado, pois, a memória guardada nas chamadas “historical sound sources” sofreu intervenções diversas e multifacetadas em virtude dos diferentes estudos feitos sobre as sociedades então designadas como primitivas ou indígenas em África ou nas Américas, por vários pesquisadores de origem europeia. Assim, a fragmentação do conhecimento produzido decorreu do uso da tecnologia de gravação, dos discursos incorporados e das epistemologias assim como das decisões de carácter estético e ideológico adoptadas pelos diferentes investigadores no curso da história. Este estudo questiona o modo como os arquivos sonoros condicionaram o conhecimento sobre as práticas performativas *chope* em Moçambique também designadas música *chope* ou dança da *timbila* que incorpora a coreografia, o canto e a performance de um conjunto instrumental, a *Timbila*, um lamelofone de madeira com 16-18 lâminas e, executado em média por 12-15 indivíduos, 2 matraqueiros entre 15-20 bailarinos. O conjunto instrumental, os músicos e os bailarinos formam a orquestra de *timbila*, ou *Mgodo* na língua *chope*.

Até que ponto os discursos incorporados nas gravações ocultaram partes da performance que interessava registar? E de que forma esse facto modificou a música *chope*? Qual é o impacto sociocultural desses discursos, tanto estéticos ou ideológicos? Como é que as instituições oficiais em Moçambique no período pós colonial em Moçambique replicaram esses discursos? E por fim, qual o enquadramento que a música *chope* adquire num mundo cada vez mais digitalizado em virtude do uso das tecnologias de gravação? Estas são as questões que constituem o fio condutor da presente reflexão que incidirá sobre as gravações feitas por Hugh Tracey no distrito de Zavala, Canda, Banguza.

Performance Musical Distribuída: Reflexões Acerca de uma Telepresença Sonora

Felipe André Florentino Silva

UFMG

felipeandre@ufmg.br

Este estudo tem como foco, minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa pretende verificar a utilização da computação musical e das tecnologias de redes avançadas de telecomunicação, como meio para o desenvolvimento de sistemas de composição e performance distribuída geograficamente. A telecomunicação busca ampliar e multiplicar as possibilidades de contato, ou seja, de alcançar e encontrar o “outro”. Com a Internet2, surgiram diferentes abordagens para criação e performance de música distribuída. A *Networked Music Performance* (NMP), também chamada de *Telematic Music*, descreve situações de interação, onde as tradicionais conexões, visuais e auditivas, entre os músicos e público, são mediadas ou substituídas por conexões controladas pelas redes avançadas de telecomunicação. Esse tipo de interação é capaz de articular a participação de músicos e plateia fisicamente distantes em um ambiente de colaboração, entretanto, um dos principais questionamentos dentro do campo da NMP está relacionado à noção da presença do outro. Quando dois instrumentistas tocam via Internet, adaptam suas percepções aos limites técnicos da rede?

Criamos um laboratório semanal de *Network Music* entre Universidade Federal de Minas Gerais no Brasil e parceiros da Universidade do Chile, para investigarmos entre outras questões, a noção de presença entre os músicos participantes. O Autor Ken Goldberg define a telepresença como a apresentação de uma informação perceptiva que reivindica corresponder a uma realidade física distante. Nos últimos anos, participando de trabalhos com as artes da telecomunicação, venho questionando a noção de presença na rede. O envio de informação musical especializada é suficiente para nos fornecer uma experiência com presença interativa eficiente? Qual velocidade o tempo de resposta na rede precisa ter para a interatividade ser vista como ação recíproca?

À distância, a atividade musical requer um estudo renovado da tradição instrumental, o que vislumbra um processo de reestruturação dos aspectos vigentes da noção de ao vivo e da comunicação online, procurando também incorporar suas limitações técnicas nas próprias dramaturgias composicionais, convidando então, aos pesquisadores da área repensarem as tradicionais relações entre músicos, público e espaços, além de ampliarem a consciência para os modos específicos de estar distribuído no mundo.

Técnicas estendidas em obras brasileiras para tímpanos solo: uma reflexão sobre inovação e implicações interpretativas

Fernando Hashimoto

UNICAMP

ferhash@iar.unicamp.br

Este artigo trata sobre as técnicas estendidas encontradas em obras brasileiras para tímpanos solo que foram escritas nos séculos 20 e 21. Ao longo do artigo essas técnicas são confrontadas com procedimentos encontrados dentro do repertório internacional tendo como objetivo identificar possíveis inovações, bem como são explanadas implicações interpretativas e soluções técnico-instrumentais desses trechos selecionados.

Apesar de encontrarmos obras tendo os tímpanos com o papel de solista desde o século 18 dentro do repertório europeu, como por exemplo os concertos para tímpanos e orquestra de Johann Carl Christian Fischer (1752-1807), *Sinfonie mit acht Obligaten Pauken* (c.1780), ou o *Concerto for Six Timpani and Orchestra* (c. 1790) de Georg Druschetzky (1745-1819), podemos afirmar que a produção mais relevante das obras para tímpanos solo se encontra no século 20. Podemos considerar que a obra de Elliott Carter (1908-2012), *Eight Pieces for Four Timpani* (1950-66), é um marco para a escrita dos tímpanos no século 20. (WILLIAMS, 2000, p. 8-17) A peça apresenta uma série de inovações como o uso de diferentes regiões da pele, diferentes baquetas, harmônicos, diferenciação entre abafamentos e toques da mão na pele dos tímpanos, *dead strokes*, entre outros. A notação empregada por Carter se tornou padrão para as peças posteriores de tímpanos solo.

Segundo as catalogações realizadas por Boudler (1988) e Hashimoto (1998), a primeira obra solo para tímpanos escrita no Brasil é a peça *Tocata* (1973-74) de Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa. Nessa mesma década é escrito o primeiro concerto para tímpanos brasileiro, a obra *Concertino para Tímpanos e Orquestra de Câmara* (1976) de José Siqueira. Dentre as obras tratadas nesse artigo podemos destacar as peças *Reflexos* (1990) de Sílvia de Lucca, *Timbaúba* (2004) de Raul do Valle, *Burst* (2005) de Arthut Rinaldi, e *Studies on water, fire and wind* (2011) de Samuel Peruzzolo-Vieira.

Composição musical e cumplicidade com o espaço

Filipe Lopes

FEUP

random@filipelopes.net

“The real revolution in musical space may, in fact, be that space becomes a real-time artistic activity. Becoming an aural architect of music spaces thus becomes possible, as well as important, unlike previous periods where space was a building that lasted centuries” (Blessner&Salter, 2007).

O influente físico da acústica Wallace Sabine [1868-1919] denota que *“performance auditoria evolved from two basic acoustic models, that of the cave and the savannah”* (Prior, 2007, p. 126). Sabine distingue duas situações: por um lado os espaços fechados, onde a acústica tem um papel de primazia no carácter musical, por outro lado, os espaços abertos, onde hoje em dia é reconhecido o valor composicional da paisagem sonora (ainda que Sabine não se tenha referido a este último nestes moldes). O *“I am sitting in a room”* (1969) de Alvin Lucier (1931) e a obra *“Music for Wilderness Lake”* (1979) de Murray Schafer (1933), são trabalhos de naturezas completamente distintas que, porém, partilham articulações com o espaço. Da mesma forma, as obras *“4’33”* (1952) de John Cage (1912-1992) e *“Quodlibet”* (1990-1991) de Emmanuel Nunes (1941-2012), estão também em articulação com o espaço, todavia, resultam de práticas bastante contrastantes. Estes exemplos informam-nos que o espaço manifesta-se e é usado de múltiplas formas na composição musical, não obstante, enquadrando-se numa de duas áreas: a arquitectura aural ou/e a paisagem sonora. À luz da análise das obras mencionadas, parece-me consistente a ideia de que o espaço pode ter maior ou menor implicação na composição musical e performance, ou seja, refiro-me ao protagonismo que o espaço exerce na construção e concretização de uma obra musical.

A palavra *cumplicidade* parece-me conveniente para definir o papel do espaço na composição musical. *Cumplicidade* reforça a noção de articulação entre som e espaço como também vislumbra níveis de envolvimento mais ou menos profundos. Partindo da análise de obras seminais onde o espaço é deliberadamente tomado como estrutural, definirei a noção de cumplicidade entre espaço e composição musical. Alicerçado nesta última, partirei para as definições de *composição musical no espaço*, *composição musical para o espaço* e, finalmente, *composição musical com o espaço*, cada uma delas espelhando diferentes graus de cumplicidade. Definirei *composição musical com o espaço* enquanto forma de cumplicidade mais forte entre composição musical e espaço, desenhando-a enquanto um processo que consiste em três etapas: o *repertório de articulações*, a *sistematização do repertório de articulações* e a execução musical.

A voz na música de Jorge Peixinho

Francisco Monteiro

E.S.E. – IPP

franciscomonteir@gmail.com

A obra de Jorge Peixinho (J.P., 1940 - 1995) é central na história da vanguarda musical portuguesa do séc. XX. O uso da voz nas suas composições estende-se desde 1959 (*Fascinação*, para soprano, clarinete e flauta) até 1990 (*Cantos de Sofia*, para voz e guitarra).

Com a presente comunicação pretende-se apresentar reflexões que caracterizem o uso da voz neste compositor, abordando os seguintes pontos:

- Diferentes usos da voz ao longo do tempo – tipos de vocalidade, efeitos diversos;
- As técnicas e as estéticas composicionais – o texto e o canto, *semiosis* e expressividade;
- Contexto histórico, técnico e estético dos usos diferenciados da voz;
- Eventual evolução da vocalidade em J.P. tendo em vista os diferentes cantores e músicos com quem trabalhou (Ileana Melita, Maria João Serrão, Margarita Schack, Manuela de Sá, etc.);

Para o presente trabalho foram estudadas as obras disponíveis de câmara até 5 instrumentos/voz, cerca de 14 obras, excluindo-se 10 outras com maior efetivo. Pela sua extensão ao longo dos anos são, eventualmente, representativas das maneiras de J.P. trabalhar a voz.

Three Levels of Vocality in Performing Grieg's Piano Music: A Phenomenological Case Study

Georgia Volioti

Department of Music & Media University of Surrey

g.volioti@surrey.ac.uk

While the influence of linguistic discourses as nationalist ideology upon Grieg's compositional syntax has received scholarly attention in recent years, the link between a declamatory aesthetic and the performance of his piano music has not. Furthermore, the composer's voice as performer, and its relevance for the modern performer, has escaped musicological criticism. In this paper I investigate and demonstrate three levels of vocality in performing Grieg's piano music.

First, I contextualise historically the links between a declamatory (linguistic) aesthetic and Grieg's piano music using selected examples: the Ballade, the Sonata, and the Lyric Pieces.

Second, I turn my attention to the composer's historical recordings, both acoustic and piano rolls, which bear testament to his own voice and subjectivity as performer. Using spectrographic visualisations I demonstrate rhetorical aspects of Grieg's style such as the agogic expansion of the pulse in Butterfly op. 43, no. 1, the expressive declamatory inflection of the melody in To the Spring op. 43, no. 6, the metric-rhythmic diminutions, anacrusic beats and various other rhythmic alterations in Bridal Procession op. 19, no. 2, Wedding Day op. 65, no. 6, Gangar op. 54, no. 2, or the Sonata op. 7, all of which aptly amount to a vitalist nineteenth-century performance aesthetic of "sung-speech".

By moving from the historical to the empirical level, the ultimate aim is to orient my performer's analysis towards phenomenological aspects of experiencing the composer's "grain of the voice" through the mediation of recordings. While this analysis inflected by listening is underpinned by historical sympathy, not historical authenticity, I also consider its relevance for informing performance interpretation.

I conclude with a self-reflexive account which embodies a third level of vocality: the ongoing dialogue between composer and performer. By applying theoretical terminology from Gadamer's phenomenological hermeneutics, I argue that this intimate inter-subjective dialogue with the composer's voice from recordings unleashes not only historical insight but also embodied subjective know-how about the music in performance, such as physical gestures or metaphorical imagery, which offer a rich semantic framework for the modern performer-scholar to bounce off her interpretation.

Em busca de um teatro musical brasileiro: uma investigação a partir da linguagem desenvolvida pelo grupo Ponto de Partida

Hellem Pimentel Santos Figueiredo

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

hellempimentel@gmail.com

O presente artigo propõe uma investigação inicial sobre a configuração de um teatro musical brasileiro, em contraponto com outras formas de teatro musical (como a ópera e os musicais norte-americanos), e com ênfase na estética vocal. Analisaremos a linguagem desenvolvida pelo grupo Ponto de Partida: considerado um dos mais bem sucedidos do país como produtor de bens culturais, o grupo estabeleceu-se como referência na pesquisa teatral e desenvolveu uma linguagem própria para musicais brasileiros, possuindo mais de trinta montagens. No ano de 2013 o grupo estreou PAR, um espetáculo que, segundo próprio grupo, “dá continuidade à pesquisa (...) de uma linguagem e uma estética para o musical brasileiro, em que o ator é o centro do espetáculo”. A forma de se cantar, observada nas apresentações do grupo, diferencia-se dos musicais que se espelham na Broadway. O tratamento vocal aproxima-se do canto das canções populares brasileiras, conhecida como “voz branca”, sem muita projeção vocal, diferente do *Belting*, técnica consagrada do gênero teatro musical.

Ao observarmos a trajetória de 34 anos de grupo, constatamos seu êxito no estabelecimento de parâmetros para um musical a ser considerado brasileiro. Quais seriam esses parâmetros? O que o diferencia dos demais musicais contemporâneos produzidos no Brasil? Como é pensada e trabalhada a técnica vocal para os musicais?

A metodologia utilizada incluirá pesquisa bibliográfica e documental, realização de entrevistas, análise de partitura e análise de suporte audiovisual. Nossos principais referenciais teóricos serão Veneziano (1991,1996, 2005, 2010), Even (1967), Rubim (2000, 2010), Behlau (2005), Azevedo (2012) e Marconi (2013).

Estratégias de incremento da habilidade de velocidade-precisão bimanual em guitarristas

Inácio Rabaioli

Universidade de Aveiro

irabaioli@gmail.com

A performance de instrumentos musicais é uma atividade humana das mais complexas e demanda habilidades que exigem treinamento longo e intenso para serem adquiridas e incrementadas. A expressão das idéias musicais, embora dependa da agilidade e acuidade mentais, só é passível de realização através da ação motora física. A execução da guitarra é bastante complexa pelas suas demandas de habilidades motoras finas, de controle apurado da força muscular e exigência de sincronismo bimanual em múltiplos padrões motores por vezes antagônicos. Assim como em muitos outros instrumentos, a execução em nível avançado depende também do sincronismo bimanual de movimentos rápidos e precisos.

O fenómeno da relação inversa velocidade-precisão refere-se ao fato de que em muitas tarefas de controle motor, de discriminação perceptiva, ou de tomada de decisão, há uma relação de "covariância" entre velocidade de execução da tarefa de um lado, e a precisão com que a tarefa é realizada, de outro. Esse fenómeno impõe restrições à realização das tarefas, exigindo habilidades especiais na conciliação dos dois opostos. No entanto, nos estudos em performance e no ensino da guitarra, há uma lacuna de fundamentação teórica relacionada às estratégias de incremento da habilidade motora para superação das restrições impostas pelo referido fenómeno da velocidade-precisão, permanecendo a questão de quais estratégias de incremento dessa habilidade são utilizadas por guitarristas.

O presente estudo teve como meta, analisar as estratégias adotadas por guitarristas para incrementar a habilidade motora bimanual em conciliar velocidade-precisão.

Para tal foram analisados depoimentos de 21 guitarristas brasileiros de nível avançado relatando sobre suas estratégias adotadas para incrementar velocidade em escalas na execução da guitarra. A partir do relato de suas estratégias, analisamos como a relação velocidade com precisão foi controlada. As análises mostraram que na maioria dos depoimentos sobre as estratégias de incremento adotadas, enfatizaram a necessidade de conciliar velocidade com "acuidade", "limpeza" de imperfeições, "esmero" na produção do som e "atenção à expressividade", termos que, pelo seu sentido musical implícito, referem-se à noção de acurácia ou precisão. Conclui-se que, à sua maneira, manifestaram a necessidade de considerar a relação velocidade-precisão.

Esquemas de ação pedagógicos na performance da flauta nos PPGs em Música do Brasil

João Batista Sartor

UNIRIO / Univ. de Aveiro

titasartor@yahoo.com

Este artigo versa sobre o Plano Piloto do estudo de casos múltiplos da tese “Ensino-aprendizagem da Flauta nos PPGs (Programas de Pós-Graduação) em Música do Brasil”. Nesta tese, quatro professores que ensinam flauta da área de Práticas Interpretativas de distintas universidades no Brasil são investigados de maneira a compor um quadro comparativo e inclusivo das suas práticas pedagógicas mais relevantes em relação ao referencial pedagógico da performance da flauta e ao referencial científico versando sobre a acústica da flauta e a biomecânica do performer. A partir da indicação de importantes pesquisadores em Educação nos estudos sobre os saberes, competências e reflexividade foi selecionado o conceito de *esquemas de ação* de Piaget para fundamentar e investigar a ação pedagógica do professor e o seu conhecimento prático. Os *esquemas de ação pedagógicos* sustentam as práticas similares, reiteradas ou inovadoras do professor que são comprovadas e viabilizadas pelo seu uso ao longo do tempo. Para delimitar o conteúdo a ser estudado foram utilizadas as classificações de performance da flauta de Toff (2012), que versam sobre respiração e postura, sonoridade, articulação, técnica digital, estilo e performance em si. O Plano Piloto e o respectivo trabalho de campo foram realizados junto à classe do professor de flauta de uma das universidades através de filmagens das aulas, duas entrevistas com o mesmo, anotações e um pequeno questionário aos alunos. A partir das transcrições do material coletado foi possível levantar as ações mais significativas na área da performance, depois, através de análises comparativas e de sínteses, encontrar significativos *esquemas de ação pedagógicos* e definir um sistema geral que permeia as ações pedagógicas do professor em relação à performance.

Tempo musical e performance: um diálogo entre teoria e prática na interpretação

João Miguel Bellard Freire

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

jmbfreire@yahoo.com

Esta comunicação apresenta os resultados da pesquisa de doutorado “Tempo musical e performance- um diálogo entre teoria e prática na interpretação”. O objetivo da pesquisa foi confrontar a prática da interpretação com a conceituação teórica sobre tempo musical, visando a construir subsídios para a performance. Para isso, o tempo musical foi abordado pela perspectiva da fenomenologia, que o considera uma relação entre pessoas e eventos, enfatizando sua dimensão subjetiva. Os conceitos de tempo musical de Jonathan Kramer (1988) e Thomas Clifton (1983) e suas caracterizações sobre diferentes possibilidades temporais em música foram aplicados à concepção estrutural das obras e à sua interpretação, sendo confrontados com escritos de intérpretes sobre o tempo, como Daniel Barenboim (2009) e Boris Berman (2000). A discussão do papel do intérprete na estruturação da obra foi feita com base em John Rink (1995), Gianfranco Vinay (1995) e Janet Levy (1995), entre outros. Conceitos ligados ao tempo musical, tais como direcionalidade, regularidade e memória, foram articulados com a análise e interpretação de obras de diferentes autores e estéticas, tocadas ao longo do doutorado: *Intermezzo Op.117 n^o1*, de Johannes Brahms, *La sérénade interrompue*, de Claude Debussy, *Leaf*, de Luciano Berio e *Uma camponesa cantadeira* de Heitor Villa-Lobos. O intuito foi concretizar a conexão entre escuta/ performance das obras e reflexão teórica sobre o tempo, buscando desdobramentos desse diálogo na interpretação. Nossas conclusões sugerem princípios embasados teoricamente que podem contribuir para a interpretação da obra, entrelaçando tempo, significado e outros elementos da estrutura como integrantes da forma e do sentido. Esses princípios também se relacionam à dimensão expressiva da obra, propiciando novas possibilidades à performance.

Ação musical, utopia e micropolítica em performance – um diálogo sobre atuações e projetos no Rio de Janeiro contemporâneo

José Alberto Salgado & Flora Kuri Milito

Escola de Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro

zeal.musica@gmail.com

Com base em diálogo construído por escrito, entre um professor e uma estudante de Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e referindo a conceitos como experiência estética, dialogismo, emancipação, autonomia e outras propostas libertárias, este comunicado apresenta uma investigação de valores e ideias esboçados nas ações de músicos atuantes nesta cidade. Na interlocução com músicos-estudantes em anos recentes, o professor-pesquisador interessou-se ao observar certa tendência de atualização do ideário anarquista e outras propostas associadas à transformação social, relativamente ausentes dos discursos político-partidários no Brasil, e notoriamente distantes do que é hegemonicamente veiculado na comunicação de massa, quando se trata de música, cultura ou performance. Tal tendência, embora minoritária, se evidencia em pesquisas de conclusão de curso (graduação), assim como em seminários e na declaração inicial de interesses de pesquisa. Aqui, aproveitamos este impulso para relatar e discutir atuações e projetos que desafiam ou se apresentam como alternativa ao que está instituído para as carreiras musicais – compreendidas mais geralmente como artísticas – no contexto contemporâneo de uma metrópole brasileira. As ideias de performance e de utopia podem ser interpretadas com referência em casos concretos, como a atuação num conjunto de forró, numa orquestra que adota a imagem de “família”, ou na formação da bateria do Movimento Passe Livre (em luta por políticas públicas de mobilidade urbana). Por meio do diálogo, é possível entrever valores de emancipação e autonomia, embates do tipo horizontalidade *versus* hierarquia, e outras categorias que se manifestam na ação de músicos e conjuntos, e que nos levam a analisar as relações no trabalho musical, com destaque para vetores de construção/transformação do espaço e das relações sociais, mediante a intervenção sonora e sua dramatização em público.

A aplicação da Teoria da Intertextualidade na análise da performance musical: o caso particular do trombonista Radegundis Feitosa (1962 – 2010)

Klênio Barros

Universidade de Aveiro

kleniotrombone@hotmail.com

A presente proposta de comunicação apresenta um modelo de análise para a performance musical, através da aplicação da Teoria da Intertextualidade. O conceito subsidia a análise intertextual e é utilizado como uma importante ferramenta para a análise da performance musical, pontuado no caso particular do trombonista brasileiro Radegundis Feitosa. A obra escolhida para análise corresponde às *Três peças para trombone e piano - “Humoresca, Noturno e Tarantela”*, do compositor José Alberto Kaplan (1935 - 2009), já que esta foi composta e dedicada ao performer.

A análise proposta sugere que se perceba a performance musical como um texto e nela sejam identificados outros textos. Esse processo nos obriga a avaliar os diferentes textos, de diferentes naturezas, enquanto elementos centrais para a construção e efetivação da performance musical. A minha percepção baseia-se no fato de entender que, para a compreensão da performance, é necessário que todos os elementos inerentes ao processo sejam possíveis de serem observados.

A metodologia utilizada contempla a relação entre o texto escrito (partituras), proposto pelo compositor, considerando o conhecimento prévio que possui sobre o intérprete; o texto dito pelo intérprete (CD), que corresponde à performance em áudio, incluindo o modo como o intérprete avalia a obra e a sua liberdade; e a análise do corpo performativo (*YouTube*), que faz referência à performance audiovisual, ou seja, à forma como o intérprete desenvolve, a partir do texto musical, formas de ação gestual na performance.

Partindo dessa observação intertextual, o objetivo é confrontar os textos, tomando em conta o modo como eles efetivamente se relacionam, bem como expor a minha percepção a partir do estudo e da construção performativa da obra abordada. Recorreu-se ainda à pesquisa bibliográfica, entrevistas coletadas em campo, análise da obra, estudo prático e construção performativa das peças ao trombone.

As condições privilegiadas que nos permitem hoje aceder a todos estes textos, torna necessário rever o modo como a análise da performance é feita. Dentre os resultados obtidos, discorro ainda sobre a colaboração existente na relação compositor/intérprete.

Utopia deferred: Rap music in South Africa and the performed here and now

Lee Watkins

Rhodes University Grahamstown South Africa

l.watkins@ru.ac.za

In this paper it is argued that the singing and disruptive voices of rappers perform in a context where there is a belief in a South Africa free of the encumbrances of the past and the challenges of the present. The singing voices of rappers such as Jitsvinger, Dookoom and Zulu Boy, insist on the possibility that a new South Africa is attainable once the truth is told and that freedom may be obtained through challenging a government that is increasingly authoritarian. With the advent of a new South Africa in the 1990s came the belief or the illusion of a country which would now finally shed the yoke of oppression and embark on a process of healing and the redress of all kinds of inequities. Music such as kwaito, which had become the dominant popular music among township youth since the 1990s, and the blaring vuvuzela, a musical instrument indispensable to any soccer match and synonymous with the soccer world cup in 2010, have richly connoted the sense of a new spirit of reconciliation underlined by the pursuit of pleasure. But the aspiration towards reconciliation constitutes a challenge which would be difficult to realise in any country, least of all in South Africa, where the situation has in fact deteriorated dramatically for most people.

