

hidden

archives practices

den

debates about music-making

Edited by
Helena Marinho
Maria do Rosário Pestana
Maria José Artiaga
Rui Penha



Title

Hidden Archives, Hidden Practices: Debates about Music-Making

Edited by

Helena Marinho, Maria do Rosário Pestana, Maria José Artiaga, and Rui Penha

Publisher

UA Editora

Universidade de Aveiro

1st Edition – July 2020

Cover

Álvaro Sousa

ISBN 978-972-789-646-2

Published in the context of the projects “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries” (POCI-01-0145-FEDER-016857), and “Our music, our world: Musical associations, wind bands, and local communities (1880–2018)” (POCI-01-0145-FEDER-016814), funded by FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, through COMPETE 2020 – Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), and by Portuguese funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

hidden

archives practices

debates about music-making

Edited by
Helena Marinho
Maria do Rosário Pestana
Maria José Artiaga
Rui Penha



Table of Contents

Preface

Helena Marinho, Maria do Rosário Pestana, Maria José Artiaga, and Rui Penha..... 6

Musicians and performative practices

Criações da música japonesa nos ermos da cena urbana

Alice Lumi Satomi..... 13

“Os de lá e os de cá”: Dinâmicas de ativistas do século XXI pela revitalização da Encomendação das Almas em Proença-a-Velha

António Ventura 24

“Profissionais ordinários”: O estatuto social da música brasileira ao vivo na cidade do Porto

Felipe Vargas..... 36

Women students in the Real Academia de Amadores de Música of Lisbon: The violin class in the transition from the late 19th to the early 20th century

Hélder Sá..... 47

A construção da rabeca: Idiossincrasias do mestre Antônio Merengue

João Nicodemos de Araujo Neto..... 57

A composição como trabalho semi-oculto e sua revelação em pesquisas acadêmicas

José Alberto Salgado..... 70

“Mandaram-me vestir de Severa”: cânones de feminilidade para o fado na década de 1960

Maria Espírito Santo..... 80

Manuel Campos Costa: Um ativista pela vida musical local

Maria Mosa..... 89

“Quem não sabe é como quem não vê” – Mulheres na música em Vidago durante a década de 1960: Os casos de Almerinda Ribeiro e Lucinda Prazeres

Maria Teresa Lacerda 96

“A primavera traz um nome de mulher...”: Imagens do feminino no Festival RTP da Canção

Sofia Vieira Lopes..... 111

Archives and repertoires

Chambonnières’s *Jeunes Zéphyr*s and the hidden craft of the seventeenth-century *clavecinistes*

David Chung 127

Connecting the worlds of music with a digital archive for collaborative research and deliverables’ dissemination

Hélder Caixinha and Susana Caixinha 143

Powerful women and *cori spezzati* on the outskirts of 17th-century Europe

Magdalena Walter-Mazur 157

As especialidades dos músicos sindicalizados: Apontamentos da Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909–1934)

Maria José Oliveira Fernandes 165

Do som à escrita e da escrita ao som: O caso de Belo Marques e a *Música Negra*

Michael Dias..... 182

Hidden stories of sound effects and timbre changes in the early piano history. A case study: the *Clavecin roial* and the art of sound mutations for the musical sublime

Pablo Gómez Ábalos..... 196

Fostering the database in audio production environments by affect soundscape retrieval

Paulo Teixeira, Gilberto Bernardes, and Matthew Davies..... 220

What happened in the Hot Clube de Portugal after the April revolution? Questioning some narratives about jazz in Portugal

Pedro Mendes..... 234

Creation and experimentation

Performing archives: Works for voice and piano/guitar by Elvira de Freitas

Alfonso Benetti, Nery Borges, and André Vaz Pereira..... 244

À redescoberta do envolvimento visual de <i>Jogo Projectado I</i> Andreia Nogueira.....	254
<i>Lambda3.99 pour guitare et synthétiseur</i> . Questões de sustentabilidade e performance de música eletroacústica mista Belquior Guerrero Marques e Pedro Rodrigues	267
Performing soundscapes in public space: Towards an ecological transition Cláudia Martinho.....	276
Transtextualidade e técnicas estendidas em obras para clarinete: Um estudo de caso José Batista Jr	297
Percussion and instrumentality: exploring the performance of unusual instruments and sound sources Luís Bittencourt	309
Diaries of Syncretic Musical Experiments #15: Unfolding Project X 2018 and its reverberations Mariana Miguel, Paulo Maria Rodrigues, and Helena Rodrigues.....	337
<i>Viagem à Fragilândia</i> . Criação e adaptação de instrumentos musicais para utentes da Cerci-Feira Mónica Reis	349
A guerra dos lápis – Sobre um poema sinfónico de Berta Alves de Sousa Vasco Negreiros.....	360

Biographical notes

Preface

Helena Marinho, Maria do Rosário Pestana, Maria José Artiaga,
and Rui Penha

In the last decades, musical research has expressed a particular attention to relational musical practices undertaken by professional and non-professional performers, with the argument that these are essential for the sustainability of groups and communities. This perspective inscribes music in the time and space of its practices, and underlies a paradigm that rejects its alleged timelessness, that is, the presumption that music is an entity that transcends the experiences of composing, performing, or listening. Performance, in this sense, detaches itself from a faithful textual rendition or from specific social and historical contexts, and creates a space where a musician can become an agent of social and cultural creation. Recent academic publications have shifted their focus from work-centred analysis to musical processes, and from writing to musical performance scenarios, as mentioned by Diana Taylor (2003). Alongside the acknowledgement of the agentivity of the performers, the discussion has encompassed the collective and cooperative dimension of musical acts, and the participation they elicited from musicians and, ultimately, from society as a whole (Becker 1982; Finnegan 2007; Small 1998). In this perspective, musical practice / performance can reconfigure the settings in which society, groups, collective organizations and individual musicians define their strategies and tactics (Certeau 2008).

These were also some of the premises recognised by two research projects developed at the University of Aveiro (Portugal) between 2017 and 2019: “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries,” and “Our music, our world: Musical associations, wind bands, and local communities (1880–2018).”

Some of the results of these projects were discussed during the conference “Hidden Archives, Hidden Practices,” held at the University of Aveiro in 2019, which gathered scholars from several geographical and research contexts, focusing on topics such as archives and repertoires of music making, music and social sustainability, life stories of “hidden” musicians, women in music, and experimental performance practices. These topics addressed two main paths of enquiry: archives, repertoires, practices and individuals that have

been neglected by musicological research, and knowledge modes embodied in performative practices and bodies. This bilingual volume gathers a selection of texts addressing the issues discussed at the conference, organised into three thematic perspectives: Musicians and Performative Practices; Archives and Repertoires; Creation and Experimentation.

“Musicians and Performative Practices” encompasses texts that discuss two complementary aspects, namely the involvement of individuals and groups in music making, and musical practices in specific settings. These chapters acknowledge the relevance of individual contributions and their impact on communities, addressing diverse contemporary and historical contexts.

Alice Satomi discusses music-making as a hidden practice in the performance of the nikkei community of S. Paulo, Brazil. The author explores the concept of transterritoriality to analyse creation and performance contexts of classical Japanese music rarely attended by the community of Japanese descendants.

António Ventura analyses processes of revitalisation, turistification and patrimonialization of a set of rituals which include the “*encomendação das almas*” (literally, commissioning souls) in Proença-a-Velha, Portugal. These rituals involve the intervention of several individuals, including the holders of the local traditions, scholar, and local cultural agents.

Felipe Vargas discusses the social status of Brazilian musicians who play in restaurants and bars in the city of Porto (Portugal), based on the actual experiences of these musicians, highlighting the contradictions between their perception of their status in those contexts, and the musical skills that these performative acts require.

Hélder Sá’s chapter addresses an historical context, namely an educational institution, the Real Academia de Amadores de Música in Lisbon (Portugal), and its impact in young women musical training in the transition from the 19th to the 20th century. The data gathered through archival research, concerning the violin class of this institution, unveils the existence of a representative group of young women who pursued instrumental studies during an historical context that was not particularly favourable to this type of endeavours, and the emergence of the first professional women violinists in Portugal.

The research of João Nicodemos Neto explores biographical and participant observation in his presentation of the fiddle player and builder António Merengue (Brazil), and discusses the building processes of this instrument.

José Alberto Salgado discusses hierarchies of musical careers, and musical tasks undertaken by instrumentalists, which are frequently concealed: composing, arranging, and audio processing.

Maria Espírito Santo presents an analysis of canons of femininity associated with fado, based on a collaborative ethnography developed in close interaction with the Portuguese fado singer Ada de Castro, and her symbolic association with the historical representations of the 19th-century fadista Maria Severa.

Maria Mosa applied biography as a methodological approach to the professional life of a musician from Covilhã (Portugal), Manuel Campos Costa, in a chapter that reveals his many pursuits at the intersection of several musical domains.

Both Maria Teresa Lacerda and Sofia Lopes discuss women's representations. Sofia Lopes discusses these representations as conveyed in the Portuguese Television Song Contest during the dictatorship period, from 1964 to 1974. Maria Teresa Lacerda presents two women who participated in musical groups that played in entertainment contexts in the spa town of Vidago (Portugal), in the mid-20th century, pointing out the 'invisibility' associated with the lack of recorded data.

The second part of this volume, "Archives and repertoires," while engaging with several long-standing musicological methods, proposes additional reflections on the interaction between archival and historical information, its application in current performative approaches, technological developments associated with data preservation and research, or its contribution towards a wider dissemination of musical research and creation.

The historical outlook is represented in David Chung's chapter, which considers interpretative practices implied in the concordant versions of Chambonnières's sarabande *Jeunes Zéphyr*s, the information they convey about the *clavecinistes'* practices, and the implications for musical score edition.

Hélder Caixinha and Susana Caixinha describe the procedures involved in the collaborative construction of a digital archive that gathers the music-related data of three research projects developed at the University of Aveiro and INET-md.

Magdalena Walter-Mazur discusses the contents of a collection of 110 polychoral works from the mid-17th century, found at a Benedictine monastery

in Jarosław (Poland). The author highlights the dissemination of polychoral repertoire in the Polish-Lithuanian region, and the fact that it was sung by women.

Maria Fernandes presents a survey undertaken at the archives of the Associação de Classe dos Músicos Portugueses (Association of the Portuguese Musicians), focusing on contents from 1909 to 1934, systematising and comparing several areas of professional musical activities regulated by this association.

Michael Dias, in his chapter on fieldwork undertaken by Belo Marques in Mozambique, unveils problems associated with the transcriptions of the Tonga folklore, in the Portuguese colonial perspective of the 1930s and 1940s, and the Eurocentric and Western-art music criteria applied to this context.

Pablo Gómez Ábalos analyses the interplay between organology and performance, focusing on historical piano building, namely Johann Gottlob Wagner's *Clavecin roial*, and the implications that the technical characteristics of these instruments had for the establishment of timbre and sound ideals, challenging research perspectives exclusively based on the dynamics and 'singing' merits of later 18th-century fortepianos.

Paulo Teixeira, Gilberto Bernardes, and Matthew Davies present a semantically-oriented strategy for browsing and retrieving audio content — in particular environmental sounds — from audio databases. In the age of large, poorly annotated archives of audio content, finding the most appropriate sound for a given purpose within an audio production environment can easily become a daunting task. As a solution to this problem, the authors propose a mapping between affective dimensions, which relate to emotional states, and low-level audio descriptors. This mapping enables the navigation of audio databases using semantically-driven queries that do not depend on the availability of semantic annotations. The authors implemented this method in a prototype application, MScaper, which is presented as a tool for retrieving sounds from the online sound database Freesound using affective dimensions. The paper concludes with an assessment of the perceptual soundness of the spectral audio-content descriptors in capturing affective dimensions and of the usability of MScaper.

Pedro Mendes reflects on the contributions of a private archive for jazz research in Portugal, arguing that archives such the one of Hot Clube de Portugal “can reveal much more than the institutional discourse”.

The final section of this volume, “Creation and Experimentation,” gathers texts that discuss, on the one hand, creative practices associated to specific composers, and, on the other hand, experimental approaches or outputs associated with artistic-research projects or applied performative research.

The output of the Portuguese composer Elvira de Freitas, and her vocal chamber production, including *fado*, is discussed, following a performative outlook, by Alfonso Benetti, Nery Borges, and André Vaz Pereira, who describe procedures of integration of archival data with editorial methods and performance analysis perspectives.

Andreia Nogueira describes the re-enactment of a paradigmatic multimedia media work of the Portuguese composer Clotilde Rosa (1930–2017), *Jogo Projectado I* (1979), achieved through close collaboration with the composer and one of the work’s co-creators (the visual artist Eduardo Sérgio), emphasising the determinant role of performative approaches for the reconstruction of experimental 20th-century works.

Belquior Marques and Pedro Rodrigues address a similar issue in their research, addressing problems associated with the obsolescence of digital contents in mixed-media works. The authors address the restoration procedures applied to the work *Lambda3.99 pour guitare et synthetiseur* (1994), composed by Mikhail Malt, and the sustainability of mixed-music performance.

Cláudia Martinho presents an overview of her work encompassing acoustic ecology, sound art, and architecture. It aims towards sustainable interventions in the public space that address the need for sensorial, environmental, and territorial regenerations, a theme that has attracted growing interest in the past years. This article documents two interventions presented in 2017: *Shores* (2017, São Miguel – Azores), and *Passagem* (2017, Lisbon), as well as the planned *Biofeedback* (scheduled for 2020, Braga). As an ongoing artistic research project, Martinho’s work puts forward possible routes for the use of soundscapes in public interventions as means to enhance and diversify our embodied experiences, as well as to attune our sense of interconnectedness with the environment.

José Batista Jr presents a performative approach of *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, written by the Portuguese composer Luís Neto da Costa. This research is grounded on Gérard Genette’s concept of transtextuality, and analyses diverse technical issues, namely the use of extended techniques in the clarinet, in relation to that concept and its implications for practice and performance.

Luís Bittencourt offers us a perspective on performing with unusual instruments and sound sources, focusing on the idea of instrumentality. What makes an object a musical instrument? How can we approach an unusual object as a musical instrument? What are the key features that distinguish these unusual instruments and sound sources from traditional musical instruments? These questions were addressed as a practice-led multimethod approach, including the perspective of both composers and percussionists, and this paper summarises the results of a series of interviews and three case studies: *Import / Export: Percussion Suite for Global Junk*, by Gabriel Prokofiev, *Wreck*, by Jon Rose, and *Memórias Líquidas*, by Luís Bittencourt.

Mariana Miguel, Paulo Maria Rodrigues, and Helena Rodrigues' chapter presents several affinities with the chapter presented by Mónica Reis. Both projects present a participatory, experimental, and inclusive approach, targeting diverse communities and their artistic development through collaborative strategies. The first authors present a local project aligned with a wider multi-annual project, *Project X*, and a specific presentation in Viseu (Portugal), which involved special-needs participants, as well as visual artists and students. Mónica Reis discusses a case study with a group of adults with disabilities from Santa Maria da Feira (Portugal), which included the development of adapted musical instruments.

Finally, composer and conductor Vasco Negreiros presents the work undertaken with the symphonic poem *Vasco da Gama*, composed by Berta Alves de Sousa (1906–1997) in 1936. The sole surviving manuscript copy presented added corrections, and the work presents problems derived from the composer's inexperience with the orchestral medium. The author, departing from historical and contextual data, as well as revision of orchestration techniques, proposed a new version of this rare example of a symphonic work by a Portuguese woman composer.

References

- Certeau, Michel de. 2008. *A Invenção do Quotidiano*. *Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Musicians and performative practices

Criações da música japonesa nos ermos da cena urbana

Alice Lumi Satomi

Abstract

Pursuing the subject of transterritorial culture in Brazil, this research focuses on musical composition, a practice rarefied in the Japanese community when compared to the predominance of interpretation. Among the four composers discussed in this text, only one is of *Nikkei* descent, and the others are from diverse ancestry. They learned traditional instruments or songs in the *shakuhachi*, *koto* and *utasanshin* clubs of São Paulo city. The compositional samples result from the entanglement of the cultures involved. Starting from these samples and from their narratives about their own composition and processes of music-making, this text discusses artistic behaviour from the interdisciplinary view point of ethnomusicology.

Preliminares

O tema deste volume impele a retomar a pesquisa sobre as (re)criações da música japonesa no Brasil. Enquanto composição, trata-se de um fazer musical invisibilizado nas performances da comunidade *nikkei*, como foi observado em estudos anteriores sobre a música *okinawana* (Satomi 1998) e sobre a “música clássica japonesa” (Satomi 2004). Observou-se que essas performances aconteciam em salas de concerto ou espaços alternativos da elite paulistana, raramente frequentados pela comunidade nipônica.

Quanto às terminologias adotadas, a “criação musical” englobaria a (re)criação e a composição. A primeira inclui desde a interpretação personalizada, passando pela variação, improvisação e arranjo até a paródia. A segunda envolve a criação de todos os elementos musicais até ao texto literário, se houver. O termo “transterritorial” refere-se ao fazer advindo de um deslocamento do habitat natural, adequando-se aos casos de diáspora. Embora a maioria não seja descendente de japonês, os protagonistas da cítara *koto*, da flauta *shakuhachi* e *uta-sanshin* – cantigas acompanhadas do alaúde *sanshin* – são ou foram alunos das entidades musicais estabelecidas por líderes *nikkei*.

O trabalho observou os agenciamentos da criação musical, tendo como ponto de partida a produção e as narrativas dos agentes sobre a própria trajetória pessoal, as escolhas e os processos composicionais, tais como motivação, intenção e representação. Esses autores intérpretes dessa música transterritorial são membros da “Hôgaku-kai [Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa (ABMCJ)]” e da Associação Okinawa Kenjin do Brasil (AOKB). A ABMCJ congrega as escolas de *koto* e de alaúde *shamisen* – Associação Cultural Miyagi Michio do Brasil, Grupo Seiha Brasil de Koto e Associação Miwa Seigensha do Brasil – e de *shakuhachi* – dos estilos *Tozan* e *Kinko*. A AOKB abriga todos os grêmios musicais da cultura *okinawana*, onde se pode aprender *uta sanshin* que contempla os gêneros “clássicos” e “folk” e outros instrumentos como o *koto*, o *kucho* (um cordofone tocado com arco), e o tambor *taiko*.

Os protagonistas e suas criações

Henrique Elias Sulzbacher é construtor e intérprete de *shakuhachi*. Seu fazer musical confronta a premissa de que as artes tradicionais só se aprendem presencialmente, para se preservar a “autenticidade” das escolas. Ele apreendeu a arte da construção e do toque da flauta japonesa à distância, por meios impressos ou virtuais. Nascido em 1982, Henrique vive nos recônditos do Rio Grande do Sul, em Santa Cruz do Sul, cidade com pouco mais de 100 mil habitantes, muitos de ascendência alemã. Rafael Fuchigami (2014, 21) contabiliza dois construtores no Brasil, “sendo um dos poucos fabricantes ativos na América do Sul” (Sulzbacher; Pohlmann 2017). Conheceu o *shakuhachi* através de um manual de construção de flautas e, assim que começou a fabricá-lo, buscou aprender através de livros, em 2006. Antes aprendeu guitarra e violino. Nos próximos dois anos aprendeu a tocar *shakuhachi*, virtualmente, com um australiano e depois com o norte-americano Michael Chikuzen Gould. Eventualmente, mas presencialmente, entre 2009 a 2014, estudou com Marco Lienhard, de New York, Kakizakai Kaoru, da Universidade de Tóquio e de Colorado, e Akio Yamaoka, de São Paulo.

A recolha da peça de Henrique foi casual, quando ele ofertou o disco do seu duo após a apresentação da ABMCJ no “53º Geinôsai (Festival de música e dança folclórica japonesa)”, que acontece todo o terceiro final de semana de junho, mês de aniversário da imigração japonesa. Na capa consta em negrito o título *Vento madeira* (Sulzbacher e Pohlmann 2017), contrastando com a suavidade dos tons pastéis de traços artesanais em aquarela: o vento representado por um *shakuhachi* alado esvoaçante, e a madeira por uma

árvore, cujo tronco é o braço de um violão com as raízes rizomáticas saindo da base, fincando como garras na terra. O disco homenageia as mulheres e “como símbolo de todas elas, ofertamos uma ode [...] àquela mãe que nos carrega durante toda a ida, nossa morada, a nossa amada Terra” (Sulzbacher e Pohlmann 2017, 2).

Do álbum ele destacou “Terra do sol poente”, de 2016, terceiro movimento da suíte *Partida*, um réquiem à sua mãe. Como o título sugere, é uma composição feita em uma localização oposta à terra do sol nascente. O compositor assinala que utilizou o recurso de *slap*, no violão, para simular as puxadas de cordas do *koto* e explica o teor semântico:

a despedida de um ente querido, aquela luz que estava aqui e lentamente se esvai, para quem sabe quando retornar. Essa última peça tem elementos de *sankyoku* [trio de *shakuhachi*, *shamisen* e *koto*] na conversa entre os dois instrumentos, com muitas frases que expressam melancolia e um momento onde aparece uma milonga “niponizada”, que expressa sentimentos diversos, porém impetuosos, que nos levam a crer que a vida seguirá com força nos que ficaram e naqueles que partiram. (Henrique Sulzbacher, mensagem eletrônica ao autor, 24 agosto 2018)

Paralelo ao ofício de professor de história, filosofia, sociologia e orientador educacional, Hilton Cassiano Rodrigues é kotoista da Miwa Seigensha do Brasil desde 2004. Recebeu o título de *okuden*, nível avançado, em 2015. Entre 2015–17 obteve uma bolsa pelo Ministério da Educação Japonês de treinamento para professores (humanidades) na Universidade de Nagasaki. Paralelamente, aperfeiçoou-se em *koto* com Kimiko Kurokawa, assistente do compositor Toshihiko Mizuno. Em São Paulo, participou das comemorações do Centenário da Imigração Japonesa, em 2008, e dos Concertos de Yoko Nishi e foi professor visitante da Universidade de Columbia, entre 2011 e 2013. Tem se apresentado no Geinôsai, Bunkasai (literalmente, Festival da Cultura) e Ireisai (lit. homenagem póstuma), desde 2014, junto ao grupo Miwa e, como solista, em 2017 e 2018. No Japão, entre 2016 e 2017, participou do Charity Concert, no Brick Hall Nagasaki Lounge Concert, e dos recitais e workshops do “Mirai e Tsunagu Koto Project” da sua mestra.

Através da pesquisa participante, desde 2002, que reuniu documentos desde 1936, e observou-se que nas escolas de *koto* o padrão é a presença de mulheres da comunidade japonesa. Hilton é a segunda presença masculina não *Nikkei* do grupo Miwa e se destaca por seu empenho e interesse cada vez

maior pelo instrumento e pela cultura nipônica. Ele reside na zona sudoeste da Grande São Paulo, despendendo uma média de quase duas horas para se locomover para o local das aulas.

Sua composição *Iwatogakure (Reclusão de Amaterasu)*, de 2015, ilustra a lenda. A forma ternária é definida pelas atmosferas contrastantes e pelas trocas de afinações. O momento da festa sugere o ritmo de sua ancestralidade africana. Sobre o subtexto, a motivação e peculiaridades, ele explica:

Num belo dia, na Planície Celestial, “a Grande Deusa do Sol” teve seus domínios destruídos por Susanô, seu irmão. Perturbada, Amaterasu se esconde na Caverna Celestial, trazendo ao mundo a noite eterna. Porém, os outros Deuses se reúnem e dão uma festa na entrada da caverna, atraindo-a para fora e fazendo, assim, os dias voltarem a existir. [...]