Through a study of their songs and actions I shall further be arguing that the rap songs of the artists identified above articulates a sense of a utopia through an awareness of the present and that the idea of a utopia is mobilized or inferred from within the space of the performing subject or the performed voice (Saffle and Yang, 2010). At the risk of essentialising the performing voice it may be suggested that the rapper translates his despair into an experience that is agentive, sensuous, optimistic and dialogical. This paper will describe how these elements conspire towards the realization of a utopia deferred.

Performance em bandas de música escolares: transformando um ensaio em um uma aula de música

Lélio Alves

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

leliotrombone@gmail.com

Este texto apresenta uma proposta de metodologia de ensaio, denominada Ensaio-aula, e que tem como objetivo tornar eficaz os ensaios realizados nas bandas de música escolares brasileiras. Para elaborar a proposta do Ensaio-aula foi analisado o desenvolvimento musical dos alunos pertencentes a quatro bandas de música escolares nas atividades de compor, apreciar e executar, utilizando como referencial teórico a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (Swanwick, 1988, a partir de Swanwick e Tillman, 1986). Além disso, foi observada a atuação de quatro mestres de banda ao longo de três ensaios, com intuito de compreendermos em que nível e quantidade são utilizados nos ensaios os parâmetros propostos por Swanwick (1979) através do Modelo *C(L)A(S)P*, que além das atividades diretamente envolvidas com a música como composição, apreciação musical e execução, apresentam ainda atividades indiretamente envolvidas com a música - literatura musical e técnica. Chegamos, assim, à conclusão de que os ensaios dos mestres de banda enfatizavam somente as atividades de execução e técnica, e conseqüentemente a atividade de apreciar se tornava prejudicada. A atividade da composição também não era explorada sistematicamente pelos mestres, entretanto, atividades paralelas contribuíram para um melhor desenvolvimento dos alunos neste parâmetro. Com o objetivo de oferecer aos alunos integrantes das bandas de música a possibilidade de desenvolvimento musical de qualidade, ou seja, abarcando os parâmetros do Modelo *C(L)A(S)P* no decorrer dos ensaios, independente de atividades paralelas que alguns dos alunos participavam, ratificamos a importância de oferecer aos mesmos atividades de relacionamento direto ou indireto com a música no decorrer dos ensaios.

O Brasil na Baixa do Porto: the construction of an imaginary of Brazilianness through the practice of samba and forró in bars of downtown Porto

Lucas Wink

Universidade de Aveiro

lucaswink@ua.pt

The presence of Brazilian popular music outside Brazil is a phenomenon in constant rise since the 1990s (Diaz 2006). In the case of Portugal, for what it concerns the city of Porto, this can be noticed prominently in the bars located in the area of the city touristically defined as “*Baixa do Porto*” (downtown Porto). Considering the presence of this reality in the night events of this region, it is possible to perceive the construction of an imaginary of Brazilianness promoted through the practice of samba and forró. This construction process is based on the use of a number of stereotypes which, coming to life, for example, through the action of the Portuguese media that daily broadcast the products of the Brazilian cultural industry, form a certain image of Brazil in the imaginary of the Portuguese common sense, thus generating what may be called “myth of Brazilianness”.

Through an ethnomusicological research conducted within the Master's Degree in Music at the University of Aveiro, in Portugal, this study seeks to understand how the musicians and the practice of these two Brazilian musical genres contribute to the construction of this imaginary in the areas of night sociability in downtown Porto. Along this study I will use some operational concepts such as “transnationalism” (Clifford 1997); “music in the construction of multiple identities” (Gutierrez 2009); “urban practices” (Guerra 2004) and “*brasilidade* (Brazilianness)” (Sousa 2009). As preliminary results obtained through the realization of fieldwork which gives importance to both participant and non-participant observation, it is possible to affirm that the city of Porto is the launch pad for a number of Brazilian musicians in Europe and that the practice of these two genres, besides playing an important role in the night sociability of downtown Porto, builds imaginary experiences of “Brazilianness”.

O espaço da voz nas performances do Poetry Slam

Luigia Parlati

Centre Georg Simmel - EHESS Paris

luigia.parlati@gmail.com

A nossa intervenção propõe abordar a questão da voz e da vocalidade no âmbito das performances poéticas denominadas Poetry Slam. Neste tipo de evento, seja ou não no formato de competição, os participantes sobem ao palco para dizerem textos da sua autoria, mesmo não sendo poetas ou escritores de profissão. Nesta prática oral, trata-se de “escandir”, de “clamar”, de “bater” (*to slam*) as palavras diante um público, normalmente desconhecido, com uma grande variedade de registos linguísticos e de formas textuais ou poéticas. Tendo em conta este contexto, um *slammer* pode assim operar diferentes escolhas estilísticas e expressivas de acordo com a realização da sua performance: ele pode jogar com a intensidade, o ritmo, o timbre e a variação de velocidade da sua voz, assim como com o movimento do seu corpo. Da mesma forma, a voz deve ser posta em relação com a gestualidade, com o estilo indumentário, com a postura do indivíduo em palco. Se uma voz se caracteriza pelo seu timbre, pelo seu “grão”, ela está também estritamente relacionada com o texto escrito, ela transporta assim um conteúdo: o que é dito. A voz não é então apenas um fenómeno acústico ou um órgão fonético, mas ela devém metafórica, representando uma individualidade singular, a do *slammer*. A nossa hipótese é que a agência da voz, tem um papel essencial para o êxito da performance, porque graças a esta, o *slammer* pode implementar a sua intenção “espetacular”, no sentido goffmanien, dando a ver e a ouvir a sua palavra e a sua presença em palco. Apoiando-nos na nossa investigação etnográfica no terreno e através da análise de excertos audiovisuais, faremos emergir os elementos necessários para tratar o estatuto que a vocalidade e a voz têm no âmbito das performances slam.

No balanço da rabeca: aplicação de padrões acústicos mocionais na performance de toadas e baianos contidos nas Danças Dramáticas do Brasil de Mário de Andrade

Luiz Henrique Fiaminghi

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina

lhfiaminghi@yahoo.com.br

Em 1928, quando Mário de Andrade empreendeu sua segunda viagem etnográfica, registrou em crônicas e em partituras a música exuberante dos artistas populares do Nordeste brasileiro. Um de seus principais informantes foi o rabequero Vilemão Trindade que lhe forneceu cerca de cinco dezenas de exemplos entre baianos, toadas, cocos, romances e desafios. Esse material foi editado postumamente por Oneyda Alvarenga em *Danças Dramáticas do Brasil* (1959).

Apesar da riqueza musical e sua notação musical cuidadosa, não há informação quanto ao instrumento em si, número de cordas, padrão de afinação, técnicas de construção, nem quanto à maneira de seu uso nos solos instrumentais e nos acompanhamentos do canto. Questões essenciais sobre a maneira de utilização da rabeca, como uso de bordões harmônicos, dobramentos da melodia e recursos rítmicos, bem como os padrões rítmicos do arco, variações melódicas e improvisações empregadas, permanecem uma incógnita para aquele que toma contato com esta música através da partitura. A performance destes exemplos considerando apenas a notação musical revela-se, portanto, como letra morta e mostra-se incapaz de desvelar as inúmeras sutilezas rítmicas e melódicas que tanto impressionaram Mário.

Para desviarmos da armadilha musicológica-positivista inerente ao processo de notação musical, optamos em dar a esta pesquisa um cunho fenomenológico, no qual a performance com a rabeca emerge como elemento condutor e elo entre a escritura e o fenômeno sonoro. A utilização em uma afinação heterofônica, o emprego do conceito de rítmica aditiva e o uso do arco seguindo os preceitos da rabeca como instrumento marcador do *time-line* (3 + 3 + 2) característico das danças/ baianos, foram alguns dos fatores que contribuíram para a performance dentro de uma musicalidade mais próxima e viva daquilo do que Mário ouviu. Esta abordagem trouxe à tona a questão da importância da relação instrumental com os padrões acústicos mocionais, de acordo com a teoria que John Baily (1985/2001) desenvolveu para a aquisição de uma performance com um viés êmico. Em nosso caso, trata-se de inserir a música contida nos documentos musicológicos no contexto idiomático da rabeca, considerando que o único contato com a fonte original se deu pela intermediação do olhar e o ouvir etnográfico de Mário de Andrade.

Contemporary Music, Unofficial Languages, Subaltern Voices: A Practice-Led Study on Setting and Performing Musical Pieces in Sicilian

Marcello Messina

Universidade Federal do Acre

marcellomessina@mail.ru

This paper takes as a starting point the denounce of the subordinate status of Sicily within the Italian political, economic, social and cultural context, produced in turn by the persistence of a really ethnocentric and monoglossic regime in the country. The various by-products of this situation range from the island's political and economic marginalisation in the context of national and continental interests, to several social problems, such as ever-growing unemployment and mass emigration.

The status of the local language is also worth noting: Sicilian is not recognised officially as a language despite possessing a large amount of oral and written traditions; furthermore, while being still regularly spoken by a relatively high portion of the population, it is slowly becoming at risk of extinction, especially among new generations.

Among other things, Sicilian has been used very seldom in contemporary music: this paper documents the composition and performance of two rare examples of musical pieces that use Sicilian poetry as their textual material, namely, Emanuele Casale's *Composizione per voce* (1997), written on a contemporary poem by Catanian poet Biagio Guerrera, who also premiered the piece in 1998; and my own composition *Senza cialoma*, on a selection of 19th century Sicilian street poems, premiered in 2013 by the GNU Ensemble, with Diana Maron as the voice soloist.

A variety of materials, ranging from interviews with the performers and composers, to programme notes, weblogs and personal correspondence, will be used as evidence alongside the content of the musical works, in order to explore the political implications of composing and performing music in Sicilian. In particular, it will be discussed whether contrasting approaches to the recurrent textual *topoi* of the Sicilian/Mediterranean tradition converge towards comparable emancipatory narratives despite their initial differences.

The state of 'flow' in expert music practice

Marcos Araújo

Universidade de Aveiro

marcosvinciusaraujo.sm@gmail.com

Optimal psychological states of 'flow', a gratifying state of deep involvement and intense absorption that individuals report when facing challenging and achievable activities, are important and desirable for performers. However, little attention has been devoted to investigate flow in the context of music practice, a key predictor of performance improvements in Western art music tradition. Since musicians need to spend huge amounts of time engaged with practice, there is a need for a better understanding of optimal psychological states that can improve the quality of a performer music practice experience.

This study sought to explore the incidence of flow in the practice of expert Western art musicians. For this purpose, a validated questionnaire measuring flow and specific practice behaviours were answered by a sample of 187 elite musicians from different countries (male = 50.0%; female = 50.0%) ranging in age from 18 to 74 years ($m = 34.41$, $SD = 12.39$). Musical instrument groups included keyboards (27.4%), plucked strings (22.6%), woodwinds (17.3%), bowed strings (14.9%), also including singers (9.5%), brass (4.2%) and percussion (3.6%) players. At the time of this research, the majority of the musicians practiced at least 1-2 hours per day and at least 5-6 days a week.

Both questionnaires were rated on a 5-point Likert-type scale related to frequency of behaviours (1-never to 5-always) and levels of agreement (1-completely disagree to 5-completely agree). Descriptive statistics (means, standard deviations) and Pearson correlations were used to explore flow and practice behaviours in the sample. The results indicate that flow was highly experienced in the context of practice, highlighting the capacity for setting optimal practice goals as a predictor of flow in practice. Among the measured flow characteristics, indicators related to tasks, practice goals, perception of skills and demands, concentration and altered sense of time were highly reported in practice. Three indicators were less reported, suggesting that those were not as relevant for the occurrence of flow. Based on the present findings, a process model of flow in practice was proposed, challenging the current idea that flow and deliberate practice are necessarily antithetical experiences.

O Tai Chi como instrumento de desenvolvimento da performance musical.

Mário Teixeira

Universidade de Aveiro

marioteixeira@ua.pt

Uma motricidade e uma psique de qualidade que permitam um desempenho de excelência são essenciais para a execução musical. Uma vez que o Tai Chi Chuan é uma atividade que implica um grande desenvolvimento do controlo psicomotor e psíquico, esta investigação pretendeu aferir se a prática do Tai Chi Chuan pode ser um fator otimizador da performance de um músico.

Tendo por base o estado da arte referente aos efeitos físicos e psíquicos resultantes da prática do Tai Chi Chuan, assim como do conhecimento secular que os seus praticantes possuem de matérias tais como a saúde, o autoconhecimento físico, o controlo da respiração e da ansiedade, a concentração e o desenvolvimento psicomotor procura-se compreender se a aplicação dos mesmos princípios à performance musical permite estabelecer paralelos entre ambas as atividades. Partindo da sua experiência como performer e praticante de Tai Chi Chuan, o autor desta investigação efetuou um estudo heurístico em que se pretendeu averiguar se a prática do Tai Chi Chuan poderá contribuir de alguma forma para uma melhor performance. Este estudo heurístico reportou-se não só à prática profissional do autor enquanto percussionista e praticante amador de Tai Chi Chuan como também à sua experiência pedagógica.

A experiência como professor de percussão e simultaneamente professor de Tai Chi Chuan de dez dos seus alunos de percussão ao longo de um ano letivo complementa e enriquece este estudo heurístico. Desta investigação conclui-se que a prática do Tai Chi Chuan parece potenciar a performance e otimizar o desenvolvimento das capacidades e destrezas dos músicos no ensino/aprendizagem da percussão, sobretudo nos seguintes aspetos, controlo da respiração e controlo psicomotor.

Investigating the role of viola players in Lisbon's Fado: The performer's approach.

Múcio Sa

Univ. Nova de Lisboa

mamemimomucio@gmail.com

This paper addresses Fado's music phenomenon in Lisbon, with special attention to its performance. I argue that the role of viola players is fundamental for the accompaniment of Fado. In Lisbon today, Fado serves to promote identity as well as promoting the renovation of urban landscape, musicians are vital in teaching, preserving and continuing the Fado performance tradition. To my knowledge, there are no studies conducted on viola performance in Fado and this is an important issue, because of the musician's role in maintaining and supporting Fado's tradition in contemporary Lisbon. Being a musician myself, I succeeded in producing new knowledge about performance and learning processes involved in preserving and continuing the Fado tradition, taking the musician's point of view as a privileged instrument to research and to take part of the performance. I employed qualitative research methodology during my research period (2013-2015), and did a series of semi-directive ethnographic interviews with a group of fado musicians in Lisbon (10 viola players, 5 Portuguese guitar players, 3 bass guitar players and 3 singers). Apart from that, following ethnomusicological approaches suggested by Hood (1960), Rice (1994), Baily (2001), Gray (2005) and Wong (2008) I also took Fado classes and performed (as a singer, bass guitar, viola, and portuguese guitar player) with both amateur and professional Fado musicians. The results reveal that viola players not only provide the harmonic and rhythmic foundation in Fado, but they also (through teaching and coaching singers and instrumentalists) are guardians, innovators and bearers of Lisbon's Fado tradition.

Opening the wounds of the soul. The diversity of voice qualities in speaking and singing in 17th- and 18th-century France

Päivi Järviö

Sibelius Academy University of the Arts Helsinki

paivi.jarvio@uniarts.fi

In 17th- and 18th-century French sources on rhetoric, the human voice was considered as something between the mind and the body, a miraculous becoming visible of both mind and matter, body and soul, idea and the word: that which can be perceived by the senses and that which is beyond reach for the senses. In its singularity the human voice fascinated and intrigued numerous authors. It seemed, however, to escape all definitions and classifications: every human being had a voice, his very own voice, completely different from the voice of anyone else. Instead, the discussion focused on the ideal voice or the universal model for a voice (see Chaouche 2001).

When discussing the limits of so-called rhetorical music, music based on speaking the question of voice qualities is central. However, the relationship of voice qualities and speaking to singing – and to music performance in general – has until now mostly been outside the scope of the study of historical and present-day performing practices of the music of the 17th and 18th centuries.

In this paper the practices of performance in 16th- and 17th-century French theatre and opera are discussed from the point of view of the live human voice as a central means of expression in the rhetorical *actio*. Contemporary characterizations of individual, live vocal qualities as well as articulations for a universal ideal of the voice (Lamy 1678; Bary 1679; Le Faucheur 1657; Bacilly 1688; Grimarest 1707; Bérard 1755; Blanchet 1756) are presented. Focusing on an excerpt from Rameau's *Les indes galantes* (1735) past practices of speaking and singing are brought into dialogue with present-day performing practices as experienced by a musician-singer. Deepening the organic relationship between live speaking and music and experimenting with vocal expression is suggested as a mode of enriching the present-day performance of the repertoire.

The 'Black Angel' in Lisbon: Josephine Baker confronts Salazar 'live' in TV!

Pedro Cravinho

Universidade de Aveiro

pedro.cravinho@ua.pt

In post-WWII Europe, in 1955, during the Salazar's *Estado Novo* regime the Portuguese Public Television was institutionally created. At the time, the minister of Information, Marcello Caetano stated: "Television is an instrument of action, beneficial or malefic, according to the criteria that is applied in its utilization" (Teves, 1998). The government in charge was a colonialist 'right-wing' dictatorship, and following Caetano's idea, the Portuguese public channel of television was used as regime's propaganda. In March 1961, during the emergent-armed conflict in the former African Portuguese colony of Angola, the *Estado Novo* regime through a rigid system of prior censorship tried to control all the TV contents broadcast. Paradoxically, Salazar's regime 'ideological apparatus' would be used through a live performance against itself.

On November 29th, 1961, during a television 'live' musical show Josephine Baker, besides presenting the song "Terre sèche", composed by Ary Barroso, on slavery and discrimination of black people, she made several statements on human equality and issues of skin colour, confronting Salazar *Estado Novo* colonial policies. This leads us to a range of questions: What was the specificity of this musical program? Who was responsible for the process? What impact had the censorship services in this program? Was it a deliberate action? To what extent this situation was expected? What are the direct consequences of this incident?

With this paper, which is part of an ongoing work towards a doctoral degree in Ethnomusicology, aiming to contribute to a better understanding of television as a means of disseminating jazz music in Portugal during *Estado Novo* regime, I intend to analyse the official documentation and discourses around Josephine Baker 'incident'.

The middle-voiced Viola: from “human voice” aesthetics to tone production strategies

Pedro dos Santos Boia

University of Exeter

psantosboia@gmail.com

This paper is based on a recently completed study of viola performance and aesthetics and explores connections with the human voice and vocality. Addressing the state-of-the-art of viola playing, it sheds light mainly on how some of today’s well-known and highly-skilled violists (Gérard Causs , Kim Kashkashian, Michael Kugel and Tabea Zimmermann) see, use and explore the instrument in terms of sound and tone production.

This qualitative research on music performance reveals how certain ways of playing and using the instrument (actual practices), in combination with the instrument’s material and sonic properties, socially and culturally produced ways of seeing it, and the making of psycho-cultural links and discourses – in other words how all these mediations (Hennion,1993) –, produce certain aesthetics of a musical instrument, in this case the viola.

Methodologically, this paper is based on the analysis of video and audio interviews, documentary and music performance analysis (audio/video recordings).

Research results show many violists make a strong connection between the viola and human voice, claiming that of all string instruments the viola is the closest to human voice. This paper will begin by exploring how those connections are made and supported by these musicians. Both as a solo instrument and in chamber music (e.g. string quartet), however, the viola is most often positioned in the middle of the sonic range in relation to the other instruments and within the instrumental ensembles and the sonic and aesthetic ecologies (DeNora,2011) it is part of. The viola is therefore not just any voice but, specifically, a middle-voice instrument due to its tessitura and to its timbre often described as ‘veiled’. This aspect creates particular demands, especially when it is used as a solo instrument in the so-called ‘big’ hall. This presentation will proceed by scrutinizing the playing techniques and strategies of tonal production and projection in viola performance of three of the aforementioned violists. Globally, this presentation aims to specify empirically how certain ecologically and socio-culturally emergent ‘affordances’ (Gibson,1966,1979) of the viola are creatively explored and constructed in ways that form what may be called ‘human voice’ and ‘middle voice’ viola aesthetics.

Comunicação de emoções básicas nos Ponteios de Guarnieri em performances ao vivo

Regina A. T. dos Santos; Heidi K. Monteiro; Ney Fialkow

Instituto de Artes – UFRGS

00080072@ufrgs.br

A presente pesquisa teve como objetivo investigar a comunicação das emoções básicas (alegria, tristeza, calma, medo/hesitação e raiva) através da execução de fragmentos de Ponteios de Camargo Guarnieri para piano, com indicações explícitas desses estados emocionais. A seleção dos estímulos foi com base na relação estrutura/expressão musical e emoção, sistematizada na literatura por Juslin e Timmers (2010). Como estímulos, trechos dos Ponteios 02, 26, 32, 36 e 38 foram escolhidos para comunicar raiva, calma, alegria, tristeza e medo (receio), respectivamente. A amostra envolveu estudantes de música universitários (graduação e pós-graduação) (N = 77). O método empregado foi auto-relato por escolha forçada. A coleta de dados foi feita por meio de trechos escolhidos dos Ponteios em performance ao vivo. Para ordem de execução, foram aleatoriamente sorteados e realizados. Os dados foram coletados em questionários fechados ao longo de cinco sessões, contendo as alternativas das emoções básicas percebidas, grau de intensidade de comunicação, assim como parâmetros estruturais e de expressão musical. Os dados foram tratados por estatística descritiva e inferencial. Os resultados indicaram que os estudantes universitários puderam identificar as emoções básicas durante as coletas, contudo o nível de expertise dos participantes influenciou na comunicação dos estados emocionais e intensidade de percepção. Além disso, a pesquisa demonstrou que há uma hierarquia de emoções mais percebidas pelos ouvintes. A alegria e raiva foram mais facilmente reconhecidas (respectivamente 94% e 76%), enquanto o medo foi menos (27%). A tristeza foi mais percebida do que a calma. Houve ainda dispersão e confusão entre calma, tristeza e medo. Não houve predominância de parâmetro estrutural ou de valorização atribuído pela amostra como responsável pela emoção percebida. Esses resultados demonstram a viabilidade de comunicação intencional de emoções básicas através da realização deliberada de um plano de performance que valorize aspectos estruturais e de expressão, associados à percepção dessas emoções pelos ouvintes.

Perspectives of the Research in Piano Performance: State of Knowledge of theses and dissertations in musical performance and performance practices in Brazil (2007-2012)

Renata Coutinho Barros Correia e Mario Videira

Universidade de São Paulo – USP/ ECA

renatacoutinhobarros@gmail.com

The paper presents final findings of a research on the state of knowledge in recent production (2007-2012) of theses and dissertations related to piano performance, defended in Music Graduate Programs in Brazil. Given the quantitative and qualitative growth evidenced in the scientific production in question, this paper aims to provide a critical discussion and analysis of its contents, inserting in a academic context characterized by an extensive discussion on the configuration of the research in musical performance. Since research in musical performance is still undergoing a process of consolidation in Brazil, we intend to discuss about the contribution of some selected proposals to this subarea. In order to offer a critical view of the directions taken by research in piano performance, we adopted a methodology based on models of “state of knowledge” research as well as content analysis techniques. This article provides an overview and analysis of key subjects, trends and most adopted research methods. It also presents some emerging perspectives on this field (such as artistic research and studies related to empirical musicology) and highlights the interdisciplinary aspect of this investigative field.

(Re) Introducing technology in rock music: Jimi Hendrix on stage

Sergio Pisfil

University of Edinburgh

s1440923@sms.ed.ac.uk

This paper will focus on Jimi Hendrix and use an aesthetic approach to explore relevant features of the sounds this musician experimented with during the last four years of his career. My PhD thesis focuses on how important live performances were and are now for the experience of rock during 1967 and 1973. The main objective of this paper is to raise some methodological issues that will be of general interest for the analysis and evaluation of rock of this period, focusing specifically on the use of technology in live performances.

Philosophical and musicological approaches have privileged a recorded-centered approach to the study of rock and popular music in general. By doing so, scholarship in this field has gained valuable knowledge in understanding the different technological, social and musical aspects that occurred in studio. Unfortunately, this approach has also entailed a lack of interest in the manipulation of sound during live performances. Technological innovations in music making have been carefully examined in popular music studies for at least two decades now and the “disciplinary dilemma” that Philip Auslander once attributed to popular music studies concerning the lack of performance studies in the discipline, is getting more and more out-of-date. Performance studies scholars have acknowledged the use of technology and its importance to the shaping of the artistic experience, as well as the consequences to live musical experiences. However, technological factors in live rock performances and their implication to the experience of the music still remains an important field to explore. Through our paper, Jimi Hendrix live performances will be taken as privilege examples to highlight crucial aesthetic features that matter for the experience of the music, with emphasis on the use of technology. Marshall amplifiers during his performances, for example, played an aesthetic role that must not be overlooked. Beyond any social, psychological or political considerations, focusing on the use of new technologies onstage give us other important reasons to understand in what ways, as Richard Middleton states, “Hendrix (...) was at his most characteristic in live performances”.