A motivação foi uma atividade do grupo Soma [...], em que deveríamos criar qualquer coisa. Decidi compor uma música que representasse um profundo embate de sentimentos e, imediatamente, lembrei da lenda de Amaterasu. [...] Como recurso inusitado, acredito que posso citar o “glissando” com a mão esquerda na área não afinada das cordas, uma técnica não muito comum. (Hilton Rodrigues, mensagem eletrônica ao autor, 27 agosto 2018)

Danilo Tomic, paulistano de ascendência sérvia, é pianista, bacharel em composição pela Universidade de São Paulo, aperfeiçoando-se em regência e musicologia pela Saint Paul, em Berlim; quando estimulado por filmes de Kurosawa, despertou para o *shakuhachi* em 1990. Prosseguiu os estudos com o grão-mestre Baikyoku V, da corrente *Kinko*, de quem recebeu o pseudônimo Baikyô, em 2001, como mestre em *shakuhachi*. Como discípulo mais avançado sucedeu à presidência da ABMCJ. Profissionalmente atua como educador musical em projetos sociais. Como compositor e performer de música clássica japonesa e de música contemporânea, combina o *shakuhachi* “com outros instrumentos ocidentais e com outras linguagens [...]. Tendo aprendido a arte do shakuhachi inteiramente no Brasil, o músico acredita ser um verdadeiro representante da integração das duas culturas” (Shimizu 2008, 1).

Em seu trabalho criativo transita livremente entre a música e outras linguagens artísticas, como cinema, poesia, artes visuais [...]. Também trabalha elementos de diversas culturas e tradições musicais, dos experimentalismos contemporâneos de vanguarda e da pesquisa com instrumentos não europeus ao jazz e ao pop. Tomic tem como principais trabalhos trilhas para cinema, TV, teatro, dança e performances. Já lançou dois CDs e clipes em DVDs. Vem se apresentando em diversos teatros do Brasil e do mundo, revelando sempre inquietude e busca por novos sons¹.

Entre suas obras, Danilo destaca *Shine* (2009), para *shakuhachi* e violoncelo, que foi apresentada entre 2009 e 2011 com integrantes do trio Tons de Outono, em âmbito nacional. Em 2012, a peça estreou no World Shakuhachi Festival de Kyoto, com o próprio autor e o violoncelista Yoshinagi Tsukamoto. A peça une territorialidades japonesas através do timbre do *shakuhachi* e a melodia nativa da Amazônia. O compositor explica a intenção e a motivação do fazer musical:

Ela é dividida em duas partes: manhã e tarde na floresta, numa tribo de indígenas. Em três momentos da peça, as notas longas no violoncelo [sonoridade próxima do órgão de boca *shō*] representam o sol nascendo, a pino e se pondo no final. Na parte que representa a manhã, a música evoca o trabalho e as atividades corriqueiras da tribo. Na parte que representa a tarde, a inspiração é a dança coletiva da tribo. Ouve-se uma melodia dos tucanos, no extremo oeste da Amazônia brasileira. (Danilo Tomic, mensagem eletrônica ao autor, 26 agosto 2018)

Quanto às técnicas específicas do instrumento, Danilo assinala: o *koro-koro*, trilos em intervalos variados (ver trecho 10m:08s em Tomic 2012); pequenos portamentos típicos que promovem inflexões muito peculiares nas linhas melódicas; e o aproveitamento das características tímbricas do instrumento e sua capacidade de se integrar a instrumentos ocidentais.

Victor Uehara Kanashiro (1984), descendente okinawano, é um artista plural no domínio da música (canto, piano, clarinete, violino e *sanshin*), idiomas, teatro e pintura, e sua formação de cientista social permitiu uma abertura para

¹ Festival de Arte Serrinha. Bragança Paulista, 2014.
http://www.arteserrinha.com.br/artistas_2014/danilo-tomic/. Acesso a 31 julho, 2018.

se dedicar em defesa da arte, do meio ambiente, da cultura popular, sobretudo nordestina, okinawana e das minorias. Frequentou a Associação Okinawa da Casa Verde, onde aprendeu canto e foi vencedor de vários festivais de karaokê. A experiência lhe rendeu uma indicação ao 29.º Prêmio da Música Brasileira 2018, como melhor cantor na categoria regional, ao lado de Mestrinho e Renato Teixeira.

Vitoru Kinjô, como prefere ser identificado, aponta influências no seu fazer composicional, do curso do Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM), bem como dos brincantes nordestinos da zona oeste paulistana. E prossegue: “cresci ouvindo muita música, de Pink Floyd a Caetano Veloso, passando por Beethoven e Tarancón. [...] Chico Buarque, Paulinho da Viola, Lenine, Hermeto Pascoal, Buena Vista Social Club, Dominginhos, Caetano e Gil [...] e até mesmo o axé e o sertanejo” (Vitoru Kinjo, mensagem eletrônica, 25 agosto 2018). A sua formação aural revela a sua antropofagia musical, a sua pluralidade e sede de aceitação da alteridade e diversidade.

Após intercâmbios realizados nos EUA e França, Vitoru retoma a cultura ancestral:

E, eu, um refugiado da comunidade *nikkei*, [...] decidi estudar japonês. Falando a língua passei a me lembrar de um corpo e de uma identidade na qual há muito tempo eu não me engajava. Instigado pelas histórias do meu avô, comecei a ler sobre imigração e, sobretudo, Okinawa. Ganhei, então, uma bolsa para conhecer a província e, pouco depois de sua morte, fui passar dois meses em Okinawa. Foi lá que tive minhas primeiras aulas de *sanshin* e *eisah*. Conheci a história da colonização de Ryukyu, da batalha de Okinawa, da ocupação do pós-guerra e sua situação presente. O ano era 2009/2010. [...] Okinawa fez-me olhar para memória, representações, *sanshin* e corpo-voz. Corpo-voz lembrou-me da necessidade de cantar, de como o canto é modo de conhecimento, de comunicação, de enunciação do indizível. (Vitoru Kinjô, mensagem eletrônica, 25 de agosto 2018)

Em 2015, após obter o doutoramento em antropologia, Vitoru mudou-se para “um sítio”, numa localidade a 90 quilômetros de São Paulo, na Serra do Mar, fundando com outros dois artistas a SAMAUMA Residência Artística Rural, um espaço de pesquisa, ensino e criação artística. A decisão atendia um alento que desabrochou na composição *Permissão* (Kanashiro 2015). O vídeo

<https://www.youtube.com/watch?v=qzDso5TkijQ> mostra uma versão² de voz acompanhada unicamente do *yotsudake* – um par de castanholas de bambu utilizado na dança popular e clássica okinawana –, no papel da matraca do Boi do Maranhão. Segundo o autor, a canção surgiu nessa pesquisa sobre trabalho manual e criação artística.

Como um canto de trabalho contemporâneo, apareceu no momento em que eu roçava o caminho da casa ao bambuzal numa manhã de verão ensolarada da Mata Atlântica. Foi meu modo de pedir permissão para uma nova vida, inspirando-me na coragem de meus avós e bisavós que atravessaram os mares para virem lavrar as terras do Brasil. (Vitoru Kinjô, mensagem eletrônica, 25 de agosto 2018)

Peço licença

Minha sinhô e meu senhor

Pai, minha mãe das doces águas, vô e avó peço sua bença

Eu vim de longe

Vim de um reino do passado

Pra plantar feijão, quiabo, milho, couve, amor e amora

(Kanashiro, 2015)

Observações do fazer musical

Emprestando as lentes da semiótica, as atitudes composicionais estariam inter-relacionadas com questões de “representação musical”. As amostras musicais têm como denominador comum o sol, sujeito apontado nas narrativas dos compositores. José Luis Martinez, a partir do conceito pierceano, acomoda a “representação musical” como sendo a significação, ou seja, o complexo dos “signos musicais [ícone, índice e símbolo] em relação aos seus possíveis objetos”. O signo icônico inclui imagens, diagramas e metáforas; o índice, os fatores de contiguidade diante da relação dinâmica do sistema musical; o símbolo, “um eficiente meio de representação e organização estética” (Martinez 1991, 23).

² Há uma outra versão disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=2PPh7Sr1k_s, acompanhada de instrumental do boi do Maranhão pandeirão, matraca e onça, além de violão, guitarra, baixo elétrico e flauta transversal.

Assim, em *Terra do sol poente*, o sol literário metaforicamente representa a vida, constituindo um signo icônico. Em *Shine*, o sol, personificado como sonoridade, permeia toda a obra demarcando suas partes, funcionando, então, como símbolo e índice. Em *Iwatokagure*, o sol mitificado pela lenda representa a nação Japão, ícone de um império dinástico perpetuado na própria bandeira. Em *Permissão*, o sol é aludido como atmosfera motivacional, pois a canção foi composta “numa manhã ensolarada” (Vitoru Kinjo, mensagem eletrônica, 25 de agosto 2018).

Relendo o material recolhido em campo, há muitas interpretações a serem feitas. Para o espaço que se dispõe, pontuo alguns conceitos e depoimentos a serem aprofundados em outro momento.

O legado da cultura japonesa, de conexão com a natureza, transparece nas narrativas dos agentes. Henrique se identifica com o “musgo na pedra”³, revelando o costume de ficar “nas pedras no meio do riachinho, tocando e, às vezes, lixando as flautas nas pedras [...]. E essas pedras geralmente têm musgo. Eu me sentia fundido com a natureza. [...] O musgo, apesar de não parecer, [...] está sempre se expandindo, crescendo e envolvendo a pedra”. Segue comparando com o *shakuhachi*: “o bambu pode ser trabalhado por uma vida inteira e sempre vai poder ficar melhor, sempre existe algum acréscimo”. No processo de retroalimentação da des/reconstrução da identidade okinawana e brasileira, Vitoru fundamenta sua decisão libertária e emancipatória:

que raio de doutor era esse que não sabia plantar um pé de feijão? Não seria necessário para meu devir indígena, que descobria ser em minha auto-etnografia no doutorado, uma relação mais profunda com a terra, com a natureza? [...] Para mim, foi bastante importante começar o disco com esse boi *uchinanchu*-maranhense, já que foi no contato com a música brasileira de raiz que se iniciou uma pesquisa mais aprofundada sobre minhas raízes *uchinanchu*. O grito “Iya sah sah” no meio desse boi contemporâneo lembra-nos do que há em comum entre as festas tradicionais de Okinawa e do Maranhão. Isso porque a memória profunda pode nos levar aos tempos ancestrais onde não haviam Estados Nação, mas todos os povos se ligavam à terra e à natureza. (Vitoru Kinjo, mensagem eletrônica, 25 de agosto 2018)

³ Na região fronteiriça em que vive, é possível que alguns signos da cultura sul-americana estejam na memória coletiva. *Musquito en la piedra* consta no refrão de *Volver a los 17* de Violeta Parra, e outros termos destacados em seu CD nos remetem à trilogia *Terra, vento e caminho*, recorrente da poética de Atahualpa Yupanqui.

Alguns detalhes musicais como o instrumento musical ou interjeições revelam os signos icônicos que representam seu elo identitário de brasileiro com ascendência okinawana e sua narrativa alinha a memória cultural com a representação indicial.

Pelo tempo de envolvimento e assiduidade com suas escolas de *shakuhachi koto*, Tomic e Hilton são sucessores na liderança de suas escolas ou associações e demonstram um sentimento de pertencimento e responsabilidade perante a manutenção e inovação da música japonesa no Brasil. Hilton revela a “preocupação com o futuro da escola de que faço parte e tentar, a pedido de minha mestra, ajudar a levar adiante tal legado. Além disso, penso ser importante investir em composições e experimentações próprias, inventando a nossa cara dentro da ‘música clássica japonesa’” (Hilton Rodrigues, mensagem eletrônica ao autor, 27 de agosto 2018).

Na criação musical ainda podemos sustentar a conduta transterritorial, mas com um deslocamento do “lá” para “cá”, onde o “estar entre” adquire contornos mais nítidos:

Transterritorialidade, assim, envolve não apenas o trânsito ou a passagem de um território ou territorialidade a outra, mas a transformação efetiva dessa alternância em uma situação nova, muito mais híbrida. Destaca-se a própria transição, não no sentido de algo temporário, efêmero e/ou de menor relevância, mas no sentido de “trânsito”, movimento e do próprio “atravessamento” e imbricação territorial – não um simples passar por mas um estar-entre. (Haesbert 2010, 17)

Henrique desvela sua relação filosófica com o Japão através do *Ma* (Sulzbacher, mensagem eletrônica ao autor, 24 de agosto 2018), o que explicaria o fazer musical de todos nessa “imbricação territorial” e no paradoxo do vazio “ambivalente”:

estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma

dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte. (Okano 2014, 2)

A partir do repertório e dos discursos dos agenciadores pressupõe-se que a conduta musical predominante – consciente, ou não, e próximo a um hermetismo – continua sendo uma forma de preservar a memória cultural em duas dimensões principais: uma que transporte para uma esfera espacial para reforço da identidade ancestral para o descendente *Nikkei*, e outra que reporte a um tempo idealizado desse contexto sociocultural do extremo oriente para os não *Nikkei*. Deborah Wong (2004, 158), estudiosa dos fluxos musicais asiáticos, redefine memória cultural como um comportamento humano com seus agenciamentos entre memória e a criação artística. Lembra que a memória tem o “poder de transportar para um mundo distante no tempo”. Nesse trânsito ou estar entre podemos incluir ambos: um tempo ou espaço idealizado e livre de contaminações.

Referências

- Fuchigami, Rafael H. 2014. “Aspectos Musicológicos do *Shakuhachi* no Brasil”. Tese de mestrado, UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas.
- Haesbaert, Rogério, e Marcos Mondardo. 2010. “Transterritorialidade e Antropofagia: Territorialidades de Trânsito numa Perspectiva Brasileira-Latino-Americana”. *GEOgraphia* 12 (24): 19–50. <https://doi.org/10.22409/GEO-graphia2010.v12i24.a13602>.
- Kanashiro, Victor. 2015. “Permissão”. *Kinjo*. São Paulo: Samauma. CD.
- Martinez, José Luiz. 1991. “Música & Semiótica: um Estudo sobre a Questão da Representação na Linguagem Musical”. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5173>.
- Okano, Michiko. 2013. “Ma – a estética do ‘entre’”. *Revista USP* 100: 150–164.
- Satomi, Alice Lumi. 1998. “Música de Ryūkyū em São Paulo”. Tese de mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- _____. 2018. *Dragão Confabulando: Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da Música para Koto no Brasil*. Curitiba: Prismas.
- Shimizu, Francine Sayuri. 2008. “Concerto de Shakuhachi terá participação especial em junho”. <http://www.discovernikkei.org/pt/events/2008/06/28/1317/>. Acesso a 28 de julho, 2018.

Sulzbacher, Henrique, e Roberto K. Pohlmann. 2017. *Vento Madeira*. Texto do encarte do CD. AA1000. Santa Cruz do Sul: Duo Vento madeira.

Tomic, Danilo. 2012. "Shine". Vídeo gravado no World Shakuhachi Festival de Kyoto. Acesso 28 de agosto 2018. <https://youtu.be/FjmOpDYpgHw>.

Wong, Deborah. 2004. *Speak It Louder: Asian Americans Making Music*. Nova York: Routledge.

“Os de lá e os de cá”: Dinâmicas de ativistas do século XXI pela revitalização da Encomendação das Almas em Proença-a-Velha

António Ventura

Abstract

This article is the result of an ongoing research about the “Encomendação das Almas” that takes place at night, during Lent, in the streets and paths of different localities of the municipality of Idanha-a-Nova. This religious celebration has been the target of a strong human and financial investment by local authorities, local scholars and performers (activists), who have contributed to its revitalization since the second decade of the 21st century. This research has studied the performers, in order to perceive how they influence these processes currently, through processes of learning and transmission, or in their day-to-day life. This article is based on archival and bibliographical research and fieldwork, as well as the observation of the practice of the “Encomendação das Almas” in the village of Proença-a-Velha.⁴

⁴ Esta pesquisa insere-se no projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880–2018)”, financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020, e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref.^a FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014).



Figura 1. Grupo de Encomendação das Almas de Proença-a-Velha, foto de João Valentim.

Este texto centra-se na prática performativa denominada Encomendação das Almas, que se realiza no concelho de Idanha-a-Nova, uma performance musical laica na medida em que não é feita sob o controlo da igreja, realizada no espaço público e fortemente participada pela população local. Desde 2009, a Encomendação das Almas faz parte dos “Mistérios da Páscoa em Idanha”, designação encontrada pela autarquia de Idanha-a-Nova e do erudito local António Catana, que compreendem um conjunto de manifestações religiosas” que acontecem durante o tempo da Quaresma nas várias aldeias do concelho. De entre estes, destacam-se os Martírios, a Procissão dos Passos, a Verónica e a Encomendação das Almas, performance na qual me irei centrar mais pormenorizadamente.

Este estudo explora a característica dinâmica desta prática que flutua entre vários domínios, como os processos de revitalização, um ativismo pela preservação de práticas musicais, e processos de patrimonialização e de transformação do concelho num destino de turismo cultural. O estudo que realizei analisa esse processo, nomeadamente no que se refere às iniciativas de transmissão do conhecimento necessário à performance. É proposto aprofundar sobre as performers e perceber de que maneira estas influenciam estes processos atualmente, quer no processo de aprendizagem, transmissão ou no seu dia-a-dia. Procurarei compreender as dinâmicas que este evento público tem na participação das populações, performers, públicos e nos decisores políticos, bem como explorar a sua ambivalência, uma vez que nela

confluem uma expressão de sentimentos religiosos e a conquista de interesse no âmbito dos programas de turismo cultural local, relacionando-a com a recente candidatura a Património Imaterial da UNESCO.

A Encomendação das Almas realiza-se durante a Quaresma, no concelho de Idanha-a-Nova, nas últimas três sextas-feiras antes da Páscoa, à noite, pelas ruas de várias aldeias do concelho de Idanha-a-Nova. As suas intervenientes percorrem um itinerário pré-determinado a pé, em silêncio, intercalado com paragens em locais altos. Em cada uma das paragens, cujo número pode variar de aldeia para aldeia, o grupo canta em unísono, intercalando com as orações “Pai Nosso” e “Avé Maria”. De acordo com a maioria das minhas colaboradoras, ao cantar e rezar, as participantes acreditam que estão em “contacto” e a guiar os seus entes queridos já falecidos do Purgatório para o Céu:

Aquilo que eu sinto muito, é como estamos a cantar para almas do outro mundo e embora elas para nós estejam no paraíso nos quando as vimos pela última vez elas vão para o chão ou para a terra, portanto eu acho que é uma espécie de canal que nós ali formamos e quase que une os dois mundos, é o meu entendimento da coisa, do ato. (Entrevista com Helena Silva, Proença-a-Velha, 2019)

Tomando como exemplo o grupo de Proença-a-Velha⁵, no qual me irei concentrar, este é constituído por praticantes do sexo feminino, vestidas de preto, com um xaile também preto a cobrir a cabeça.

No século XXI, a Encomendação das Almas foi revitalizada (Livingston 1999) e recontextualizada, integrando itinerários turísticos e destinos culturais, revelando paralelos com os casos estudados por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) no livro *Destination Culture*. Livingston argumenta que a revitalização é um ato de preservar qualquer prática musical que se acredita estar desaparecendo ou “completamente relegada ao passado” (Livingston 1999, 67). A autora também explora dois pontos, um no qual o revivalismo funciona como uma “oposição cultural” ao que afirma ser a cultura dominante, e outro como um “impulsionador” baseado em conceitos de valor histórico e

⁵ Idanha-a-Nova é um concelho com aproximadamente 10.000 habitantes, pertencente ao distrito de Castelo-Branco. Proença-a-Velha é uma aldeia com 224 habitantes e, de entre as suas “manifestações religiosas”, destacam-se o cântico dos Martírios, as Ladaínhas da Quaresma, e a Encomendação das Almas. Esta localidade faz parte do concelho de Idanha-a-Nova, que foi classificada em 2015 como Cidade da Música, no âmbito da rede de cidades criativas da UNESCO.

autenticidade (Livingston 1999). Na opinião de Livingston, essa oposição cultural funciona como uma rejeição da modernidade, associada a contextos nos quais o renascimento das práticas musicais acontece como uma alternativa ou como manifestação fora do âmbito institucional. No que se refere à Encomendação das Almas, o impulso acaba por ser feito pelos dois domínios; do lado institucional (com a edição de uma agenda cultural e encontros de cantares quaresmais), mas também por parte da população local, algo que irei desenvolver mais adiante quando referir ativistas culturais. Livingston também destaca o fato de o “ativismo” expresso em alguns revivalismos contextualizar movimentos sociais com impacto, na medida em que é um processo que busca “restaurar” uma prática musical passada em benefício das estruturas do presente: “Music revivals can be defined as social movements which strive to ‘restore’ a musical system believed to be disappearing or completely relegated to the past for the benefit of a contemporary society” (Livingston 1999, 66).

Na introdução ao livro *Oxford Handbook of Music Revival*, Bithel e Hill também apresentam um conceito relevante para esta investigação: o revivalismo como recontextualização. Esse processo de recontextualização em que novas narrativas emergem em diálogo com o passado é identificado por Bithel e Hill:

Identifying musical elements and practices as old, historical, or traditional, and determining their value, often involves selecting from or reinterpreting history and establishing new or revised historical narratives (a process implicating scholars as well as performers and promoters). (Bithel e Hill 2014, 4)

Através da literatura explorada, observa-se que a revitalização implica uma transformação, seja por algo que, referente ao passado, ocorra no presente, ou que pretenda alcançar o futuro através da preservação e recontextualização das práticas musicais.

No início do século XXI, não apenas a Encomendação das Almas, mas também todos os “Mistérios da Páscoa” no município de Idanha-a-Nova ganham o interesse de documentação e estudo do estudioso local António Catana (Catana e Ferreira 2004; 2012). As publicações de Catana são apoiadas pela autarquia e transmitem a ideia de continuidade dessas práticas performativas no município ao longo dos séculos, defendendo que a experiência religiosa do contexto quaresmal continua no século XXI como sua matriz principal. De fato, o discurso oficial sobre os “Mistérios da Páscoa”, isto é, o que todos os

praticantes se referiram quando questionados, converge para a expressão religiosa mencionada em algumas das publicações estudadas.

Recentemente, os antropólogos Pedro Antunes e João Edral (2014), numa perspetiva próxima a Turner, concentraram-se no carácter performático e nos rituais e símbolos ativados na performance. Os autores também consideram os rituais como processos sociais, explorando criticamente a noção de “religiosidade popular” e a relação de performance e morte. Consideram a Encomendação das Almas como uma “linguagem dramatúrgica” e entendem-na como flutuando entre a religião católica e a religião popular. Este estudo distancia-se do meu contributo, pois não explora a linha de processos de patrimonialização, aliada ao impacto de agentes culturais e autárquicos. De fato, de acordo com os autores, na vila de Corgas, “um caso de Encomendação das Almas feito regularmente, principalmente na comunidade, está sendo transformado, com baixo nível de apropriação pelas políticas culturais municipais” (Antunes e Edral 2014, 125).



Figura 2. Grupo de Encomendação das Almas de Proença-a-Velha (pormenor), foto de João Valentim.

Encomendação das Almas em Proença-a-Velha

Irei apresentar agora um excerto das minhas notas de campo referente à primeira vez que me desloquei à aldeia de Proença-a-Velha para filmar a performance da Encomendação das Almas.