The interpretation of the serenade-imagery in Francisco Mignone's music

Sica Malaguti e Sergio Barrenechea

UNIRIO

simalagu@centroin.com.br

The Brazilian composer Francisco Mignone (1897-1986) adhered to the Brazilian modernism, rescuing musical elements that were truly Brazilian by apparelling them in structures of the Western classical tradition. Much of this nationalist production is inspired in his youth in the city of São Paulo where Mignone participated in street-serenades, playing with popular instrumental groups called *chorões*. This source of inspiration is present in his "Twelve Corner Waltzes" (*Doze Valsas de Esquina*) for piano, some of which have been transcribed for flute, which will be discussed in this article. In these pieces elements of Brazilian serenade-music have been used for compositional elaboration and indications of character like: *soturno e seresteiro* ("grim and serenade-like") or *imitando a flauta seresteira* ("imitating a serenade flute") are easily found in the score. Since the music primarily exists in the composer's imagination, before its directions are written down, the aim of the present work is to explore the path between the composer's references to the serenade-imagery that are in the score and an interpretation of the music that covers the idiomatic and expressive elements of this Brazilian musical universe referred to by Mignone - even in the title of the pieces since the serenades took place on the street corners. Musical elements from the Brazilian serenade, present in Mignone's waltzes, like the *baixaria* (a melodic line played by a seven-stringed acoustic guitar) and *melodia cantante* (a melody that simulates singing, normally played by the flute), will be pointed out and a short account of the genre that holds these musical elements given. Furthermore, expressive aspects of the Brazilian musical universe shall be touched upon, like rubato phrasing and the so called *métrica derramada* (Ulhoa, 1999). Several writings about these topics were referred and interviews made with performers of the pieces as well as with musicians from the field of *choro*-music and serenade. In order to study alternatives in the use of timing and articulation, so crucial for the transmission of the serenade-imagery, an aural comparative analysis is applied, using recordings of different interpreters. Looking out for the aspects of musical performance in this way, a "historically informed" interpretation (DUFFIN, 1995) is pursued, that brings out the meaning of the music.

El sueño... el vuelo: a commissioned multimedia piece from the collection *Song of the Monarch: Women in Mexico*, and its multiple possibilities of analysis for performance

Silvia Berg

NAP – CIPEM, Universidade de São Paulo

silviaberg@usp.br

El sueño... el vuelo is the only piece by a Brazilian composer in the collection *Song of the Monarch: Women in Mexico*, commissioned music for piano solo inspired by the determination and persistence of the fragile Monarch butterfly, who each year travels thousands of kilometres to arrive to its sanctuary in Mexico. The project was created, performed in several international concerts and recorded on CD (with the support of the Mexican government) by the pianist Ana Cervantes. Besides being a celebration of women who have indelibly marked the social and cultural history of Mexico, the project declares, in its implicit interdisciplinarity and multimedia nature, a rereading of the programmatic music that permeated musical composition since the Renaissance and the Baroque until its revival in the Romantic period, culminating in the concept of *Gesamtkunstwerk*, where music illustrates --and even incarnates-- multifaceted artistic concepts, like a painting or a poem. The piece *El sueño ... el vuelo* was inspired by the artist Frida Kahlo (1907 – 1954), her painting *La Columna Rota (The Broken Spine)*, and the architecture of Kahlo's Casa Azul (*Blue House*) - an organic part of Frida Kahlo's life: the house's structure, its spaces and colours say as much about Kahlo as do her clothes, jewellery, and paintings.

This paper aims to present an analysis of the *intermedia* relations that permeate the piece using, in particular, Cook's (COOK 2000) *Analysing Musical Multimedia* tools, a general theory of how different media - music, words, moving picture, and dance - work together to create Multimedia. In this paper, we will review the descriptive terminology, which apply across the whole spectrum of multimedia musical and compositional processes employed in the composition *El sueño ... el vuelo* and the dialogue between the piece and its performance. We believe that the analysis of *El sueño... el vuelo*, recorded on CD (Quindecim Recordings 238, Mexico) and presented in more than 26 international concerts, will make an important contribution to the understanding of *multimedia* works, its ongoing and consistent propagation in contemporary music production and its multiple possibilities of analysis for performance.

Portugal no Coração - A performance no Festival RTP da Canção como veículo de uma narrativa nacional

Sílvia Lopes

Universidade Nova de Lisboa

sofiavieiralopes@gmail.com

O Festival RTP da Canção (FRTPC) é o concurso televisivo e musical de maior duração em Portugal, contando com cinquenta edições desde 1964. Neste Festival, a performance, para além da própria música, constitui um elemento discursivo fundamental num meio audio-visual como a Televisão. Na edição portuguesa (FRTPC) e no Festival Eurovisão da Canção (FEC), a performance adquire diferentes significados, oscilando entre opções de carácter estético, político e económico. Esta comunicação, fruto do trabalho ainda em curso, baseia-se na análise das performances vencedoras do FRTPC e das performances portuguesas no FEC e pretende apresentar uma reflexão acerca das estratégias discursivas da televisão pública e dos seus agentes decisores na criação e representação da nação, tanto no contexto interno (FRTPC) como externo (FEC), tendo como base as premissas abordadas por investigadores internacionais (Bolin, 2006; Baker, 2008; Mitrovic, 2010; Jordan, 2013), sempre com um olhar atento para os diferentes contextos históricos.

Desta forma, tenho como ponto de partida a noção de *Utopian Performatives* (Dolan, 2005) e o trabalho de Ahmed (2004) em torno das *Cultural Politics of Emotion* de forma a apresentar uma reflexão acerca das estratégias discursivas em torno da identidade nacional tanto na composição musical como na construção da performance. Através de uma *Dramaturgy of feeling* (Dolan, 2005), pretendo verificar se as performances no FRTP são realmente pensadas como veículo privilegiado de transmissão de uma narrativa nacional ao mesmo tempo que analiso a importância dos discursos veiculados pela imprensa em torno das canções e dos próprios eventos. É objectivo desta comunicação lançar para o debate musicológico o papel da performance como veículo de mediação de narrativas nacionais e compreender de que forma o contexto altamente globalizado em que decorre o FEC poderá ter influenciado as escolhas musicais e performativas. Neste contexto de constante negociação identitária, os conceitos de nação, de comunidade imaginada (Anderson, 1992) e portugalidade são negociados e postos num *display* (Mitrovic, 2010) que combina *Entertainment and Utopia* (Dyer, 1977). Para esta comunicação, é igualmente importante uma reflexão crítica em torno das abordagens de investigadores portugueses relativamente à problemática da saudade (Leal, 2000) como um “capital cultural nacional” (Lofgren, 1986).

Sobreposições rítmicas no *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri: modelagem para a manipulação das inflexões rítmicas na construção do caráter *íntimo* em dois estudos de caso

Stefanie Grace Azevedo de Freitas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

freitas.stefanie@gmail.com

Neste trabalho apresento resultados parciais de um amplo projeto de pesquisa cujo objetivo principal é investigar estratégias de prática deliberada para realização de sobreposições rítmicas empregadas frequentemente em obras de compositores brasileiros de cunho nacionalista. Nesta etapa, contei com a participação de nove pianistas voluntários de níveis acadêmicos diversificados com vínculos com o Departamento de Música e com o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Escolhi os vinte compassos iniciais do *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri (1907-1993) como ponto de partida para o estudo da realização das sobreposições rítmicas. Neste texto, apresento os resultados parciais de dois estudos de caso acerca da investigação da modelagem como estratégia de estudo e ferramenta de manipulação de inflexões rítmicas (*timing*) que influenciam na construção do caráter *íntimo* da obra selecionada. Escolhi duas gravações comerciais da obra que fossem completamente desconhecidas pelos participantes para que servissem como modelo e referência. Os dois jovens pianistas profissionais, ambos mestres em música na área de práticas interpretativas, estudaram o trecho selecionado e realizaram cinco gravações (G) seguidas de entrevistas semiestruturadas durante as oito semanas de coleta: G1 (leitura do trecho do *Ponteio*), G2 (imitação do Modelo 1), G3 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes), G4 (imitação do Modelo 2), G5 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes). Os relatos obtidos durante as entrevistas foram cotejados com as análises das inflexões rítmicas das microestruturas temporais. A análise de dados confirmou que, nesta amostra, a modelagem se mostrou uma estratégia de estudo eficaz para a manipulação das microestruturas temporais do trecho escolhido e para a realização das sobreposições rítmicas dentro do caráter *íntimo* definido pelo compositor. Esta investigação também suscitou discussões sobre dinâmicas, articulações e posicionamento estético no processo de construção do caráter “íntimo” do *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri.

Isto acaba por nos ligar mais - performance musical e mobilização social em grupos de músicos não-profissionais

Rui Marques

Universidade de Aveiro

rfdmarques@gmail.com

A comunicação que proponho decorre de um trabalho de investigação em curso, no âmbito do Programa Doutoral em Música do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. No decurso deste trabalho, dedicado ao estudo da atividade das tunas em Portugal, entendidas como espaços de construção, negociação e transformação social através da música, tive oportunidade de contactar com diversos grupos constituídos por músicos não profissionais, como as tunas ou as bandas filarmónicas.

Dotados de uma forte implantação local, estes grupos afirmam-se como instituições mediadoras, estabelecendo relações entre diversos domínios da vida social e criando canais de comunicação entre grupos e indivíduos social e culturalmente heterogéneos. Ao potenciar a incorporação de comportamentos, atitudes e conhecimentos partilhados, a atividade performativa desenvolvida por estes grupos musicais contribui para a mobilização dos seus elementos em torno de objetivos comuns. Nesta comunicação pretendo contribuir para o conhecimento do papel da experiência musical no contexto de grupos constituídos por músicos não-profissionais. Quais as razões que conduzem ao investimento de centenas de indivíduos em práticas musicais coletivas? Quais os significados que atribuem ao ato de fazer música em conjunto? Qual o papel desempenhado pela performance musical no estabelecimento de canais de comunicação entre grupos sociais heterogéneos? Qual o seu impacto em processos de construção de identidades individuais e coletivas? Estas são as questões de partida que orientam a minha pesquisa.

A análise que proponho sustenta-se em dados decorrentes de trabalho de campo, nomeadamente em entrevistas a músicos, maestros de tunas e bandas filarmónicas e em observação participante, enquanto regente e instrumentista, que me permitiu o estabelecimento de relações dialógicas com estes agentes, bem como com outros elementos das comunidades em que estes grupos se inserem.

A investigação em curso sugere que os grupos que constituem o meu objeto de estudo têm a capacidade de congregar indivíduos que encontram na performance musical uma forma significativa de experienciar o mundo, partilhando conhecimentos e recursos sociais comuns em eventos socialmente valorizados, nos quais a sua participação é reconhecida como uma competência, e através da qual as suas histórias pessoais se inscrevem na comunidade.

Musical Performance Construction: Learning strategies by professional flutists

Thais Fernandes Santos & Raquel Santos Carneiro

UFMG; UFRJ

thaisfrs@yahoo.com.br

The results of this study on the construction of musical performance and the choices made by musicians during the process of individual study are relevant because the conclusion of this investigation allow for a deeper understanding of performance and its construction.

It is a known fact that performers use intentional and deliberate strategies so as to attain the level of expertise in a performance. The improvement of a given performance demands specific goals to be established throughout the process. These goals should be adequate to the ongoing level of expertise of the performer so that a continuous and efficient strategy can be defined to attain the desired result. This development process must be monitored in every step so that possible corrections can be applied in every iteration of it. New routes should be continuously explored. This continuous process is called “deliberate practice”.

Jorgensen (2004) argues that musicians are able to organize, select and integrate new knowledge and skills during their practice and consequently, this can influence their motivational or affective state. The author also adds that performers are capable “to accentuate their individual strengths and eliminate their weaknesses” with effective musical strategies which enable them to achieve these desired goals.

In this paper, we discussed the strategies used by three professional flutists, who play in Brazilian orchestras, in the solo of *Choros n. 6* by Heitor Villa-Lobos. This study includes aspects from musical psychology to investigate the behaviour of musicians, as well as to understand the organization of their study and strategies chosen by them.

We used the techniques of semi-structured interview and recordings of audio and video of their study, as well as an analysis format were used in previous studies. After that, we compared the analysis with our results. In the discussion, we observed the importance of adding more strategies identified by flutists in our research and identifying their relationship with the instrument.

Finding one's Voice? Locating Musical Identities in and through Improvisation

Trever Hagen

University of Exeter

hagen.trever@gmail.com

Non-idiomatic improvisation has been described in a number of manners: free music, real-time composition, textural improvisation, *echtzeitmusik*, reductionism—labels that emerge from activity in Berlin and London in the late 1990s as well as 'onyko' in Tokyo and 'lowercase' in Boston (Gottstein 2011). Derek Bailey (1993: xi) has described this improvisational approach as "not usually tied to representing an idiomatic identity." But how does one learn a 'non-language' of music, or rather 'find one's voice' in such a landscape? How is this learning process different than learning idiomatic improvisation structures as 'playing the blues' and 'swinging'? If 'swing' and the 'blues' are central components to improvising in a jazz context, can we identify similar structures in non-idiomatic improvisation? The paper's objective is to analyze the process of learning and performing improvisation in its practice, philosophy and resources in relation to the notion of 'finding one's voice'. The research takes these improvisational approaches as sites of juxtaposition to understand how cultural resources mediate learning and how one locates, constitutes and performs identity.

To address these questions, the paper uses historical and ethnographic evidence to trace non-idiomatic improvisation along lines of artistic movements and practices in Europe, such as Dada and Fluxus, and Gutai in Japan. However, I seek to complicate the notion of creativity and innovation in cultural frames. As Wakao argues, "music making becomes a more consumptive act [in the West]: musicians are involved in a perpetual movement of making newer music by abandoning the old." This transformative view of creativity is juxtaposed to an emergent view of creativity of "ambiguity, fragility and vulnerability [that] seem to underlie the bases of Japanese aesthetics of artistic creativity. Many Japanese philosophers have sought to explain the source of these attitudes in the Buddhist world-view of Uncertainty." Thus, 'finding one's voice' is an altogether more complex question when put into transnational comparison.

De freguês em freguês: uma leitura de performances da canção *Freguês da meia-noite*

Wallas Gomes Zoteli e Jorge Luís Verly Barbosat

PPGL ; UFES

wallaszoteli@hotmail.com

Cotejam-se, sob a perspectiva de análise intertextual, dois diferentes momentos performáticos da canção *Freguês da meia-noite*, em versão de áudio: como hipotexto, a gravação do *rapper* Criolo, quinta faixa do álbum *Nó na Orelha* (2011), e, como hipertexto, a do intérprete Ney Matogrosso, lançada como oitava faixa em *Atento aos Sinais* (2013). Assumindo que a canção como performance não é totalmente autônoma, mas sim está, como obra intertextual, enredada num repertório enriquecido a cada nova versão/execução, admitimos a intrínseca relação da mesma com expectativas contextuais e estilísticas conhecidas de outras experiências performativas, de modo que memórias de outras apresentações coloreem um dado momento experiencial. Assim, percorrendo caminho análogo ao de Jorge Luis Borges, em “Pierre Menard, autor do Quixote”, procuramos mostrar como a redicção das palavras escritas por Criolo vai sendo enriquecida e ampliada pelo repertório acumulado e aplicado a cada uma destas diferentes performances, especialmente quanto à questão de identidade de gênero colocada em evidência em nossas observações. Para tal análise, arregimentam-se diferentes categorias referenciais, tais como a da hipertextualidade, por Gerard Genette; a de poéticas de tradução, de William Barnstone; as considerações acerca de performance, por Paul Zumthor e Ruth Finnegan; as colocações de Jacques Derridá sobre a categoria do segredo da narrativa; e apontamentos da relação do público e a figura da diva, por Philip Brett e Elizabeth Wood. Propomos assim diálogo de cunho metodológico entre ferramentas de estudos musicológicos e literários.

A “movência” do texto musical: um passo em direção ao performer em ato

Valeria Bittar

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina

anima@animamusica.art.br

Afirma-se aqui que o modelo oitocentista de performance permeia ainda o acontecimento musical, desde a formação do músico, a mentalidade na qual seus contornos se delineiam e fixam, até as forças que regulam e controlam a performance. Tais forças forjam um performer desprovido de subjetividade e privado de sua experiência, de seu “passado íntimo” (ROUBINE, 2003). Numa operação abstrata, esse processo formula uma ideia de anulação do sujeito, estipulando uma idealização de performance musical denominada aqui de “interpretação neutra-esvaziada”. Esta mentalidade fundamenta-se na decifração do signo da escritura musical, reduzindo a performance à decifração silenciosa e imóvel do texto e à reprodução mecânica e automatizada de um modelo externo ao fazedor.

Diante deste arcabouço técnico e analítico, reguladores e justificadores de um modelo, torna-se quase impossível reencontrar no músico “já formatado” a necessidade de vida em performance, e mais impossível ainda encontrar o sujeito performer nesse músico.

Neste ambiente que separa informação e técnica, de soma e pessoa, ocorreram iniciativas que desviaram o músico performer e que o provocaram a reencontrar um sentido de si em performance. Trata-se aqui do confronto do músico com textos musicais antigos, em especial da Idade Média. Propõe-se intensificar a vivificação do performer através do conceito de “movência” (*mouvance*) do texto, cunhado pelo medievalista Paul Zumthor (1993), o qual denota a mobilidade e os “contornos frouxos” do texto, a princípio da poética medieval, que nasce de um processo de intervocalidade existente nos cruzamentos entre a escritura medieval e a da tradição oral, cujo traçado é dado pela(s) voz(es), por uma voz do passado constantemente atualizada na voz da performance que ecoa a partir do corpo do performer em ato. Propõe-se a aplicação do conceito de “movência” para a leitura/performance de qualquer texto musical. Partindo da percepção de que a mobilidade do texto, do ponto de vista do performer musical, pode ser considerada uma abertura dialógica para com outras artes performáticas, notadamente o teatro e a dança contemporâneos, onde o eixo da performance não se assenta no texto e na autoria, mas no performer e no seu corpo, que dão forma, aqui e agora, à narrativa/movimento/gesto/som.

Professores de flauta transversal e piano no ensino superior: narrativas sobre corporeidade na aula de instrumento

Ziliane Lima de Oliveira Teixeira e Ana Lucia Louro

UFSM

teixeira.ziliane@gmail.com

A temática desta comunicação está relacionada às narrativas de docentes universitários/professores de flauta transversal e piano sobre o conceito de corporeidade presente (ou não) nas aulas de instrumento. Apesar da proximidade da relação entre professor e aluno nas aulas de instrumento, há certa distância do professor no que diz respeito aos cuidados com questões relacionadas à saúde do corpo do aluno. Existe uma preocupação com o sucesso e virtuosismo do aluno, onde a execução da música se dá através do corpo, mas parece não haver uma preocupação com este corpo, que pode adoecer e sofrer lesões. Há uma necessidade de o músico conhecer e sentir seu corpo, entender seus movimentos, prestar atenção em si mesmo e não apenas no som que sai do instrumento, afinal, o corpo é o primeiro instrumento. Entender que não tenho um corpo, mas *sou* um corpo faz parte das reflexões desta pesquisa. A pesquisa tem como objetivos compreender em que medida o conceito de corporeidade está presente no ensino de flauta e piano narrados pelos professores; destacar, dentre as narrativas dos professores, àquelas que se referem à atenção com saúde e bem-estar do aluno; e analisar as narrativas dos professores sobre sua atuação no que tange a relação mente-corpo no ensino de flauta e piano. A metodologia adotada é da História Oral Temática através de entrevistas narrativas contextualizadas com o registro de diários de campo. Foram entrevistados dez professores de flauta transversal e piano de seis universidades públicas da região sul do Brasil. A análise preliminar das narrativas, que aponta um bom número de professores narrando sobre questões relacionadas à corporeidade, tem se concentrado não apenas no que os colaboradores descreveram, mas na forma como fizeram, por que o disseram e o que sentiram e vivenciaram, possibilitando o compartilhar do sentido que a experiência tem para eles, sendo somados e teorizados com outros estudos nas áreas de Educação Musical e Saúde do Músico.

ABSTRACTS – POSTERS

Campagnoli's 41 Capricci and William Primrose: the Ever-changing Role of the Performing Viola and Its Technique

Alicia Valoti

University of New York, Stony Brook

alicia.valoti@gmail.com

The goal of this paper is to analyze the significance of the *41 Capricci* of Bartolomeo Campagnoli and demonstrate, using the Primrose edition, how edited differences such as bowings, fingerings and tempi can directly affect viola technique, performance and virtuosity. After its relatively quiet first two hundred years of history, the solo viola was first pushed to the fore when Bartolomeo Campagnoli, a violinist-composer of the school of Pietro Nardini, wrote a series of dazzling viola capricci in the early nineteenth century. As the first serious edition of studies of this nature, Campagnoli's work signaled a new age in which music was dedicated exclusively to the viola's own range and sound. The new future prospects of the viola were furthered by several editions of the *Capricci*, each contributing a new facet to the growing technique of violists. The stellar violist William Primrose also revised the *41 Capricci*, adding fiendishly difficult fingerings, shifts and bowings in order to train his students in the ways of viola virtuosity. Primrose's specific requests add another layer of difficulty to the already demanding *Capricci* and later influenced not only his students but further generations of violists. The *Capricci* were perhaps the beginning to a long road of the independence of the viola as a solistic instrument, capable of its own brilliance and musical artistry, and the works that follow demonstrate its proficient abilities. Further etudes of Fuchs, Vieux, and Knox, for example, continue to showcase the viola and its performing possibilities, and the solo repertoire which followed in the 20th and 21st centuries can also perhaps attribute its newfound approach of technical mastery back to Campagnoli. Bartolomeo Campagnoli, *41 Capricci*, op. 22 (selections). Garth Knox, *Viola Spaces*. Kenji Bunch, *The Three Gs*.

Concertino, de Francisco Mignone: um fagote chorão? Considerações interpretativas do 2º movimento

Aloysio Fagerlande e Ana Paula Matta Machado Avvad

Escola de Música da UFRJ

aloysofagerlande@gmail.com

O presente trabalho, a ser apresentado no recital-conferência, tem como objetivo principal o estudo de questões interpretativas do 2º movimento do *Concertino*, para fagote e piano, a partir de influências do choro, servindo de base para a preparação da sua performance. O recital-conferência compreenderá, inicialmente, a apresentação das peças *Aloysio Fagerlande e seu fagote chorão*, de Inaldo Moreira, obra ilustrativa do choro, e *Concertino*, de Francisco Mignone, na qual o compositor se utiliza de alguns elementos do gênero. Em seguida, será realizada uma conferência sobre o tema proposto.

A revisão bibliográfica sobre Mignone e sua atuação na música popular, sob pseudônimo de Chico Bororó, contribuíram para estabelecer sua ligação com o gênero. O compositor era conhecido por tocar nas rodas de choro dos bairros paulistas do Brás, Bexiga e Barra Funda. Escrito em 1957, o *Concertino* apresenta duas versões: fagote e pequena orquestra e fagote e piano. Nelas, pode-se observar de que forma o compositor explora os aspectos rítmicos e timbrísticos, a fim de enfatizar as características do choro.

A partir de uma revisão musicográfica dos manuscritos autógrafos, baseada em Figueiredo (2000), realizou-se um estudo comparativo das partes de fagote e orquestra e fagote e piano. Os resultados da pesquisa possibilitaram o levantamento das diversas questões interpretativas e apontaram algumas possibilidades no que diz respeito à articulação, à agógica, à acentuação rítmica e às diferenças na notação musical.

As indicações do compositor ajudaram a estabelecer parâmetros para a execução ao piano, contribuindo para a elaboração de uma imagem sonora, rica em variedade timbrística e articulações. O aspecto rítmico será muito enfatizado no instrumento, uma vez que, ao simular uma orquestra, o piano terá diversas passagens polirrítmicas, além da célula rítmica característica da baixaria, muito utilizada no choro pelo violão de 7 cordas.

Para o fagote, o estudo comparativo revelou algumas diferenças entre as duas fontes autógrafas. O levantamento de procedimentos típicos do choro, como a articulação, aliado às observações do fagotista Noel Devos, ajudaram a estabelecer alguns parâmetros importantes para a construção das escolhas interpretativas, que revelaram particularidades nem sempre especificadas na partitura.

Gender construction identities in two songs by feminine characters in “a ópera do malandro”, by chico buarque

Caroline Soares de Abreu

UFRGS/Brasil

carolineabreu@gmail.com

The aim of this study is to analyze the construction of gender identity in two songs from A Ópera do Malandro, by the Brazilian composer Chico Buarque: “Folhetim” and “Geni e o Zepelim”. This choice was because these songs are sung by two “extra-marginal” characters from the play: a woman prostitute (Folhetim) and a sexually libertarian cross-dresser (Geni e o Zepelim). I focus both on the musical elements that compose each of the songs, as their actual performance situations. The methodology that supports this study is the popular song analysis developed by Philip Tagg. The author discusses methods of musical analysis involving both formal aspects of Musicology as a classification of musical reception categories. For this, he deals with two concepts of musical knowledge: poietic and aesthetic descriptors. The singing aesthetic characteristics are defined by Tagg as “vocal persona”. To deal with gender issues in Musicology, I chose to use McClary (2003) studies on music as an embodied experience. As to the performance situations, I analyse performances of the same singer for the two songs analysed: Maria Eugenia. The analysis pointed to an avant-garde look of the composer in the representation of gender identities in the songs, as it deconstructs the traditional hegemonic binary issues between males vs. females. Vocal persona analysis reinforced the concept that each performance is unique, and how each choice made affects the perception of the meanings expressed.