No dia 23 de Março de 2018 perto da meia-noite desloquei-me a Proença-a-Velha para observar a performance musical da Encomendação das Almas. Estacionei o carro perto da igreja matriz e caminhei um pouco até encontrar um grupo de mulheres todas vestidas de preto e com xailes também pretos a cobrir a cabeça. Nesse grupo estava também um homem que não estava vestido como as outras mulheres mas segurava uma campainha e um candeeiro, bem como um guarda-chuva. Estivemos algum tempo a conversar até porque cheguei antes da hora e expliquei quem era e o que andava a estudar. As senhoras explicaram-me que já estavam habituadas a serem filmadas, apenas não gostavam quando equipa de captação de imagem não respeita o decorrer normal do ritual. Esperámos mais um pouco pelas doze badaladas e também que chegassem as restantes senhoras para completar o grupo. Cedo reparei que, ao contrário do que havia observado em outras localidades como Monsanto ou Penha Garcia, o grupo iria cantar em círculo fechado e as paragens em vez de serem três, seriam 13, todas em balcões ou encruzilhadas pela aldeia. Ao longo de duas horas, o grupo de cinco senhoras e o senhor percorreram as ruas da aldeia e pararam em todos os locais designados onde cantaram e depois do som da campainha, rezaram uma oração Pai Nosso todos ao mesmo tempo, incluindo o homem.

Acompanhei o grupo e senti na primeira pessoa o frio, o vento, mas mais importante o cansaço de estar duas horas a observar uma performance musical muito “forte” no que se refere tanto ao domínio físico como ao emocional. (Caderno de campo, março de 2018)

No que se refere ao domínio emocional considero importante o aprofundamento do local como “meio de memória” (Nora 1994) e como “contexto socialmente ativado” (Feld 2012) que procurarei abordar mais adiante. É importante também salientar o facto de esta performance musical não ser privada mas pública, portanto muitas pessoas assistem e participam através das suas casas. As praticantes participam em grupo e no espaço público da rua, mas também em privado em momentos de reflexão pessoal. No entanto, existe outra performance dentro de casas das pessoas que não estão no seio do grupo e essa é privada. Algumas colocam velas nas varandas e janelas e espreitam, outras fecham as suas casas, mas ouvem e cantam desde dentro, algumas já nas suas camas (Entrevista com Micaela Folgado, Proença-a-Velha, 2019).

Resiliência e ativismo nos “Mistérios da Páscoa”

Tal como irei documentar, este momento expressa um ativismo cultural por parte do grupo de Encomendação das Almas. A resiliência em relação à sua manutenção e continuidade e o entusiasmo em torno desta performance é notória nas palavras de Helena Silva, participante do grupo de Encomendação das Almas de Proença-a-Velha:

Até porque é um ato bastante rigoroso e penoso de fazer. Penoso no sentido de não custa a fazer porque a gente gosta daquilo que faz, mas é penoso porque sentimentalmente é difícil de fazer. (Entrevista com Helena Silva, Proença-a-Velha, 2019)

Outra participante do grupo, Palmira Ramos, aborda também esta questão sob o prisma da emoção e do facto de esta performance musical não ser para todo o tipo de pessoas. Com efeito, houve relatos de algumas participantes não conseguirem terminar a performance por sentirem que era muito “forte”:

É outra coisa, existe uma carga diferente, nós aqui estamos a fazer e estamos a sentir aquilo que os nossos pais e as nossas antepassadas, avós e algumas mulheres viveram. (Entrevista com Palmira Ramos, Proença-a-Velha, 2019)

Torna-se também importante salientar que em entrevista foram referidos anos em que a participação ocorreu sem alterações nem de horário nem de participantes sob condições atmosféricas muito adversas (entrevista com Palmira Ramos, Proença-a-Velha, 2019).

O segundo momento de ativismo cultural pode-se considerar como sendo relativo ao modo de transmissão do “saber-fazer” a performance da Encomendação das Almas. Num primeiro momento, a transmissão de conhecimentos acontecia de maneira familiar, passando de mães para filhas, ainda que sendo chamadas a vivê-lo gradualmente. Este aparente cuidado prende-se com o facto de as participantes defenderem ser preciso ter-se um certo nível de maturidade para primeiro compreender as dinâmicas e a carga emocional da performance:

A Encomendação das Almas nós não fazíamos isto com 15 anos por exemplo, era impensável [...] vamos sendo chamadas para estes rituais

quando temos idade ou maturidade para isso. Somos chamados a viver isso gradualmente, não é algo que nos seja imposto, é uma coisa que a gente faz porque faz parte da nossa vivência. (Entrevista com Helena Silva, Proença-a-Velha, 2019)

Desta maneira, a transmissão do conhecimento passa a ser feita não só em contexto familiar, mas também através do contacto com as pessoas mais velhas da população. A partir da década de 1990, em muitas aldeias de Idanha-a-Nova, entre as quais se insere Proença-a-Velha, observou-se um processo de reativação de várias performances musicais que haviam sido extintas maioritariamente devido à emigração, ao êxodo rural para contextos urbanos como Castelo-Branco ou Lisboa e, frequentemente, ao referido “desinteresse dos jovens”. Desta forma, e tomando como exemplo a performance da Verónica, outra das “manifestações religiosas” denominada “Mistérios da Páscoa”, foi revitalizada em Proença-a-Velha devido à “recolha” de testemunhos de pessoas mais antigas da aldeia:

E portanto nós começamos a falar com a senhora, como era e como não era, como é que ela fazia porque ela era a última que tinha feito e decidimos experimentar, decidimos aventurar-nos [...] Entretanto conversamos muita vez com ela, fizemos essa recolha e em 1999 decidimos experimentar, porque a nossa Misericórdia fazia em 2000, 500 anos. (Entrevista com Helena Silva, Proença-a-Velha, 2019)

Estes levantamentos feitos na própria aldeia e pelos seus próprios intervenientes vêm mostrar a vontade que as populações têm em conhecer e, acima de tudo, resgatar as suas manifestações e performances musicais, procurando “recriar” e “reavivar”, mas tendo sempre o cuidado de não defraudar as expectativas dos mais antigos.

O terceiro e último momento em que o ativismo cultural está presente prende-se com a ambivalência da Encomendação das Almas no que se refere à dicotomia Local / Palco. Por outras palavras, esta dicotomia pode ser interpretada pelo dualismo performance de apresentação versus performance participatória. Tomando como exemplo a categorização proposta por Thomas Turino (2008), e reportando-me ao caso específico de Proença-a-Velha, a performance participatória é um momento em que todas as pessoas presentes estão de facto a participar, até as que estão fechadas dentro de casa a rezar em silêncio. Por outro lado, a performance de apresentação assemelha-se à ida dos grupos para o palco, onde existe uma

clara divisão entre o público e o performer. Tal como acontece em várias aldeias do concelho, é promovido pela autarquia o livre trânsito entre grupos de encomendadoras das almas, quer em Idanha-a-Nova quer nos concelhos limítrofes. Desta forma, é encarada com naturalidade a ambiguidade, a mudança de local e principalmente a mudança de sentimento e de carga emocional desde as ruas desertas da aldeia (e algumas em suas casas) para o palco. Palmira Ramos, membro integrante do grupo de Encomendação das Almas, fala sobre isso; o grupo tem a sensibilidade de perceber o que é esperado dele no contexto da aldeia e no contexto do palco, e adapta-se consoante as diferentes exigências:

Quando se vai para um palco por muito fidedigno que nós representemos o sentimento não chega a ser o mesmo. O local não é o mesmo portanto não existe essa carga, uma carga emocional muito grande que em qualquer um dos locais, dos 13 locais por onde passamos existe. (Entrevista a Palmira Ramos, Proença-a-Velha, 2019)



Figura 3. Grupo de Encomendação das Almas de Proença-a-Velha (pormenor), foto de João Valentim.

***Millieux de mémoire* e local como ator e agente**

Pierre Nora aborda esta questão propondo dois conceitos distintos para a explorar: *lieux de mémoire* e *millieux de mémoire*. Segundo Nora, os “meios”

de memória foram substituídos por “locais” de memória, devido a uma rutura com os “ambientes de memória”. Assim, existe uma necessidade, nesses “lugares da memória”, de cristalizar o passado: “We speak so much of memory because there is so little of it left [...]. There are *lieux de mémoire*, sites of memory, because there are no longer *millieux de mémoire*, real environments of memory” (Nora 1994, 284). Todavia, no caso de Proença-a-Velha, este continua a ser um *millieu de mémoire*, ao mesmo tempo que se constitui como um *lieu de mémoire*. É um *lieu de mémoire* na medida em que constitui um importante “local” na memória coletiva da população, mas também um *millieu* pois, para o grupo de Encomendação das Almas, é uma parte “real” (e não apenas uma memória longínqua) do seu dia-a-dia, principalmente durante a Quaresma. Steven Feld aprofunda este argumento da importância do local para a população, considerando o seu espaço físico como, ao mesmo tempo, ator e agente de construção de conhecimento e necessidades sociais. Tomo como exemplo uma história contada sobre o seu trabalho de campo com os Kaluli; quando Feld interpelou um dos membros e falou sobre um tema de pássaros, obteve a resposta: “To you they are birds, to me they are voices in the forest” (Feld 2012, 45). A resposta fez pensar na mudança de contexto de domínios aparentemente literais e materiais consoante as necessidades sociais da sua população:

“To me they are voices in the forest” meant that there are many ways to think about birds, depending on the context in which knowledge is activated and social needs are served. Birds are ‘voices’ because Kaluli recognize and acknowledge their existence primarily through sound, and because they are the spirit reflections (*ane mama*) of deceased men and women. (Feld 2012, 45)

Com efeito, na Encomendação das Almas, o local (as ruas, as encruzilhadas, os balcões, as pedras da calçada) desempenha para o grupo o mesmo que os pássaros representam para a tribo Kaluli. Tomando o exemplo das pedras da calçada, uma das minhas colaboradoras fala sobre a importância do local e da hora relativamente à performance num palco:

Eu não vejo a mesma pedra, a hora não é a mesma e quando estou a cantar e as minhas colegas é a mesma coisa não estamos com a cabeça no ar, nós estamos fixos no chão, muitas vezes de olhos fechados até, portanto nós estamos a interiorizar tudo aquilo que ali está. No palco é diferente”. (Entrevista a Palmira Ramos, Proença-a-Velha, 2019)

A pedra ou os balcões para mim como investigador podem ser objetos semelhantes a muitos outros, mas, para o grupo, representam toda uma vivência de várias gerações que por ali passaram:

Claro que é muito complicado o estarmos a viver exatamente aquilo, às vezes nós subimos a alguns balcões... quantas vezes a minha avó não terá subido, lembro-me disto... (Entrevista a Helena Silva, Proença-a-Velha, 2019)

Desde a segunda década do século XXI tem-se observado um forte investimento, tanto humano como material nas performances, com a autarquia e eruditos locais a contribuir principalmente para a sua revitalização no âmbito de uma candidatura a Património Cultural Imaterial da UNESCO. Como foi abordado anteriormente, considero também importante salientar a influência das práticas *bottom-up* por parte das performers no sentido da reativação, revitalização e manutenção da prática performativa “Encomendação das Almas” e outros eventos culturais, tanto a nível do concelho como a nível local reservado às 17 aldeias. Face ao desenvolvimento de novos contextos e mudança de comportamentos, as próprias populações e agentes políticos adaptaram-se e transformaram os comportamentos sociais ritualizados relativamente aos “Mistérios da Páscoa em Idanha”. A performance da Encomendação das Almas é assim reveladora de ativismo e resiliência por parte das suas praticantes. Como procurei documentar ao longo do capítulo, o chamado ativismo cultural associado a práticas religiosas trabalha no sentido de desvanecer a dicotomia não só entre o palco e a rua (pois os dois contextos coexistem e as performers sabem que conhecimentos devem ativar), mas também entre “os de cá” e “os de lá”.

As performers, quer seja no seio dos grupos, quer seja no seu quotidiano, adaptam-se, recontextualizam e transformam os seus rituais e performances com uma dinâmica que se estende até aos órgãos institucionais. Realizar as performances em condições atmosféricas muito adversas, promover a “recolha” de entrevistas e conversas informais com os membros mais antigos da comunidade ou participar em encontros de encomendadoras das almas e adquirir novos conhecimentos no que refere à atuação em palco, são alguns dos exemplos que procuram impedir o desaparecimento destas tradições culturais e, consequentemente, a desertificação do concelho, tanto humana como material.

Referências

- Antunes, Pedro, e João Edral. 2014. "Metateatro da Morte: As Encomendadoras das Almas numa Aldeia da Beira Baixa". Em *Antropologia e Performance*, coordenado por Paula Godinho, 115–310. Castro Verde: 100Luz.
- Bithel, Caroline. Hill, Juniper. 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press.
- Catana, António, e Hélder Ferreira. 2004. *Mistérios da Páscoa em Idanha*. Lisboa: Ésquilo.
- Catana, António, e Hélder Ferreira. 2012. *Mistérios da Semana Santa em Idanha*. Lisboa: Progestur.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Durham and London: Duke University Press.
- Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology* 43 (1): 66–67.
- Nora, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire*. Paris: Galimard.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

“Profissionais ordinários”: O estatuto social da música brasileira ao vivo na cidade do Porto

Felipe Vargas

Abstract

This research addresses the musical work of musicians who acts professionally in nightlife spaces in the city of Porto under the commercial designation “Live Brazilian Music.” This kind of performance, advertised generically as “live music,” is described by Faulkner and Becker as “ordinary music,” usually involving a repertoire of well-known songs that stimulate dance and audience participation at parties and nightlife venues such as bars, restaurants and clubs. As a musician acting in this scenario since 2012, I develop this research as researcher-musician, according to Deborah Wong (2009), aiming to expose repertoires of competences and abilities, as well as the actions and discourses of those who participate in this practice. In this text, I discuss the first results of interviews conducted until the end of 2018, discussing aspects related to the social and work status of the musician who works at night.

Every night, somewhere in the world, three or four musicians will climb on stage together. Whether the gig is at a jazz club, a bar, or a bar mitzvah...in front of a live audience. These ordinary musicians may never have played together, they may never have met, so how do they smoothly put on a show without getting booed offstage? (Faulkner and Becker 2009, 3)

A designação “live music” é aquela que melhor define o trabalho de performance que ocorre em espaços de lazer noturno em diferentes cidades. Todas as semanas, quando não diariamente, bares, restaurantes, clubes e demais espaços de convívio contam com performance musical “ao vivo”. Neste contexto, músicos parecem capazes de tocar juntos sem se conhecerem, sugerindo a ideia de que não houve nenhuma preparação para tal momento. O trabalho deste performer, apesar de muito solicitado comercialmente, parece ainda obscuro, pouco compreendido e até, segundo

a literatura e relatos dos participantes da pesquisa, pouco valorizado em termos profissionais e artísticos.

Ao examinarmos o termo “músico ordinário”, utilizado por Faulkner e Becker (2009) para falar do músico comum que não se destaca na multidão, mas trabalha regularmente nos bares e clubes, percebemos algumas concepções por onde começarmos a abordar o estatuto social desta prática. Este termo foi utilizado anteriormente por Marc Perrenoud (2007), em seu trabalho sobre músicos de dança que atuavam na França dos anos 20 do século passado. Segundo Perrenoud, tal atenção ao músico ordinário deriva de um paradigma das ciências sociais designado “sociologia da banalidade”, que considera como material de pesquisa as práticas e acontecimentos comuns e corriqueiros, ou seja, não apenas aqueles que ganham destaque e notoriedade pública. Para Perrenoud, a prática artística envolve graus de reconhecimento, havendo formas menores e parciais de reconhecimento, incluindo formas incompletas de consagração (Perrenoud, Becker e Bois 2017, 5). Nas palavras do autor, “recognition can happen to varying degrees, as indicated by adjectives such as ‘minor’ and ‘partial’. The notion of ‘consecration’ refers to a ‘high degree of recognition’, which puts it in direct opposition with the ‘ordinary’” (Perrenoud, Becker e Bois 2017, 5).

Corroborando a literatura acadêmica, o Parlamento Europeu produziu uma resolução em 7 de Junho de 2007 sobre o estatuto social dos artistas, considerando que a arte pode ser igualmente considerada como um trabalho e como uma profissão, e, por isso, deve-se discutir a proteção social e legalização das suas práticas. Este documento apresenta algumas premissas relevantes para o meu estudo, tais como:

Considerando que nenhum artista, em nenhum momento do seu percurso profissional, está totalmente protegido contra a precariedade; Considerando que a natureza aleatória e, por vezes, incerta da profissão artística deve ser necessariamente compensada com uma proteção social segura; Considerando que, ainda hoje, é praticamente impossível para um artista na Europa reconstruir o seu plano de carreira profissional. (Resolução do Parlamento Europeu 2006/2249 INI 2007, 3)

Tomando estas premissas como ponto de partida, pode-se vislumbrar o lugar social atribuído ao performer que diariamente toca em espaços de lazer noturno: ordinário, parcialmente reconhecido, desprotegido da precariedade e profissionalmente instável. Abordo então alguns estudos que discutem esse

trabalho sob uma outra dimensão, também pertinente ao estatuto social: a dimensão afetiva desta prática musical como elemento relevante da função social da performance. Em termos mais específicos, a função afetiva implícita de animar os corpos aparece como questão central em diversos estudos sobre o tema.

Ana Hoffman (2013) utiliza o conceito de “trabalho afetivo”, de Michael Hardt, para situar o trabalho imaterial de cantoras da noite na ex-Jugoslávia, referindo que seu compromisso com entretenimento envolve o uso do corpo, da voz e da música como ferramenta emocional para provocar reações de atração e entusiasmo na plateia. Apesar de não detalhar os modos pelos quais a prática musical opera esse enlace corporal e emocional, propõe a inserção da variável afetiva no exame deste tipo de trabalho musical.

José Salgado (2005), ao estudar um grupo de música de dança no Brasil, aborda a dimensão afetiva do trabalho musical ao referir-se à noção de música funcional para dança, que se encontra delimitada pela função de animar a dança. Ainda assim, segundo Salgado, com esforço criativo, o performer consegue produzir uma performance semi-funcional, ao conjugar harmonicamente comércio e arte no trabalho musical, aplicando ideias autorais que se mantêm dentro da função dançante.

Howard Becker (1963), em *Outsiders*, situa o músico de dança dividido entre os critérios artístico versus comercial, sendo que o critério de motivação artística confere liberdade para criar sua performance de forma independente, enquanto o critério de motivação comercial exige que sua performance agrade ao público, colocando-o dependente do gosto popular. Segundo os músicos entrevistados pelo autor, tal prática de entreter pessoas com repertórios voltados para o gosto popular era considerada artisticamente inferior, porém o faziam por dinheiro pois, segundo Becker, quem tocava música comercial tocava mais regularmente e recebia melhores honorários.

Como forma de ilustrar a posição da função animatória no âmbito do reconhecimento social, recorro a um conto de Machado de Assis de 1889, intitulado “O Homem Célebre”, que revela a alma de um músico animador de festas da alta aristocracia carioca que se sentia um fracassado por não tocar nos teatros peças sinfônicas de valor erudito. Compunha polcas animadas e as tocava por dinheiro, para sobreviver e, apesar de celebrado localmente e bastante remunerado pela quantidade de trabalhos que acumulava, carregava consigo um peso de não receber o valor que almeja e(ou) que julgava merecer, como artista. Tal dilema caricatural reaparece com Perrenoud, Bois e Becker (2017) perguntando acerca do lugar do músico ordinário e sua prática animatória, destacando a sociologia da banalidade como espaço capaz

de abordar a riqueza de certas práticas, não reveladas pela falta de luz sobre seus procedimentos. Este estudo coloca luz sobre as ações e reflexões de músicos e contratantes que movimentam a música brasileira “ao vivo” que ocorre na cidade do Porto, procurando perceber, no caso desta pesquisa, como estes personagens percebem o estatuto social de sua prática em Portugal.

A música brasileira ao vivo na cidade do Porto

Alguns autores apontam a presença de “música brasileira” em contextos de turismo e consumo de estereótipos culturais, como é o caso de Gabriel Hoskin (2013). Segundo o autor, a “brasilidade” consumida em diversos países europeus aparece ligada a estilos musicais e comportamentos associados ao Brasil. Segundo o autor, desde que o Brasil se tornou independente, o país tem sido envolvido num diálogo único com outros gêneros internacionais, dando lugar, no início do século XX, a noções hegemônicas do Brasil, como um país híbrido, sensual, alegre e representado pelo samba. Estas imagens dominam a cultura brasileira em Madrid (Hoskin 2013, 1). A ideia de “musicalidade brasileira” é desenvolvida por Acácio Piedade (2009) ao considerar os estereótipos musicais como símbolos comuns (tópicas) que conferem certa estabilidade à noção de “música brasileira” apesar de sua complexidade isotópica. Samba, Forró, Caipirinha, Feijoada são signos que restringem, porém articulam modos de estar e expressões internacionalmente reconhecidas como brasileiras. Em Portugal, como nos mostra o estudo de Lucas Wink (2017), realizado na cidade do Porto, encontramos mais especificidades associadas à identidade brasileira, envolvendo gastronomia com comidas e bebidas “típicas do Brasil”, além de expressões linguísticas associadas ao português falado no Brasil.

Na primeira fase desta pesquisa realizei um mapeamento de locais que na cidade do Porto publicitam música brasileira ao vivo e dos músicos e/ou contratantes que participam destes contextos. Nesse mapeamento destacaram-se dois restaurantes como “espaços de culinária e música brasileira” – o restaurante Brasileirão e o restaurante Mineirão. Ambos, apresentam música brasileira ao vivo durante os finais de semana, utilizando em sua publicidade uma associação direta entre música brasileira e animação. Além dos espaços mencionados, esta pesquisa elencou restaurantes e bares que apresentam performances musicais publicitadas como “roda de samba”, “noites brasileiras”, “noites de forró” ou “samba rock”, referindo de forma indireta a presença de “música brasileira”. Identifiquei 45 locais, entre bares, restaurantes e casas noturnas, e acompanhei mais de 100 pessoas envolvidas

como músicos ou contratantes. Destes, vinte e um foram entrevistados, e os demais participaram através da observação e conversas informais acerca do nosso trabalho comum. Através das conversas, das entrevistas e de minha experiência como músico nesse contexto, elenco dois pontos bastante mencionados e relevantes para a compreensão do estatuto social desta prática: a condição laboral de quem vive de *gigs* e a identificação com o estereótipo de brasilidade.

Economia de gigs. Prática sem formalidades contratuais, sentimento de instabilidade profissional associada ao trabalhador independente contemporâneo. Marcada necessidade de satisfazer o cliente.

A expressão *gig*, oriunda da língua inglesa, é muito utilizada por músicos na cidade do Porto para referir-se a um trabalho temporário, sem vínculos contratuais. Segundo o *Cambridge Dictionary*, pode-se definir *gig* como: “A single performance by a musician or a group of musicians. A one time job, a way of working that is based on people having temporary jobs or doing jobs or doing separate pieces of work, each paid separately, rather than working for an employer” (Cambridge University, S.d.)

Ilen Monteiro, guitarrista e cantor brasileiro que atua em Portugal desde 1998, refere que já teve momentos de muita exposição pública de seu trabalho. Segundo ele, de 2000 a 2005 dava autógrafos na rua devido ao sucesso de seu grupo Dança e Balança, que chegou a tornar-se uma casa noturna bastante frequentada de 2000 a 2005. Em 2008, após o fechamento da casa e o encerramento das atividades do grupo, Ilen refere que a diminuição do trabalho o levou a retomar a busca por *gigs* na noite portuense. Refere ter ficado surpreendido por nesse ano ter conseguido um contratado por cinco anos como músico residente de um restaurante brasileiro. Contudo, esse contrato não teve validade, uma vez que de uma semana para outra (praticamente sem nenhum aviso prévio) foi informado que fora dispensado do trabalho. Refere sentir grande desconforto com a necessidade de ter de preencher a agenda com *gigs*, pois considera-se pouco adaptado à prática de vender seu trabalho musical. Acabou por recorrer a trabalhos fora da música. Atualmente voltou a ser músico residente de um restaurante e, sorrindo, refere que não sabe se no próximo mês ainda terá trabalho. Aceita isso ao dizer que “hoje em dia, em qualquer trabalho temos menos garantias, em qualquer área profissional precisamos nos afirmar no mercado”. Ilen acrescenta: “aí aparece uma música de sucesso na novela e todo mundo quer ouvir. Vou lá tiro a música e toco para eles. Tem que aturar não é? Vou fazer

o quê? Não toco música popular brasileira, toco música para pular brasileira” (Entrevista a Ilen Monteiro, 2018)⁶.

A relação entre a expectativa de manter a regularidade de *gigs* e a cedência pessoal ao gosto do público aparece muitas vezes nos discursos dos músicos e, em muitos casos, é experienciada como algo desagradável. Alline Norhan, cantora franco-brasileira que atua em Portugal desde 1995, refere que há muito tempo se vê obrigada a cantar repertórios que não lhe agradam, mas que agradam ao público. Sustenta que, para conseguir a remuneração que deseja, opta por agradar mais ao público do que a si. “Eu gosto mesmo de bossa nova, jazz, mas sou obrigada a tocar arrocha, funk e essas coisas horríveis” (Entrevista a Alline Norman, 2018).

Neste caso, percebemos uma das estratégias mencionadas pelos músicos, que envolve identificar o gosto do público, que está em constante atualização, apropriando-se de imediato de sucessos musicais veiculados pelas indústrias da cultura, como a da produção de telenovelas, procurando reativar esse repertório como forma de trabalho.

Por outro lado, elementos do grupo Samba Sem Fronteiras, grupo de samba atuante desde 2012 no Porto, revelam que adotaram uma estratégia diferente para satisfazer o público, optando por afirmar um repertório temático de “sambas antigos”, estratégia que demorou alguns anos para resultar comercialmente. Afinal, segundo interpretam, acabaram por afirmar sua identidade habituando o público às suas referências a compositores e intérpretes brasileiros do início do século XX como Noel Rosa, Carola, Zé Keti, entre outros. Apesar de também incluírem no seu repertório sambas mais “modernos”, segundo referem, procuram fugir dos estereótipos das canções de sucesso, buscando o resgate de um repertório menos comercial. Segundo Saulo, percussionista do grupo, “vinha um cara pedir uma música mais comercial e a gente dizia que não sabia tocar. Ia lá e tocava outra que o cara curtia na mesma” (Entrevista a Saulo Giovanini, 2018). Segundo Frankão, outro percussionista do grupo, “muitos vinham nos perguntar de quem era essa ou aquela música que não conheciam. Com o tempo o pessoal já pedia, Noel Rosa, Cartola, ou seja, entenderam a nossa mensagem” (Entrevista a Frankão, 2018). Ainda assim, desde que passei a integrar este grupo como violonista em 2016, pude acompanhar situações em que os contratantes solicitavam explicitamente ao grupo que animasse o pessoal.

⁶ Todas as entrevistas referidas neste capítulo foram realizadas em abril de 2018 para um documentário sobre a presença da música brasileira no Porto organizado por Felipe Vargas, Lucas Wink e Sergio Oliveira.

Em 2017, no dia de Carnaval, atuávamos no Casino da Figueira da Foz. Antes de entrarmos no palco, o programador disse-nos: “Vamos animar o pessoal, se não dançarem, toquem só 30 minutos, se dançarem fazemos uma hora e 30 como combinado”. O grupo ficou tenso com essa informação, pois parecia que agora havia uma obrigação maior do que apresentar a performance, cabia ao grupo obter a reação afetiva esperada. Após breve troca de ideias no camarim, sem grandes discordâncias, todos esforçam-se para encontrar em nosso repertório aquilo que fosse mais “intenso”, ou seja, as peças que levariam o público a dançar. Decidimos começar com um pot-pourri de sucessos de Martinho da Vila: “Madalena”, “Canta, Canta Minha Gente” e “Casa de Bamba”. Entramos todos em palco com uma dose extra de atitude carnavalesca e um repertório que, em nossa opinião, seguramente seria reconhecido pelo público.

Apesar da estratégia do grupo priorizar certa linha temática (sambas antigos), a flexibilidade necessária para ajustar o repertório e demais aspectos da performance ao contexto de contratação foi adotada sem nenhuma discussão diante do pedido do contratante. Observar o público para escolher o repertório de acordo com suas reações é uma das estratégias mais mencionadas pelos entrevistados para “satisfazer o cliente”. Tal demanda faz com que o performer esteja atento às reações das pessoas ao conduzir a performance.

Tato Barcellos, guitarrista e cantor que atua na cidade do Porto desde 2013, refere apreciar muito esta habilidade de adaptar sua apresentação ao gosto do público, estando inclusive aberto para receber pedidos de músicas. Considera essa disponibilidade uma faceta criativa do trabalho, pois não só aumenta suas chances de agradar e de voltar a ser contratado, como também exige mais habilidade do músico, que sempre procura expressar-se de modo mais relevante para quem o ouve. Apesar de mencionar a diferença entre o “performer do bar” e o “artista conhecido”, interpreta que tal diferença se dá principalmente pelo diferente alcance da publicidade do trabalho, pois acredita que a essência de tentar agradar ao público é a mesma em ambos os contextos de performance (entrevista a Tato Barcellos, 2018).

Alexandre Nacarato, guitarrista e cantor brasileiro que atua em Portugal desde 1988, menciona que esta prática performativa lhe parece mais uma “sessão de música” do que um concerto, pois toda performance é escolhida e adaptada às reações das pessoas, abrindo espaço para a comunicação com o público, estimulando a sua participação. “Isso agrada a todos, a mim, ao dono da casa e ao público” (entrevista a Alexandre Nacarato, 2018).

Identificar-se com o estereótipo de brasilidade

Como foi repetidamente referido pelos entrevistados atrás citados, neste contexto, a performance de “música brasileira” é muito associada à dança e animação do público. Além desses marcadores, é também muito mencionada pelo “sotaque” e pela prosódia, os supostos modo “brasileiro” de falar e de estar “à vontade”. Sobre este tópico existe uma grande concordância entre os entrevistados acerca do papel fundamental da animação na “boa avaliação” de uma performance ao vivo de música brasileira.

Nuno Garcez, contratante de casa noturna no Porto desde 2013, justifica por que razão investe na música brasileira ao vivo em sua casa noturna, o RUA Tapas&Bar: “dá resultado, anima o pessoal a dança e tem piada ouvi-los a falar brasileiro” (entrevista a Nuno Garcez, 2018).

Lilian Raquel, cantora brasileira que atua em Portugal desde 2005, menciona o quanto é estimulada pelo público e pelos contratantes a apresentar repertórios animados, apesar de sua vertente jazzística ligada à bossa nova apontar outro tipo de expressão menos extrovertida e mais intimista; ainda assim sente-se muito convocada à extroversão por ser brasileira. “Todos imaginam que eu sou super animada, e eu acabo sendo” (entrevista a Lilian Raquel, 2018).

Aldir, cantor e tecladista brasileiro que atua em Portugal desde 1995, refere que, parte do interesse pela performance de música brasileira ocorre em função do sotaque brasileiro, sugerindo que a prosódia e os fonemas que utilizamos colaboram para que nossas letras sejam melhor entendidas e associadas à leveza e a doçura: “Ouço muito a frase, adoro esse sotaque brasileiro, qualquer música soa bem”, diz Aldir. Além disso, refere que há 20 anos atrás os frequentadores destes espaços performativos não dançavam samba e forró com tanta naturalidade como fazem hoje em dia. “O português vai absorvendo aquilo que acha interessante na cultura brasileira, e aprende” (entrevista a Aldir Lucena, 2018).

O português Tiago Martins, professor e organizador de festas de forró, refere ter aprendido sobre forró e música brasileira por frequentar festas: “Eu gravava no telemóvel e depois ia descobrir quem era o cantor”. Tiago entende que as raízes da música brasileira e portuguesa são muito próximas, por isso acha natural que aprenda e ensine danças e ritmos brasileiros, apesar de nunca ter ido ao Brasil (entrevista a Tiago Martins, 2018).

Quatro participantes da pesquisa são portugueses e cantam com prosódia brasileira, apresentando-se como portugueses que performam samba, forró e música popular brasileira. Sergio Guri, cavaquinista do Samba Sem Fronteiras, Inah Santos, cantora do grupo Samba Modificado, João Bamboo,

violonista e cantor em rodas de samba, e Denise Machado, cantora da Orquestra Bamba Social, entre outros projetos de samba e música brasileira.

Ao abordar o uso musical da prosódia “brasileira”, todos referem que é natural “imitar” o som das palavras como forma de manter a experiência afetiva da música, por isso não lhes parece bem cantar música brasileira com outro sotaque ou prosódia.

Neste sentido, pode-se perceber que o repertório, a prosódia, os comportamentos se conectam na construção de uma experiência disparada pela performance musical, mas repleta de elementos que, apesar de estereotipados, colaboram na produção de uma experiência emocional de “brasilidade”.

Conclusões

Ao atentarmos para o estatuto social dos músicos que semanalmente tocam música brasileira ao vivo nos bares e restaurantes da cidade do Porto, podemos considerar como primeiro ponto a constante luta contra a precariedade – seja em termos de contrato, de carreira, ou de reconhecimento profissional. Todos os músicos entrevistados associaram a baixa estima à falta de uma notoriedade social que os retire da situação ordinária. De certa forma todos têm planos sobre como tentar “ir para outro nível” de trabalho com performance. Este outro “nível”, mencionado por muitos dos músicos entrevistados, reflete os “níveis de reconhecimento” sugeridos acima por Perrenoud, Becker e Bois (2017). Quando os auscultei acerca do que queriam dizer com “outro nível”, surgiram exemplos como acompanhar músicos famosos, obter maior reconhecimento com seus projetos autorais, ou vir a ser contratado por uma “grande agência” que cuidasse da promoção do seu trabalho. Os músicos, enquanto ordinários, sentem-se com um “reconhecimento menor ou parcial” (Perrenoud, Becker e Bois 2017), por vezes até fora do mercado musical, considerando o mercado das *gigs* de “música ao vivo” como se fosse um campo semiprofissional, onde impera a informalidade contratual e a instabilidade laboral. Ainda assim, sentem-se exigidos, impelidos a criar estratégias para satisfazer clientes com o intuito de serem chamados novamente; animar o público e corresponder à identidade brasileira esperada. Alguns músicos participantes deste estudo reagem a este “reconhecimento parcial” recusando-se a atuar em restaurantes ou espaços de alimentação, pois consideram desagradável sujeitarem-se a um público desatento e desinteressado que, normalmente, dizem, “não liga a mínima” para a música sendo tocada nestes locais. Por outro lado, outros músicos participantes especializam-se em atrair aplausos nos

cenários mais inusitados, com palco, sem palco, no restaurante, no bar, até mesmo na rua.

Contudo, o reconhecimento desse estatuto social “ordinário” e dos efeitos que ele pode produzir no músico em sua relação com a performance podem nos trazer algumas mudanças de perspectiva sobre a “música ao vivo”. Considerar que tal prática performativa prioriza a experiência de convívio em detrimento da experiência de espetáculo, aproximando-a da idéia de performance participatória desenvolvida por Thomas Turino (2008), nos leva a pensar na qualidade da experiência musical pois, ao invés de isolarmos a música como um objeto estético, observamos seus procedimentos na produção de uma experiência participatória, tendo a música como parte de um processo de interação humana. A colaboração, a produção conjunta faz deste tipo de performance uma provocação do *animus* coletivo, onde os corpos colaboram para uma experiência comum. Por isso os aspectos técnicos e comerciais são valorados afetivamente, no encontro “ao vivo”, considerando essencialmente a capacidade da performance musical de colaborar para que o encontro se intensifique. Sendo esta capacidade uma função esperada por aquele que contrata música ao vivo, deve-se considerar a competência necessária para arregimentar diversos processos musicais, emocionais e interativos em uma delicada gestão durante o ato da performance. Por isso, este estudo nos leva a pensar na qualidade da experiência musical como uma função social bastante solicitada, porém pouco prestigiada, levando-nos a encontrar no topo das cadeias de reconhecimento a “qualidade do espetáculo” em detrimento da “qualidade da participação”.

Referências

- Assis, Joaquim Maria Machado de. 2008 [1889]. *Um Homem Célebre*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Becker, Howard. 1963. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Cambridge University. S.d. “Gig”.
<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/gig>. Acessado a 23 de maio, 2018.
- Faulkner, Robert R., e Howard S. Becker. 2009. *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hoffman, Ana. 2012. *Affective Turn in Ethnomusicology and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

- _____. 2015. "Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia". *Ethnomusicology Forum* 24 (1): 28–50. doi: 10.1080/17411912.2015.1009479.
- Hoskin, Gabriel. 2014. "Music and Cultural Diversity among Brazilian Migrants in Madrid". *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia* 9: 22–30. https://www.academia.edu/26975418/Music_and_cultural_diversity_among_Brazilian_migrants_in_Madrid_Spain.
- Parlamento Europeu. S.d. 2007. "Resolução do Parlamento Europeu, de 7 de junho de 2007, sobre o estatuto social dos artistas 2006/2249 INI". <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P6-TA-2007-0236&language=PT&ring=A6-2007-0199>. Acessado a 18 de Julho, 2018.
- Perrenoud, Marc, Howard Becker, e Geraldine Bois. 2017. "Ordinary Artist: From Paradox to Paradigm". *Symbolic Goods* 1: 3–36.
- Piedade, Acácio T. C. 2013. "A Teoria das Tópicas e a Musicalidade Brasileira: Reflexões sobre a Retoricidade na Música". *El oído pensante* 1: 1–23. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- Salgado, José Alberto. 2005. "Construindo a Profissão Musical: Uma Etnografia entre Estudantes Universitários de Música". Tese de doutoramento, UNIRIO.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wong, Deborah. 2009. "Moving: from performance to performative ethnography and back again". Em *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, coordenado por Timothy J. Cooley e Gregory Barz, 56–72. Oxford: Oxford University Press.

Women students in the Real Academia de Amadores de Música of Lisbon: The violin class in the transition from the late 19th to the early 20th century

Hélder Sá

Abstract

This research highlights the relevance of the Real Academia de Amadores de Música in violin teaching between 1884 and 1906, especially the training of young women and their integration in the musical context. Filipe Duarte, Victor Hussla and Andrés Goñi were the violin teachers during this period. The number of women students grew rapidly after Hussla was hired, in 1887, reaching gender parity at the beginning of the 20th century. In 1904, it reached the highest value of the period under analysis (66%). The difficulty of the musical works presented and the press reviews suggest that the technical level of some students was high. Although most kept their musical abilities private, this research identified several references to students who became the first professional women violinists in Portugal, as Alice Silva, Filomena Rocha, Emília Ledo and Eugénia Crespo, who integrated performative contexts and obtained teaching positions, in a context otherwise dominated by men.⁷

Established on January 17th, 1884, the aim of Royal Academy of Amateurs of Music (RAAM) was to disseminate musical practice through the implementation of regular courses and the organization of concerts and conferences. The Royal Academy was one of the most important music schools in Lisbon and was renowned for the pedagogical manuals published

⁷ This research was funded by the project “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries,” funded by FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, through COMPETE 2020 – Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), and by Portuguese funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia in the framework of the project POCI-01-0145-FEDER-016857.

by some of its teachers,⁸ and for disseminating works by Portuguese composers (Artiaga 2007, 241; Rosa 2009, 206–07). The RAAM is considered by several researchers as a reference in women's education in Portugal as well (Borba and Lopes-Graça 1963, 9; Castro 1991, 150; Artiaga 2007, 147; Rosa 2009, 170–71; Cascudo 2010, 8).

This research studied the impact of this school on violin teaching between 1884 and 1906, highlighting the relevance of women performers and their importance for the Portuguese musical scene. The concert programs of 122 events promoted by the RAAM were analysed, focusing on the violin class, its students, and the reception of these initiatives by the press.

The RAAM owed its foundation to a group of music amateurs from Lisbon's aristocracy and bourgeoisie. Until 1906, the teachers of violin and conductors of the orchestra were Filipe Duarte (1884–1887), Victor Hussla (1887–1899) and Andrés Goñi (1899–1906) (Fig. 1) (Vieira 1900, 491–97; Harper 2013, 87; Borba and Lopes-Graça 1963, 675; Cerol 2014, 21).



Figure 1. Filipe Duarte (1855–1928), Victor Hussla (1857–1899), and Andrés Goñi (1864–1906).

⁸ Eugénio Costa. 1894. *Escola de Mecanismo – Exercícios para Piano*. Lisboa: Sasseti & Cia; Victor Hussla. 1895. *Estudos técnicos para rabeca*. Lisboa: author's edition; Ernesto Vieira. 1897a. *Exercícios para Canto em Coro*. Lisboa: Litographia da Companhia Nacional Editora; Ernesto Vieira. 1897b. *Solfejos para Exercício do Rythmo e Leitura das Notas*, 2 vols. Porto: Typographia Occidental (i), Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora (ii).

Women were active at the RAAM since its foundation. The harpists Maria Domingas de Sousa Coutinho and Luiza Kemp played in the second concert⁹ organised by the Academy, on April 24th, 1884, and the first reference to a performance by women violinists mentions the matinee of February 28th, 1886, in Salão da Trindade. On this occasion, Virginie Sinay and Cecília d’Almeida Fernandes played pieces by J. D. Allard and H. Wieniawski. The first women violinists to join the amateur orchestra of the RAAM were Maria Carlota Roman Navarro and Hermínia Augusta de Seabra, from the 13th through the 16th concert (December 1886–March 1887). After that, the number of women performers in the Academy orchestra would increase considerably (Chart 1).

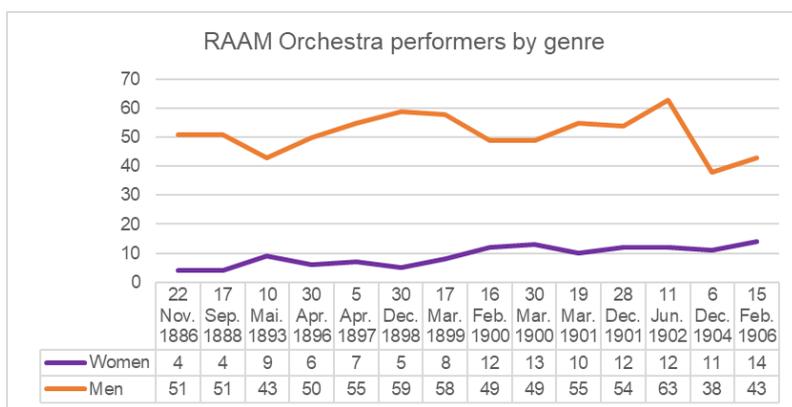


Chart 1. RAAM Orchestra performers by genre.

When Victor Hussla joined the teaching staff, in December 1887, the violin class became more dynamic. Ernesto Vieira (1900, 493–94) highlights the substantial increase of violin students in this period at the RAAM. In 1887, there were 14 students, and in 1898 their number reached 64. Hussla’s importance was thus recognised by Vieira:

In those days the level of the violins of the Royal Academy orchestra was very poor; only Henrique Sauvinet, Augusto Gershey and José Carneiro – distinct disciples of [...] Narciso Pitta – kept pristine the row

⁹ It was not possible to find the names of the performers of the first concert, on March 8th, 1884.

of the first violins. [...] Ladies in the orchestra, you did not see one. Hussla soon realised that in order to fire guns, one must have gunpowder, so he devoted himself with a great passion to violin teaching. [...] The results became evident: many violinists joined the orchestra, almost all Academy students, among them numerous ladies. [...] He was mainly sought by the best families. The violin, rarely seen in the hands of a lady, became a preferred and esteemed instrument.¹⁰

During the late 19th century, in Portugal, learning the violin was uncommon for women. In 1885, for instance, the Conservatory of Lisbon had no women among its violin students (Gomes 2002, 331–32). The first women violinists during Hussla's period, Elvira Peixoto and Hermínia Seabra,¹¹ presented a concert on December 17th, 1888. In 1899, there are eight women playing the violin in the orchestra: Alice Dias da Silva, Alice Salusse, Beatriz Theolinda da Rocha, Clotilde Baptista, Filomena Cabral Rocha, Mary Elizabeth Oliver, Alice Perry da Câmara and Alice Petitpierre.¹² That number increased during the following years; during Andrés Goñi's period, it reached fourteen women performers in the concert of February 15th, 1906, including the violinists Alice Dias da Silva, Beatriz Viana Brandão, Emília Cunha Ledo, Eugénia Braulio Crespo, Luiza Coelho de Campos, Luiza Gonçalves Picão, Maria Hermínia d'Oliveira, Filomena Cabral da Rocha, and Stela d'Avila e Sousa.

The number of women violin students also increased during the period under review. However, the gathered data refers mainly to award-winning students, overlooking part of the pupils. The first register of these students is from 1893, as listed in Table 1.

¹⁰ “Estava então a orchestra da Real Academia muito pobre de violinos; apenas Henrique Sauvinet, Augusto Gershey e José Carneiro – discípulos tão distintos de [...] Narciso Pitta – mantinham com brio a fileira dos primeiros violinos. [...] Senhoras na orchestra, não se via uma só. Hussla compreendeu logo que para fazer fogo é preciso ter pólvora, e dedicou-se com grande ardor ao ensino do seu instrumento. [...] Não se fizeram esperar os resultados: a orchestra foi-se povoando de violinistas, quasi todos discípulos da Academia, entre eles numerosas senhoras. [...] Assim afluíu-lhe numerosa clientela, sendo principalmente procurado pelas melhores famílias. O violino, que antes raramente se via nas mãos de uma senhora, tornou-se instrumento preferido e estimado.”

¹¹ Vieira (1900, 494) refers to four violinists during the 1888–89 season. Alda Peixoto (piano), Erginia Castanheira and Rachel Luisello (harp) also performed in this concert.

¹² Concert no. 84, March 17th, 1899.

Table 1. List of award-winning students, 53rd concert, December 6th, 1893.

Student	Grade	Classification (Max. = 20)
Maria Hermínia Monteiro	5 th	18
Erginia Castanheira	4 th	17
Maria da Piedade Farto	4 th	16
Alice Augusta Dias da Silva	4 th	16
Filomena Cabral Rocha	2 ^d	15
Mário Augusto Pereira Braga	2 ^d	15

The programme of the 66th concert, on January 27th, 1896, displays more detailed information about Hussla's violin class, which had twelve women and thirteen men at that time (Fig. 2).

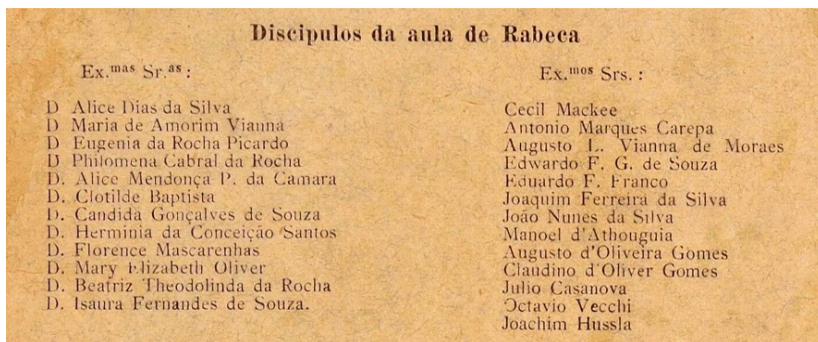


Figure 2. Students of Victor Hussla's violin class (excerpt of the 66th concert programme, January 27th, 1896).