O teatro cantado na cidade de Coimbra, entre 1880 e 1910: espaços performativos, companhias, músicos e públicos

Catarina Braga

Universidade de Aveiro

katysofiabraga@gmail.com

Os estudos sobre teatro cantado em Portugal centram-se exclusivamente na actividade desenvolvida nas principais cidades de Lisboa e Porto. Este enfoque justifica-se pelo facto de os teatros de ópera aí terem estado sediados. Todavia, como este estudo demonstrou, o teatro cantado teve grande expressão fora desses palcos, frequentemente em espaços improvisados, tais como barracões, conquistando o interesse de diferentes sectores da sociedade entre 1880 e 1910 e comprometeu na sua realização profissionais e amadores. Este estudo tem como objectivo contribuir para o conhecimento da produção, apresentação e consumo de teatro cantado em Portugal, fora do contexto dos teatros de ópera, e do seu impacto no surgimento de novos espaços performativos e na emergência de músicos.

A pesquisa partiu da exploração das seguintes questões: Quais foram as óperas, operetas, zarzuelas e revistas cultivadas em Coimbra, entre 1880 e 1910? Quais foram os teatros e outros palcos que acolheram essas récitas e onde se situavam? Quem foram os seus protagonistas (companhias, associações, compositores, “artistas”, etc.)? E qual a distribuição geográfica dos espaços performativos de teatro cantado?

Para tal, foi desenvolvida pesquisa bibliográfica, em periódicos e outras publicações, arquivística, em Arquivos da cidade de Coimbra como o Arquivo da Biblioteca Municipal de Coimbra, Arquivo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e Arquivo Histórico Municipal, e Arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal. Procedeu-se também a uma análise dos dados tendo elaborado nesse âmbito uma base de dados com 3102 entradas.

O estudo, realizado no âmbito do Mestrado em Música, revelou que o consumo (e nalguns casos participação na produção) de teatro cantado foi extensivo a diferentes sectores da sociedade coimbrã, desde as “famílias”, aos estudantes universitários e às classes trabalhadoras residentes na periferia. O mapeamento dos espaços performativos revelou ainda a existência de “barracões” (instalações provisórias) localizados em toda a cidade e em bairros periféricos à cidade. Revelou ainda que os géneros opereta e revistas foram os mais utilizados pelos compositores portugueses, nomeadamente conimbricenses. O repertório francês de ópera e opereta foi o repertório estrangeiro mais representado, principalmente em versões traduzidas ou adaptadas.

Uma possível sistematização do "Frevo" a partir de arquétipos de análise pré-concebidos

Cesar G. Berton

Instituto Federal de Pernambuco – IFPE

cesar.g.berton@gmail.com

O objetivo desse trabalho é identificar uma possível estrutura identitária no frevo que a coloque em diálogo com outros gêneros musicais a fim de discutir barreiras existentes quanto aspectos da tradição e regionalismo. O cortejo do grupo de frevo no carnaval origina no final do século XIX quando bandas militares rivais desfilavam tocando dobrados em Recife enquanto passistas “brincavam” em torno dessas com movimentos de capoeira.

O frevo “modernizou-se” e herdou a formação instrumental das bandas marciais americanas que permaneceram no Nordeste na primeira guerra. Hoje a formação da orquestra de frevo é idêntica a da *bigband* como visto na “Spok Frevo” e na “Bomba do Hemetério”, apresentando temas com uma melodia principal apoiada por contracantos ativos. Essas melodias são compostas e aprendidas já com essas duas vozes entendidas dentro em um mesmo contorno. Edson Rodrigues, um dos principais compositores do estilo, afirmou que: “o frevo é uma música que já nasce vestida” insinuando que a melodia é composta já com o arranjo em mente. Estruturalmente o frevo é tonal, usa harmonias e cadências simples, forma binária e uma CODA característica: um acorde.

Na pesquisa foram tomados quatro peças: “Capiba no Frevo” (Luiz Guimarães), “Duda no frevo” (Senô), “Duas épocas” (Édson Rodrigues) e “Corisco” (Lourival Oliveira), que apresentam tais características e sobre elas foram feitas análises harmônicas, formais, rítmicas e “jazzísticas”. Analisou-se a harmonia através de clichês de expansão tonal identificando tonalidade, modulações, substituições de acordes e ritmo harmônico. Na forma, partindo da análise motívica, identificou-se períodos/sentenças, fraseologia e textura. Do contorno rítmico, através das “tópicas”, apontou-se para regionalismos ou citações e, na “base”, indicativos de quando importante no tecido musical: convenções, antecipações, retardos, e emíolas. A proximidade da formação instrumental permitiu arbitrar a equiparação ao *jazz* e se identificou modelos comuns: *Barline shift*, *Patterns*, generalização harmônica. O estudo está em processo. Pretende-se analisar o “songbook de frevo” inteiro. A partir da comparação entre os resultados obtidos com os arquétipos utilizados induz-se uma diretriz quanto à identidade e originalidade dessa música. Atualmente se estuda linhas melódicas (função principal ou contracanto), análise harmônica e investigação da forma: células motivos e fraseologia.

O Movimento Armorial e o Concertino para violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe: a influência de um movimento de origem nacionalista brasileiro na preparação da execução de uma obra

Débora Borges da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

deboraborges@gmail.com

O Nacionalismo no Brasil propôs que a composição erudita buscasse sua fonte nas raízes populares promovendo a estilização de temas em um contexto de apropriação das formas européias. No Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, houve o intuito de criar uma Música Erudita Nordestina através da inspiração nas manifestações culturais populares. Esta influência induziu a utilização de instrumentos populares em conjunto com os eruditos bem como a substituição daquele instrumental popular por instrumentos da orquestra moderna. O compositor César Guerra-Peixe, já pesquisava a música popular brasileira e inseria elementos populares em suas composições mesmo antes de iniciar sua contribuição na formulação dos caminhos estéticos e estilísticos do Movimento Armorial. Seu Concertino para violino e Orquestra de Câmara demonstra o legado do compositor dentro de uma profícua parceria. Nesta obra, os elementos da música popular nordestina são entrelaçados, modelados e por fim apresentados com uma nova roupagem. O violino se torna a voz da rabeca (instrumento semelhante ao violino, presente na tradição popular nordestina), mas também aparece com sua identidade sonora tradicional. O naipe de sopros emula a voz dos pífanos (flautas de madeira) e por vezes a orquestração soa como o Terno (conjunto de pífanos e percussão). Almejando uma interpretação embasada estilisticamente nas premissas Armoriais, iniciamos uma pesquisa das adaptações timbrísticas trazidas a tona pelo diálogo entre instrumentos eruditos e populares, bem como dos ritmos característicos presentes nesta obra. Dividimos o estudo em três fases:

Fase de preparação: buscou compreender a origem dos elementos que influenciaram a sonoridade e o ritmo da música Armorial; Fase de experimentação: uma rabeca foi utilizada para pesquisar diferentes timbres a serem emulados ao violino; e Fase de execução: preparação e execução da obra em recital público.

Esta pesquisa encontrou múltiplas alternativas criativas para a interpretação do Concertino para violino e Orquestra de Câmara de Guerra-Peixe promovendo também novos caminhos para o estudo de obras armoriais.

Revisitando o WC+1 – Espectáculo Músico-performático-sanitário-escatológico

Eduardo Barretto, João Vilnei

Universidade de Aveiro

joaovilnei@gmail.com

WC+1 foi um espetáculo realizado nos dias 7 e 8 de dezembro de 2014, no Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (GrETUA). O evento foi o resultado do trabalho desenvolvido coletivamente por dez artistas. Iniciado no "I Seminário de Criação Compartilhada" em Aveiro, orientado por Luca Belcastro, e que teve como finalidade promover o desenvolvimento de projetos para a criação de novas obras, tanto musicais quanto transdisciplinares, com ênfase no trabalho colaborativo entre a performance e a composição das diversas áreas artísticas envolvidas. A organização e promoção do "WC+1" esteve a cargo do "Germina.Cciones... Portugal", que atua no âmbito internacional e integra o PRISMAS - Festival Permanente de Criação.

O WC é o lugar das necessidades físicas e do banho. Da limpeza da pele, dos dentes, do cabelo e dos intestinos. Tem, normalmente, as paredes cobertas por azulejos ou loiça. Uma sanita, uma pia e um duche, pouco mais é preciso para uma casa de banho "standard". É também um espaço para pensar. Para refletir. Sentado, na sanita, ou no duche. Espaço de música. Canta-se ao chuveiro. Espaço de desenho. O vapor embaça o espelho e transforma-o num quadro em branco. É o último lugar que se vai antes de dormir e o primeiro logo que o dia começa.

Neste artigo, apresentaremos a construção desse WC, seus intervenientes, o processo de criação de suas partes e analisaremos as implicações dos seus resultados na produção académica e artística dos proponentes desta comunicação.

O diálogo entre compositor e intérprete na efetivação da Performance musical: aspectos interpretativos da *Paixão segundo Alcaçus* de Danilo Guanais (1965)

Erickinson Bezerra, André Muniz

Universidade de Aveiro e UFRN

erickinson_l@yahoo.com.br

No constructo interpretativo, investigar a relação e o comportamento das estruturas internas que engendram a composição de um autor vivo torna-se um fator importante. Para o compositor Danilo Guanais (1965), a relação compositor *versus* intérprete é um ponto de reciprocidade mútua e dialógica, do qual, cada um pode contribuir para o crescimento e aperfeiçoamento musical do outro. Enquanto escrevia esta abordagem, pude atuar como regente assistente na preparação da *world première* da recente composição de Guanais, a *Paixão segundo Alcaçus* (2014). Durante os ensaios foram surgindo questões quanto a notação e a exequibilidade de suas determinações que não eram factíveis para a performance. Tais apontamentos foram apresentados ao compositor e outros foram sendo observados pelo mesmo no decorrer da preparação da composição.

O intérprete possui deveres e obrigações de carácter moral quando o compositor é vivo. A ignorância das indicações de execução musical determinadas pelo compositor corrobora uma deturpação de seus interesses, expondo ao público uma imagem equivocada da composição. Tal argumento possui sua intrínseca importância, mas nos permite questionar: quando determinados apontamentos do compositor não são exequíveis, ou sua notação não é clara, mesmo assim o intérprete tem que ser objetivo a tais fatos? A resposta pode ser óbvia aos olhos, porém, seria o intérprete mais ignorante ainda se com sua experiência não sugerisse pontos de melhoria que tornarão a obra mais fluida e exequível. Por vezes o compositor tem uma determinada concepção e a escreve no papel (partitura), mas, nem sempre a mesma quando executada corresponde a sua ideia original, ou não é totalmente exequível. Para além das delineações teórico/filosóficas sobre a relação compositor e intérprete, outros três pontos estruturam nossa abordagem. O primeiro com base no autor H. Brandino (2012), é intitulado “Valorização e adaptação na obra das qualidades do intérprete”. Os outros dois pontos correspondem respectivamente: “Aprimoramento da notação musical e Otimização da obra através da audição presencial”. Como poderemos visualizar no *corpus* do trabalho, todas as sugestões interpretativas e as modificações estruturantes e de exequibilidade da *Paixão*, foram corroboradas por meio da própria performance musical.

Memórias indesejadas: um estudo sobre os esquecimentos de informações recém adquiridas na preparação de uma performance musical.

Edmarcos Pereira da Costa Yang Yang

Universidade de Aveiro

edmarcos07@hotmail.com

O presente trabalho apresenta um estudo sobre os esquecimentos de informações recém adquiridas na preparação da performance devido a recordação indesejada de memórias antigas, feito com auxílio de uma abordagem interdisciplinar na área da psicologia que nomeia esse fenômeno como Interferências proativas (I.P.). Para esse estudo foi escolhido peças simples de culturas diferentes que proporciona a necessidade de assimilação de informações novas para que estas sejam conflitadas com as antigas, a canção tradicional chinesa “Canção do Pescador ao Entardecer” (autor desconhecido) transcrita para violino e piano e a “Canção Brasileira de Francisco Mignone para violino e piano” observando a preparação da canção chinesa por parte do performer brasileiro e a da canção brasileira por parte da performer chinesa.

Esse trabalho tem por objetivo geral a otimização da performance com ênfase na sua preparação. Como objetivos específicos pretende-se tornar a preparação da performance mais objetiva; sugerir estratégias para reduzir as ocorrências dos esquecimentos na preparação e no momento da performance.

Para alcançar os objetivos propostos foi usado o método de procedimento de investigação ação onde foi proposto questões aos performers sobre o problema abordado no intuito de saber quais foram os principais pontos que surgiram os esquecimentos e as causas, seguido de uma reflexão na busca por sugestões de quais mudanças serão necessárias para se resolver tal problema, sendo analisado no ambiente propício para o surgimento das I.P., nomeadamente a preparação individual das peças mencionadas.

As sugestões de formas de se obter uma execução condizente com o convencionado e assim reduzir os esquecimentos ainda estão em fase de análise junto a consulta da bibliografia levantada. Sendo assim, os resultados obtidos até o momento apresentam um maior tempo de trabalho de repetição gasto na preparação nos trechos identificados como fator de esquecimento os quais quando toca-se a peça integralmente não soam da forma convencionada pelos performers tanto a peça oriental quanto a ocidental. Espera-se como resultados uma preparação mais objetiva e otimizada da performance de peças de culturas diferentes; uma aptidão mais eficiente para que se recorde a informação correta e não uma similar, o que característico nas interferências proativas.

O concerto solista com acompanhamento de Banda Filarmônica do Recôncavo Baiano.

Fabio Carmo Placido Santos

Universidade do Estado do Amazonas

fabiofilarmonicamestrado@gmail.com

Esse trabalho está fundamentado em uma dissertação de mestrado que foi realizada entre 2011 e 2013 nas bandas filarmônicas do Recôncavo Baiano, região que está localizada no aureolado de Salvador capital do Estado da Bahia e teve como objetivo encontrar obras para instrumento(s) solistas com acompanhamento de banda filarmônica. Dentro da análise de obras composta para a formação de banda filarmônica com destaque para a *performance* solista, concluímos que, em praticamente todos os gêneros pesquisados há obra solista ou destaque para algum instrumento, sendo assim solo pode ficar restrito a uma parte da obra, pode ser dividida com outro instrumento ou até mesmo ser dobrado com um naipe inteiro. Tal dedução levou-nos a optar por afirmar que somente as Polacas são caracterizadas como um gênero voltado sempre a um ou mais solista. Salientamos que em nossa pesquisa encontramos no máximo 3 solistas, atuando em melodias individuais cada instrumento, por essa característica tem maior destaque (semelhante a um concerto). As polacas possuem geralmente uma exigência virtuosística, sendo frequentemente executada por músicos considerados talentosos de preferência jovens quando esse se destacava no corpo musical da banda. A *performance* sempre é realiza à frente da banda filarmônica, geralmente em festivais, que, entre outros motivos, têm o intuito de impressionar a plateia e principalmente os jurados. O estudo desse tipo de obra interfere diretamente no desenvolvimento técnico do solista tendo em vista que grande parte deste acervo tem um alto nível de exigência técnica. As Polacas geralmente possuem cadência e uma variação de compasso na parte em *tutti* contrastando com a parte solista que sempre é escrito em compasso ternário, sendo assim diferente da Valsa, que tradicionalmente, a parte solo segue com o compasso de três tempos. O termo polaca tem semelhança com alguns termos estrangeiros, mas confrontando as definições encontradas, não foi possível afirmar que a polaca tem origem composicional a partir de algum estilo ou gênero musical. Como resultado desta pesquisa identificamos 73 obras com instrumentos solistas dentre estas 22 são polacas.

A importância de um estudo analítico e musical para a construção e desenvolvimento de um imaginário interpretativo – *Navio Negroiro* de Danilo César Guanais

Flávia Thais Seabra de Medeiros

Universidade de Aveiro

flaviaseabra.07@gmail.com

Ao trabalhar uma obra contemporânea, passamos a ter em mãos mais uma ferramenta na construção do imaginário interpretativo: o compositor. Mas até que ponto a voz do compositor é o delimitador interpretativo? *Navio Negroiro*, de Danilo Guanais, é uma obra tem como base criativa o texto do poema também intitulado “*Navio Negroiro*” do autor Castro Alves, como material composicional pequenos motivos geradores de temas, séries dodecafônicas, escalas nordestinas e células rítmicas características dos ritmos sincopados utilizados na música brasileira. Tais factores nos instigam a buscar respostas em pontos chave como: a existência do texto se manifesta ou não na obra; de que forma; quais são as conexões texto música e até que ponto podem ser reconhecidas; como um intérprete que não está familiarizado com um estilo musical que transcende a notação musical pode se munir para interpretação desta obra, tendo em vista que, criar um imaginário musical para o processo de interpretação é de extrema importância.

Atendendo a afirmação do compositor em entrevista semi aberta que sua obra não pode ser tratada como música programática, e sendo assim, não é possível colar significados em função do texto à música, o desafio é entender de que forma os extratos de significação se constroem e como processo de análise da partitura nos torna mais capacitados na construção em leitura do objeto de arte para uma melhor tradução e interpretação enquanto diretor de orquestra.

Com base nas evidências obtidas por meio da análise como ferramenta interpretativa da obra, pretendemos confrontar/contrapor a afirmação do compositor de que sua música não reflete o texto do poema de Castro Alves, e assim sendo, não pode ser tratada também como música programática; e ressaltar tanto a importância da cooperação Intérprete e Compositor como também, o ponto de dissolução desta. Para isso, teremos a própria partitura como material de estudo, o texto do poema de castro talvez, fonte de inspiração para composição da obra em questão, notas do autor e entrevistas com o mesmo, como também estudos das características musicais existentes na obra, nomeadamente o movimento armorial e suas tendências composicionais, origem e desenvolvimento do gênero.

Concerto didático: uma customização da tradição orquestra

Gina Soares, Mônica Duarte & Annibal Scavarda

UNIRIO

ginadbsoares@gmail.com

A abordagem do concerto didático realizado pela Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (OSES), nas escolas regulares de educação básica da rede pública de ensino pretende refletir sobre uma performance orquestral que foge daquela tradicional que, em geral, ocupa as salas de concerto. Na Série Orquestra nas Escolas/ Orquestra nos Bairros, a OSES se desloca até as escolas e realiza concertos acomodando-se nos pátios ou quadras esportivas junto à plateia. Através dessa iniciativa pretende-se promover o trabalho desenvolvido pela OSES sob uma perspectiva de formação de plateia considerando a apreciação musical. A realização do concerto didático busca proporcionar uma aproximação entre plateia e orquestra desenvolvendo e desmistificando as relações com a música de concerto para pessoas pouco familiarizado com esse tipo de música. A tradicional performance orquestral se flexibiliza para envolver a plateia. O regente adota uma postura eloquente em que os detalhes cotidianos da prática orquestral são explicados, o repertório se configura numa mescla de peças provenientes da literatura orquestral com peças da música popular e folclórica e a postura dos músicos se torna mais interativa. A orquestra oferece um serviço que busca ‘puxar’ a plateia em direção a uma performance facilitada em que o envolvimento seja mais natural e a plateia se reconheça naquilo que lhe é apresentado. Então, queremos saber até que ponto a customização de um concerto que se adequa a determinada plateia pode oferecer uma compreensão musical mais eficiente e tornar a plateia interessada naquilo que a orquestra apresenta. Utilizando os referencias da Retórica e das Representações Sociais, buscamos superar as distâncias entre plateia e orquestra e analisar os dados coletados. As respostas dos questionários aplicados a plateia e as reações registradas em vídeo do concerto didático constituirão nossa base de dados para conhecer quais são as contribuições do concerto para as plateias escolares. O concerto didático acontece há aproximadamente 10 anos e a observação indica que integrantes das plateias escolares passam a frequentar os teatros em outros concertos da OSES.

***Yaga*: Elementos de exploração sonora no repertório escrito para marimba solo**

Giuliano Ribas

Universidade de Aveiro

giulianoribas@hotmail.com

A presente proposta de recital-conferência consiste na performance comentada (com duração total de 30 minutos) da obra *Yaga*, para marimba solo, escrita pelo compositor José Luís Castillo. A linguagem comumente utilizada em composições destinadas a este instrumento é baseada, predominantemente, em recursos melódicos e harmônicos. Na obra *Yaga*, porém é possível encontrar um número bastante variado de recursos sonoros inovadores que vão além destes parâmetros geralmente utilizados na escrita para marimba. Estes recursos consistem principalmente em diferentes ferramentas e técnicas de produção sonora. Podemos destacar a utilização das mãos para se golpear as teclas, a utilização de diversas baquetas típicas de outros instrumentos de percussão e o uso de técnicas “não convencionais” neste instrumento, como o abafamento das teclas com as mãos e os braços. Além disso, podemos destacar a utilização de objetos à princípio “não musicais”, como uma escova de lavar roupas e dedais utilizados para costura. A temática deste trabalho tem relação direta com a minha tese de doutoramento, que encontra-se em andamento, intitulada *Ampliação dos recursos expressivos da marimba através da utilização de elementos de exploração sonora*.

Durante a apresentação oral, que será realizada após a performance da obra, serão discutidas questões relativas aos processos de pesquisa envolvidos. Estes processos englobam a análise dos diversos tipos de recursos de exploração sonora utilizados pelo compositor, a proposição de soluções interpretativas do ponto de vista técnico e musical ligadas à performance destes recursos, além de um breve relato do trabalho de cooperação realizado junto ao compositor. A referida obra foi dedicada ao percussionista Miquel Bernat. Atualmente, estou realizando um trabalho de revisão da partitura, juntamente com Bernat e o compositor, no sentido de aprimorar a notação de alguns dos recursos utilizados na obra. Portanto, através deste trabalho pretendo demonstrar alguns dos elementos de exploração sonora que tem sido utilizados no repertório composto para marimba, e como estes recursos podem contribuir para a expansão dos recursos expressivos deste instrumento. Além disso, pretendo destacar o papel do instrumentista neste sentido através de uma performance crítica e aprofundada.

Percepções sobre a aplicação da Técnica de Alexander na prática do canto

Hellem Pimentel Santos Figueiredo

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

hellempimentel@gmail.com

O presente estudo propõe-se a investigar a eficácia da prática da Técnica de Alexander para os estudantes de canto. Com esse intuito, serão realizadas entrevista semi-estruturadas com um professor e dois alunos praticantes da técnica. A partir da observação sistemática das aulas, consideraremos as adaptações dos exercícios que fundamentam a Técnica de Alexander, e seu efeito no desenvolvimento do aluno de canto. A motivação para a abordagem do tema se deu pela constatação de benefícios da técnica na atuação dos próprios pesquisadores. Espera-se encontrar melhorias significativas em aspectos como: respiração, postura, apoio da voz, qualidade, projeção e colocação vocal, e produção vocal. Os dados obtidos serão analisados com base na bibliografia selecionada. Nossos principais referenciais teóricos serão: Alexander 2010; Barker 1991 e Campos 2007.

O diário de aula como um espaço para (auto)narrativa no contexto de aulas de canto coral em um projeto social

Helena Sala, Ana Marques & Louro-Hettwer

FPCEUP

helenadoris@hotmail.com

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o ensino de música, destacando questões relacionadas a projetos sociais e canto coral. Nele, a educadora musical narra seus dilemas como professora de canto coral para adolescentes, escritos entre abril de 2010 à dezembro de 2012, em um projeto social situado ao sul do Brasil. O estudo possui como metodologia a “autonarrativa” e “narrativas de si” (Souza, 2000; Oliveira, 2009, Josso 2004), ambas refletidas nos diários de aula (Zabalza, 2004). Este método permite a reflexão de situações e experiências, o diário de aula é um elemento de expressão dessas vivências e sentimentos. Perante este narrar o professor pesquisador tem a possibilidade de analisar e reconstruir seus dilemas vividos em sala de aula. O estudo também analisa os conflitos que ocorrem na prática em projetos sociais e seu contexto (Kater, 2004; Kleber, 2006, 2008;) e problematiza a prática de canto coral bem como sua prática sociocultural e educativo-musical (Amato, 2007; Teixeira, 2008). O artigo tem como objetivo principal refletir as situações de aula, bem como os acontecimentos que norteiam a trajetória educativa do educador; problematizar sobre a atuação em projetos sociais e o papel da educação musical nestes contextos, assim como conhecer as identidades profissionais. Notou-se que o narrar dos dilemas proporcionou a mudança de prática da educadora e a conquista dos adolescentes percussionistas à aula de canto coral. Este estudo faz parte de um grupo de pesquisa denominado Narramus – Auto-narrativas em Práticas Musicais – e tem em sua formação pesquisadores professores, alunos da pós-graduação e graduação e colaboradores de duas instituições de ensino superior do Brasil no intuito de possibilitar o debate de suas bases teóricas e práticas, através de reflexões e pesquisas (auto)biográfica para problematizar a formação de professores na área da música, também estuda, a partir de diversos contextos, como ser e tornar-se professor.

“Do canto falado à fala cantada”

Henrique Cantalogo Couto

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

cantalogo@gmail.com

A presente comunicação insere-se no eixo temático “Vozes e vocalidades em performance: presença, emoção, sentido.” e tem por objetivo discutir as possíveis intersecções entre o canto e a fala na performance vocal através da análise das ideias e realizações dos compositores Giulio Caccini (Itália, 1551-1618) em seu tratado *“Le Nuove Musiche”* (Florença, 1602) e Hermeto Pascoal (Brasil, 1936-) na *“Música da Aura”*. Para tal, esta apresentação explora um formato panorâmico que, ao buscar comportamentos vocais comuns à dicotomia canto/fala, parte da análise ora de um tipo de canto que se influencia pelo modo de falar, ora por uma fala que, contextualizada musicalmente, transforma-se em canto. Em um destes extremos, temos o caso do compositor barroco Caccini. Em seu tratado *“Le Nuove Musiche”*, Caccini apresenta o chamado *stilo rappresentativo* que, influenciado pelos ideais gregos de que a música deveria servir às palavras, propõe um modo de cantar próximo à fala através do recitativo. No recitativo, Caccini parte de um canto quase “instrumental” – herança da música vocal renascentista a qual o texto poético cantado servia, na maioria das vezes, como fôrma para as vozes de uma complexa polifonia – transformando-o em melodia acompanhada e inserindo meneios do falar através das ideias de *“rubato”*, sugerindo a irregularidade rítmica da fala. No outro extremo, vê-se o músico brasileiro Hermeto Pascoal, com a *“Música da Aura”*, utilizar-se da fala cotidiana como um elemento musical, transcrevendo a melodia sugerida pela entoação e a explicitando, ora tocando-a no piano, ora elaborando harmonizações ou arranjos sobre esta melodia, sempre com a gravação da fala original sendo executada concomitante à sua execução musical. Essa ideia é oriunda da crença de Hermeto Pascoal de que o canto de cada um é a sua fala. A *“Música da Aura”* surgiu na década de 1980 e atualmente existem várias gravações, não apenas utilizando a língua portuguesa como matéria prima, mas também a francesa e japonesa.

Por fim, vemos em ambas as manifestações musicais a entoação como elo entre a fala e o canto, ideia explorada por Caccini e por Hermeto Pascoal pela sensível percepção do discurso verbal também como um discurso musical.

The multidimensionality of an Augmented Performance: Impulsus

Henrique Portovedo & Paulo F. Lopes

CITAR - Porto; KCB - Brussels

henriqueportovedo@gmail.com

Impulsus was created and designed by the Sound Artist and Saxophonist Henrique Portovedo. Departing from concepts of Extension and Augmentation, the objective of this contribution is to consider the use of augmentation methods, in the musical context of the author's performative work and to present a new performative framework. This generative audio-visual performance is based on the improvisation of a series of sound gestures in relation to the software and instrumental augmentation. In order to optimise elements of flow and of liveness, Impulsus challenges traditional definitions of piece, system and instruments, instead establishing an environment for human machine interaction generating an augmented piece. The motivation for this completely new work is to suggest that, acoustic instruments and digital technology, including new interfaces for musical expression, are able to influence and interact mutually through the actions of performers in order to create Augmented Music Performance environments. This lecture recital examines the multidimensionality of contemporary music, while exploring the environment's qualities of coaction and configurability in an era of new performance types.

Pensando música e identidade: um olhar sobre a viola e os violistas

Isadora Scheer Casari

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

isadorascheer@hotmail.com

A presente comunicação é originária de minha pesquisa de mestrado que teve como objetivo investigar os processos de construção da identidade musical dos violistas. Partimos do entendimento de que as identidades são construídas e elaboradas na e através da relação com os outros e que a música, enquanto prática social, tem um papel relevante, segundo Hargreaves (2002), nesse processo. Dentro do meio musical, historicamente, a viola e o violista foram alvo de uma visão estereotipada e por vezes preconceituosa, onde o violista foi representado como um violinista “frustrado”. Em nossa dissertação de mestrado procuramos então investigar como esse estereótipo ecoa nas identidades musicais dos violistas. Usamos como referencial a teoria das Representações Sociais. Segundo essa teoria existe um tipo específico de conhecimento que é compartilhado socialmente – o senso comum – e esse conhecimento é expresso na forma de Representações Sociais que são construídas e compartilhadas dentro dos grupos sociais por meio das comunicações inter pessoais, ou seja, pelo discurso cotidiano. As Representações Sociais nos permitem conhecer o sistema de conotações implícitas e explícitas que um dado objeto adquire dentro de determinado grupo social. A fim de verificar tais representações, foi aplicada a metodologia da entrevista semi-estruturada realizada com violistas profissionais e atuantes em orquestras sinfônicas no Rio de Janeiro (Brasil). Para a análise de seus discursos foi aplicada a metodologia da análise retórica dos discursos (Reboul, 2000) onde buscamos conhecer as representações sociais do grupo de entrevistados por meio de suas práticas argumentativas. Ao fim da pesquisa, verificamos a existência de um grupo reflexivo (Wagner, 1998) entre os violistas entrevistados na medida em que encontramos em suas práticas argumentativas padrões, recorrências e ênfases sobre seus posicionamentos frente a determinadas questões de relevância em suas práticas musicais. Foram verificadas representações específicas de “artista” e de “músico” entre o grupo de entrevistados. Algumas das representações encontradas nos discursos do grupo podem ser lidas como uma ‘reação’ do violista ao estereótipo do “violinista frustrado”. Esse estereótipo gerou uma reação, ou uma contra-representação na forma de uma representação positiva de si, entendida como um “orgulho” da viola sendo este um ponto de coesão do grupo.

An interpretative reading of the 'retiradas' song of Oswaldo de Souza

John Kennedy Pereira de Castro

UFMG

johndecastro@hotmail.com

Considering the influence of the geophysics space of the Brazilian northeastern backwoods in Oswaldo de Souza compositions, northeriogrاندense composer (1904-1995), the song "Retiradas" translates with expressive and descriptive force the reality of country life caused by the typical climatic conditions of the northeastern backwoods: the dried. This adverse situation has, for decades, driven displacement of its inhabitants in search of other places where they can, leading the surviving cattle find water. The song "Retiradas" of Oswaldo de Souza is a faithful portrait of this human element configured through the clearing movement of the backwoods in search of pasture, although scarce, for extensive cattle. Around that social aspect are intertwined socio-cultural and religious characteristics, cured from the landlord relations and employees deeply hierarchical among its inhabitants. This study aims to perform an interpretative reading of the song "Retiradas" of Oswaldo de Souza as creative act to the construction of meaning. Theoretically based on the texts of the tripartite model of Semiotics Musical Jean Jacques Nattiez, Articles and the doctoral thesis of Professor Monica Pedrosa de Pádua and other authors that contribute to the understanding of the image, cross-concept, as a reading of the operator instances translational both in production and in the reception of the song. Do such readings from the understanding and interpretive freedom about the poem and aspects of geophysical context, ideological and historical that it relates. According to Padua (2009) is to allow the interpreter, on the score of a musical work, construct meaning. These extra elements to the text and musical structure, which we call extrinsic references, are the same as they relate to "affective meanings, emotional, imagistic, ideological, etc., the composer, the performer and the listener link to music" (PADUA, 2009, p.103 cited REIS, 2004, p.7). The use of the image as a read operator supports and reinforces the importance of research, since they are magnified and configured a set of musical and non-musical elements to the performance of the song "Retiradas".

Bachian elements in the piano music of Chopin: a performing perspective

Jorge Moreira

Universidade de Aveiro

jorgefigueiredomoreira@gmail.com

In this paper I intend to show the results of the research about the influence of Johann Sebastian Bach in the piano music of Frédéric Chopin and its repercussion in the performance practice of his pieces. Its main objective was to find and categorize the Bachian elements in Chopin's music. This alone would not justify the subtitle but in order to give a full perspective of the theme approached I will also show the relevance of the Bach element to an informed performance of Chopin's music.

The performing perspective, for example in the form of recordings, can reveal hidden musical elements: like the use of the same melodic cell in different voices. One example of this shows up in some recordings of the *Nocturne Op. 55 no. 1* by Arthur Rubinstein, Jorge Bolet and Alfred Cortot, where the reproduction of the melodic cell (A♭G F) is made clear by the use of the pedal and its subsequent distortion of the original time notation. These performance practices help to make clear the presence of counterpoint in Chopin's music.

Both the knowledge and the interest by the music of J. S. Bach seem to have been boasted in Chopin by his master Wojciech Żywny, who Franz Liszt referred as being 'a passionate disciple of Sebastian Bach...' The evidences that Chopin's counterpoint skills were acquired through the study and playing of Bach's works are mostly given by testimonials of his acquaintances who heard him playing Bach and by Pauline Charazen's volume of the *Well-Tempered Klavier* annotated by Chopin that gives us a glimpse of Chopin's intimate knowledge of Bach work and how he studied it.

As has been said before, the analyses of both composers' pieces are an essential part in this work. Thereby I identified elements shared by the keyboard music of Bach and Chopin. So, when searching for examples of the influence of Bach in Chopin's music I paid special attention to shared musical themes or melodic lines, as these cannot be discarded for being coincidences or having come from other sources rather than Bach's music, and the use of counterpoint.

O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa como mediador entre a tradição rural e a performance urbana

Julieta Silva

Universidade de Aveiro

julieta.f.silva@gmail.com

Entre 1977 e 1980, Carlos Guerreiro (músico fundador dos Gaiteiros de Lisboa, integrou também outros grupos de música popular urbana), relacionou-se de perto com a colecção de instrumentos que o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira juntou no âmbito dos seus itinerários etnográficos pelo país, na década de 1960, e que ficou depositada no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Este etnólogo recolheu e investigou instrumentos musicais populares em Portugal, publicando um livro que se tornou uma consulta incontornável para os grupos de música popular urbana (OLIVEIRA 1964, 1982, 2000). O acesso privilegiado deste músico à colecção de instrumentos e à documentação que entretanto estava a ser organizada no Museu (num período em que a Instituição estava ainda fechada ao público) viria a contribuir substancialmente para o trabalho subsequente de Guerreiro em torno das tradições musicais de proveniência rural.

Este estudo baseia-se na história de vida de Carlos Guerreiro. Sustentando-se no quadro de análise de Ronstrom (1996), revela o importante papel de mediação que desempenhou o Museu Nacional de Etnologia no campo da revivificação da música tradicional em Portugal, através da identificação da “tradição” – na medida em que produziu a documentação necessária à existência de um conhecimento sobre a música tradicional portuguesa – e da legitimação dos documentos coligidos. A investigação revela ainda que estes documentos, depois de legitimados, formam um *corpus* de conhecimentos que servirá de base de trabalho e de inspiração a uma geração de músicos: será a “matéria-prima” das suas composições. Esta “matéria-prima” vai ser “devolvida” transformada a um público urbano: um novo público revivalista que nasce da emergência destes grupos de música popular urbana. Sustentado em autores como Lederman (1993), este estudo reflecte sobre os paradoxos da nova estética associada ao fenómeno do revivalismo musical.

Problemas del acompañamiento guitarrístico al cante por soleá

Kaveh Nassehi

Universidade de Aveiro

kavehnassehi@yahoo.com

El flamenco, debido a la complejidad de su estructura rítmica (diferentes tipos de compás amalgama de 12 tiempos), modal (uso de los modos frigio, hijaz, shahnaz, etc.) y armónica por un lado, y por remitir estilísticamente en otros universos musicales como el gitano, el árabe, los iberoamericanos, etc., por otro, ha sido considerado por los “no flamencos” como una música misteriosa con elementos indescifrables. Consecuentemente, se han generado muchos discursos divergentes, no solo entre su público sino que también entre otros músicos, hasta que Glinka en sus viajes por España, al observar una actuación flamenca escribió, refiriéndose a la performance respecto al compás (ritmo) flamenca ¡los flamencos están equivocados, pero curiosamente se equivocan todos a la vez! Uno de los elementos constituyentes del flamenco es el cante que proporciona al cantaor, mucha libertad interpretativa (hasta modificaciones de la estructura formal y melódica), lo cual proporciona al intérprete más posibilidades de poder lograr una interpretación personalizada de su repertorio. Como consecuencia, el acompañamiento de un mismo cante por soleá (uno de los 4 “palos” (estilos musicales) fundamentales del flamenco), puede variar mucho de un cantaor a otro y como las actuaciones flamencas no tienen previos ensayos, los guitarristas tienen que gastar años, acompañando a diferentes cantaores para aprender este oficio. Aparte de eso, el guitarrista flamenco, para poder acompañar a este cante, debe conocer no solo su amplio repertorio, sino que también el de otros estilos que se suele cantar por soleá. En este trabajo, a base de observación y análisis de un conjunto de interpretaciones de varios cantaores, intento identificar aquellos elementos interpretativos variables e imprescindibles del cante por soleá, que pueden influir en el acompañamiento guitarrístico. Como resultado, espero proporcionar conocimiento para poder reconocer mejor las diferencias entre distintas interpretaciones de un mismo cante.

A teatralidade no constructo da performance musical: A composição do Clown na Sequenza V de Luciano Berio (1925-2003)

Klênio Barros / Erickinson Bezerra

Universidade de Aveiro

eblima02@gmail.com

Chercher à transcender l'opposition du sensible et de l'intelligible au niveau des signes. Lévi-Strauss

A presente investigação tem como objetivo discutir os aspectos teatrais enquanto elementos extramusicais, pois se mostram relevantes na preparação do performer e na efetivação interpretativa da *Sequenza V* para trombone solo, do compositor Luciano Berio (1925-2003). Os procedimentos de preparação da performance objetivam o desenvolvimento de um estado de presença que se manifesta através da relação do performer (em tempo real) com os acontecimentos à sua volta. Essa relação disponibiliza características próprias de linguagem, que resultam na distorção do papel do performer musical em si, proporcionando um desenvolvimento expressivo de construção performativa (teatral *versus* musical) no processo de criação do clown.

De forma a consubstanciar a pesquisa, autores como Alfyard (2007), Hansen (2010), Machado (2005), Matos (2009) e Kleber (2012), além das notas de performance escritas pelo próprio compositor, serviram o necessário referencial. De tal modo, dividimos o trabalho em duas partes: a primeira de articulação teórica, analítica e de estudo prático da obra, fornecem os subsídios congêntes a construção de uma proposta de performance, delineada na segunda parte da pesquisa.

Nesta perspectiva, serão abordados aspectos técnicos e interpretativos acerca da construção/colaboração dos elementos teatrais conjugados aos musicais contidos na partitura. Tais elementos impulsionam uma expansão consciente e construtiva, de uma identidade singular proposta por Berio. Essa construção é feita através da manipulação dos elementos explicitados e materializados pelo performer por meio da interpretação, como poderá ser visualizado no *corpus* do trabalho.

O trombone no Brasil: repertório e ensino

Lélio Eduardo Alves da Silva

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

leliotrombone@gmail.com

No ano 2000 iniciamos um levantamento do repertório brasileiro para trombone solo, trombone e piano e trombone e orquestra. O trabalho resultou na catalogação de 111 peças e 21 transcrições com as formações citadas e datadas do século XX. Dentre os destaques do trabalho temos a obra identificada até o momento como a primeira peça brasileira para trombone e piano (embora tenha sido editada para violoncelo): “Anoitecendo...” composta entre os anos de 1906 e 1907 por Francisco Braga (1868-1945). Peças como os Três Estudos para Trombone (a varas) de José Siqueira (1907-1985), o Concerto (1983) de Ernst Mahle (1921) e o Andante de Osvaldo Lacerda (1927-2011). Entretanto, o grande compositor brasileiro de obras para trombone solo e trombone e piano foi Gilberto Gagliardi (1922-2001), com cerca de 35 obras e vários métodos para trombone. Além da necessidade de organização do repertório constatamos que os métodos de ensino de trombone em língua portuguesa eram praticamente inexistentes e os usados não atendiam plenamente as necessidades dos professores e alunos. Os métodos não apresentavam uma organização por níveis de dificuldade técnica e teórica, o que levou professores a optar por métodos em língua estrangeira que em muitos casos não foram devidamente compreendidos. A pesquisa originou como resultado uma proposta de ensino utilizando conceitos teóricos e técnicos que tem por objetivo a iniciação no trombone de forma gradativa e utilizando em diversos momentos o suporte da música tradicional brasileira.

Adaptação para língua portuguesa de um questionário de autorregulação da aprendizagem instrumental

Lígia Raquel Brito Madeira e Marcos Araújo

Universidade de Aveiro

marcosvinciusaraujo.sm@gmail.com

A compreensão dos processos de autorregulação da aprendizagem no contexto do ensino instrumental possibilita uma intervenção mais rigorosa e eficaz no processo de formação do aluno, promovendo a otimização do seu estudo individual e uma progressiva autonomia académica e artística. Baseado numa constante interação de componentes motivacionais, metacognitivos e comportamentais, é através desse desenvolvimento autorregulado que os alunos evoluem, estabelecem as suas referências e hábitos de trabalho, ajustam crenças de autoeficácia e automotivação – sendo portanto fundamental compreender o que têm interiorizado na sua relação com a aprendizagem. Neste sentido, a investigação na área tem dotado a comunidade educativa de vários instrumentos de aferição de alguns ou vários níveis/componentes de autorregulação, não existindo porém ainda nenhum instrumento em língua portuguesa para o efeito. Este estudo teve por objetivo examinar a adequação psicométrica da versão traduzida e adaptada para a língua portuguesa do questionário de autorregulação da prática musical em estudantes de Miksza (2011), e explorar a autorregulação de alunos de instrumento através das 5 dimensões teóricas da autorregulação presentes no questionário original: Motivo, Métodos, Comportamentos, Tempo e Influência Social. Este *Inquérito sobre Hábitos de Estudo* consiste num questionário com 51 itens que foi administrado a uma amostra representativa de 1200 alunos de instrumento (homens = 44.4%; mulheres = 55.6%) de 8 escolas do ensino artístico especializado em Portugal, com idades compreendidas entre 9 e 28 ($m = 12.41$). 47.9% dos participantes frequentavam o 1º e 2º graus, 45.4% frequentavam o 3º, 4º e 5º graus, e 6.8% dos participantes estavam distribuídos pelos 6º, 7º e 8º graus do curso complementar de instrumento. Os resultados obtidos nos testes de fiabilidade interna e nas análises correlacionais indicaram que o *Inquérito sobre Hábitos de Estudo* atingiu uma alta consistência interna, sendo que os coeficientes Alfa de Cronbach das subescalas variaram entre $\alpha = .71$ e $.84$, e a análise fatorial exploratória revelou um modelo válido de três componentes: métodos + comportamentos + influência social, autoeficácia e tempo. Os resultados sugerem, portanto, que o *Inquérito sobre Hábitos de Estudo* é um instrumento de medida válido e fiável da autorregulação da aprendizagem musical de estudantes de música de língua portuguesa.

A improvisação brasileira ao trompete e o disco *Stone Alliance*: obras e respectivas performances registradas em fonogramas

Marcelo Rocha

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

marcelo.rochapassos@gmail.com

O presente trabalho tem como objetivo traçar um perfil do tipo de performance que o trompetista Márcio Montarroyos realiza no disco *Stone Alliance*, e o que tal disco representa para improvisação na música brasileira, especificamente ao trompete. Para esse fim realizou-se um recorte entre os anos de 1902 (início das gravações no Brasil) até a década de 1970, tendo como meta fazer uma contextualização sobre os trompetistas brasileiros que atuavam na música popular brasileira até a gravação do *Long Play Stone Alliance*. Concretizado esse trabalho, identificaram-se questões referentes à contextualização histórica e musical de cada um desses trompetistas além de suas respectivas produções musicais através de levantamentos históricos em fontes de pesquisas como trabalhos acadêmicos, livros, acervo de bibliotecas digitais, encartes de discos, audição e análise de fonogramas, traçando uma linha do tempo desses instrumentistas. Até o presente momento encontram-se dez trompetistas que tiveram suas obras registradas em fonogramas até a gravação do disco *Stone Alliance*, a saber: Joaquim Luis de Souza (1862-1922), Albertino Inácio Pimentel (1874-1929), Casemiro Gonçalves da Rocha (1880-1912), Paulino Sacramento (1880-1926), Bonfiglio de Oliveira (1891-1940), Napoleão Tavares (1892-1965), Sebastião Cirino (1902-1969), Carmelino Veríssimo de Oliveira (1913), Porffrio Alves da Costa (1913), Geraldo Medeiros dos Santos (1917-1978), José Luis Pinto (1932) e Maurílio Santos (1922 - ?). Pode-se notar um hiato na produção de gravações de trompetistas improvisadores brasileiros entre os anos de 1922 e 1970. Tal hiato, por não ser o foco desta comunicação, será retratado e organizado afim de que novas pesquisas possam ser realizadas sobre os mesmos. Como produto desta presente comunicação, serão apresentados os elementos musicais provenientes da interpretação musical de Montarroyos no referido disco, a saber: articulação, características tímbricas, fraseado, dinâmica e elementos rítmicos uso de equipamentos eletrônicos

Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos: Reflexões interpretativas sobre a performance

Miriam Bastos Rocha

UFMG

mibastosrocha@hotmail.com

No contexto do repertório para Música de Câmara, mesmo com a busca dos compositores por novas combinações de sonoridades em formações instrumentais inusitadas a partir do século XX, o Trio com piano ainda permanece no cenário internacional. Dentro da literatura camerística brasileira, o gênero Trio com piano esteve presente através de várias obras de compositores, como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Almeida Prado, entre outros, da qual se inclui Villa Lobos. A interação entre os intérpretes, fundamental na execução da música de câmara, tem sido considerada uma questão complexa de ser abordada e pesquisada (MATURRO, 2014), particularmente o gênero trio com piano, considerada como uma das formas de música de câmara mais difíceis de se trabalhar, dada a dificuldade do equilíbrio satisfatório quanto à sonoridade, cujos instrumentos possuem volume sonoro e modos diferentes de emissão e produção do som (SMALLMAN, 1990). O Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos (1911), objeto deste estudo, foi o primeiro trabalho de morfologia longa deste compositor. Caracterizado por traços românticos, as relações temáticas entre os movimentos conferem à obra um caráter cíclico, o que permite atestar que Villa-Lobos estava ciente das práticas musicais das correntes mais recentes da Europa. Nesta obra, de forte diversidade de materiais tímbricos, motivicos, rítmicos e harmônicos num resultado de constante turbilhão sonoro, com texturas densas, se repercute nos intérpretes a necessidade de acordarem entre si uma constante busca de hierarquia de trabalho de grupo. Numa análise preliminar do Trio nº. 1, foi possível identificar aspectos relevantes da composição que serviram como ponto de partida para a tomada de decisões interpretativas, e que se destacaram como fatores determinantes no processo de trabalho de grupo: a escrita densa para o piano, uma escrita quase orquestral, e, as constantes mudanças de andamento durante a obra, o que também representa um aspecto complexo para os intérpretes. Partindo particularmente destes dois desafios no processo performático, este trabalho objetiva expor sugestões interpretativas e soluções para questões da prática em conjunto que possam servir como subsídios para a execução da obra referida e outras obras análogas.

Gesto vocal e significação: um inventário das vozes da canção popular brasileira no século XX

Regina Machado

IA-UNICAMP

reginamachado@uol.com.br

A canção popular no Brasil alcançou, durante o século XX, um patamar único dentro do universo da cultura de massas, não sendo apenas um produto destinado a alimentar a grande indústria do disco. Através da obra de compositores como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, entre outros, a excelência dessa realização garantiu um espaço importante para essa expressão dentro da cultura brasileira. Concomitantemente, sendo os cantores os sujeitos responsáveis pela transformação da existência virtual das canções em existência atual, foi através de suas vozes que se consolidou uma tradição na qual a expressão vocal passou a configurar sentido não apenas partindo do conteúdo das letras ou da sinuosidade das melodias, mas sim nos sentidos resultantes da imbricação desses dois elementos. Incumbidos de revelar a carga emotiva inscrita em todos os planos, de conteúdo e de expressão, da relação entre música e letra, os cantores passaram, notadamente a partir dos anos 1960, a fazer uso de seus componentes vocais para configurar uma performance capaz de ser associada a uma assinatura vocal inconfundível. Assim, ao analisarmos o canto de alguns desses artistas, entre eles, João Gilberto, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Elba Ramalho, Cassia Eller e Ná Ozzeti, pudemos encontrar ajustes vocais que extrapolavam a pura realização técnica ou aquela pautada apenas em referenciais de beleza. Combinações diversas entre gritos, sussurros e entoações de fala somados a aspectos de articulação rítmica, fraseado e variações de dinâmica passaram a constituir um repertório de ações vocais, criando marcas definitivas na interpretação e estabelecendo, dessa forma, um elo de paixão com os ouvintes. Neste trabalho, partindo da escuta de fonogramas, apresentaremos algumas análises sobre o comportamento vocal, alicerçado em um suporte teórico construído a partir de estudos referenciados em autores como Paul Zumthor, Roland Barthes e Luiz Tatit (Semiótica da Canção), somados à detecção de elementos da ação vocal, na tentativa de elucidar aspectos daquilo que denomino Qualidade Emotiva das Vozes.