The most outstanding violin students in Hussla's period were Elvira Peixoto, Alice Dias da Silva, and Filomena Rocha. These last two joined the Great Portuguese Orchestra between 1906 and 1908, directed by Michel'angelo Lambertini. Between 1888 and 1890, Elvira Peixoto was selected to play as a soloist M. Bruch's and G. Viotti's concertos.¹³ She was also chosen by her

¹³ Concert no. 33, June 12th, 1890, and no. 34, November 24th, 1890.

teacher to present some of his works: *Reverie* and *Berceuse* (Vieira 1900, 496). Alice Dias da Silva's first concert with the Academy's orchestra was on May 10th, 1893. On this occasion, there were nine women musicians in the orchestra; until then, this group had only regularly included four women.¹⁴ In 1894, Alice Silva excelled as the best student of the fifth year of the elementary course,¹⁵ and Hussla entrusted her the performance of some of his music: *Morceaux caractéristiques – Ballade, Capriccietto, Barcarole e Gavotte, Fantasiestück* for violin and piano,¹⁶ and Duo for violins, based on themes from Carlos Gomes' opera *Schiavo*.¹⁷ Alice Silva became a violin teacher at the Academy until 1914, and oversaw younger students. Filomena Cabral da Rocha stood out as the best student between 1896 and 1897. A later review of the 120th concert, on March 23th, 1906, playing the *Berceuse* by A. Ambrosio, and *Polonaise de Concert* by H. Vieuxtemps, would refer to her as a "laborious teacher,"¹⁸ which sets her apart from the amateurs.

The new century brought about some substantial changes. The instrumental courses were separated into two levels – elementary (five years) and superior (three years), following the reform made at the Music Conservatory of Lisbon. In the violin class, a new teacher was hired due to the sudden death of Hussla (Vieira 1900, 495), the Basque violinist Andrés Otermin Goñi (1864–1906). In 1889, he was teaching violin and viola at Valencia Conservatory, he had created an orchestra of young people in this city, and he was one of the founders of the Valencia Quartet Society. In his presentation at the RAAM, on February 16th, 1900, he played the first movement of F. Mendelssohn's Op. 64 Concerto, accompanied by the RAAM Orchestra. On this occasion, twelve women played in the orchestra, and seven were distinguished as students.

The presence of women in the violin classes continued to increase during the following years. In a concert on May 28th, 1902, there are 38 violin students enrolled in the elementary and higher courses, including nineteen women, the

¹⁴ The others were Ergidia Castanheira, Isaura Celeste Teixeira de Mello, Maria das Mercês Monteiro, Isabel Maria Monteiro, Maria Hermínia Monteiro, Maria Piedade Farto, Eugénia da Rocha Picardo, and Maria de Amorim Viana.

¹⁵ Concert no. 60, December 12th, 1894. Maria da Piedade Farto, Maria da Assumpção Viana (5th grade), Filomena Cabral da Rocha, Alice Perry Cândida Gonçalves de Sousa (3rd grade) and Hermínia da Conceição Santos (2nd grade) were among the fifteen violin students distinguished at the occasion.

¹⁶ Dedicated to Henrique Sauvinet and presented on the Concert no. 61, March 8th 1895. Alice played it on May 3rd, 1904.

¹⁷ Cecil MacKee played the second violin in the Concert no. 76, May 18th, 1897.

¹⁸ *A Arte Musical* 147, March 31st, 1906, 72.

highest number in the period under analysis.¹⁹ The systematization of the collected data shows a balanced ratio of both genres in the violin class during the Hussla period, with a significant increase in the last years of Andrés Goñi's period (Table 2).

Table 2. Gender ratio in the violin classes.

Date	Teacher	Class	Students (men)		Students (women)	
27/01/1896	Hussla	Elementary	13	52%	12	48%
31/05/1902	Goñi	Elementary and Higher	8	50%	8	50%
28/05/1902	Goñi	Elementary and Higher	19	50%	19	50%
22/06/1904	Goñi	Elementary and Higher	12	34%	23	66%
20/03/1905	Goñi	Elementary	7	39%	11	61%
					Average	54,97%

In this last period, the most outstanding students were Camila Casais de la Rosa, Luíza de Coelho Campos, Eugénia Braulio Crespo and Emília Ledo. These students presented programmes with a high level of virtuosity, which did not leave musical criticism indifferent. Camila de la Rosa would be labelled as a “robust and promising talent”²⁰ by her performance of Saint-Saëns’ *Havanaise* on March 1st, 1905. Luíza Campos was mentioned by the critics: “she may one day become one of our best violinists.”²¹

Concerning Eugénia Crespo’s performance of *Souvenir d’Haydn* by H. Leonard, and *Ballade et Polonaise de Concert* by H. Vieuxtemps, on June 9th, 1904, *A Arte Musical*²² praised her progress and added: “The cavata is good, the sound is nothing stingy and the intentions are well underlined. [...] We

¹⁹ These students were Filomena Rocha, Luíza Campos, Eugénia Crespo, Camila Casais de la Rosa, Beatriz Brandão, Isabel Casqueiro, Beatriz Perry da Câmara, Ester Quartin, Maria Braga Santos, Júlia Guedes Derouet, Sofia Correia Mesquita, Celine Vosgien, Maria Gonçalves Valença, Gertrudes Gonçalves, Ana Seixas Pereira, Luiza Gonçalves Picão, Carolina Guedes de Almeida, Maria Luíza Ochoa, and Lucinda Tavares Cunha.

²⁰ *A Arte Musical* 149, March 15th, 1905, 64.

²¹ Luíza played Max Bruch’s Op. 26 Concerto with the RAAM Orchestra and Pablo de Sarasate’s *Fantasia Fausto* on May 6th, 1903 (*A Arte Musical* 105, May 15th, 1893, 103).

²² *A Arte Musical* 131, June 15th, 1904, 158.

would only advise not to rush the improvement of these excellent qualities with the habit, very common among our young amateurs, of performing the works that were expressly written for matured musicians.”

In a concert dedicated to King D. Carlos I, Eugénia Crespo played P. Tchaikovsky's *Romanza*, H. Wieniawski's *Mazurka Characteristic* and *Andante*, and *Final* of F. Mendelssohn's Concerto. Again, the critic praised the student's talent and the accuracy shown in the first two pieces. Nevertheless, the lack of “warmth and technical safety” in the last movement was also mentioned.²³

In December 1906, Emília Ledo²⁴ was distinguished with an evaluation of “Louvor” (Praise) at the end of the elementary course (5th grade). Later, this student became a violinist of the Portuguese Symphony Orchestra.

This investigation studied the presence of women students in the violin class of the RAAM during the first 22 years of this institution. During this period, the violin teachers were Filipe Duarte, Victor Hussla and Andrés Goñi, and conducting the Academy's orchestra was also part of their functions. The presence of women in the violin classes was quite relevant.

A registry of students for Filipe Duarte's period is not available, but Ernesto Vieira mentioned the absence of women violinists in the orchestra until the arrival of Hussla, and that the violin was not popular among women students. Therefore, it is plausible to assume that they did not attend this institution until then. Thus, from the period of Filipe Duarte we can only mention the performances of the violinists Virginie Siney and Cecilia Fernandes in recitals, and the participation of Maria Navarro and Hermínia Seabra in the orchestra.

The existing listings only mention award-winning students, and they are probably incomplete since they do not include the total number of students at the institution. Hence, they were not included in Table 2. Similar gender ratios were found during Hussla's period (48%); in 1904, under the supervision of Andrés Goñi, the violin class had 35 students, and 66% of them were women. These numbers are higher than those found in previous archival research, addressing data from 1906 to 1927, when the presence of women in the violin class reached 43%.

²³ *A Arte Musical*/170, January 31st, 1906, 20.

²⁴ On May 4th, 1905, Emília Ledo played violin and piano: on the violin Hussla's *Ballade and Gavotte*, on the piano C. Gurlitt's *Ouverture des Marionnettes* for two eight-hand pianos, accompanied by Emília Leiria, Maria da Costa Alvares and Laura Monteiro.

Many of these women violinists also played in the RAAM Orchestra, although they were a minority: 7%, 17%, and 18%,²⁵ during the periods of Duarte, Hussla and Goñi, respectively. These numbers are lower than numbers from later periods, namely between 1906 and 1927 (an average of 35%, and a maximum of 47% in 1911). Comparing the data gathered in this research with previously gathered data, it is clear that the presence of women in the Academy Orchestra increased gradually from its foundation to the end of the First Republic, in 1926.

Elvira Peixoto, Alice Silva, Camila Rosa, Luiza Campos, Filomena Rocha, Eugénia Crespo, and Emília Ledo stood out among these women (Fig. 3). Regarding the repertoire, we assume that these students had an adequate technical level. Nevertheless, sometimes the press emphasizes the “lack of preparation” necessary to play demanding works.



Figure 3. Eugénia Crespo, Filomena Rocha, and Alice Silva.

Many of these young women kept a relationship of amateurism with music due to the socioeconomic environment present at the Academy, associated with the upper classes in Lisbon. However, a small group of these students managed to develop professional careers, like Alice Dias da Silva, Filomena Rocha, Emília Ledo and Eugénia Crespo, who became the first professional women violinists of the 20th century in Portugal.

Archival sources

[Academia de Amadores de Música's Archive](#)

²⁵ 12 women (18%), 55 men (82%), Concert no. 96, December 28th, 1901.

A.A.M. Programmes 1884–1900

A.M.M. Programmes 1901–1908

Contemporary press sources

A Arte Musical: Revista publicada quinzenalmente (Dir. Michel'angelo Lambertini)

References

Artiaga, Maria José. 2007. "Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870–1900". PhD diss., University of London.

Borba, Tomás, and Fernando Lopes-Graça. 1963. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisbon: Edições Cosmos.

Cascudo, Teresa. 2010. "Academia de Amadores de Música (AAM)." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco, 8–9. Lisboa: Círculo de Leitores.

Castro, Paulo Ferreira de, and Rui Vieira Nery. 1991. *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*. Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Cerol, Maria. 2014. "Manuel Ferreira Cardoso (1851–1923) - A Vida Musical em Lisboa no Final do Século XIX e Início do XX." Master diss., University of Évora.

Gomes, Carlos. 2002. "Discursos sobre a Especificidade do Ensino Artístico: A sua Representação Histórica nos Séculos XIX e XX." Master diss., Instituto Jean Piaget.

Harper, Nancy Lee. 2013. *Portuguese Piano Music: An Introduction and Annotated Bibliography*. Lanham: Scarecrow Press.

Rosa, Joaquim Carmelo. 2009. "Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860–1910)." PhD diss., University of London.

Vieira, Ernesto. 1900. *Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes*. Lisbon: Typ. M. Moreira & Pinheiro.

A construção da rabeca: Idiosincrasias do mestre Antônio Merengue

João Nicodemos de Araujo Neto

Abstract

This text seeks a dialogue between musicological and ethnomusicological studies discussing the construction of musical instruments of the popular culture. It aims to contribute to current knowledge about the Brazilian *rabeca*, which was inherited from the Portuguese culture and transferred to Brazil, with occurrences in a large part of the territory. The protagonist is Mr. Antônio Merengue, master *rabequeiro* who participated in several musical and cultural groups, in which he contributed to the cultural enrichment. Empirical analysis prevails in this study, since it involves fieldwork and active participant observation; the researcher describes the manufacture techniques of the instrument, noting the emic discourse or idiosyncrasies of the master builder.

A música é uma das necessidades humanas, fato que podemos inferir ao observarmos que em reuniões sociais, celebrações, festas religiosas, na busca de transcendência ou simplesmente se divertindo, a música está presente.

Embora se possa produzir sons e música com o corpo e com os mais diversos materiais em estado “natural”, para se fazer música mais elaborada é necessária a utilização de instrumentos manufaturados. Imaginar e construir instrumentos musicais talvez seja uma atividade quase tão antiga quanto a música.

Conhecer detalhes sobre como determinada atividade humana é executada num certo tempo e lugar, no caso específico deste trabalho, saber como foram construídas as rabecas do mestre Antônio Merengue, ou conhecer detalhes desta arte, como aprendeu, quais as soluções que encontrou para construir seus instrumentos, pode facilitar a transmissão desta arte e possibilitar o aprendizado de novos interessados no ofício.

Lerói-Gurhan afirma que “a tecnologia constitui um ramo particularmente importante entre as disciplinas etnológicas, por [...] permitir apreender os primeiros atos propriamente humanos e acompanhá-los [pois], são apenas os

produtos das técnicas e da arte que possibilitam recuar mais no tempo, sempre que as circunstâncias ensejaram sua sobrevivência” (Lerói-Gurhan 1971, 11).

A pequena oficina do rabequista Antônio Merengue, um galpão de mais ou menos dois metros por quatro, no fundo do quintal de sua casa, foi o lócus onde realizamos este trabalho que consistiu de uma pesquisa de campo com participação ativa (Coulon 1993, 74), onde aprendi algumas de suas técnicas de construção da rabeça, numa convivência criativa e cooperativa, na qual me coloquei na condição de artesão-aprendiz para apreender o conhecimento compartilhado pelo mestre. Um lugar onde teoria, método e práxis, bem como a condição de mestre / aprendiz foram “reordenadas dentro de uma ontologia que entende os dois ‘eus’ [sujeito e objeto], pesquisador e pesquisado, como potencialmente intercambiáveis” (Rice 2008, 47). Trata-se de um estudo que busca enfatizar a cultura como prática, valorizando a autonomia e complexidade dos saberes populares.

Bruno Nettl comenta: “a maior parte do trabalho de campo etnomusicológico envolve coisas de aprendizagem de indivíduos, talvez de uns poucos indivíduos. Conhecidos tradicionalmente como informantes, que poderiam ser, e tem sido gradualmente chamados consultores e professores, o que é precisamente o que eles são” (Nettl 2005, 81).

Durante o trabalho de campo que desenvolvemos, ao correr de dez meses entre março e novembro de 2014, realizei em sua oficina gravações autorizadas, em áudio e vídeo, para um melhor registro de detalhes e que serviram como “notas de campo”. Ainda que utilizasse um caderno (convencional) de notas, este tipo de caderno de campo digital se deve ao fato de nosso mestre-informante ser iletrado e ficar tomando notas em um caderno poderia causar algum constrangimento, criando uma distância entre nós, o que, no meu entendimento, seria contraproducente. Outro fator é que, devido à sua idade, o Sr. Antônio tem dificuldades de audição e só respondia algumas perguntas, por não ouvir ou não entender o que fora perguntado. Então, optei por fazer gravações da conversa informal, durante o trabalho ou os lanches e saídas para conseguir os materiais. Em tais conversas fui introduzindo os assuntos que se mostravam interessantes para esta pesquisa. Em quase todas as nossas sessões de trabalho foram feitas gravações, o que representa um elevado número de horas de gravações, e parte delas, principalmente as horas de ofício na construção dos instrumentos, foram gravadas em vídeo. Um trabalho ininterrupto, realizado em duas sessões semanais que eram aguardadas com ansiedade, tanto por Mestre Antônio quanto por mim.

O homem

Antônio Trajano de Pontes, mestre Antônio Merengue, como se tornou conhecido, é um homem muito habilidoso e sua experiência em trabalhos com a madeira é notória. Construiu diversas casas de farinha²⁶, com todas as instalações, carrocerias e carros de tração para transporte de víveres nas feiras da região. Observá-lo trabalhando é uma experiência de aprendizado constante. Mesmo estando com a idade avançada, seus gestos são precisos e certos.

Durante sua vida trabalhou com madeira e construiu todo tipo de utensílios e objetos, inclusive as casas dos moradores da fazenda onde residiu, “umas trinta”, informa.

Conforme conta, aprendeu a tocar rabecas ainda menino, com oito anos de idade, esticando umas cordas de nylon sobre uma tabuazinha de madeira. Em seguida ganhou uma rabeca e, com 12 anos, já tocava em bailes na sua região, no interior do estado do Pernambuco. Após alguns anos tocando, aprendeu também a construir o instrumento e passou a fazer rabecas para o seu uso e para vender aos interessados.

Em sua vida profissional, sofreu um acidente e perdeu os dedos mínimo e anelar da mão esquerda. Foi um grande trauma para o músico que não poderia mais tocar. Alguns anos se passaram e, resiliente, resolveu voltar a tocar a rabeca. “Sempre toquei, isso é minha vida!” e resolveu adaptar-se às novas condições reaprendendo a tocar, agora apenas com o dedo indicador e o médio. Sua técnica ficou bem prejudicada, não tocava com a mesma destreza de antes, mas a possibilidade de seguir tocando lhe trouxera novos ânimos para a vida.

Em nosso primeiro encontro, ele contava com mais de oitenta anos, já não tocava com muita frequência e ficou muito feliz em retomar a confecção dos instrumentos.

Tecnologia popular

A necessidade de instrumentos para se fazer música leva o homem a buscar na natureza os materiais para construir seus artefatos sonoros. Onde o barro é abundante, é com ele que fará suas flautas, apitos, chocalhos, etc.; onde

²⁶ Local e instalações para a produção de farinha de mandioca ou macaxeira, beiju e goma de tapioca muito popular na zona rural do nordeste brasileiro. Inclui construções da casa, do forno, instalação de máquinas e equipamentos para moer, lavar, espremer a macaxeira para a produção da farinha.

encontra bambu, faz suas flautas e idiofones diversos; se encontra ossos, é com eles que fará seus instrumentos e, assim, com madeira, couro, cordas de tripa animal, sementes, cascos de animais, tudo serve à nobre função de construir instrumentos musicais. Para Bruno Nettl, os instrumentos musicais constituem um tipo de “universal”. Segundo ele, o estudo sistemático dos instrumentos, pela organologia, constitui-se numa parte importante de nosso campo. O autor argumenta que “um estudo da tecnologia de uma sociedade deve incluir a fabricação de instrumentos [musicais], e aqueles que o fizerem, rapidamente descobrirão que, em muitas sociedades, os instrumentos estão entre os seus mais avançados e sofisticados produtos” (Nettl 2005, 397).

As rabecas podem ser construídas com alguns pedaços de madeira e ferramentas muito simples. Há artesãos que usam facão e formão apenas. Muitas vezes as ferramentas são fabricadas ou adaptadas pelos próprios artesãos, simplesmente por não existirem no mercado. Muitos artesãos, por outro lado, possuem ferramentas elétricas mais sofisticadas que possibilitam um trabalho mais fácil.

A rabeca é um instrumento de arco com ascendência na cultura árabe e, segundo pesquisadores (Setti 1985, Nóbrega 2000, e Gramani 2009) chegou ao Brasil pelas mãos do colonizador português que, por sua vez, a recebeu dos árabes quando estes habitaram a península ibérica. Sem pretender traçar uma linha genealógica dos caminhos da rabeca, notamos que instrumentos de arco são comuns no norte da África, Oceania, Mongólia, China, Europa e Américas.

No Brasil, a rabeca ganhou seu espaço e alegrou festas religiosas e profanas, animou bailes, fez sentinelas de defuntos, fez a música de cena e de personagens do teatro de bonecos e acompanhou cantadores e cegos de feira em suas pelejas bem-humoradas. Adquiriu variados sotaques e tem uma história de centenas de anos em nossa cultura. No Nordeste brasileiro encontrou terreno fértil e sotaques definidos. Tem grande ocorrência em todos os estados da região e, ainda, nos estados do Sudeste, Sul e Norte.

A taxonomia da rabeca e suas partes constitutivas é muito diversa. Existem variações de região para região e mesmo de um mestre construtor para outro. Devido a isso, parece oportuno ilustrar o tema com desenhos e uma tabela indicando as denominações encontradas (ver Figs. 1 e 2, e Tabela 1).

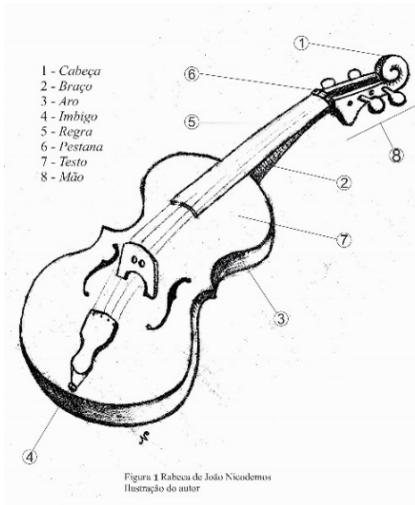


Figura 1. Rabeca de João Nicodemos (ilustração do autor).

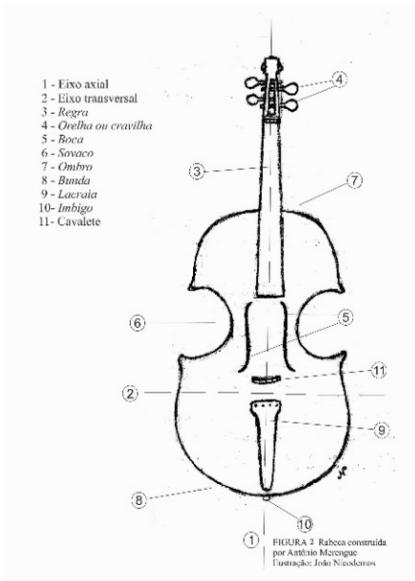


Figura 2. Rabeca construída por Antônio Merengue (ilustração do autor).

Tabela 1. Taxonomias da rabeça.

OFICIAL	CAIÇARA	C. M. de BAYEUX	ARTUR	JOÃO ALEXANDRE
Braço	Braço	Braço	Braço	Braço
Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete
Cabeça/voluta	Cabecinha	Cabeça	Cabeça	Cabeça
Botão	Imbigo	Imbigo	Umbigo	Umbigo
Espelho	Sem termo	Língua	Língua	Língua
Cravelha	Cravelha	Cravelha	Cravelhas	Cravelhas
Pestana	Sem termo	Dente	Dentes	Dentes
Ouvidos/efes	Vazado/esses	Boca	Bocas	Esses (ss)
Estandarte	Rabicho	Suporte	Passaporte	Repuxo
Fundo/Tampo	Costas/Tampa	Sem termo	Testos	Testos
Crina	Sem termo	<i>Nylon</i>	Crina	Cabelo
Ângulo	Sem termo	Cintura	Cintura	Cintura
Alma	Alma	Alma	Sem termo	Sem termo
Aro	Aro	Aro	Sem termo	Sem termo
A	B	C	D	D

GERALDO IDALINO	MACIEL SALUSTIANO	SIBA VELOSO	ANTONIO MERENGUE	ZE DE NININHA
Braço	Braço	Braço	Braço	Braço
Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete
Sem termo	Cabeça	Voluta	Cabeça	Caramujo
Sem termo	Sem termo	Umbigo	Imbigo	Imbigo
Palheta	Escala	Espelho	Regra	Sem termo
Tarraxas	Cravelhas	Cravilhas	Orelhas	Cravilhas
Dentes	Pestana	Pestana	Pestana	Dentes
Efes	Esses	Esses	Bocas	Esses (ss)
Pé	Banco	Estandarte	Lacraia	Lacraia

Testos	Testos	Testos	Testos	Testos
Crina	Crina	Crina	Crina	Cabelo
Sem termo	Sem termo	Sem termo	Cintura	Sovaco
Sem termo	Sem termo	Sem termo	Aima	Alma
Sem termo	Sem termo	Sem termo	Aros	Aros
D	D	D	E	E

A, B (SETTI); C (NOBREGA); D (LIMA); E (ARAUJO NETO)

Classificação das rabecas quanto ao modo de construção

Podemos encontrar as rabecas escavadas / esculpidas, as de aro²⁷ recortado e as de aro dobrado. As escavadas e esculpidas são denominadas como rabeca de gamela (Fig. 3). Seu corpo é constituído de duas partes semelhantes a gamelas²⁸ simétricas que serão coladas em suas faces convexas, uma de encontro à outra. Rabeca de cocho (Fig. 4), quando a caixa de ressonância é escavada e sobre a qual é colado um tampo de madeira (à semelhança das violas de cocho). Rabeca de aro recortado (Fig. 5), e aro dobrado (Fig. 6), cujas diferenças consistem na maneira de se unir os “testos” (Fig. 1). Existem modelos, um tanto exóticos, fabricados com bambu, braço de palmeira, canos de PVC e até frigideiras de cozinha, todas com sua sonoridade específica (Araújo Neto 2017, 135).