A sincronização rítmica entre o piano e sons eletroacústicos durante a performance de obras mistas

Sabrina L. Schulz

Univ. Estadual de Maringá - UEM e UNOESTE

sa.laureli@gmail.com

A questão principal do presente trabalho é a relação de sincronia temporal que o instrumentista estabelece com o suporte eletrônico durante a preparação de uma obra eletroacústica mista com sons pré-gravados. Nossa hipótese parte da premissa que a situação da performance de obras mistas se assemelham em parte à música de câmara por serem construídas para mais de um integrante; nesse caso, um músico e um suporte eletrônico. Desse forma, propomos um estudo investigativo dos possíveis recursos de ensaio que podem ser utilizados pelo instrumentista para estabelecer a sincronia temporal com os sons eletroacústicos pré-gravados, a fim de construir uma interpretação criativa. Dessa forma, realizamos uma análise da sincronização rítmica da obra para piano e sons eletroacústicos, Beethoven através do espelho – Inventio, visando a performance da obra

Concerto para flauta e orquestra de Edmundo Villani-Côrtes: edição crítica

Samanta Neiva dos Santos & Eduardo Gonçalves dos Santos

Universidade Federal da Bahia

samantaadrielle@ig.com.br

A acessibilidade à informação é fundamental em qualquer campo de produção científica ou artística, no caso dos manuscritos musicais, como sendo material único, se torna ainda mais significativa. É frequente encontrarmos obras de compositores brasileiros esquecidas ou pouco valorizadas, estando grande parte destas, em poder dos compositores ou seus herdeiros, ainda inéditas e sob forma de manuscritos e/ou cópias caseiras, dificultando a execução e divulgação. O compositor Edmundo Villani-Côrtes, corrobora esta ideia, pois, grande parte de sua obra está registrada somente sob a forma de manuscrito.

O *Concerto para Flauta e Orquestra*, objeto de estudo desta pesquisa, ainda é pouco divulgado e circula somente através da fotocópia do manuscrito original da versão para Flauta e Piano e uma parte cavada digitalizada, porém não editada, de Flauta Solo, o que dificulta o acesso à obra e resulta na circulação de diferentes versões. A metodologia adotada para o trabalho editorial foi baseada em pressupostos teóricos, conceituais e metodológicos. Como ação metodológica, fizemos a investigação das fontes disponíveis para a obra, no intuito de classificar e conferir a confiabilidade de cada uma. Foram consultados diversos artigos de jornais e periódicos que abordam direta ou indiretamente a vida profissional de Villani-Côrtes. Serviram de fontes primárias da pesquisa, entrevistas semiestruturadas com o compositor, bem como manuscritos originais e/ou gravações cedidas por Villani-Côrtes. No tocante à edição crítica, James Grier (1996) será o principal referencial teórico, e Figueiredo (2005), uma importante ferramenta a ser consultada. O presente trabalho traz em si a grande vantagem de estudar um compositor brasileiro vivo, em que ainda não existe uma tradição consolidada de interpretação de suas obras, sendo o diferencial desta pesquisa, a participação ativa do compositor na resolução de todas as questões divergentes encontradas no processo de edição crítica da obra. Após a conclusão deste trabalho foram gerados documentos inéditos, com novas informações e correções. Portanto, é de extrema relevância salientar o fato de que, com a finalização desse processo, os flautistas intérpretes têm a sua disposição uma edição que melhor reflete as intenções do referido compositor.

Temporal experience and its relationship to the sound structure: study of a creative process in music composition

Sergio Andres Murillo Jerez

Universidad del Cauca

seranjez@gmail.com

The duration of time lived is a factor that is tied to the formation of musical structures. The formal time, in a sense the objective one, and the time spent, the psychological one, are woven into the musical thinking. Gisèle Brelet (1959), through her creative activity distinguishes formal inspiration as well as material inspiration. According to the author, the empirical duration originates from the experience of the becoming of the psychic states, while formal duration is created through the act by which consciousness constructs its internal evolution. In those terms, Brelet considers that, as the work lives in its duration, it reflects the creative impulses from which itself originates. Considering these premises, here is presented, in part, the creative process of a piano piece titled *Difracción*. In the piece, the internal structures, in some cases, are determined not only by the experience of the empirical duration, but also by the psychological life of the composer as the experience of the way in time. Thus, the writing process in the *Difracción* piece is influenced by the critical consideration of temporal experience.

Som, cor e poesia em movimento performativo: *Images II* para piano de C. Debussy

Shao Ling

Universidade de Aveiro

shaoling@ua.pt

O presente artigo pretende estudar as questões performativas surgidas quando a autora interpreta a segunda série das *Images* para piano de C. Debussy. Tal como o próprio compositor explicita no título desta obra – *Images*, a composição está plena de cenários da natureza. Os sons foram criados como cores e pintam poeticamente “o toque de sinos através das folhas”, “o repouso da lua num templo remoto” e “a flutuação de peixe-dourado na água”. Estas descrições auditivas/visuais fornecem à autora um panorama recreativo e, ao mesmo tempo, levantam também problemáticas, nomeadamente como é que a mente de um pianista desempenha uma combinação entre a imagem descritiva, o som e o movimento performativo. Será esta combinação motivada pela sinestesia sensorial audiovisual e exteriorizada através do sentido tátil, de modo a formar movimentos e gestos para obter uma individualidade performativa?

Tendo em conta a vertente poética, a autora entende que Debussy criou um encanto metafórico, associado a uma conceção filosófica muito próxima do Budismo oriental. Relativamente a este aspeto, na continuidade musical, verifica-se a expressão de “difuso melancólico” com o fim de invocar o sentimento de perda e tristeza, que é sublimado, posteriormente, pelo vazio e eternidade, através dos símbolos – lua e templo remoto; a expressão de “vivo” é indicada para um ciclo de renascimento, e mais uma vez, através da simbolização – peixe-dourado e água. De facto, esta compreensão poética e (ou) filosófica proporciona à autora uma consciência e um horizonte interpretativo da música, mas será este o fator principal para transformar sentimentos em ações performativas? Em caso afirmativo, como é que esta se interage com as sensações auditivas e visuais? Portanto, todas estas questões são estudadas no discurso do artigo com o objetivo de entender a importância do movimento e dos seus componentes técnicos e musicais em performance, criando, assim, uma forma interativa que articula entre a consciência intelectual, os elementos sensoriais e o mecanismo cinético.

Corpomídia e a unidade de expressão sonora: uma proposta de revisitação ao Modelo Estrutural Tripartite de um IMD

Slavisa Lamounier

Universidade Católica Portuguesa

slavisa.lamounier@gmail.com

É cada vez mais frequente pesquisas voltadas ao estudo do gesto e do movimento corporal no desenvolvimento de sistemas computacionais para criação e performance musical, o que se justifica graças a imensa explosão tecnológica que caracteriza a contemporaneidade. O interesse em se explorar os recursos eletrônicos e computacionais para a criação de novas interfaces gestuais abre novas perspectivas para se pensar o corpo neste campo investigativo. Teorias atuais envolvendo o estudo do corpo e sua relação com o meio, se contrapõe ao *Paradigma Dominante – corpomáquina*, aproximando-se dos *Paradigmas Emergentes*. Neste caso, o corpo pode ser investigado enquanto *corpomídia*, onde as relações se dão em processos co-evolutivos (GREINER & KATZ, 2005) sendo, portanto, imprescindível ao processo criativo da composição musical e performance artística.

O objetivo deste trabalho é estudar o corpo em processos co-evolutivos (*corpomídia*) afim de perceber e pesquisar a capacidade interativa e relacional dos movimentos nos processos criativos de composição sonora e performance artística.

A metodologia empregada para a compreensão deste processo interativo é a inserção de uma *Unidade de Expressão Sonora*, constituída pelo *corpomídia* e pelo movimento corporal (capaz de mapear os dados gerados pelo corpo) ao Modelo Estrutural Tripartite de um *Instrumento Musical Digital* (IMD), constituído pelo interface gestual (*hardware*) e pela unidade de geração sonora (*software*), sendo ambos módulos independentes relacionados entre si através de estratégias de *mapeamento* (MIRANDA e WANDERLEY, 2006). A inclusão desta Unidade de Expressão Sonora facilitará a análise do movimento entre os diferentes sistemas interativos (Homem/Máquina), além de permitir a compreensão dos processos criativos em sua composição (gênese), experimentação e performance (construção de significados).

A proposta de revisitação ao Modelo Estrutural Tripartite de um IMD, com a incorporação da *Unidade de Expressão Sonora* (*corpomídia*) como parte do processo de composição interativa e performance (numa perspectiva multidisciplinar entre música e dança), é fundamental por considerar que não há separação sistêmica entre os processos. A inserção desta unidade completa o movimento cíclico das relações (que se inicia no *corpomídia* e retorna através dos recursos de *feedback*) e justifica a transitoriedade da concepção criativa (que se fundamenta no deslocamento dos resíduos de um *relacionamento interativo*).

ABSTRACTS – LECTURE RECITALS

“Something else I saw in the water”, for flute solo (and voice) – The collaboration between composer and performer, on making the desires and possibilities of both together.

Ana Catarina Costa

Conservatório Real de Haia - Universidade de Leiden

anacatarina.flauta@gmail.com

The notation of sounds in a score very often brings to the forefront many questions regarding the musical practice, starting at the sound image desired and developed by the composer to the concretization of these sounds by the performer. In many cases one work can arise two completely different performances, due to historical reasons, notation style, composition philosophy, among others. An ongoing work between a composer and a performer (in case both are open to the collaboration) is a very fruitful way of enhancing both with the particularities and sensibilities not just in the aforementioned work, but also in other situations of a professional life: a performer can have a completely different view on the notation used on music where the composer is not available (such as the classical repertoire) as well as the composer can take in account many features brought by the actual concretization of his musical ideas (very often utopias).

“Something else I saw in the water” is a work for solo flute in which a wind quintet, previously written, was reduced to a single flute, using the voice of the flutist as a way to create new sonorities, multiphonics, ghost tones, counterpoint, among others. This brings a totally different sound result from the initial wind quintet, making the piece stand by itself and reworking the very foundations of its sonic world. At the same time, the piece brings a complex and virtuosistic use of voice and flute, demanding an independence on the use of both by the flutist as well as developing a musical coherence on the interpretation, bringing also the physical possibilities of the musician working on it. The collaboration between composer and performer, in this way, on making the desires and possibilities of both together, enriches the final result, transforming the isolated act of composing and practicing a continuous flow of interconnected ideals.

The performance of this work was rated as “brilliant” by Chris Woolfrey in his column “Global Ear”, on the renowned English magazine “The Wire”, and the piece itself referred as an example of the quality and diversity.

Performance en la guitarra clásica desde un nuevo paradigma centrado en la corporalidad y la gestualidad

Alfonso Aguirre

Universidade de Aveiro

alfonso_guit@yahoo.com

Los enfoques tradicionales en el estudio y performance de la guitarra clásica, consolidados a lo largo del siglo XX, han sentado sus bases teóricas en los trabajos de Carlevaro, Pujol, Shearer, Tennant, entre otros. Esto, acompañado de la influencia de importantes figuras del concertismo, ha contribuido a potenciar el notable desarrollo y popularidad de los que goza el instrumento actualmente. Sin embargo, y sin dejar de reconocer el valor de la literatura antes mencionada, se pueden identificar lagunas y aproximaciones equívocas en el abordaje de temas relacionados con movimiento y con el uso del cuerpo humano en su aplicación al instrumento.

A grandes rasgos, la técnica instrumental se ha focalizado en el uso de manos y dedos, dejando en un plano secundario el papel de las grandes estructuras y de los grupos musculares mayores, los cuales son determinantes para la optimización de la práctica instrumental cuando se integran adecuadamente. Adicionalmente, las descripciones de los movimientos que participan en la producción del sonido han tendido a fundamentarse en la mecánica de objetos inertes (poleas, bisagras, palancas etc.) y en la geometría (posiciones, planos paralelos, horizontalidad, etc.), desarrollando paradigmas mentales incompatibles con la naturaleza orgánica de las estructuras corporales. Esto a menudo resulta en un uso poco eficaz del cuerpo, que en casos extremos incluso llega a derivar en lesiones.

En esta presentación se propondrá una aproximación a la técnica de guitarra clásica desde un enfoque holístico donde los gestos productores del sonido, así como toda la actividad cinética que los acompaña se entiende y estudia de forma integral, utilizando la respiración como infraestructura del movimiento, y englobando en la gestualidad tanto a los grupos musculares grandes como a los pequeños de forma deliberada y consciente para optimizar el desempeño artístico-instrumental. Lo anterior es fundamentado en la auto-observación y enriquecido por la práctica transdisciplinaria en dominios como la biomecánica y el método de cadenas musculares. Para ilustrar lo anterior, se utilizarán ejemplos prácticos contrastando distintos enfoques y sus posibles derivaciones, y finalmente se mostrarán los resultados con 15 minutos de música en vivo.

Combining Pedagogy and Performance: A Musical Literacy Programme for Choirs

Aoife Hiney

Universidade de Aveiro

hineya@tcd.ie

The aim of this lecture recital is to present a musical literacy programme devised for community choirs, through a practical demonstration of its application supported by an explanation of the chosen pedagogical methodology.

Zoltan Kodály stated that “a choir which has even half an idea of reading will, in a given period of time, learn ten times as many works” (Kodály, 1974:158). However, preliminary research based on participant observation and conversations with choral conductors reveal that levels of musical literacy amongst singers in community choirs vary immensely. Although the conductors with whom I spoke unanimously agreed that a literacy programme would greatly benefit their choirs, they explained that time constraints due to performance commitments impede the implementation of a musical literacy programme.

The tenets of the Kodály Concept of Music Education advocate experience-based learning, prioritise sound before sight (Kontra, 1995), and apply solfa syllables in a ‘moveable doh’ system (Kodály, 1974). These concepts have also been recommended by other teachers and conductors (Narmour, 1992, Jordan, 2005), and furthermore, my research shows their correlations with models of memory and perception, such as the information-processing model (Dowling and Harwood, 1986) and theory equivalent and theory-inequivalent learning models (DeBellis, 1995). Thus, I designed a musical literacy programme specifically for choirs based on the Kodály Concept.

Due to the choirs’ time constraints, the programme takes the form of short lesson plans (each with a maximum duration of 15 minutes) to be incorporated in rehearsals. In order to address the issue of performance commitments, six composers were invited to write choral works which correspond to the lesson plans. Therefore, by following the lesson plans, the choir is simultaneously preparing repertoire which reinforces their learning objectives and provides material for concert performances.

The recital consists of a demonstration of a typical lesson with the choir, displaying how the learning objectives are approached and achieved. In addition to performing a selection of their repertoire, the choir will also premiere one of the pieces written specifically for the literacy programme, in order to show how this repertoire may be used in concert settings.

Exploring the right hand's little finger: From Radames Gnattali to Ricardo Tacuchian and Carlos Almada

Bartolomeu Filho Wiese

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

bartholomeuwiese@hotmail.com

This conference presents the results of the research conducted on the Concertino n. 2, a musical masterpiece by Radamés Gnattali, composed for acoustic guitar and orchestra, in which the composer indicated his intentions for finger exercises with the right hand, a quite unusual technical element among guitarists. According to his notes, the interpreter is required to use the right hand's little finger – the way *Garoto* used to play – in order to attain *plaqués* chords. In addition, the present presentation also includes a brief history of right hand's techniques for guitar, with emphasis on those authors that most exploited the use of the little finger. Besides the examples of the Concertino n. 2 works of Ricardo Tacuchian and Carlos Almada will be interpreted. They were written especially for the use of the aforementioned technique. Duration of Lecture-Recital: 40 Minutes.

As diferentes personagens femininas da Ópera do Malandro: possibilidades de construção da performance através de um estudo das identidades sociais e de gênero

Caroline Soares de Abreu

UFRGS/Brasil

arolineabreu@gmail.com

Esta proposta envolve a execução de 4 canções de personagens femininas diferentes da peça “A Ópera do Malandro”, de Chico Buarque. Nesta gama de personagens, encontramos tipos sociais diferenciados: a moça “de família”, a cafetina, a prostituta e a travesti. Nosso objetivo é analisar como o autor descreve essas diferenças através de 4 canções cantadas por elas: Teresinha, Viver do Amor, Folhetim e Geni e o Zepelim, respectivamente. A metodologia que suporta o estudo é a análise da canção popular desenvolvida por Philip Tagg (2011), que apresenta dois conceitos-chave do conhecimento musical: poiético (conhecimento formal) e estésico (relativos à recepção da música). O conjunto de características estésicas do canto é denominado por Tagg como “persona vocal”. Para as questões de gênero, optei por utilizar os estudos de McClary (2003) sobre voz e corporalidade. Através da problematização dessas personagens, observamos como elas constroem suas identidades através do discurso apresentado em cada canção. Nosso propósito é problematizar os elementos constitutivos das situações de performance e dialogar com os estudos da construção de alteridades de gênero no âmbito musical através da apresentação dessas quatro canções, em versão para voz e piano.

The Argentinean Tango: To capture and embody tango in composition and performance for piano

Cécile Elton

Queensland Conservatorium Griffith University

cecile.elton@gmail.com

A lecture-recital, of 45 minutes in length, will present the outcomes of performance-centered research on Argentinean Tango for the pianist/composer. The lecture will include aspects of an auto-ethnographic method of research; composition and performance as creative practice; and the focus of embodiment in Argentinean Tango. A narrative of this journey into an intriguing genre will include: how to play tango's distinctive stylistic and technical features on piano; the understanding of metaphor in poetry and song lyrics, the tango feeling of the music-dance connection; and comparisons with other genres. Relevant musical examples will be presented at the piano.

A recital will follow demonstrating an original composition – *Tango, amor y dolor* – that encompasses four tangos for solo piano and is accompanied by poetry. The performance and compositional aspects of each tango will be discussed. The four styles will comprise of: an evolutionary style of tango “proper” in 4/4 time; an early traditional precursor to tango style, a *milonga*, in 2/4 time; a traditional *tango-vals* in 3/4; and lastly *nuevo tango*, a tango-blues fusion. Lastly, a synopsis will confirm the validity of the collection, how it implements a more robust notation of those emotion inducing features found in Argentinean Tango to provide a valuable resource for the musician who is foreign to the genre and its original context.

Reflections on Creative Processes in Fredric Lieberman's *Ternary Systems*: A Lecture-Recital

Christian Fernqvist

University of York, UK

crf506@york.ac.uk

My research concerns the relationship between the performer and improvised music with the focus on indeterminate aspects of compositions and with a specific focus on flute performance. Within this field I explore forms of composition and notation that offer the performer a significant creative role: scores that are not fully notated, but that define a context (in different ways) in which the performer can act creatively and musically; this includes verbal, graphic and scores with other non-conventional notations.

Within these categories, I have concentrated on graphic scores of contrasting approach for exploration with the flute. Many of these scores reveal their interest, their creative potential and limitations, only through active practical exploration. The exploration of these scores has been process-oriented – rather than focusing on creating an explicitly prescribed product – which introduces a certain amount of indeterminacy in regard to the results obtained. I have chosen to work with a broad range of scores in order to get different perspectives of the field. For this experiment I have used Lieberman's *Ternary System* (1965).

How can I as a performer approach graphic scores without being limited to my instrument and creativity? Is there a way of following the creative process and perhaps making an impact on it?

Using stimulated recall methodology I have found a way of documenting and unlocking the creative process. This may help the performer with the deciphering/interpretation of the score and increase the creativity by seeing possibilities and not limitations.

In this lecture-recital I will demonstrate how the resistance between score, instrument and performer will impact on artistic choices.

Sax-Klangfarbenmelodie: Tras la expresividad tímbrica en el repertorio para saxofón de finales del S. XX

David Sánchez

Universidade de Aveiro

davidsanchezblazquez@gmail.com

Desde que Arnold Schönberg promulgase en la última página de su *Tratado de armonía* (1922) el concepto *Klangfarbenmelodie* (Melodía de timbres), muchos han sido los compositores que han seguido un abordaje de la composición desde el protagonismo del parámetro tímbrico. Por tanto, la pertinencia de indagar en las posibilidades expresivas en este terreno ha cobrado cada vez mayor importancia para los intérpretes, hasta el punto de tornarse imprescindible para quien quiera profundizar en este repertorio. Han sido diversos los autores que han investigado en torno al timbre en el saxofón, como Jean-Marie Londeix en *Hello! Mr. Sax, or Parameters of the Saxophone* (1989), donde ya proponía un recopilatorio de muchas de las opciones disponibles, o Daniel Kientzy, que mostró en *Saxologie* (1990) su incursión en torno al potencial acústico-expresivo de la familia de los saxofones. Marcus Weiss y Giorgio Netti en *The Techniques in the Saxophone Playing* (2010), revisan los rudimentos técnicos desde un punto de vista más actual, pero sin entrar en cuestiones de índole interpretativa. Desde otro ángulo, Agustí Charles habló en 2011 de expresividad tímbrica en la Ópera de Wagner, a la que atribuye las virtudes de "natural, bella y vocalmente intransferible".

En esta conferencia-concierto se explorará el papel del saxofonista en torno a los mecanismos, no solo de ejecución, sino también de interpretación, en ejemplos del repertorio de índole o influencia espectral. A través de la ejemplificación de algunos textos representativos de este terreno, se mostrará un conjunto de elecciones cuyo ánimo es el de construir una interpretación con la expectación tímbrica como eje del discurso musical. De este modo se procurará la respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los factores que dependen del intérprete ante el repertorio cuya estructura aparece generada por un desarrollo del parámetro tímbrico? ¿Cuál es el papel del saxofonista como co-creador en este tipo de repertorio? ¿Es posible desarrollar recursos técnicos que ayuden a potenciar una supuesta capacidad tímbrico-expresiva?

Performing piano four-hand repertoire: communication between performers and the issue of synchrony

Duo Corvisier - Fátima and Fernando Corvisier

Departamento de Música da USP

fatimacorvisier@usp.br

The piano duet medium is unquestionably a singular form of chamber music, since the two performers share the same instrument. Although it allows the pianists to be closer to each other, it engenders specific problems of coordination regarding synchrony: precision of attacks and releases of notes, entrances and endings, length of pauses and fermatas, fluctuations in tempo, anticipations and reactions to each other's actions. In playing piano duets, pianists communicate with each other using several gestures, signals (both aural and visual signals), and body movements, a sort of body "language" that enables them to communicate to each other without words during performance. This study focuses on how a piano duet ensemble may develop this way of communication between pianists also taking into account the roles of partnership and leadership, the strategies of practicing, and the adaptation to each others sound and individuality. This lecture recital will present some excerpts of piano music for four hands showing what strategies are the best and how the pianists could practice to achieve this coordination. The results point out that on the matter of piano attacks (or touches), the velocity of the keys are in direct connection with the pianists own tempo, and, therefore, this must be carefully practiced by the piano duo. Other conclusions are: practicing together is most effective; leadership must be shared by primo and secondo, passing to one another, depending on the situation; and body movements, although spontaneous, can be practiced.

Tecnologia como suporte na preparação da performance do Concerto *Fribourgeois para piano e orquestra de cordas* de Almeida Prado

Fernando Corvisier

Departamento de Música da USP

corvisier@usp.br

Este recital-conferência trata de aspectos relacionados à edição crítica do *Concerto Fribourgeois para piano e orquestra de cordas* de Almeida Prado, realizada pelo performer, e sua posterior execução com orquestra. Serão apresentadas estratégias de estudo com o uso do software *Notion*. Foi gerada uma grade orquestral do concerto neste software com o propósito de servir como auxílio para o ensaio da obra. A utilização deste software se mostrou de grande valia, revelando-se uma importante ferramenta, uma vez que a assimilação do repertório contemporâneo para piano e orquestra requer diversos ensaios, o que, geralmente, não acontece. A palestra recital também pretende demonstrar como o performer resolveu problemas referentes à notação rítmica grafada pelo compositor, especialmente no movimento *Toccata furiosa*. O *Concerto Fribourgeois para piano e orquestra de cordas* de Almeida Prado foi composto em 1985 para homenagear os 300 anos de nascimento do compositor J.S. Bach. A designação do nome *Fribourgeois* tem origem na combinação inusitada entre os nomes da cidade de *Fribourg* na Suíça (cidade do patrono ao qual a obra foi dedicada) e os *Concertos de Brandenburgo* de Bach. Prado espelha-se na forma estrutural dos concertos de Bach com vários movimentos e *obligato*. Sendo assim, a obra possui os seguintes movimentos: Introdução e Recitativo I; Passacaglia; Recitativo II; Toccata; Recitativo III; Arioso e Moto Perpétuo. Apesar de uma aparente estrutura multifacetada, Prado unifica os movimentos através da presença de motivos musicais recorrentes.