Figura 3. Rabeca de gamela sendo escavada.

²⁷ Aro, cinta ou ilhaga: parte lateral do instrumento, que liga os dois “testos” (ver Fig. 1).

²⁸ Vasilha de madeira ou de barro, de vários tamanhos, em forma de alguidar ou quadrilonga, usada para dar de comer aos porcos, para banhos, lavagens e outros fins.



Figura 4. Rabeca de cocho.



Figura 5. Rabeca de aro recortado.



Figura 6. Rabeca de aro dobrado.

A construção

Tal como referi atrás, durante os trabalhos que desenvolvi em sua oficina ao correr de dez meses, realizei gravações autorizadas, em áudio e vídeo, para um melhor registro de detalhes e que serviram como “notas de campo”.

O trabalho da manufatura dos instrumentos foi compartilhado e, embora com sérios problemas de visão, mestre Antônio serrou, esmerilhou, martelou, colou e fez todo tipo de operações sem problemas. Onde a vista lhe faltava ele utilizava o tato e ainda comentava que “às vezes a mão enxerga melhor que o olho”.

Uma característica muito marcante em seu trabalho é a criatividade para resolver tecnicamente a falta de ferramentas para determinadas funções. Simplesmente transformava uma ferramenta em outra, ou a criava a partir de algum material que tivesse à mão. Assim, uma chave de fenda tinha sua ponta afiada e se transformava num pequeno estilete, um velho serrote era cortado, entortado e afiado para se transformar num “escopo”, um prego tinha sua cabeça cortada e se transformava numa broca improvisada. Mestre Antônio utilizou um compasso feito com restos de esquadria de alumínio cuja funcionalidade não deve nada aos compassos industrializados.

O Mestre não utiliza gabaritos ou moldes para fazer suas rabecas. Algumas foram desenhadas tendo como molde utensílios domésticos. Por exemplo, uma lata de leite serviu para desenhar o “sovaco” (ver Fig. 2) e para fazer a “bunda” (Idem).

Enquanto riscava o “testo”, mestre Antônio me dizia que a parte mais trabalhosa do instrumento era o braço. “É porque o braço tem, não sei quantos mistérios, homem! Tem um mistério que se passar do ponto daquilo ali, não tem corda que segure”.

Mestre Antônio e eu resolvemos fazer uma rabeca de gamela, para aproveitar a espessura das pranchas de madeira que conseguimos. Para este modelo de rabecas, é necessário recortar os “testos” e escavar as partes internas e esculpir as partes externas dessas peças, para que, ao juntarmos os dois “testos”, tenhamos uma caixa de ressonância com bom espaço interno.

Procedemos a limpeza interna, a parte côncava da “gamela”, deixando uma margem, em todo o perímetro das peças, de aproximadamente um centímetro, para passar a cola na hora de juntarmos as partes. Com o olhar atento, mestre Antônio acompanhava meu trabalho e indicava qual a direção do corte, qual a força do golpe. No início da construção deste instrumento, mestre Antônio falou algumas vezes em “jabre”, sem que eu entendesse do que se tratava, mas ao correr dos trabalhos não falou mais no assunto. Somente depois de conhecer uma de suas rabecas antigas, pude compreender que se tratava de uma técnica especial de construção, e que demandaria um tipo de madeira mais nobre e macia.

“Dá trabalho, mas se der som, compensa!” dizia mestre Antônio, “se não der som, dá um enfeite, e a gente coloca na parede. Nossa dúvida se vai ‘dar som’ ou não, é uma constante de todo artesão que começa uma rabeca. Cada uma tem seu próprio som, sua própria voz, é sempre grande expectativa”, referiu Antônio.

Mestre Antônio escolheu um pedaço de madeira para fazer o braço, entre as que estavam em sua oficina e foi logo dizendo as medidas; enquanto passava o lápis na madeira, indicando as operações. Sua experiência permitiu fazer essa tarefa sem riscar a peça, “eu tiro na enxó, entendeu?”.

Uma característica importante das rabecas de mestre Antônio é que a “regra” (Fig. 1) tem a face quase plana, com um leve arredondamento nas quinas. O arqueamento do “cavalete” é quase nulo, o que determina a possibilidade de se tocar duas e até três cordas ao mesmo tempo, facilitando a produção de acordes e dificultando a execução de melodias.

A colagem dos “testos” e do braço foi realizada sob tensão. Fizemos este trabalho na varanda da casa de mestre Antônio, onde havia pessoas

conversando, o que prejudicava a concentração e nossa comunicação. Além disso, trabalhávamos com a cola orgânica (cola de boi), que tem um tempo de secagem relativamente rápido.

Algumas considerações finais

Estudar um instrumento musical e observá-lo pelos os mais diversos vieses epistemológicos pode dar à ciência algumas noções de sua realidade, sobre as quais poder-se-á fazer mensurações e estabelecer conceitos que nos aproximarão de verdades a seu respeito, cuja validação se dará ao correr do tempo, em novas observações.

Um artefato tomado como resultado do trabalho humano pode ser visto como um produto e, ao ser observado e estudado a partir deste ponto, um produto, estaremos desconsiderando uma série de dados importantes para um conhecimento mais amplo sobre tal objeto. Estes dados se referem aos processos que se desencadearam no produto observado. Nestes processos estão inseridos, de maneira muito definidora e definitiva, para sua forma e conteúdo, o ser humano ou os seres humanos envolvidos em sua manufatura, e, com os seres humanos, todas as suas condicionantes culturais, suas crenças, seus anseios, suas necessidades, suas habilidades e criatividade em solucionar e superar as dificuldades inerentes ao domínio dos materiais para atingir seus objetivos.

São bastante diversas as técnicas e as formas de construir rabecas, assim como diversos são os tipos do instrumento que encontramos em nossas pesquisas. Os materiais utilizados na construção são igualmente variados e vão desde palmeiras nativas, passando por variados tipos de madeiras. Em termos estruturais, não há grandes modificações, constituindo-se de uma caixa de ressonância fixada a um braço, com cordas paralelas ao braço, tensionadas e friccionadas, um cordofone composto conforme classificação de Sachs-Hornbostel.

Mestre Antônio não se utiliza de moldes ou gabaritos nem se preocupa em fazer instrumentos em série, o que oportuniza maior liberdade criativa e o desenvolvimento de soluções sempre inéditas. Cada instrumento tem a própria identidade, sonora e visual, de tal maneira que cada um representa uma peça única. Tem um grande domínio das máquinas, dispositivos e ferramentas na execução de seus trabalhos e não se importa se dispõe de uma serra elétrica ou uma “enxó”. O trabalho será bem feito.

Podemos considerar que as ferramentas não são determinantes para a qualidade do instrumento, não mais que a mão que as utiliza. O capricho de

cada etapa – do corte, do alinhamento, da colagem e dos acabamentos – é que vai diferenciar um instrumento de outro, um mestre de outro.

O que pude encontrar de mais idiossincrático na construção das rabecas de mestre Antônio Merengue foi a técnica do “jabre” (mesmo que javre, ou jaibro): uma espécie de encaixe recortado em baixo relevo em todo o perímetro dos “testos”, para encaixar os “aros” da rabeca. Este detalhe se constitui numa preciosidade de sua arte, devido à dificuldade em produzir este encaixe e de sua eficiência na construção do instrumento. É um trabalho que exige do artífice extrema habilidade para realizá-lo. Não encontrei nenhum artesão que utilize, atualmente, esta técnica de construção.

Ao consideramos a música como cultura, ou parte da cultura, a arte da construção de instrumentos também poderá ser assim considerada, com todas as implicações socioculturais, em que está imbricada. Aprender a construir o instrumento é uma arte específica que exige mãos habilidosas, criatividade e esmero no trato com as madeiras.

Seu aprendizado passou de mestre a aprendiz, pela convivência e trabalho em conjunto, pelo interesse de ambos em manter viva esta tradição. Movidos pela necessidade de ter um instrumento, muitos aprenderam “de minha cabeça”, tendo que inventar as ferramentas e as técnicas, contando apenas com a necessidade – que é mola da criatividade – e seu talento.

Por fim, pudemos concluir a partir das observações que a atividade de construção de rabecas não está se tornando rarefeita conforme alguns acreditam. Está passando por modificações e até se fortalecendo. Se anteriormente um mestre ensinava a um aprendiz, hoje em uma oficina é possível ensinar a dez pessoas de uma só vez os princípios desta arte, e as mais capacitadas e interessadas dão seguimento ao ofício.

Referências

- Araujo Neto, João N. 2017. *A Construção da Rabeca: Idiosincrasias do Mestre Antônio Merengue*. Juazeiro do Norte: BSG.
- Gramani, Daniela. 2009. “O Aprendizado e a Prática da Rabeca no Fandango Caiçara”. Tese de doutorado, UFPR.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology – Thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press.
- Nóbrega, Ana C. P. 2009. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.

Rice, Timothy. 2008. "Towards a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". In Gregory Barz e Timothy J. Cooley (coord.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 101–20. Oxford: Oxford Press University.

Setti, Kilza. 1985. *Ubatuba nos Cantos das Praias*. São Paulo: Ática.

A composição como trabalho semi-oculto e sua revelação em pesquisas acadêmicas

José Alberto Salgado

Abstract

Throughout their professional careers, musicians may obtain recognition as instrumentalists and interpreters, while developing autonomously another aspect of their work — less known to the audiences, hardly or not commercialised at all —, dedicated to composing. In such conditions, it is possible to find personal archives of compositions, hidden by the main economic activity and by the identity of instrumentalist that is acknowledged by the peers and the public. Academic investigation about musical careers sometimes operates as a revealer of these hidden or secondary works, which, up to that point, were unknown beyond a small circle of personal relations. I comment on three recent investigations (Ganc 2017; Gonçalves 2014; Cantalice 2017), conducted in dialogue with musicians and articulated with the recordings and public performances of their production.

Frentes de trabalho musical

Utilizo esse termo da linguagem coloquial — “frentes de trabalho” — para referir aos papéis que as pessoas desempenham com saberes específicos e aplicados ao processo de produzir música. Durante o processo produtivo as pessoas interagem também com mediações que são tecnológicas — como os instrumentos, as partituras e outros objetos — ou de outros tipos, como os procedimentos burocráticos, os financiamentos, a legislação, etc.

O conjunto total das pessoas e mediações que participam nessa rede de ações necessárias à realização de cada ato de performance ou registo musical é difícil de determinar, já que tendemos a identificar séries crescentes de coadjuvantes e antecedentes.

Assim, para os objetivos de cada pesquisa, é uma questão de viabilidade escolher critérios de delimitação do universo. Por exemplo, pode-se focalizar apenas aqueles sujeitos e meios que diretamente produzem ondas sonoras: instrumentistas, instrumentos, equipamentos de áudio. Outra possibilidade seria examinar apenas os saberes aplicados na criação e ordenamento prévio

ou posterior do discurso “sonoro-musical”, em seu âmbito mais estrito. Aí entram a composição, o arranjo, os processamentos do áudio.

Esta seria uma perspectiva de listagem dos componentes do “musicar” (Small 1999) ou de um “mundo da arte” (Becker 2010), como quando se enumeram os materiais a empregar num experimento em laboratório. Mas em qualquer caso a variedade, no contexto das produções humanas, não ocorre em neutralidade; ocorre com *hierarquização* entre os diferentes papéis, que é reconhecida, reproduzida e transformada de modo continuado.

Por exemplo, estudos sobre o trabalho em orquestras sinfônicas têm analisado a operação de hierarquias entre os integrantes e nas relações com públicos e repertórios (Lehmann 1998; Galvão 2006; Neres 2016). Durante a formação em cursos de música, estudantes e docentes frequentemente atribuem valor maior ou menor a diferentes práticas musicais (Travassos 1999; Salgado 2005).

A hierarquia entre os papéis desempenhados no trabalho musical se expressa nos investimentos, nos pagamentos, na divulgação, no reconhecimento do público e dos pares²⁹. Nesse campo de trabalho, é comum conferir-se um prestígio especial aos papéis de primeiro plano na exposição ao público — solistas e regentes, por exemplo, são tradicionalmente mais valorizados por contratantes, assim como recebem maior destaque em materiais de divulgação e jornalismo.

Como profissionais, é seguro afirmar que a maioria dos músicos constroem suas identidades como instrumentistas, acompanhando cantoras e cantores, e integrando conjuntos, bandas, orquestras. Ao longo da carreira, pode ocorrer que se desenvolva, de modo autônomo e quase íntimo, uma outra face de seu trabalho musical, mais desconhecida do público, pouco ou nada comercializada, e voltada para a composição. Nessas condições, podem-se encontrar arquivos pessoais de composições, laboriosamente acumuladas, e como que escondidas pela atividade econômica principal.

Recentemente, um tipo de pesquisa – caracterizado pela cooperação entre trabalho acadêmico e trabalho artístico – tem abordado o problema do ocultamento de processos criativos na trajetória de musicistas. Vejo afinidades entre três casos que comento brevemente a seguir, cada um deles envolvendo o registro e publicação de composições de músicos veteranos, até então não divulgadas.

²⁹ Os efeitos e razões dessa hierarquização são matéria a examinar, como acontece nos estudos que problematizam as relações de colonização, de gênero, de origem socio-econômica, e outras, na estruturação do campo musical.

Mestre Siqueira e Pedro Cantalice



Figura 1. Mestre Siqueira e Pedro Cantalice, em passagem por Lisboa, para lançamento do CD *Siqueira entre nós*.

Em sua pesquisa para conclusão de Bacharelado em Cavaquinho, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Cantalice 2017), o músico Pedro Henrique Cantalice Severiano dedicou-se a descrever o processo de gravação de um CD – *Siqueira Entre Nós* (2013) – que havia co-produzido, com Wellington Monteiro, para reunir composições do veterano cavaquinista José Siqueira Alcântara. A monografia também analisou aspectos da trajetória profissional de Siqueira, em uma série de diálogos com o instrumentista-compositor.

Siqueira é intérprete e acompanhador de vasta experiência, e até os 73 anos de idade, quando o projeto do CD começou a ser idealizado, “não havia gravado suas próprias composições de forma sistemática em um único volume”³⁰. Num vídeo editado para o YouTube, o veterano afirma: “Se não fosse esse Wellington e o Pedro Cantalice, eu não teria gravado (as composições que fiz); eu comecei a gravar com 75 anos”³¹.

Quero destacar o aspecto da reunião de composições musicais num determinado suporte, o que acentua o caráter de obra e legado – no sentido

³⁰ Nas palavras de Wellington Monteiro, co-idealizador do CD.

³¹ Em vídeo: https://youtu.be/QN37pNa_Kno; 3:35.

tratado por Hanna Arendt (1958) – e propícia a apreciação de traços estilísticos ao se ouvir o conjunto da produção.

Por sinal, pudemos sentir esse tipo de efeito no congresso “Hidden Archives, Hidden Practices” (Universidade de Aveiro, 2019), com a apresentação de arranjos em duo, por Victor Polo e Klesley Brandão, para músicas do instrumentista e compositor Nelson Angelo, um parceiro musical nos discos de Milton Nascimento, ao longo da década de 1970. Eu mesmo conhecia as canções, por meio de audições em separado, conforme os discos eram lançados; mas agora pude reconhecer traços de uma coerência técnica e estética, com a experiência de ouvi-las em bloco.

Zé Menezes e Marcello Gonçalves



Figura 2. Marcello Gonçalves e Zé Menezes, no dia em que o instrumentista-compositor completava 90 anos de idade (foto de Marília Figueiredo).

Também o violonista Marcello Gonçalves, em sua pesquisa de mestrado (Gonçalves 2014), se dedicou ao diálogo e à aprendizagem com o multi-instrumentista, veterano das cordas dedilhadas, Zé Menezes — engajando-se como intérprete, analista e editor de suas composições. Chegaram a gravar e a se apresentar juntos em palcos, inclusive por ocasião da conclusão da pesquisa.

O perfil de Zé Menezes corresponde ao de um “artista integrado” (na definição de Howard Becker (1977)), notadamente como instrumentista (violão, guitarra elétrica, bandolim, violão-tenor, viola de 10 cordas), atuando

junto à indústria fonográfica e aos circuitos da TV e do rádio, durante décadas de intensa produtividade para profissionais da música na cidade do Rio de Janeiro. Nas palavras de Marcello, “um instrumentista cujo trabalho durante toda a vida foi realmente a *performance*: tocar, compor, arranjar. Mas, sobretudo, tocar. A rotina musical diária de Menezes sempre foi dentro dos estúdios: de rádio, de televisão ou de gravação, tocando a cada dia músicas e arranjos diferentes” (Gonçalves 2014, 128). Em tal rotina, não chegou a haver espaço para elaborar e divulgar certa vertente de sua produção: o repertório composto por Zé Menezes para violão-solo. Entre outros resultados, o trabalho de investigação que reuniu os dois músicos trouxe à luz uma edição de 14 peças desse tipo, mediante editoração eletrônica, com revisão e acréscimos feitos em parceria com o instrumentista-compositor.

Nivaldo Ornelas e David Ganc



Figura 3. David Ganc (flauta) e Nivaldo Ornelas (sax-tenor), com Maria Teresa Madeira (piano), em lançamento do CD *Noturno*.

Em 2017, o músico David Ganc completou sua tese de doutoramento (Ganc 2017) — uma análise extensiva da obra do veterano saxofonista e flautista Nivaldo Ornelas, que focalizava seu trabalho como compositor e improvisador. Foi uma pesquisa apoiada em diálogo e cooperação musical com um artista que é mais conhecido por sua atuação de instrumentista, junto a Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e outros artistas brasileiros.

Em cerca de quinze encontros, que aconteceram na casa do compositor ou no estúdio de gravação do pesquisador, os dois músicos revisaram e editaram uma composição em forma de suite (*Suite Brasil-Holanda*) que, em seguida foi analisada na tese, e gravada como parte do repertório do CD *Noturno*, apresentado como “produto artístico” da tese, em adição ao trabalho de análise e contextualização. O lançamento do CD, gravado no estúdio de David, trouxe à luz uma produção acumulada de música composta por Nivaldo Ornelas para formações camerísticas e, dentre as sete peças do repertório, seis nunca haviam sido gravadas.

É de se notar que tanto Nivaldo Ornelas como, no caso anterior, Zé Menezes, haviam publicado composições suas em discos, desde muitos anos antes, no âmbito de uma música instrumental baseada em gêneros populares, e com as elaborações de cada autor em estilo próprio. O que as referidas pesquisas acadêmicas propiciaram, mais recentemente, foi um espaço para realizarem outra parte de suas criações, com formas e estéticas mais ligadas ao setor da música de concerto, uma frente que até então eles haviam exercido em relativo isolamento, sem integração àquele setor, e sem margem para a realização pública.

Sobre o apagamento do trabalho criativo — uma discussão em favor de pesquisas

Muitos aspectos da indústria fonográfica anterior e da mercadorização atual da música merecem exame continuado. Um deles tem a ver com o ocultamento de certas frentes do trabalho musical e dos papéis desempenhados ao se produzir uma gravação. Vejamos o caso dos antigos LPs, quando o produto final costumava trazer em seu material gráfico (contracapa, capa interna, encarte ou envelope do disco) uma *ficha técnica*, com descrição dos papéis desempenhados na produção. Em países de língua inglesa também se usava o termo *credits* ou *personnel*.

Na ausência de uma regulação, que dependeria também do empenho das associações profissionais³², as formas de listagem variam grandemente, e aquelas fichas técnicas ora revelam, ora omitem os papéis desempenhados. Nos LPs e outros suportes materiais das gravações — as fitas K-7, os CDs — não se chega a saber, muitas vezes, quem fez os arranjos, quem tocou qual instrumento, ou mesmo quem compôs. A norma é ter em primeiro plano, na capa, o nome de cantora ou cantor, intérprete-solista, regente, ou conjunto

³² Como a que se observa na indústria cinematográfica de diversos países, e que se reflete na lista detalhada de créditos ao fim de cada filme (ver Becker 2010).

musical — que figuram como o *artista*, como se costuma dizer em jargão, no Brasil. Mas podem desaparecer da publicação os nomes ligados às demais “especialidades” do trabalho musical. Mesmo o nome de quem compôs o material gravado pelo/a artista da capa frequentemente aparecerá apenas em tipo menor.

O apagamento de partes do trabalho realizado, inclusive o de instrumentistas, fica mais acentuado a partir de quando se adota o mp3 como formato predominante. Autor e produtor (a figura principal na hierarquia do processo de gravação) são os únicos papéis reconhecidos nos créditos divulgados pela plataforma Spotify, por exemplo, que minimiza as informações sobre o trabalho envolvido, mesmo quando essas estavam disponíveis na fonte anterior.

É também curioso traduzir *credits* e relacionar com capital (material ou simbólico), numa economia consideravelmente apoiada no sistema de crédito. Dar crédito, acreditar, credenciar — são termos de mesma raiz latina, *credium*. crença, confiança, empréstimo. Significados relevantes para quem aspira ao ingresso e ao acesso a posições favoráveis de trabalho num campo onde os bens simbólicos — como o prestígio junto ao público e aos pares — têm importância vital para os agentes.

Para análises e efeitos práticos da valoração do trabalho musical, cabe entender que a ficha técnica pode operar em mais de um nível: registrando o trabalho feito por cada pessoa, tornando o seu nome conhecido entre pares e apreciadores, e avaliando-o para atuações futuras — enquanto a omissão dos nomes e trabalhos realizados funciona em sentidos inversos.

A nomeação é um passo básico para os interesses profissionais e trabalhistas e, do ponto de vista das noções liberais de “cadeia produtiva” e “indústria criativa” (Caves 2000), atende ao propósito de mapear a superfície, reconhecendo papéis e sujeitos, sem, no entanto, dar a conhecer técnicas e problemas da produção, incluindo os da criação. A catalogação de nomes e funções também não é suficiente do ponto de vista de políticas públicas para cultura e educação que envolvem os projetos de pesquisa na universidade e noutras instituições. Sempre que estas políticas se vinculem à democratização do fazer artístico e dos saberes plurais relativos a esse campo, caberá fomentar projetos de investigação e parcerias com músicos e outros agentes na produção musical, para se chegar a análises mais detalhadas e para que mais pessoas, colegas, aprendizes, apreciadores, investidores, ganhem compreensão sobre o trabalho e as concepções em jogo.

Trata-se de ir além do estágio de celebração, fruição e consumo que caracteriza as relações de entretenimento. A esse respeito, continua potente o conceito adorniano de “indústria cultural”, em continuidade com outros fatores culturais históricos. Considere-se, por exemplo, que desde a larga difusão das concepções românticas sobre gênio, predestinação e singularidade, aprendemos que os artistas legitimados são poucos, e menos ainda em sociedades que se organizam fundamentalmente para a produtividade capitalista. Veja-se também a aprendizagem de certos modos de contemplação, efetivos para o que um antropólogo chamou de “a ilusão estética” (Geertz 1989, 230), levando-nos a esquecer ou desconsiderar a laboriosa aquisição de habilidades e a preparação da performance. São fatores que, em última análise, influem para restringir as práticas da criação musical, sua transmissão e o reconhecimento social, a parcelas muito pequenas da população.

Trata-se enfim, de abrir possibilidades para conhecer e avaliar o que estava recluso, como nos estudos que vimos acima; e, do ponto de vista educativo, revelar ideias e procedimentos para fomentar participação maior nas práticas de inventar e realizar música.

Para concluir

Expus brevemente ideias e dados sobre a hierarquização de papéis e frentes de trabalho no campo da música, e sobre a semi-ocultação das atividades de composição/arranjo, na trajetória de musicistas que se vinculam a um papel predominante de intérprete/instrumentista, ou outro que não seja o de “compositor”. Embora não sejam portadores/as dessa identidade principal ou “certificada” (Bourdieu 1986), não é incomum que exerçam também o trabalho de criação, e assim muitos chegam a construir gradualmente uma obra.

Pelo que indicam estudos conduzidos em caráter de interlocução e parceria entre músicos, como os três que foram comentados, acredito que a investigação acadêmica é uma das mediações disponíveis para maior compreensão e divulgação da atividade de composição musical. Dessa forma, reconhece-se e registra-se uma obra, um conjunto de criações que sobreviverá à existência dos/das musicistas, e que transcende o modo mais imediatista do trabalho como série de eventos pontuais, destinados à sobrevivência e à reprodução da própria força de trabalho (ver Arendt 2014).

Realizados do modo como foram, com cuidados éticos na relação com os músicos interlocutores, esses estudos trazem ganhos recíprocos em mais de um sentido. Chegam a operar uma geração e redistribuição de capital

simbólico, com acréscimo de prestígio e oportunidades de trabalho criativo para as partes envolvidas. Nos três casos foram reportados também acréscimos em termos de aprendizagem musical, experiência de novas situações de trabalho, e aprofundamento de vínculos de amizade.

Novos estudos poderão ampliar nosso conhecimento e apreciação de práticas criativas até agora pouco reveladas, além de seguir examinando junto a musicistas e demais agentes do campo as razões e os efeitos desse privilégio de poucos: aprender, praticar e trabalhar, de modo regular, reconhecido e valorizado, na(s) frente(s) de criação musical.

Referências

- Arendt, Hannah. 2014 [1958]. *A Condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária.
- Becker, Howard S. 1977. "Mundos artísticos e tipos sociais". Em *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*, organizado por Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 9–26.
- _____. *Mundos da Arte*. 2010 [1983]. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital". Em *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, coordenado by J. G. Richardson. New York: Greenwood Press.
- Cantalice, Pedro. 2017. "Mestre Siqueira — Olhar Etnográfico sobre um Cavaquinista Brasileiro". Monografia de Graduação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- Caves, Richard E. 2000. *Creative Industries – Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Galvão, Afonso. 2006. "Aspectos Psicológicos do Trabalho Orquestral". *Cognição e Artes Musicais* 1 (1): 5–15.
- Ganc, David. 2017. "Improvisação e Interpretação na Obra Autoral de Nivaldo Ornelas". Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
- Geertz, Clifford. 1989 [1973]. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Gonçalves, Marcello. 2014. "A Obra para Violão Solo de Zé Menezes". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- Lehmann, Bernard. 1998. "O Averso da Harmonia". *Debates* 2: 73–102.
- Neres, Hudson Cláudio Lima. 2016. "A Hierarquia como Método: Uma Etnografia da Produção da Música de Concerto". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

- Salgado, José Alberto. 2005. "Construindo a Profissão Musical: Uma Etnografia entre Estudantes Universitários de Música". Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
- _____. 2014. "Questões de Método e Interlocação em Pesquisas com Práticas de Música". *El oído pensante* 2 (2): 1–18.
- Salgado, José Alberto, Júlio César S. Erthal, Leonardo Rugero Peres, David Ganc, e Jonathan A. Gregory, 2014. "Refletindo sobre a Interlocação em Pesquisas com Música". *Debates* 12: 93–105.
- Small, Christopher. 1999. "El Musicar: Um Ritual em el Espaço Social". *Revista Transcultural de Música – Trans* 4.
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>.
- Travassos, Elizabeth. 1999. "Redesenhando as Fronteiras do Gosto: Estudantes de Música e Diversidade Musical". *Horizontes Antropológicos* 5 (11): 119–44.

“Mandaram-me vestir de Severa”: cânones de feminilidade para o fado na década de 1960

Maria Espírito Santo

Abstract

Canons of femininity found in fado and the popular music industries in the 1960s were nurtured by several media agents, such as the Artists Training Centre (Centro de Preparação de Artistas), radio, television, and press, as well as by decision makers, such as owners and managers of performing venues. Ultimately, all were nurtured by the *Estado Novo* ideals. This paper is based on a collaborative ethnography and the analysis of fado singer Ada de Castro's memories, on a cumulative and interactive process of participation and reflection (Feld 2015). This case study provides important data about women's status in the Portuguese star-system of the 1960s. These stereotypes are both descriptive and prescriptive (Eagly and Steffen 1984) and reveal us social constructions and codes.

Este texto apresenta uma reflexão sobre cânones culturais de feminilidade nas indústrias associadas ao fado na década de 1960 em Portugal. Neste contexto, lanço hipóteses para a análise quer dos papéis sociais desempenhados pela mulher fadista, quer das dinâmicas de género que os envolvem. Examino ainda a ação convergente de agentes diversos, como os média, as indústrias da música, proprietários e gestores de espaços performativos específicos e, em última análise, da ação dos ideais ultra-conservadores do Estado Novo na vinculação e constante recriação da imagética da mítica fadista Maria Severa nos contextos performativos do fado.

Na cena musical que investigo, embora o *status quo* seja paulatinamente contestado, pressupostos autocráticos do regime ditatorial permanecem enraizados e veiculados pelas indústrias da música³³. Partindo sobretudo das memórias da fadista Ada de Castro, apresentarei alguns detalhes da sua

³³ O conceito de *cena musical* sublinha relações entre música e espaço que nela se produzem (Filho e Fernandes 2006).

carreira no ambiente urbano lisboeta, analisando o papel da mulher nos contextos e representações de fado produzidos no período final do regime. Em particular, procuro entender o lugar da figura da mítica fadista do século XIX, Maria Severa, na consolidação de constructos da categoria musical, e a sua utilização para a construção de cânones associados à mulher em contextos performativos do fado organizados principalmente, no decorrer deste período, por mediadores governamentais.

No que concerne às práticas expressivas do fado na década de 1960 em Portugal, cânones associados à figura da mulher fadista, embora conservadores, afastavam-se da imagem da comum dona de casa, esposa e mãe. Estes revelam-se, por sua vez, embrionariamente associados à figura de Maria Severa, que terá vivido entre 1820 e 1846 na Mouraria, comumente reconhecida pela sua beleza, excepcional voz para cantar fado e vida associada à prostituição.

O processo de mitificação da figura da Severa emerge pelo romance homónimo escrito por Júlio Dantas, em 1901, mais de meio século após a sua prematura morte, aos vinte e seis anos. No mesmo ano estreia a adaptação a peça de teatro com o mesmo nome, também da autoria de Dantas, no Teatro D. Amélia, em Lisboa, com Ângela Pinto a protagonizar o papel de Severa. Em 1909 o romance é musicado e transformado em opereta, numa colaboração entre Júlio Dantas e André Brun na escrita do libreto, com a adaptação musical de Filipe Duarte e interpretação de Júlia Mendes no papel principal. A peça viria a ser reapresentada em várias ocasiões durante o século XX, com atrizes notáveis no papel de Severa, incluindo Amália Rodrigues em 1955, no Teatro Monumental, numa produção de Vasco Morgado.

Em 1931 o romance de Dantas tece também o enredo do primeiro filme sonoro português. Realizado por Leitão de Barros, com música composta por Frederico de Freitas, “o mais português dos filmes portugueses”, como evocava o cartaz, foi protagonizado pela atriz Dina Teresa. Os temas musicais originalmente compostos por Frederico de Freitas especialmente para o filme foram editados em partitura para canto e piano pela editora Casa Sasseti e rapidamente proliferaram em transcrições para diversos instrumentos e agrupamentos, na construção de um repertório que sobreviveu ao próprio filme, como se verifica na gravação do mesmo por Ada de Castro em 1974. A estreia do fonofilm *A Severa* inaugura também uma faceta da carreira de Frederico de Freitas enquanto compositor de música para cinema (Marinho e Sardo 2012).

A mediatização da figura da Severa prolifera, assim, através de diversos agentes, espaços e tempos. No prefácio à edição fac-simile de *A Severa* de Júlio Dantas, publicado em 2016, Rui Vieira Nery defende que, apesar do seu

caracter ficcional, a obra “acabaria por moldar e reformatar decisivamente no imaginário corrente do fado o mito fundador de Maria Severa Onofriana” (Dantas [2016] 1901, 5). Desde as primeiras monografias especializadas sobre fado publicadas no início do século XX, Pinto de Carvalho e Alberto Pimentel destacavam a história da Severa como um assunto incontornável para o estudo da prática, escrevendo sobre ela várias páginas. Pimentel destaca a relevância da fadista nos primeiros anos do século XX, escrevendo que “toda a gente falla[va] ainda da Severa, porque o typo dessa mulher perdida ficou como que personificando a época famosa do delírio n’uma sociedade de marialvas opulentos, que viviam para a guitarra” (Alberto Pimentel 2016 [1904], 140). Em 1936, pouco após a implantação da ditadura nacional em Portugal, Júlio de Sousa e Costa publicava um livro “de breves notícias e apontamentos coligidos durante largos anos”, com a finalidade de “acarretar subsídios para a crónica ou para o estudo psicológico dessa mulher que teve a popularidade triste que todos conhecem” (Sousa e Costa 1936, 5). Ao longo de toda a obra é destacado o carácter bondoso e justo, bem como uma série de outros atributos valorativos: “Estúrdia, decidida, mãos largas para os desgraçados que dela se aproximavam, a Severa tinha um lugar aparte no friso negro dessas ruas da desdita e da degradação, da miséria e do vício e, sobretudo, da infelicidade” (Sousa e Costa 1936, 130). Em 1974, António Osório reafirma a importância simbólica da Severa, afirmando que, “até ao aparecimento de Amália Rodrigues, a idolatria pela Severa, o antepassado mítico do fado, não sofre confronto” (Osório 1974, 25).

A tendência para a criação de conteúdos de vários tipos sobre esta personagem do século XIX mantém-se, especialmente na literatura produzida sobre fado, durante todo o século XX, até à atualidade. No vídeo de candidatura do fado à lista do Património Cultural Imaterial da UNESCO, a mítica figura da Severa foi também escolhida para a ilustração do universo reproduzido, e a sua carga simbólica conseqüentemente revalorizada: “A jovem prostituta do bairro popular da Mouraria, Maria Severa, conhecida como uma notável cantora de fado, tornou-se o primeiro símbolo da tradição do fado, cujo nome seria lembrado e celebrado nas letras do fado desde então”³⁴.

Por fim sublinho, no duradouro processo de mitificação da figura da Severa, a importância da circulação de poesia para fado cujas narrativas constroem e representam episódios da sua vida e morte, talento inato e cruel destino. O fado sobre a Severa mais antigo de que há registo foi catalogado por Teófilo

³⁴ Transcrição retirada do vídeo de candidatura do fado à lista do PCI da UNESCO. <http://www.candidaturadofado.com/>, acessido a 1 de maio de 2019.

Braga no *Cancioneiro Popular* de 1867, sob a autoria de Sousa do Casacão, e datado de 1848 (dois anos após a morte da Severa). Depois deste, muitos outros poetas escreveram sobre ela, e ainda hoje estes repertórios circulam tanto em contextos profissionais como amadores.

No decorrer de diversas entrevistas etnográficas com a fadista Ada de Castro discutimos papéis sociais da mulher no universo performativo do fado, muitas vezes associados aos contextos e imaginários da noite, do erotismo e da sedução. O tratamento dos dados recolhidos distingue três pontos de análise que destaco a este respeito: a íntima relação da figura da mulher fadista com a mítica Maria Severa, num contexto de estereótipos de género erotizados testemunhados por Ada de Castro; a ação de agentes diversos que se intercetam e sustentam na celebração e reificação destes mesmo estereótipos; e a ligação emocional de Ada de Castro à figura da Severa, consequente do percurso da sua carreira intimamente ligada a esta representação.

Sendo a distribuição de papéis sociais entre mulheres e homens fundamental na construção dos estereótipos de género (Eagly e Steffen 1984, 752), no contexto português da década de 1960, atentando ao caso particular das casas de fado em Lisboa, Ada de Castro recorda as dicotomias de género vividas e por ela sentidas nestes locais, onde a audiência era maioritariamente composta por homens. Segundo a fadista, muitos esperavam da mulher que cantava fado a materialização de um imaginário associado ao xaille, a uma forma especialmente emotiva de cantar e às seduções da noite, relacionadas ao álcool, ao fumo e à boémia. Numa entrevista publicada em 2002, Ada descrevia alguns dos homens frequentadores das casas de fado onde trabalhava: “Eram os colecionadores de xailles, habitués das casas de fado – não queriam ficar connosco, estavam interessados em passar um bom bocado. Para eles, éramos um troféu” (*Real Idade* 2002, n.º 7). Em diversos momentos ao longo das entrevistas etnográficas Ada de Castro recordou a promiscuidade do olhar masculino em relação à sua profissão, fazendo uma analogia com a fatídica vida de Maria Severa, e a sua relação com o aristocrata Conde de Vimioso.

Nestes contextos de fado, a figura de Maria Severa foi muitas vezes personificada por Ada de Castro. Lembra-se de ouvir falar sobre ela mesmo antes de começar a cantar: recorda a importância do filme, da opereta, e, sobretudo, das narrativas que eram transmitidas através dos fados que sobre a Severa se cantavam. A importância desta figura no trabalho etnográfico com Ada de Castro revelou-se desde o nosso primeiro encontro, onde me esperava, na sala de jantar da sua casa, com um livro em cima da mesa.

Apontando para a raridade deste livro, contou-me que o encontrou por mero acaso, em 1974, na casa de fados onde então cantava, cujo nome é, curiosamente, “A Severa”. Leu o livro e ficou fascinada. Reencontrou-o novamente em 1977, à venda, num estado bastante degradado, num alfarrabista de Lisboa, junto ao Teatro da Trindade. Tratava-se de *A Severa*, de Júlio de Sousa e Costa. Mandou fazer-lhe uma capa e conserva-o ainda hoje como um dos seus mais importantes bens. Nas primeiras páginas deste livro encontramos uma cópia de um desenho a tinta da China com a nota “A Severa, encontrado no espólio artístico do pintor Francisco Metrass (1825–1861)”, no qual Ada se inspirou para as suas próprias representações da mesma. Júlio de Sousa e Costa, funcionário público, jornalista e editor, terá iniciado o trabalho de investigação sobre a Severa em 1896, tinha então 19 anos (Sousa e Costa 1936, 14). O trabalho etnográfico realizado descreve costumes e ambientes da Mouraria no início do século XIX e constrói-se essencialmente através de entrevistas a pessoas que teriam tido contacto direto com a Severa (Sousa e Costa 1936, 5).

Pouco após o começo da sua carreira, em 1961, Ada de Castro incorporou o elenco do restaurante “Folclore”, propriedade da Sociedade Central de Cervejas, inaugurado em 1959. Além da oferta gastronómica, “tipicamente portuguesa”, lá eram exibidos comportamentos expressivos considerados também “tipicamente portugueses” para representar as distintas regiões do país. Ao longo das várias entrevistas, Ada descreveu o restaurante “Folclore” como “o salão de festa do governo na capital”, onde trabalhou durante catorze anos, e através do qual cantou em alguns dos locais mais requintados de Lisboa, frequentados por membros do governo e seus convidados, em contextos geridos sobretudo pelo Secretariado Nacional de Informação e, mais tarde, pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SNI / SEIT). No “Folclore” foi convidada a adotar o papel de Severa, vestindo em todas as performances uma réplica do seu fato. Assim cantava todas as noites no restaurante, mas também nas inúmeras excursões que fez pelo mundo com o elenco do “Folclore”. Tinha dois fatos de Severa, um curto e um comprido, que variava conforme o evento (Figs. 1 e 2).



Figura 1. Na Dinamarca com grupo do “Folclore”, 1971.



Era assim, envergando o traje de Severa, que Ada se apresentava no «Folclore»

Figura 2. Revista *Álbum da Canção*, Madeira, 1966.

Mais tarde, o apreço pela figura da Severa levou Ada de Castro a desenhar e encomendar o fabrico de uma réplica de mais um vestido, desta vez a título de desejo pessoal, que usava em diversos espetáculos, fora do “Folclore”. Com o encerramento desse restaurante, em 1973, Ada não teria de continuar a vestir-se de Severa. Conservou, contudo, o seu vestido, que continuou a utilizar em programas diversos, sempre que achava conveniente.

Esta relação mimética com a figura da Severa percorreu toda a carreira de Ada de Castro. Escreveram-se fados que sonorizam esta relação, como “A Severa que me diga”, com letra de Luís Simão e música de Nóbrega e Sousa, que deu título a um EP com o mesmo nome, ou, outro exemplo, “Pequena Severa”, interpretado por Alcindo de Carvalho, que tece comparações entre a fadista, a quem o tema é dedicado, e a Severa; a letra refere: “ela tem a mesma fala e a tua voz igual soa”, “és pequena como ela”, “também sofre de amor”.

No final do ano de 1974, segundo recorda, Ada foi convidada por Frederico de Freitas para a gravação discográfica dos três temas por ele compostos para o filme de Leitão de Barros, em 1931: “O Vira da Severa”, “O Novo Fado da Severa” e o “Velho Fado da Severa”. Ada conhecera o maestro no decorrer dos ensaios para a gravação dos temas que viriam a integrar o LP *Alguém Mandou-me Violetas*. Trata-se um disco de doze faixas compostas por Elvira de Freitas, filha de Frederico de Freitas, com letras de Fernanda de Castro. A fadista recorda o entusiasmo do maestro ao escutar o trabalho então em processo com Elvira, e afirma que daí terá surgido a ideia de a convidar para a gravação dos três temas do filme. Ada de Castro frequentou a casa do maestro, na Avenida Estados Unidos da América, em diversos ensaios de preparação que recorda terem sido essenciais para a gravação destes fados, “tal como se cantavam no tempo da Severa”, referindo-se aqui essencialmente ao andamento mais “lento e arrastado”. Os três temas gravados integrariam o LP *Ada de Castro – O Povo a Cantar*, de 1977.

Quer durante o período ditatorial do Estado Novo, quer na era democrática que se seguiu, a música, bem como outras áreas de comportamento expressivo, foram, e são, utilizadas para o fomento de poderes simbólicos diversos. As representações de Ada de Castro da imagem da Severa que exponho ilustram como papéis desempenhados no elenco do *star system* feminino do período em análise foram imaginados e concebidos por agentes diversos, que agiram em sentidos comuns: quer agentes governamentais, como no “Folclore”, através do SNI/SEIT; quer através das indústrias da música, verificando-se, por exemplo, que Ada de Castro aparece vestida de Severa em várias capas de discos, tendo também gravado os fados

compostos por Frederico de Freitas para o filme *A Severa*, quer pelas indústrias associadas ao turismo nas representações da imagem do país para o exterior; quer ainda através de outros agentes mediáticos que reproduziram desde o início do século XX e, até à atualidade, a figura de Maria Severa para representar o fado. Além disso, o papel individual e autónomo de Ada de Castro vai além do que lhe é requerido pelos seus mediadores, investindo também ela na perpetuação da sua relação mimética com a Severa. “A melhor fadista que jamais existiu”, como muitas vezes a refere, é para Ada a sua maior referência no fado, apesar de nunca lhe ter escutado a voz.

Significantes de género comunicados através da música, como aqueles descritos neste texto, são, segundo Susan McClary, obtidos através de códigos que, não sendo estanques, se revelam “incrivelmente resilientes” (McClary 1991, 8). É exatamente esta resiliência que se verifica na relação entre o fado e o imaginário representativo de Maria Severa. Hoje a sua marca continua no top das mercadorias turísticas relacionadas com o fado: a “Casa da Severa”, localizada na Mouraria, no Largo da Severa, recuperada e comercializada como casa de fados desde 2010; o musical de Filipe La Féria, *A Severa*, que estreou no Teatro Politeama em março de 2019; ou o romance histórico de Maria Lopo de Carvalho, que, lançado em outubro de 2018, veio novamente nutrir imaginários e representações sobre a Severa. A este respeito, a autora refere em entrevista: “Imagina -se que a Severa fosse uma mulher bem portuguesa, aciganada e com uma voz especial, que ninguém sabe descrever porque não há nenhum registo. Perguntei a vários fadistas, desde o Camané à Carminho, como imaginavam a voz da Severa, e cada um diz a sua coisa. Para mim, era uma voz rouca, provocada pelo tabaco e pelo vinho”³⁵.

Em conclusão, verifico que grupos dominantes, não apenas os grupos políticos através de instituições governamentais, mas também os responsáveis pelas indústrias da música, a indústria discográfica, a rádio, a televisão, as casas de fados ou, mais recentemente, a indústria do património, são fundamentais para uma compreensão mais alargada da criação de símbolos culturais eficazes, como é o caso de Maria Severa Onofriana. Reforçando-se simbolicamente ao longo do tempo, a imagética feminina associada ao fado revela-se tanto estática e cristalizada, como por outro lado elástica e maleável a diferentes tempos, diferentes contextos sociais, políticos e culturais. Quer pela sua utilização historiográfica, pelo uso social dela feito, ou pelas diferentes reproduções e receções de que foi alvo, Maria Severa é

³⁵ Bento, Sónia. 2018. “A Severa levou o fado aos salões nobres”. *Revista Sábado* 752, 27 de setembro, 2018. <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/a-severa-levou-o-fado-aos-saloes-nobres>.

um produto simbólico resultante de interações entre memória, construções identitárias e sentimentos de pertença associados intemporalmente ao fado.

Referências

- Braga, Teófilo. 1867. *Cancioneiro Popular* (Vol. 2). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Dantas, Júlio. 1901 [2016]. *A Severa*. Lisboa: A Bela e o Monstro.
- Eagly, Alice H., e Valerie J. Steffen. 1984. "Gender Stereotypes Stem from the Distribution of Women and Men into Social Roles". *Journal of Personality and Social Psychology* 46 (4): 735–754.
- Filho, João F., e Fernanda M. Fernandes. 2006. "Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical". *Comunicação e Música Popular Massiva*. 25–40.
- Marinho, Helena, e Sardo, Susana. 2012. "Construir a Nação com Música: o Protagonismo do Compositor Frederico de Freitas no Primeiro Fonofilm Português 'A Severa'". *Revista Música Hodie* 12 (1): 87–103.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Moreira, Pedro. 2012. "Cantando espalharei por toda parte": Programação, Produção Musical e o "Aportuguesamento" da "Música Ligeira" na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934–1949). Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Osório, António. 1974. *A Mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pimentel, Alberto. 2016 [1904]. *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstro.
- Sousa e Costa, Júlio de. 1936. *Severa: Maria Severa Onofriana: 1820–1846*. Lisboa: Bertrand.