O duo violão e piano em três obras de compositores brasileiros: diferentes desafios para uma formação problemática

Flavio Barbeitas

UFMG

flateb@gmail.com

Embora o repertório para o duo violão e piano tenha vários antecedentes no século XIX, com obras funcionais escritas entre outros por Anton Diabelli e Ferdinando Carulli, sabe-se que se trata de uma formação problemática para a composição musical em virtude das características dos instrumentos: semelhantes por um lado (ambos harmônicos) e muito distintos por outro (em termos de volume e projeção sonora). A proposta de comunicação ambiciona ilustrar três diferentes abordagens dessa formação com obras de três compositores brasileiros: Radamés Gnattali (Sonatina), Hudson Lacerda (Valsa) e Roberto Victório (Miniaturas). Na primeira, buscou-se superar a diferença de volume fundamentalmente pela técnica de um diálogo bastante temperado, com alternância no protagonismo melódico. A segunda busca uma variedade de tratamento ao longo das três seções que a compõem, privilegiando, contudo, o uso do contraponto. Na terceira obra, de organização textural e rítmica mais complexa, os instrumentos atuam incessantemente e em conjunto, numa estrutura de maior integração sonora. A atitude performática e as escolhas interpretativas mudam muito de acordo com as obras, desde o tipo de toque e demais recursos utilizados por cada instrumentista até as combinações de dinâmica e agógica do duo.

Timoneiro: Um arranjo para violão solo reutilizando as técnicas de “Baden Powell À Vontade”

Gustavo Medeiros Santos

UNICAMP

gustavopoa.musico@gmail.com

Este recital conferência procura relatar o experimento de criação de um arranjo para violão solo da música *Timoneiro* (Paulinho da Viola). Tal criação surge da compreensão de resultados parciais das análises de meu projeto de mestrado, em andamento, que busca identificar quais os recursos técnicos mais recorrentes encontrados na interpretação violonística realizada no LP “*Baden Powell À Vontade*” (Elenco, 1963) para reinseri-los em novas criações para violão solo. Através da transcrição das peças *Garota de Ipanema* (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes) e *Saudade da Bahia* (Dorival Caymmi), observei a existência de algumas técnicas recorrentes que projetam os traços estilísticos do violonista. A partir da observação mais detalhada desses recursos técnicos e de seu funcionalismo prático no instrumento, é possível compreender maneiras de manejá-los e reutilizá-los em outras peças musicais a ponto de configurar portanto novas criações artística que possuem traços estilísticos que remetem à interpretação de Baden Powell. O relato do processo criativo consiste em expor quais são os principais recursos técnicos encontrados em *Garota de Ipanema* e *Saudade da Bahia*, de que maneira eles são executados ao violão e onde as técnicas reaparecem aplicadas no arranjo de Timoneiro. As três peças em destaque nesse trabalho serão executadas no recital afim de apresentar suas semelhanças estilísticas através da experiência prática. Reserva-se o tempo de 15 minutos para exposição em fala, 10 minutos de recital e 10 minutos de discussão.

A elaboração deste recital conferência é uma iniciativa que busca indagar a possibilidade de incorporar estes elementos técnicos com fruição a partir de observação, prática e criação. O interesse em compartilhar esse processo de imersão com a comunidade científica surge com a hipótese de que é possível um músico se aproprie de traços estilísticos de outros artistas não somente observando e reproduzindo suas realizações, mas também compreendendo as ferramentas técnicas mais relevantes presentes nas criações do artista estudado e utilizando tais ferramentas de maneira pessoal em criações próprias.

Estudo de portamentos em gravações do início do século XX e sua aplicabilidade na obra de Nicolau Medina Ribas

Helder Sá

Universidade de Aveiro

helderjbsa@gmail.com

Nicolau Medina Ribas pertenceu a uma família de músicos radicada no Porto durante o século XIX. Para além da sua actividade concertística e pedagógica, da qual nos chegaram testemunhos principalmente através da imprensa da época, compôs obras para violino inseridas no espírito romântico do século XIX. Nos nossos dias este legado é praticamente desconhecido e constitui um caso singular do repertório violinístico em Portugal, particularmente no caso das suas obras para violino solo.

Um dos objectivos desta investigação é contribuir para um redescobrimento das obras de Nicolau Ribas através da recriação deste reportório, abarcando os estilos interpretativos da época. Foram estudadas gravações de violinistas dos inícios do século XX, de modo a aferir quais as especificidades passíveis de aplicação na obra de Nicolau.

Apesar das diferenças interpretativas entre os violinistas do início do século XX serem maiores do que entre os intérpretes actuais, os estudos de Philip (1992, 2004), Brown (1999) e Leech-Wilkinson (2009) apontam, entre outras, para uma característica comum claramente distintiva – o uso de portamenti em maior número do que acontece actualmente e de forma mais lenta.

Não se conhecem gravações de Nicolau Ribas nem dos seus alunos, pelo que podemos apenas extrapolar os resultados decorrentes da análise de gravações mais próximas da sua época. As primeiras gravações de violinistas actualmente disponíveis datam da primeira década de 1900, o ano do falecimento de Nicolau.

O portamento, como recurso expressivo, foi um elemento fundamental da técnica violinística desde meados do século XIX até às primeiras décadas do séc. XX. Esta pesquisa relacionou os diferentes tipos de portamenti, contexto e frequência tal como identificados em estudos de gravações de inícios do século XX, com o estilo implícito na escrita de Nicolau Ribas.

Partindo da aplicação de portamenti verificada em gravações históricas de violinistas do início do século XX, sistematizaram-se padrões passíveis de utilização em obras seleccionadas de Nicolau Ribas, e identificaram-se secções e passagens pertinentes para a sua aplicação neste contexto. Neste recital-conferência procurar-se-á demonstrar o uso do portamento segundo padrões estilísticos de época e suas implicações interpretativas para a performance da obra de Nicolau Ribas nos nossos dias.

Imagery, gesture, and metaphor: Two collaborative case studies

James Correa, Catarina Domenici, Sara Carvalho & Helena Marinho

Universidade de Pelotas; UFRGS; Universidade de Aveiro

jcorrea.mus@gmail.com

Defined by Godøy (2004) as “our mental capacity for imagining gestures without seeing them or actually carrying them out”, imagery is often solely mentioned in its visual perspective, yet, as Bailes (2002) points out, imagery is experienced as a cross-modal dimension.

This project addressed the following questions:

- What is the role of imagery in collaborative composer-performer contexts?
- Are there specific creative processes involved in producing and sharing imagery?

Our research adopted a reflexive approach based on case studies: the creation of two pieces for two pianos by authors 1 and author 2. Both pieces include sections that were initially written by the composers, in collaborative work with the performers, and also address the aesthetics of indeterminacy and the open work. The joint work departed from the concept of imagery, systematically addressing musical issues through kinaesthetic and metaphoric modes of expression, as basis for the collaborative process.

In the piece *Los Dos Materiales* author 4 departs from the image of the Brazilian Pampa as a poetic impetus. Author 4 uses a group of musical gestures, based on the traditional music of this region, as compositional material. The formal shape of the piece emerges from the transformations and deviations of the musical gestures through time and the interaction/friction between sections of notated gestures and open passages with improvisation. Author 2's piece, *Spinning Yarns (II)*, has sections of rigorous mirroring gestures and sections of improvisational constructions, departing from structures of previously heard material, involving gesture-related issues such as compositional metaphor based on gestures, and collective construction of narrative.

This research pointed out the significance of the concept of imagery as a basis for effective collaborative procedures. Imagery has a particular impact on embodied meaning, as represented through gesture; gesture refers (in)directly both to a person and his/her bodily actions, implying kinetic/corporeal actions, but its intermodal potentiality, as explored through this research, suggests a wider metaphorical range. Different gestures may evoke meaning because they are associated with one's experience and knowledge, both tacit and explicit, but they can also be creatively manipulated, suggesting that a narrative metaphorical discourse may be effective in collaborative contexts.

“Lume de chão”: sounds, images and words for the performance of this piano cycle

Joana Gama

Universidade de Evora

gamajoana@gmail.com

The music of Vasques-Dias has an indissoluble connection to his life experience. Being a Portuguese, born and raised in the Minho region and currently living in Alentejo, the composer wishes, or can't avoid, to transport his life - memories, affections, quotidian - to his music. In other words, with the titles, subtitles and program notes of his pieces being full of extra-musical references, the composer makes it clear that he wants his music to be associated with such diverse elements as trees, insects, linen, fire or literature.

In this Lecture-Recital we explore the relevance of the extra-musical questions in the preparation for the performance of “Lume de chão”, a cycle of 13 pieces for piano by composer Amílcar Vasques-Dias. Through the confrontation between the words of the composer and his music we can see how the former can influence the latter.

The working sessions, the correspondence exchanged between the composer and the performer during the preparation of the piece and the composer's interventions in recitals where the cycle was played are the basis of this investigation, to which are associated emblematic musical examples of the music connection to external elements.

We conclude that, beyond the score provided by the composer, there is a lot of extra-musical information to be considered in the interpretation of “Lume de chão”. In general terms, the poetic idea is enhanced which, specifically, influences the choice of atmospheres, tempi, dynamics and articulations. Regarding the exposed, as a result of this investigation, we elaborated a proposal for the comercial edition of the score.

“Elogio da Desordem” e a ideia de <<Música do pensamento>>

Joana Sá

Universidade de Aveiro

joana.sa.catarino@gmail.com

No recital-conferência proposto, pretendo apresentar excertos da minha obra “Elogio da Desordem” e a ideia de <<música do pensamento>>, expressão de George Steiner por mim usada para designar a ideia unificadora da trilogia de solos à qual “Elogio da Desordem” pertence. Esta noção de <<música do pensamento>> refere-se a uma concepção pessoal de um discurso interior produzido por uma linguagem com diversas dimensões e formas de expressão (musical, visual, da palavra, do movimento), nas quais a música assume um papel central. Quanto do nosso pensamento não é passível de ser transmitido através da palavra? Ou, como George Steiner coloca no seu livro “A Poesia do Pensamento”: “Existirá [...] <<uma poesia, uma música do pensamento>> mais profunda do que aquela que se refere aos usos exteriores da linguagem, ao estilo?”. O conceito de <<música do pensamento>> desta trilogia tem por base ideias e relações entre pensamento-palavra/ pensamento-movimento/ pensamento-música estabelecidas por Steiner, Wittgenstein, Jean Luc Nancy, Artaud, Gil e M.Tavares, entre outros, e uma linguagem musical e performativa com características próprias. Tavares escreve no seu “Atlas do Corpo e da Imaginação”: “ a relação pensamento-palavra é, para Artaud, uma relação de perda constante: o pensamento perde quando se expressa em palavras. Há uma diminuição da intensidade, uma diminuição de força racional, de força de entendimento [...]”. Quanto à relação entre pensamento e movimento, Tavares escreve que o pensamento “move-se, anda, acelera, salta, dança”, que é “o movimento humano por excelência”.

Nancy, no seu livro “À escuta” questiona: “Não seria o filósofo aquele que entende sempre (e que entende tudo), mas que não consegue escutar ou precisamente, que neutraliza nele a escuta - e isto para poder filosofar?” Sobre a sua noção de <<escuta>>, escreve: “talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe.”

Proponho neste recital-conferência a apresentação destas ideias e a sua articulação com a minha utilização da música-pensamento, movimento e palavra em “Elogio da Desordem”.

As sonatas para piano solo de Boris Abramovitch Petchersky: contextualização histórica, análise musical, proposta de interpretação e performance

Jorge Moreira

Universidade de Aveiro

jorgefigueiredomoreira@gmail.com

As seis sonatas para piano solo de B. Petchersky abordadas nesta investigação dividem-se em dois grupos. O primeiro é constituído por cinco sonatas no estilo antigo, evocativas de obras de autores clássicos, e o segundo pela sonata nº3, que tem o título de ‘Trágica’. A identificação das características específicas da escrita musical do autor e sua evolução faz-se utilizando métodos analíticos, como sejam a análise interpretativa, análise formal e estrutural, melódica e harmónica, de texturas, bem como a análise auditiva. Todos estes dados contribuem para a caracterização da obra do autor e sua filiação nos movimentos culturais do século XX e XXI.

As seguintes questões, interligadas entre si, estão no cerne deste trabalho - ‘O que caracteriza as sonatas de Petchersky, o que trazem de novo para a literatura musical de piano, como se enquadram na criação musical erudita do século XX e como devem ser abordadas’ - a resposta à primeira questão fornece os elementos que permitem a clarificação dos problemas secundários colocados. Nesta investigação pretendeu-se dar resposta a estas questões nas suas diversas vertentes – histórica e analítica – e propor uma resposta ilustrada na forma de proposta de interpretação e performance, a qual é, também, utilizada como fonte adicional de informação acerca de aspectos cinéticos.

A investigação apresentada é, portanto, um estudo multidisciplinar sobre a obra de Boris Abramovitch Petchersky que visa analisar e contextualizar as suas sonatas para piano solo de modo a construir uma proposta de abordagem interpretativa que sirva de base a uma performance informada. Com esse objectivo definem-se as características mais marcantes do estilo de escrita do compositor expostas nas sonatas para piano solo e apresenta-se uma interpretação e performance que ilustram as conclusões tiradas (levando em conta o que já se encontra definido na partitura e na gravação efectuada pelo autor). Como forma de facilitar o processo de análise e performance e fornecer um documento de apoio ao processo de interpretação procedeu-se à edição anotada da terceira sonata que ainda se encontrava em forma de manuscrito.

Las três versiones del primer concierto para piano y orquesta de Chaikovski:

Una propuesta performativa

Juan Francisco Lago

Universidade de Aveiro

juanfralago@gmail.com

El concierto para piano y orquesta nº 1 Op. 23 en si b menor de P. I. Chaikovski constituye una de las obras concertantes más representativas de este género. Si bien es de sobra conocida su tercera versión, editada en 1890, apenas se conoce la versión original de 1874 y la primera revisión de 1879. Las transformaciones de la partitura se centran mayoritariamente en la parte solista del primer movimiento incidiendo en las notas, textura y sonoridad del piano. Pero también encontramos diferentes indicaciones de *tempi*, dinámicas, articulación o incluso un corte de 16 compases en el tercer movimiento. Resulta sorprendente que no existan evidencias sobre la autenticidad de la tercera versión editada, que es la que desde finales del s. XIX se interpreta habitualmente. En cambio, apenas se conocen las dos versiones que sí fueron llevadas a cabo y autorizadas por el compositor. Por estas razones considero de interés mostrar con ejemplos los cambios introducidos especialmente en la parte solista del primer movimiento desde su versión original hasta la tercera versión. A la vez de analizarlos quisiera también mostrar las consideraciones interpretativas que se desprenden de la transformación de la escritura. Estas consideraciones me han llevado a una interpretación teniendo en cuenta las tres versiones y no exclusivamente la última de ellas.

Una de las características más destacadas que extraigo de este estudio es la predilección del compositor por los arpeggios del piano al comienzo del concierto. Algo que se mantiene en las dos primeras versiones, pero éstos fueron sustituidos por acordes en la tercera por influencia posiblemente de Alexander Ziloti, pero como he dicho anteriormente, sin evidencia de que Chaikovski acreditara u oyera el concierto de esta manera. Esta predilección por los arpeggios es refrendada por la primera grabación existente del concierto en 1926 por el pianista Vitaly Sapellnikoff quien ya lo interpretó 40 años antes con el mismo compositor a la batuta. El gran pianista Sergei Taneyev, también adorado por Chaikovski, nos habla de que estos cambios no eran auténticos. De ahí la conveniencia de un estudio sobre la o las versiones acreditadas por el propio compositor.

Los glosados de Antonio de Cabezón: una interpretación desde el clave y el arpa ibérica de dos órdenes

Laura Puerto

Universidade de Aveiro

puertolaura@gmail.com

Como intérprete de tecla, arpa histórica y apasionada de la música del siglo XVI, la obra de Antonio de Cabezón ha sido siempre una de mis principales pasiones. De entre su producción, sus glosados, variaciones sobre piezas polifónicas preexistentes, son probablemente lo que menos atención ha recibido. Y esto, a pesar de que, más allá de ser un género netamente español, su exquisita belleza y refinamiento lo sitúan entre lo mejor de su obra.

Con el fin de abordar este repertorio bajo un prisma diferente, surge mi interés por el arpa ibérica de dos órdenes, que en esta época compartía con la tecla la misma cifra, creando un repertorio perfectamente intercambiable entre ambos instrumentos. Tal como dice el propio Hernando de Cabezón en su recopilación de obras de su padre Antonio, *"el instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañerá en el harpa sin mucha dificultad"*.

La perspectiva que me han proporcionado ambos instrumentos ha propiciado una búsqueda de nuevos recursos interpretativos; he consultado fuentes primarias que hacen referencia a cuestiones interpretativas en la tecla y en el arpa; así mismo he abordado el repertorio desde los dos instrumentos, dejándome inspirar por las cualidades que el arpa posee de forma natural y que son trasladables al clave por ser también propias de él. A través de esta experimentación he podido llegar a la conclusión de que mi visión desde el arpa me inspira una interpretación en el clave replanteándome los siguientes aspectos : el uso de articulaciones, resonancias, arpeggiados y la interpretación de figuras o agrupaciones rítmicas.

Este concepto será mostrado en el recital que acompañará la ponencia, interpretando algunos glosados de Antonio de Cabezón con ambos instrumentos.

Clave y arpa ibérica de dos órdenes, instrumentos que convivieron en una determinada época y que vuelven a encontrarse casi cinco siglos después tañidos por un mismo intérprete.

Pessoa, Quintana, Meyer, Ferreira: percurso dos poetas na canção de câmara de Bruno Kiefer e Armando Albuquerque

Luciana Kiefer & Celso Loureiro Chaves

UFRGS

lucianakiefer@hotmail.com

A canção de câmara para voz e piano é um dos repertórios mais vastos da música brasileira. Mais do que pela praticidade da instrumentação reduzida, o repertório tem-se alimentado do relacionamento peculiar que cada compositor estabelece com seus poetas de escolha. Assim, em um mesmo compositor as ideias líricas pessoais de diferentes poetas ecoam diferentemente em escrita vocal, opções melódicas, tratamento harmônico e contexto dramático. Uma exemplificação contundente desse processo é encontrada nas canções de câmara de Bruno Kiefer (1923-1987) e Armando Albuquerque (1901-1986), as quais revelam as maneiras específicas que cada um destes dois compositores adotou na transformação de poetas em música. Em Kiefer, as canções feitas sobre poemas de Fernando Pessoa e Mario Quintana trazem uma dicção que colocam a voz no primeiro plano, ressaltando-a como portadora do nexos semântico da poesia, apoiando-o num tratamento harmônico não tonal; em Albuquerque, a voz tem um protagonismo que a faz assumir posição de narradora da poesia, preenchendo-a em seu sentido pleno para além do que seria possível numa simples leitura silenciosa das palavras. Nesses dois compositores, as melodias ressaltam desenhos vocais idiomáticos, dando ao piano a função de comentarista; ambos, voz e piano, orientam o percurso dos poetas para rumos muito reveladores. O recital-conferência propõe explicitar, em seus 45 minutos de duração, as dicções específicas que surgem de uma abordagem sistemática do cancionário de Bruno Kiefer e Armando Albuquerque; propõe, igualmente, demonstrar a interlocução perfeita que se estabelece entre poetas e compositores, ressaltando Kiefer e Albuquerque como criadores incontornáveis da canção de câmara brasileira do século passado.

Memórias líquidas: Criação artística como necessidade performativa e investigativa

Luis Bittencourt

Universidade de Aveiro

luisbittencourt@ua.pt

“Memórias líquidas” é uma peça musical para *waterphone* solo e *live loops* que compus em 2014. O ímpeto para criá-la surge a partir de minha necessidade, enquanto *performer*, de dispor de obras solo para o *waterphone* e, como investigador, de explorar e ampliar o potencial sonoro do instrumento e suas técnicas de execução. Apesar do *waterphone* ser utilizado em obras orquestrais e de música de câmara, o seu repertório solista é praticamente inexistente, assim como a investigação a seu respeito. Partindo de uma perspectiva intertextual (Kristeva 1980), esta pesquisa teve como objetivo abordar a criação de uma obra para *waterphone* como um processo intertextual, buscando o diálogo entre “universos” musicais distintos, como a música *criolla* sul-americana e a música experimental contemporânea. Através de procedimentos intertextuais específicos (como a tradução ou bricolagem), foi possível recriar a música da “*Chacarera*” e a sonoridade de um dos seus instrumentos característicos, o *bombo legüero*, no *waterphone*. Assim, a obra torna-se em um novo “texto” ou espaço “multidimensional” (Abdo 2000) que, de acordo com Michel Arrivé (1976), absorve a multiplicidade de outros textos e permanece centrado em um sentido. Partindo de um conceito de composição musical ampliado, utilizaram-se elementos como a improvisação e recursos eletrônicos para investigar o potencial sonoro e as técnicas de execução do *waterphone*, reinventando e descontraindo neste processo, materiais rítmicos derivados da *chacarera*. O recital conferência propõe-se a apresentar esta nova obra musical para *waterphone*, e reflexão teórica acerca do processo de composição e das possibilidades sonoras e técnicas do instrumento. Pretende-se promover a discussão do tema desta proposta a partir de um ponto de vista complexo, em que os papéis de compositor, *performer* e investigador dissolvem-se no mesmo indivíduo.

***For her* - an exploration of the piano recital as a tool for raising social issues awareness**

Kesia Decote Rodrigues

Oxford Brookes University, UK

kdecote@hotmail.com

'For her' is an interdisciplinary piano recital developed as an investigation into the use of a piano recital as a tool to raise awareness about a specific social question - child trafficking and sexual exploitation. For some time, the role of music concerning social issues has been discussed. Specifically regarding to classical music, one could suggest an analogy of its usual confinement in the concert hall - and its consequently exclusion from the external sounds of the world - to a certain aspect of alienation from domains of everyday life, including political and social issues. However, referring to Boal's argument that 'all the activities of man are political', we can be reminded that classical music - especially when conceived as a live music experience - still carries an intrinsic potential to reach people and bring them together towards a theme. Considering this, I propose this piano recital, which presents three structural elements: music programme featuring pieces with references to women or girls in their titles, audioclips with soundscapes and testimonies about child trafficking and sexual exploitation, and dolls scattered among the audience. I intend to bring to the audience a sense of contradiction between the reference to childhood implicit in the dolls and the dark content of the audioclips, as a strategy to open possibilities for discussion and reflection about the theme. Also, I aim to explore the 'defamiliarization' technique - by breaking the familiarity aspect of the piano recital with the unusual setting of the performance room, and by making strange objects that were once familiar with the displacement of the dolls from their usual environment - in order to open more channels of perception towards the social message presented in this work. Ultimately, this work intends to bring a reflection about the sensorial impact as a result of blending varied elements within the music performance space, and its efficiency while simultaneously social channel and an artistic experience. This work is part of the investigations I have been doing in my PhD research about interdisciplinary strategies for the piano recital.

Analysing 'from the inside out': Frederic Rzewski's 'De Profundis' from a Performer's Perspective

Mareli Stolp

UNISA (University of South Africa)

marelistolp@hotmail.com

In the Western Art Music paradigm, music analysis and music performance are commonly seen as essentially different activities. Apart from obvious divergences – the former is a scholarly activity, the latter a practical one - these differences are exemplified to a large degree by approaches to the musical score: analysts study musical scores as stable, extant texts; performers experience scores as sets of codes meant to be realised in performance. However, analysts and performers both engage in acts of analysis, and their activities intersect to some degree in terms of their *purpose*: the act of analysis is undertaken in order to uncover meaning in musical works.

Performers of music uncover musical meaning from within a constellation of different factors afforded by their practical involvement with a composition: the physical 'mechanics' of performance, technical issues related to performing the work, emotional and artistic features inherent in the composition and embodied experience generated through the process of assimilating, practising and performing a composition all provide diverse parameters for a performer's understanding of a work of music. I would like to posit that music analysis can be approached from the viewpoint of a performer, one who is involved in the act of music-making on physical, emotional, creative and perceptual levels. Such an approach focuses on insights into musical meaning most directly accessible to a performer of music, allowing innovative negotiations between the 'experiencer' and 'experienced', performer and score.

In this lecture demonstration, I will offer an analysis from a performer perspective of American composer Frederic Rzewski's work *De Profundis for a Speaking Pianist* (composed in 1992). This work utilises several avant garde performance techniques, the realisation of which has a profound bodily effect on the performer of the composition. I hope to show that certain levels of meaning inherent in this work are most directly revealed through a bodily engagement with the score in performance, allowing for understandings of the composition that could not necessarily be attained through a score analysis alone. A performance of the full composition will precede the paper presentation.

Approaching the liminal in the performance of Iannis Xenakis' instrumental solo works

Margarethe Maierhofer-Lischka

Kunstuniversität Graz

me.maierhofer-lischka@kug.ac.at

Among the contemporary music oeuvre, the works of greek composer Iannis Xenakis are known to be extremely demanding, both from their musical complexity as well as from their performative side. Especially the solo works for instruments are pushing beyond the borders of the physical possibilities of instruments and their performers alike.

In this lecture recital, proposed for the panel on „Musical performance as artistic research“, I want to examine one of the most demanding solo works by Xenakis, „Theraps“ for solo double bass: an 12min eruption of physical energy that covers all registers and sonorities of the bass from the bottom to the highest top. Hardly present in the modern concert repertoire, this piece poses a specific challenge to the bodily, mental and emotional limits of the performer, resulting in a performance experience that takes both the audience as well as the performer into another mental state.

My presentation is using my personal study of this piece as a starting point, to ask questions concerning the practise and performative experience of this work: how can musicians practise to expand and overcome physical/bodily limitations, and deal with strenure and pain in a creative way? Is it possible to perform pieces that present an extreme psychophysical challenge, in an objective and analytical way? What can the experience of performing this piece mean for a musician, for the audience?

The theoretical framework I am using for my study comes from cultural as well as performance studies, medicine and musicology. I apply Turner's idea of the „liminal“, as described in context of theatre, to the performance of Xenakis' work, combining this with perspectives on the medical and psychophysical side of performing of music and reaching out into aesthetics and disability studies. For the first time Xenakis' music will be analyzed from a complex performer-oriented viewpoint, combining approaches from different disciplines to explain the intense energetic impact of his music.

O efeito da antecipação do gesto pianístico: Recursos sonoro-interpretativos e estratégias de estudo na prática das *Brasilianas* n.8 e 12 para piano a quatro mãos de Osvaldo Lacerda (1927-2011)

Maria Bernardete Póvoas & Luis Cláudio

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina

bernardetecastelan@gmail.com

Nesta proposta serão apresentadas as *Brasilianas* n. 8 e 12 para piano a quatro mãos do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda (1927-2011), totalizando 28 minutos de execução musical no contexto de Recital-Conferência (45'). As *Brasilianas* são obras significativas dentro de repertório para piano a quatro mãos e retratam elementos característicos da cultura brasileira, como danças regionais e folclóricas (*Frevo*, *Maracatu* e *Cateretê*), cantos de trabalho ou festivos (*Canto de Bebida*, *Canto de Trabalho* e *Abôio*) e um conjunto instrumental típico do Nordeste (*Terno de Zabumba*). Nessas peças encontram-se materiais melódicos e rítmicos oriundos da cultura popular que, embora atuem como o cerne das obras, nem sempre estão claramente identificadas no texto musical. Cientes dessa realidade, o presente trabalho objetiva identificar esses elementos, para fins de otimizar o impacto da performance musical, considerando os efeitos sonoros vinculados a características específicas de cada dança ou canção representada. Outra vertente investigativa do trabalho é examinar a integração de movimentos entre os pianistas, baseando-se em Póvoas (1999, 2008), aplicada em determinadas passagens musicais. Sabe-se que, em princípio, os pianistas estudam as partes (*primo* ou *secondo*) separadamente antes de trabalharem juntos, resolvendo individualmente as questões técnicas e musicais, muitas vezes sem atentar a gestuais mais complexos necessários à execução de determinados trechos musicais. Desta forma, por ocasião do trabalho conjunto, os pianistas devem descrever movimentos que não foram considerados na prática individual. Nesse contexto, pretende-se fornecer diretrizes interpretativas e estratégias de estudo, levando-se em conta a trajetória do gesto pianístico, considerando movimentos nas coordenadas X, Y e Z com relação ao teclado. Entende-se que a prática individual com os gestos adequados à realização musical em duo, situação real de execução, encurtará o período de adaptação do duo e, conseqüentemente, auxiliando em uma prática instrumental mais eficiente. A prática do piano em duo constitui-se em um campo de investigação em desenvolvimento, sendo que trabalhos nesta temática poderão contribuir para a otimização do desempenho músico-instrumental.

Bach, Sonatas BWV 1001, 1003, 1005: Interpretative Approaches on the Guitar

Maria Paula Marques

Universidade de Aveiro

paula.airao@sapo.pt

The work being submitted has its root in a Ph. D. Thesis aimed at considering the interpretative approaches for guitar of Bach's violin sonatas (BWV 1001, 1003, 1005) presented so far, and bringing forth an alternative proposal for their interpretation which will bring together research and artistic practice. It includes a systematic presentation of the main characteristics of the transcription of these works for guitar and the consequences thereof at an interpretative level. These transcriptions were approached at two levels: content analysis of the scores and an analysis of recordings, confronted with Bach's (or his contemporaries') own transcriptions. The investigation revealed some main strategies: the addition of notes, modification of the original rhythmic values, other alterations of Bach's text, and specific fingering solutions that reveal particular articulation options. The recurrent approach in these transcriptions emphasizes the harmonic nature of the guitar. It was manifest both a strong tendency towards the modification of several aspects of the original and a fundamentally idiomatic perspective. The results of this analysis inspired the search for a different interpretative option, one that follows the autograph manuscript for violin without modifying it. While confronting the various options, the challenges brought forth by an interpretation in a harmonic instrument which maintains the original text written for a predominantly melodic one were questioned, and answers for its realization were provided. Articulation was a central element in the research and in the interpretative practice, and aspects regarding baroque practice were considered in my interpretation of the sonatas on the guitar, at the light of present knowledge about the interpretative practice of this period. This work reunites musicological and artistic research, since both the referred practices and the examined interpretations on the Guitar of Bach's violin sonatas were fundament and inspiration for the creation of an original interpretation. According to the aesthetic options made, solutions were found for their technical performing.

Singing, Speaking, Composing: Expanding the Flutist's Field of Activity

Marina Pereira Cyrino

University of Gothenburg, Sweden

marcyrino@gmail.com

Creative collaborative processes between performer and composer affect the practice of musicians and provide an important creative stimulus for the performer. During one year (2012–13), I explored, together with two composers, the creative possibilities of using the flutist's voice while playing. The outcome was, according to plan, innovative works by my collaborators. However, I found that there was more to develop in that field, and my experiences from the collaboration, as well as my own continued practice, stimulated further musical ideas that finally materialized in the composition of a piece of my own, *Old Game* (2013), which became an additional method of investigation. The new direction that the project took proved to be a challenge that pushed me beyond my usual comfort line, making me explore and overpass the well-established border between composer and performer in Western art music. One of my goals in composing was to extend the use of the expressive possibilities of the flutist's voice explored by my collaborators. I focused on the flutist's *singing* voice but also on the *speaking* voice, using excerpts from Samuel Beckett's *Endgame* (to which the title of the piece, *Old Game*, alludes) as basic material. For me as a performer, systematizing and writing down musical ideas in a proper score proved to have great benefits, such as increasing my motivation to explore new techniques, providing a stimulus for artistic experimentation, offering insights into processes of musical notation, and aiding in developing pedagogical tools. The findings indicate that combining the development, practice and analysis of new instrumental techniques with creative processes of collaboration and composition, can yield great benefits for the performer.

O processo colaborativo entre compositor e performer na criação da obra “O Quarto Fechado” para violão solo

Marlou Peruzzolo Vieira

Universidade de Aveiro

marlouvieira@yahoo.com.br

A presente proposta de recital-conferência aborda o processo colaborativo entre compositor e *performer* em casos que o compositor não toca o instrumento para o qual está escrevendo. Desde o artigo de Foss, em 1963, o tema tem atraído a atenção de diversos pesquisadores, tal como Smalley (1970), Borém (1998), Östersjö (2008), Ray (2010), Domenici (2010, 2012), Marinho e Carvalho (2012), que têm relatado suas próprias experiências colaborativas, analisando procedimentos de interação, estratégias de comunicação e resultados criativos. Estes relatos motivaram a elaboração desta proposta que tem por objetivo descrever, analisar e caracterizar o processo criativo realizado pelo autor e pelo compositor Samuel Peruzzolo-Vieira na criação da obra “O quarto fechado” para violão solo. Os procedimentos deste estudo foram divididos em 2 fases: 1) pré-interação, que se refere ao diálogo inicial com o compositor quanto às idiossincrasias do instrumento, técnicas específicas e aspectos do repertório; e 2) interação propriamente dita, que trata da adequação das ideias do compositor às possibilidades do instrumento. No tratamento dos dados foram confrontadas as ideias iniciais do compositor, que constam no manuscrito, com a versão final editada em computador, que representa o resultado final da interação. Verificou-se que a experiência do *performer*, ao identificar a intenção do compositor em cada momento da peça, permitiu torná-la plenamente executável e adequada ao idioma do instrumento, especificamente no que diz respeito a aspectos que serão ilustrados e discutidos na apresentação. Estes aspectos incluem: realização de acordes que o compositor inicialmente pensou serem impossíveis; realização de acordes com escrita fechada; técnicas específicas para a execução de acordes de 5 ou 6 notas; emprego de diferentes efeitos sonoros como *tambora*, *pizzicato*, *pizzicato* Bartók, golpes no tampo e nas cordas; ajustes de dinâmica quando associada a harmônicos naturais e artificiais; permanência ou não de trechos exequíveis da obra, porém bastante complexos tecnicamente para o *performer*, mas que não comprometiam demasiadamente a fluência na execução. Por fim, pode-se concluir que processos interativos entre compositores e *performers* têm se mostrado uma excelente ferramenta para a criação de obras inovadoras.

Pleasure and Efficiency: How We Learn Music

Mieko Kanno

Royal Conservatoire of Scotland

M.Kanno@rsc.ac.uk

Do professional musicians have a special method for learning music? If so, what variety is there and where do we observe the variety? Are the professional musicians' methods different from what is taught in music academies? This presentation seeks to bring our attention to the learning process of professional musicians, and shed light on the 'performativity' of musical performance that takes place outside the performance itself.

In answering the questions above, I also explore the impact of learning methods on the performance itself: if we assume that learning methods impact on performance beyond interpretation, how do professional musicians manipulate their learning process?

The underlying hypothesis of this presentation is that the method or strategy that musicians follow in learning music is as critical and decisive on the quality of outcome as the choice of music they play. There is a widespread myth that musical performance starts only on stage, which leads to regarding preparation as mere 'training' without context. Having observed a comprehensive range of examples and particularly those in contemporary music, I claim that performing tasks of the musician start right from the beginning, from the choices of repertoire and method of learning as 'performance', and that the process of informing the performer of an appropriate learning method entails more than what pedagogy can cover. The research to uncover this premise has been conducted in three methods: (a) work/rehearse with the composer in realizing a performance, (b) hands-on experimentation to find an appropriate learning method which would lead to a desired effect in performance, and (c) interviews and discussions with other professional musicians in contemporary music. The presentation will include a report on the findings from two projects that I conducted on the topic in recent years, as well as demonstrations on the violin.

Reading in the Dark: A performer's encounter with Emily Dickinson and her American musical interpreters

Nicole Panizza & Jack Sheldon

School of Art and Design Coventry University

nicolepanizza@gmail.com

The poetry of Emily Dickinson is famously musical. In shaping her prosody Dickinson drew heavily on the rhythmic and other musical structures of biblical, liturgical and, most specifically, hymn-based material. As well as her use of specific musical sources there is a highly self-conscious use of music in Dickinson's poetry both as a source of imagery and as a strategy for shaping her terse, condensed poetic line. Music is both the ground on which the superstructure of her poetic thought was built and a condition of being towards which it aspired. This presentation will examine, through live and recorded performance, the contrary responses which this insistent musical sensibility elicited from two distinct groups of American composers:

- A) Composers who have embraced and worked to serve the rhythmic and other musical imperatives encoded in Dickinson's verse.
- B) Composers who have consciously worked against the "given" musical qualities of Dickinson's verse.

By investigating the various compositional techniques used it is then possible to devise a map derived from both the composer's and performer's responses that become a cohesive vehicle for her text. Points of entry include repetition, the use of space and silence, rhythmic device, word painting and setting, syllabic placement, use of accent and stress, inventive use of form/structure and harmonic/melodic device.

This presentation will additionally focus on Dickinson's assumption of the role of musician, composer and performer, the way in which the interaction between these 'players' in her drama of self is reflected and expressed in musical terms and how both composer and, ultimately, performer are inspired to then interpret her work through their own artistic filters. By documenting the performer's creative journey in bringing these musical narratives to life my hope is that this research will encourage song practitioners, via the work of Emily Dickinson, to *read in the dark*.

La afinación como elemento expresivo en la música de cámara: aplicación en el dúo de viola y guitarra clásica

Noelia Gomez Gonzalez

Universidade de Aveiro

noeliaviola@hotmail.com

La percepción auditiva de cada individuo es diferente y por ello hablar de afinación es un asunto complicado, que ha generado muchos debates en el ámbito de la música clásica. Desde la antigua Grecia han sido muchos los sistemas de afinación y los temperamentos propuestos para la búsqueda de una afinación idónea y en el contexto de los instrumentos de cuerda frotada es un tema ampliamente discutido por concertistas y pedagogos. Dos consideraciones importantes en las que coinciden muchos especialistas son la relación entre afinación y expresividad musical y la importancia del contexto musical para decidir el tipo de afinación a emplear.

En general, los instrumentistas de cuerda frotada realizamos muchos malabarismos entre la afinación pitagórica y la pura, siendo la primera la que se aplica a menudo en líneas melódicas y la segunda en pasajes armónicos. Así, podríamos decir que la afinación tiene un aspecto horizontal y vertical al mismo tiempo. En el caso del dúo de cuerda frotada con guitarra, considero que la construcción de la afinación del ensamble podría ser diferente a la que acontece en otros ensambles más populares en la tradición de la música occidental, como el dúo con piano o el cuarteto de cuerdas, por las particularidades del contexto de la guitarra. En este momento inicial de la investigación parece que la afinación de la guitarra por tonalidades y la afinación de la parte de la viola favoreciendo el contexto armónico son dos premisas que funcionan de manera general. Esto difiere de otras investigaciones que indican que tanto cantantes como intérpretes de instrumentos de afinación variable se desvían considerablemente de los intervalos puros en sus performances.

En este recital-conferencia mostraré resultados iniciales en las “Siete Canciones Populares Españolas” de Manuel de Falla. En cada canción se han realizado ajustes en la afinación de la parte de la viola considerando la textura del acompañamiento, la tonalidad y los contextos armónico y melódico.

La transcendencia del MIDI: simulación del espacio cenico y de la realidad sonora en la suite Iberia de Albeniz

Pedro Fermin Guardia

Universidade de Aveiro

pedroferminguardia@hotmail.com

El actual paradigma que rige la interpretación del repertorio canónico en términos de fidelidad a una supuesta idea creadora está siendo puesto en entredicho. A lo largo del s. XX, ciertos preceptos interpretativos han surtido sibilinamente un tipo de efecto homogeneizador, lo que ha preconizado una universalización del arte de la interpretación y en cierto modo, ha supuesto una visión reduccionista de la acción interpretativa, mermando la capacidad creativa y el espíritu reflexivo y crítico del propio intérprete. En pleno s. XXI, una nueva performance del repertorio hegemónico, en tanto acontecimiento fenomenológico, viene a cobrar vida en una realidad descontextualizada de aquella otra que la vio nacer. De este modo, considerando la información que nos ofrece el texto musical como un reflejo “relativamente” objetivo sobre el que ceñirse y apelando a la deconstrucción del paradigma interpretativo preestablecido inspirada en Jacques Derrida, opino que esta puede ser asimilada en forma de múltiples lecturas, haciendo posible la coexistencia de significados que despierten distintas sensibilidades en el intérprete así como en el oyente. La Suite Iberia, como parte esencial del repertorio privilegiado, constituye en sí misma un discurso estandarizado que no escapa a múltiples convencionalismos. En sincronía con las nuevas iniciativas performativas lideradas en el contexto académico por el Orpheus Instituut (si bien es cierto que, en tanto creaciones artísticas *per se*, existen otras similares como las que proponen Tropos Ensemble o Kathleen Supové), en esta comunicación se explorará un nuevo modelo interpretativo del repertorio canónico realizado en base a una logística tecnológica. Esta no actúa como un mero recurso técnico, sino que transforma el sonido y por extensión, el conjunto de la experiencia. Al tiempo que esta performance pretende huir de la reiterada imitación de las pautas interpretativas avaladas por la tradición, el proceso de creación del arreglo musical generado exclusivamente mediante teclado electrónico y software específico, sería un medio para evidenciar las raíces folclóricas de la obra confiriéndole una nueva resignificación en nuestra era contemporánea. Esta performance pretende, por lo tanto, contribuir a una mejor comprensión de la obra de Albéniz proyectando en la escena el imaginario informado de un intérprete.

Problemáticas na performance de uma obra mais ou menos aberta

Rafael Fortes e Tomas Gonzaga

UNIRIO

for.rafael@gmail.com

A obra para piano solo intitulada "Tecido - 'morrendo em convulsão desordenada'" trabalha com a área de interseção entre a intenção de uma escrita extremamente precisa, na qual todos os parâmetros notacionais são definidos de maneira prescritiva, e a escrita imprecisa, na qual fica à cargo do performer realizar decisões sobre a execução dos símbolos gráficos. A obra propõe diferentes ritmos de oscilações entre estes dois extremos, além de justaposições. O resultado é uma escrita híbrida que convida o performer à uma co-criação com diversos graus de participação.

Diversas estratégias escriturais foram utilizadas para realizar este hibridismo entre prescrição e sugestão. Algumas mais usuais como: o *morsing*, que convida o performer a emular a pulsação rítmica de uma transmissão em código morse; a notação proporcional, na qual a duração das notas é resultado da avaliação entre o tempo estabelecido e a posição da nota no espaço gráfico etc. e outras desenvolvidas pelo compositor: as setas com linhas pontilhadas que indicam a transformação gradual de um evento sonoro à outro; a distinção entre diferentes modos de suspensão do pulso como os diferentes módulos e cesuras; a indicação de duração de improvisações "inspiradas" em algum trecho da partitura etc.

Todo este denso arsenal gráfico, que propõe uma saturação de informações visuais, não deve ser encarada como um desafio para um "intérprete-atleta" mas como um convite à investigação do "performer-criador". A partitura não desempenha aqui a função do registro de uma obra, pelo contrário, é o catalisador de uma relação performática, o estímulo inicial para o desenvolvimento de uma corporeidade. O subtítulo refere-se tanto à esta corporeidade quanto à intensa trama escritural, o "Tecido", que a alimenta. É uma citação de um texto de Gilles Deleuze no qual o autor discorre sobre a obra de arte não orgânica, formada por linhas afigurais, que ornamentam a si mesmas, interrompidas, desviadas, quebradas, "morrendo em convulsão desordenada".

Nossa proposta de recital-conferência pretende, além da apresentação da obra, debater essas e outras questões relativas a sua confecção e performatização sobre o ponto de vista do compositor e do performer.

Construção da sonoridade em um trio de palhetas: articulações entre a afinação da série harmônica e da série subharmônica

Ricardo Dourado Freire

Universidade de Brasília

freireri@gmail.com

A construção da afinação em um trio de palhetas é realizada a partir do alinhamento dos espectros harmônicos e da adequação do timbre dos instrumentos. A construção da performance necessita de fundamentos que possam ampliar as possibilidades de expressividade artística e a ampliação dos conhecimentos sobre afinação constitui um importante elemento para a investigação artística. Barbour (2001) considera afinação o processo de identificar e analisar um intervalo de acordo com frações e proporções (ratio) que estabeleçam os harmônicos comuns para a definição de notas de referência que não apresentam batimentos. Desta maneira, a partir de um intervalo é possível encontrar uma terceira nota que irá demonstrar os batimentos ou o ajuste do intervalo. Este procedimento também ocorre quando é apresentado um intervalo no registro agudo e torna-se possível identificar um som resultante. Os dois procedimentos são extremamente importantes no contexto do trio de palhetas, pois a partir de um intervalo qualquer torna-se possível identificar a função dos harmônicos comuns ou dos sons resultantes. A soma dos espectros harmônicos e o reforço de determinadas frequências irá determinar a sonoridade do grupo. O desenvolvimento da percepção das notas das séries harmônica e subharmônica foi o objeto de pesquisa do trio de palhetas no intuito de desenvolver exercícios que possam auxiliar na construção da sonoridade do conjunto. Foram desenvolvidos exercícios específicos para explorar: a) quintas justas, b) Série harmônica, c) Harmônicos comuns, d) Nota aguda de referência, e) Subharmônicos e f) Alinhamento harmônico. As obras apresentadas irão ilustrar os procedimentos de análise de intervalos e acordes, bem como a aplicabilidade dos exercícios para a ampliação do timbre e do colorido sonoro do grupo. A busca da identidade sonora em trio de palhetas pode ser desenvolvida por meio da exploração dos elementos da série harmônica e subharmônica. A sensibilização e identificação tanto de harmônicos comuns, quanto notas resultantes propiciam a ampliação da percepção dos intervalos e acordes. A articulação entre as diversas possibilidades de afinação e o domínio das combinações de timbres propiciam que cada trio de palhetas possa desenvolver uma sonoridade própria e um discurso único dentro do processo de investigação artística.

Improvisação e indeterminação como ferramentas de comunicação entre o compositor/performer e seu grupo

Samuel Peruzzolo Vieira

Universidade de Aveiro

samuelperuzzolo@gmail.com

A presente proposta de recital-conferência aborda a utilização de ferramentas de interação entre o compositor/performer e seu grupo. O objetivo é demonstrar o uso destas ferramentas na tomada de decisões interpretativas realizadas pelo coletivo. Inicialmente foi realizado um levantamento bibliográfico sobre dois compositores que utilizaram processos de indeterminação e improvisação, nomeadamente Karlheinz Stockhausen e Lukas Foss. Os relatos das experiências destes compositores com seus grupos serviram como referências para um cruzamento de dados entre estes e os dados levantados nesta pesquisa. Dos autores que escreveram sobre o assunto, destaca-se o livro de Smith Brindle “The New Music: The avant-garde since 1945” (1990) sobre Lukas Foss e o seu *Improvisation Chamber Ensemble*, no qual relatos de experiências entre compositor e performers ocorrem através de secções de improvisação. Outra referência significativa é o artigo de Lukas Foss intitulado “Improvisation Versus Composition” (1962). Neste artigo, Foss refere-se aos conceitos de improvisação e composição como sendo fenómenos complementares não no plano da criação, mas do plano da interação entre performers. Como estudo de caso desta pesquisa foram utilizadas duas peças compostas pelo autor deste artigo: 1) *O movimentos obscuro das coisas*, para violoncelo, guitarra e marimba e 2) *Campânulas inclinadas*, para acordeão, guitarra, piano e percussão. Os ensaios foram gravados e posteriormente analisados, com enfoque na comunicação entre os membros do grupo no decorrer da preparação das obras para a performance. Os resultados desta análise mostraram que as ferramentas principais de comunicação entre o compositor/performer e seu grupo são, de facto, a escrita e a improvisação. No que se refere à escrita, identificou-se que a mesma permitiu que as decisões fossem tomadas pelo grupo, resultando num envolvimento e compromisso maior do coletivo. Quanto à improvisação, foi verificada uma transformação dos materiais inicialmente propostos pelo compositor, quer do ponto de vista gráfico, quer do ponto de vista idiomático. Por fim, conclui-se que ambas as ferramentas foram essenciais para uma performance fundamentada nas escolhas de todos os elementos da música. Ao deixar decisões para os performers, a obra torna-se passível de ser reavaliada e remodelada de diversas maneiras, resultando numa participação ativa e homogénea de todos os elementos do grupo.

O imaginário de flautistas como fonte de criação: imagens, metáforas, narrativas, ideias

Shari Simpson

Universidade de Aveiro

simpson.shari@gmail.com

No âmbito do curso de Doutoramento em Performance Musical da Universidade de Aveiro, estão sendo investigadas três obras para flauta solo: a *Sonata em Lá menor* (C.P.E Bach, 1763), *Syrinx* (Debussy, 1913) e *Density 21.5* (Edgard Varèse, 1936). Segundo Manfred Harras (1986), a *Sonata em Am* de C.P.E Bach é considerada uma das obras mais importantes para flauta solo do século dezoito. Ljungar-Chapelon (1996) afirma que *Syrinx* (Debussy, 1913) é uma obra central na literatura da flauta transversal e que, por 150 anos (entre 1763 e 1913), nenhum compositor renomado escreveu uma peça de alto nível para flauta solo. Já em *Density 21.5* (1936), Edgard Varèse inovou ao explorar recursos sonoros diferenciados, como o uso percussivo das chaves do instrumento, e o uso da dinâmica como material temático (Garcia, 2002). Essas três obras foram escolhidas para a investigação, por serem importantes no repertório da flauta transversal, e amplamente conhecidas pelos flautistas. O objetivo principal da pesquisa é investigar, através de entrevista aberta e semi-estruturada com flautistas profissionais, ideias, imagens, narrativas e/ou metáforas, relacionadas pelos flautistas às obras. A partir dos dados obtidos através das entrevistas e de pesquisa bibliográfica iniciou-se, em 2012, um trabalho de criação, com o objetivo de explorar as ideias, imagens, metáforas, etc. apresentadas pelos entrevistados, em uma performance que utiliza recursos extra-musicais. O uso desses recursos partiu da intenção de romper com o formato tradicional dos concertos de música clássica que, segundo Small (1998), baseia-se na ideia de que apenas a música comunica. Baily (1985 *apud* Cook, 1990), reforça essa ideia, ao afirmar que na cultura ocidental a música é tratada principalmente como um fenômeno sonoro, deixando em segundo plano outras questões. Já Correia (2005: 45) afirma que o “significado da música não pode ser separado do significado extra-musical”. No PERFORMA 2015 pretende-se apresentar, em formato de recital-conferência, a performance criada a partir da pesquisa realizada sobre as três obras para flauta solo, e a relação entre os dados da pesquisa e a criação. A apresentação tem duração aproximada de 35 minutos.