Manuel Campos Costa: Um ativista pela vida musical local

Maria Mosa

Abstract

Local culture is important for communities and their characterization of society. In this respect, music is essential. Suzel Reily and Katherine Brucher (2018, 1) argue that “local music plays a central role in the organization of local social life.” We often associate the local with a physical place, but this is not always linear. Reily and Brucher (2018, 2) define “locality” as a structure of feelings, arguing that the local is formed by people and their interactions and experiences. Thus, local music is result of these people and these interactions. This text discusses the work of Manuel Campos Costa, an important cultivator of local culture and music in Covilhã, and his success as a result of social interaction, social inclusion, and passion and work for the community.³⁶

Introdução

Manuel Campos Costa nasceu a 3 de fevereiro 1929 no Porto. Viveu nesta cidade até aos 3 anos de idade, altura em que se mudou com a sua família para a terra natal dos seus pais, a cidade da Covilhã, onde permanece até aos dias de hoje. É um músico autodidata, no entanto teve e ainda tem uma grande importância para a cultura musical e artística da Covilhã e de Portugal, como descrito mais abaixo. Dos vários projetos que encabeçou em prol da cultura covilhanense e nacional podemos destacar o trabalho desenvolvido no Orfeão da Covilhã, a criação do Conservatório Regional de Música da Covilhã, o alargamento dos projetos musicais da Pró-Arte e da Juventude Musical Portuguesa aos palcos da cidade, e os diversos concursos que, ao longo dos anos, foi lançando, realizando e promovendo. É importante realçar que estes

³⁶ Esta pesquisa insere-se no projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880--2018)”, financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020 – e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref.^a FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014).

concursos sempre foram no âmbito da música, principalmente para instrumentistas de piano e de arco (violino, viola, violoncelo e contrabaixo).

O Orfeão da Covilhã

Manuel Campos Costa iniciou a sua carreira no Orfeão da Covilhã como coralista. A primeira apresentação do Coro Misto do Orfeão da Covilhã, no qual Campos Costa participou, foi em 1947.

O Orfeão da Covilhã já havia sido fundado alguns anos antes, no entanto, em 1926, e devido a alguns problemas de gestão nesta instituição a sua atividade esteve parada durante vários anos (Pestana 2018). Só no ano de 1945 e, com o apoio do Instituto Francês (Secção da Covilhã), é que o Orfeão viu as suas atividades serem retomadas. Este novo renascer foi o primeiro grande impulso para outros projetos que viriam a surgir. Sob a direção do maestro António Nobre, esta instituição cresceu e ganhou popularidade e reconhecimento na cidade da Covilhã, chegando a atingir os 150 coralistas.

Após a saída de António Nobre da direção do Orfeão, as atividades desta instituição diminuíram significativamente. É neste contexto que Manuel Campos Costa, como ativista musical na cidade, começou a pensar em como poderia levar o Orfeão mais além. Após vários contactos de Manuel Campos Costa com Vergílio Pereira, este último, em janeiro de 1959, assumiu a regência do Orfeão da Covilhã (Pestana 2018). Deste modo, foi com o etnógrafo e maestro Vergílio Pereira que o Orfeão da Covilhã alcançou alguns dos seus maiores feitos. Destes, podem-se destacar as regulares colaborações com a Emissora Nacional, o que permitiu disseminar as atividades do Orfeão. Isto só foi possível devido a Vergílio Pereira, visto que tinha sido um assíduo maestro nos concertos promovidos por esta estação de radiofusão. Durante os 6 anos e meio em que Vergílio Pereira esteve à frente desta instituição apresentou-se mais de 20 vezes em diferentes pontos do país e em Espanha. Neste período existiam vários grupos corais no Orfeão da Covilhã, sendo os mais importantes o Coro Misto e o Coro Etnográfico. Com a morte de Vergílio Pereira, em 1965, houve a necessidade imediata de se encontrar um novo regente e maestro para o Orfeão da Covilhã. O nome escolhido foi Manuel Campos Costa, tendo em conta que nesta data já estava em pleno funcionamento o Conservatório Regional da Covilhã, como abordarei mais adiante. Neste seguimento, Manuel Campos Costa apresentou-se pela primeira vez à frente do Coro Misto do Orfeão da Covilhã no dia 1 de maio de 1966, no I Encontro de Grupos Corais, organizado pelo Orfeon Académico de Coimbra e subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Ministério da Educação Nacional. A regência de Manuel

Campos Costa também contou com muitos momentos altos e importantes para o prestígio desta instituição.

A Fundação do Conservatório Regional da Covilhã

O Orfeão da Covilhã estava a desencadear uma explosão cultural na cidade devido aos muitos concertos e aos muitos projetos musicais em que participaram um pouco por todo o país e Espanha, como já foi referido. Assim, surgiu a necessidade de se criar instituições na cidade que fossem capazes de ajudar a proliferar a cultura e que formassem os mais jovens na área da música com qualidade e reconhecimento nacional.

Assim, no verão de 1961, esta ideia começou a ganhar forma e Manuel Campos Costa, encabeçando o projeto, dá início aos trabalhos para a criação de um Conservatório Regional de Música na Covilhã. Este projeto foi bem-recebido na cidade e as inscrições começaram a aparecer desde logo e em grande número. Isto ajudou a que os processos burocráticos com o Conservatório Nacional de Lisboa, na pessoa de Ivo Cruz, fossem mais rápidos, pois era uma prova de que uma instituição deste género teria sucesso na Covilhã. Também a relação próxima que Manuel Campos Costa mantinha com Ivo Cruz, principalmente pela ligação de ambos à Pró-Arte, fundada em 1951, ajudou muito e positivamente à evolução do processo. No dia 21 de novembro de 1961 começaram oficialmente as aulas no Conservatório Regional de Música da Covilhã, com sede no Orfeão da Covilhã. Vergílio Pereira lecionava as aulas de solfejo e Maria Vitória Palma Cordeiro Pires e Maria Helena Ramos dos Santos lecionavam as aulas de piano. Manuel Campos Costa fazia parte do corpo diretivo do conservatório.

Em junho de 1962 realizou-se a primeira audição pública dos alunos do Conservatório Regional de Música, no Salão de Festas do Orfeão da Covilhã. Nesta audição participaram os alunos da classe de piano da professora Maria Helena Ramos dos Santos.

A Pró-Arte e a Juventude Musical Portuguesa na Covilhã

A Pró-Arte e a Juventude Musical Portuguesa foram dois organismos que ajudaram e apoiaram a cultura na Covilhã e a sua divulgação.

A Pró-Arte foi uma “associação criada em 1951, por Ivo Cruz com o objetivo de descentralizar a prática da música erudita fortemente polarizada em Lisboa e no Porto, e criar, para os músicos portugueses e estrangeiros, residentes em Portugal, sobretudo os mais novos, um espaço mais alargado e regular de atuação que lhes garantisse condições de exercício profissional

enquanto intérpretes” (Villa-Lobos 2010, 1064). O primeiro concerto que Manuel Campos Costa realizou com o apoio do Pró-Arte foi em novembro de 1962 e realizou-se no Salão Nobre da Câmara Municipal da Covilhã. Como já foi referido anteriormente, foi também com o apoio da Pró-Arte que foi possível a constituição de um Conservatório Regional de Música na Covilhã e, conseqüentemente, a divulgação do trabalho desenvolvido nesta instituição.

A Juventude Musical Portuguesa é uma “associação cultural sem fins lucrativos, de âmbito nacional, com sede em Lisboa, constituída informalmente em meados de 1948 e oficializada em 1949” (Ferreira 2010, 666). A Juventude Musical Portuguesa tinha como objetivos difundir o conhecimento e o gosto pela música, principalmente entre os jovens, dando-lhes a oportunidade de assistirem a concertos com os melhores intérpretes, não fazendo qualquer tipo de distinção (racial, económica ou religiosa). Em Portugal, produzia concertos e recitais, organizava e produzia diversos concursos e cursos e publicava livros didáticos. No ano de 1975, foi criada a delegação da Covilhã e Manuel Campos Costa foi nomeado seu delegado por João de Freitas Branco, também seu amigo.

Os concursos de música organizados por Manuel Campos Costa

Manuel Campos Costa, como já foi referido anteriormente, foi um grande impulsionador da cultura, da arte e da música na cidade da Covilhã. Pensou, criou e apoiou 3 concursos que se realizaram na Covilhã: Concurso de Piano “Cidade da Covilhã”, Concurso de Piano “Júlio Cardona” e Concurso de Instrumentos de Arco “Júlio Cardona”. Segundo Campos Costa, estes concursos foram pensados com o objetivo de proporcionar aos estudantes de música da cidade da Covilhã, e a outros, a oportunidade de se prepararem para o mundo profissional (entrevista a Manuel Campos Costa, 2018). Eram também importantes para se dar o conhecer o trabalho que era desenvolvido por outras escolas de música portuguesas e internacionais.

O Concurso de Piano “Cidade da Covilhã” teve várias edições, no entanto, Manuel Campos Costa só participou na sua organização até à 4.^a edição. Assim, esteve na organização deste concurso nos anos de 1970, 1973, 1975 e 1978. Nestas 4 edições participaram dezenas de jovens músicos, e vários nomes importantes do panorama musical e cultural de Portugal passaram por este concurso como jurados. Entre outros podemos destacar: João de Freitas Branco, Helena Moreira de Sá e Costa, ou Adriano Jordão.

O Concurso de Piano “Júlio Cardona” teve apenas uma edição, no ano de 1972, e surgiu de uma iniciativa de Manuel Campos Costa e dos seus alunos finalistas do Liceu Nacional da Covilhã (atual Escola Secundária Frei Heitor

Pinto). Dos concursos em que Manuel Campos Costa participou e organizou, este deve ter sido aquele que menos importância teve no panorama nacional. Em contrapartida, a nível local este concurso foi provavelmente o mais importante, visto que contou apenas com participantes locais. Ou seja, este concurso serviu, no fundo, para se divulgar o trabalho que era desenvolvido no âmbito da música fora das escolas oficiais, como o Conservatório.

O Concurso de Instrumentos de Arco “Júlio Cardona” teve até aos dias de hoje 9 edições, sendo que a primeira edição realizou-se em 1997 e a última em 2015. É importante referir que este concurso contou com o apoio do Juventude Musical Portuguesa. Dos três concursos organizados por Manuel Campos Costa, provavelmente este foi o que teve mais sucesso a nível nacional e internacional, pois contou com centenas de participantes de vários pontos do país e de várias nacionalidades. No painel de jurados também surgiram importantes nomes do panorama musical, tanto nacional com internacional. De entre todos podemos destacar: Christa Ruppert, Zofia Wóycicka, Madalena de Moreira Sá e Costa, Luís Sá Pessoa, Jed Barahal, Olivier Toni ou Florian Pertzborn. De todas as edições deste concurso podemos destacar a IV edição, realizada em 2003, como sendo a mais importante, pois foi a que contou com um maior número de participantes, tanto nacionais como internacionais. Assim, podemos concluir que este concurso levou o nome e a cultura da Covilhã para além-fronteiras. Também durante todas as edições deste concurso existiram tertúlias sobre os mais diversos temas envolventes à música e ao estado da cultura em Portugal. Isto comprova a importância destes concursos, não só na divulgação e premiação de jovens músicos como também na discussão e entendimento de assuntos tão importantes como o estado da música e das suas instituições no nosso país.

Outros projetos de Manuel Campos Costa

Todos os projetos já mencionados sem dúvida que contribuíram para o desenvolvimento da cultura da Covilhã e da região e também para o reconhecimento da cidade a nível nacional. Em entrevista a Manuel Campos Costa, o próprio afirmou que o facto de os alunos que saem das escolas de música da Covilhã apresentarem isso no seu currículo ajuda ao reconhecimento da cidade e das próprias escolas de música. Para Manuel Campos Costa, de todos os projetos que encabeçou, os que mais se destacaram foram os concursos de piano “Júlio Cardona” e os concursos de instrumentos de arco “Júlio Cardona” porque, para além de terem trazido à Covilhã vários nomes importantes da música em Portugal, também lançaram

para o mundo artístico e profissional jovens músicos que mais tarde se vieram a revelar artistas excepcionais, o que por sua vez eleva o nome da cidade.

É importante referir que Manuel Campos Costa também esteve associado a outros projetos como a composição da canção “Covilhã, Cidade Neve” em 1970, ou o Coro Misto da Academia Sénior da Covilhã – Universidade da 3.^a Idade, fundado em 2002. É de destacar que a canção “Covilhã, Cidade Neve” foi interpretada e gravada por Amália Rodrigues e que só foi possível a concretização deste projeto tão importante para a cidade da Covilhã com os contatos de Campos Costa com o compositor e seu amigo Nóbrega e Sousa. Não é de esquecer que, paralelamente a todos estes projetos e trabalhos em prol da cultura e da música na Covilhã, Campos Costa também compôs algumas pequenas obras, na sua maioria para piano e coro. Estas obras fizeram parte do seu percurso como músico, como pessoa e como constante aprendiz de música; no entanto, não estão aqui referidas porque todas elas têm um caráter muito pessoal e o objetivo desta biografia é apresentar Manuel Campos Costa enquanto mecenas da cultura e da arte.

Campos Costa também se dedicou à escrita. Foi durante vários anos cronista dos jornais da região da Covilhã, com destaque para o jornal *Notícias da Covilhã*. Escrevia muitas das vezes sob pseudónimos, como EGO ou Emecê. Escreveu e lançou vários livros sobre a cidade da Covilhã, a suas história, memórias e cultura: *Covilhã, Memória(s) da Cidade* (1998), *Contos Covilhanenses* (2002), *Crónicas de Viagem e Covilhã Fastos e Factos* (2010) e *Contos Covilhanenses – O Cão “Serra da Estrela” – Um drama na Cidade-Neve* (2013).

Conclusão

Deste modo, podemos concluir que Manuel Campos Costa foi uma das mais importantes personalidades da cidade da Covilhã. Deu à cidade um dos bens mais preciosos da sociedade: a cultura. Apoiou os mais diversos projetos e eventos culturais e deu-os a conhecer ao país. Apesar de se ter focado essencialmente na música, este foi, sem dúvida, um importante ponto de partida para que outros projetos culturais começassem a surgir na Covilhã e dessem um novo fôlego à cidade. Tal como Suzel Reily and Katherine Brucher (2018, 1) argumentam, “a música local desempenha um papel central na organização da vida social local”.

Referências

- Costa, Manuel Campos. 1998. *Covilhã Memória(s) da Cidade*. Covilhã: Edição de autor.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2010. “Juventude Musical Portuguesa”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenada por Salwa Castelo-Branco, 666–69. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pestana, Maria do Rosário. 2018. “Orfeanismo: Local Musicking and the Building of Society in Provincial Portugal”. Em *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, coordenado por Suzel A. Reily e Katherine Brucher, 103–13. New York: Routledge.
- Reily, Suzel A., e Katherine Brucher. 2018. “Local Musicking: An Introduction”. In *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, edited by Suzel A. Reily e Katherine Brucher, 1–12. New York: Routledge.
- Villa-Lobos, Bárbara. 2010. “Pró-Arte”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenada por Salwa Castelo-Branco, 1064–65. Lisboa: Círculo de Leitores.

“Quem não sabe é como quem não vê” – Mulheres na música em Vidago durante a década de 1960: Os casos de Almerinda Ribeiro e Lucinda Prazeres

Maria Teresa Lacerda

Abstract

In 1863, the discovery of mineral water in Vidago motivated the exploration of this resource through tourism and water bottling. In order to welcome the tourists who came to the spa, hotel establishments organised every day varied sports and live-music events. In this article, I intend to address the memory of the presence of women artists in the music scene of Vidago during the 1960s. Through interviews with members of the community, I discovered that the collective memory of these women musicians was indistinct, and their names and paths unknown, unlike their male counterparts. The photographs of Júlio Silva's private collection triggered reminiscences of memories that led to the identification of these women and the recovery of their history.

Vidago é uma vila do concelho de Chaves (Trás-os-Montes) que, graças à descoberta das águas minerais gasificadas, em 1863, conseguiu contornar as consequências da sua pequena dimensão e isolamento, tornando-se um destino turístico (Pereira 1965). Consequentemente, verificou-se um conjunto de transformações, resultantes de um súbito crescimento e do contacto com produtos e tecnologias da modernidade que, de outro modo, teriam tardado a chegar – linha de comboio em 1910; correio, telégrafo e telefone; água canalizada; rede pública e privada de electricidade em 1935 (Pereira 2014) – não só para satisfazer as necessidades de uma elite habituada ao conforto citadino, mas também para mascarar a realidade de pobreza nos meios rurais do interior norte de Portugal.

No século XVIII, o movimento higienista foi responsável pelo interesse científico pelas propriedades termais, numa procura de conservação da saúde e prolongamento da vida, que se traduziu por uma vasta publicação de artigos, jornais, revistas. Em Portugal, as termas foram abordadas pelo escritor

Ramalho Ortigão (1944), por médicos como Albino Moreira de Sousa Baptista (1919) ou Celestino Maia (1955), e pelo engenheiro Luiz de Menezes Correa Acciaiuoli (1952), entre outros (Fig. 1).

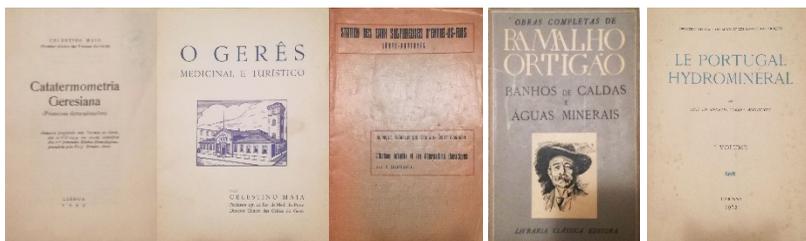


Figura 1. Livros alusivos ao termalismo da colecção particular de Maria Teresa Lacerda.

Neste contexto, os médicos prescreviam tratamentos termais que eram tidos como capazes de minimizar doenças digestivas, respiratórias, musculares e esqueléticas. As estâncias eram apetrechadas com os mais modernos equipamentos médicos e ofereciam serviços personalizados em função das necessidades de cada um, avaliadas através de consultas médicas.

A moda das termas durou até ao século XX. A alta sociedade procurava escapar temporariamente ao quotidiano urbano e gozar experiências que conciliassem bem-estar físico e mental, em cenários de natureza bucólica. Essa prática de férias em estâncias termais tornou-se “chique”, reunindo classes abastadas, burguesia comercial e industrial, intelectuais, políticos e artistas (Pereira 2014).

Na Alemanha do século XIX, a estância de Baden-Baden reunia políticos de toda a Europa e era também um dos lugares onde Brahms compunha as suas obras. As estâncias termais também foram palco de estratégias políticas que conduziram à Primeira Guerra Mundial. Na Europa do século XX, além das já referidas termas de Baden-Baden, destacavam-se Bad Homburg, na Alemanha, Vichy e Vittel, ambas em França (Pereira 2014). As linhas arquitectónicas do Palace Hotel de Vidago seguiam a estética europeia em voga, assemelhando-o a um palácio, rodeado por parques, arvoredos, lagos e fontes de água termal (Mariz 2015) (Figs. 2 e 3).



Figura 2. *Era Nova*, 1934-10-21.



Figura 3. *O Comércio de Chaves*, 1946-09-12.

No período do Estado Novo, esse ambiente luxoso atraía a classe política portuguesa, tendo sido frequentado pelo Presidente da República Óscar Carmona e pela primeira-dama Maria do Carmo Carmona, pelo Director do Secretariado de Propaganda Nacional António Ferro, pelo Ministro das Obras-Públicas Duarte Pacheco, e pelo Ministro da Agricultura Rafael Duque. Uma vez que a censura procurava limitar a divulgação de informações acerca do local onde se encontravam certos políticos, as informações são recorrentemente sobre “ter estado” ao invés de anunciar onde se iriam deslocar ou onde se encontravam de momento. Podemos ter um vislumbre

do que era a agitação da chegada às termas, através do olhar da realizadora Amélia Borges Rodrigues, em 1936³⁷ (Figs. 4 a 6).



Figura 4. Cartaz publicitário da empresa Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas. Ilustração de António Cruz Caldas, década de 1940.

³⁷ <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143690127/Amélia+Borges+Rodrigues>. Biografia de Amélia Borges Rodrigues, produtora e realizadora. Cinema Português <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Ficha.aspx?obraid=14525&type=Video>. Vídeo Vidago e Pedras Salgadas. Cinematca.



Figura 5. Salão de festas do Grande Hotel, década de 1960.



Figura 6. Vidago Palace, década de 1930.

Para entreter os aquistas, os hotéis tinham salas de leitura, salas de jogo, salões de baile e organizavam eventos musicais ao vivo. Os bailes eram

amplamente divulgados como parte do estilo de vida que se queria “cosmopolita”, através da propaganda elaborada pela empresa das águas, Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas (Castro e Ducout 2011). Foi um período favorável à formação de grupos musicais amadores vidaguenses, à contratação de músicos profissionais exteriores a Vidago, às indústrias da música e das tecnologias do som, uma vez que era necessário adquirir instrumentos, partituras, rádios, discos e gira-discos, altifalantes, etc.

O propósito da música neste contexto era claramente o do entretenimento durante as actividades de lazer, quer se tratasse de música de fundo, quer de concertos, quer de música para dança. Entre a pluralidade de estilos e categorias musicais incluíam-se arranjos para banda, *chanson française*, tangos, árias de ópera, fados, música para dançar de origem norte-americana (por vezes também apelidada de “jazz” por alguns interlocutores), música clássica, e música de rancho folclórico. Tratava-se de músicas de carácter intermédio, aproximando-se ora da “música erudita” ora da “música popular”, pela escolha de obras com alargada divulgação e popularidade, associadas a transmissões radiofónicas (Castelo-Branco e Cidra 2010).

A procura de músicos por parte dos hotéis levou a que se mobilizassem talentos em famílias onde se praticava música como um modo de ocupação dos tempos livres. A possibilidade de obter rendimentos extra enquanto performer era uma forte motivação, uma vez que a população em Vidago era maioritariamente pobre.

Estas bandas todas [...] visam somente o entretenimento dos aquistas, que é ocupar as noites a seguir ao jantar. [...] As pessoas vêem o turismo termal e a música como uma fonte de riqueza, vêem que podem ganhar algumas coroas, portanto formam uns conjuntozitos. (Entrevista a Júlio Silva, 19 de Outubro de 2017)

Assim, foram criados conjuntos como a Tuna União Vidaguense, o Grupo Típico Musical Os Relaxados, a Orquestra Ragera, o Conjunto Ritmo Vidaguense, Os Plumas e Os Águias. Além destes conjuntos, havia ainda a banda filarmónica Os Orfeus e o Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago – ambos sob a alçada da Casa do Povo local (Figs. 7 a 9).



Figura 7. Conjunto Ritmo. Pensão Termas.



Figura 8. Os Plumas. Pensão Termas, década de 1960.



Figura 9. Rancho da Casa do Povo de Vidago. Vidago Palace, década de 1950.

Dos agrupamentos musicais que enumerei, apenas o rancho folclórico apresenta um número equivalente de performers do género feminino e masculino. No entanto, também é o único em que os membros não se identificavam como “músicos”, por entenderem que as suas competências técnicas eram limitadas comparativamente com os elementos dos outros conjuntos – opinião essa reforçada pelos que se consideram “músicos”, que evitam admitir uma participação no rancho, ou se distanciam por completo.

Verifica-se hoje que a memória colectiva das mulheres músicas encontra-se esbatida, desconhecendo-se recorrentemente nomes e percursos – o que não se verifica no sexo oposto. Neste texto pretendo reverter um pouco esta situação, dando a conhecer o passado musical de Almerinda Ribeiro e de Lucinda Prazeres, que me foi narrado na primeira pessoa, nos meses de Fevereiro e Abril de 2019. Embora poucas, existem referências a músicos vidaguenses em jornais municipais como *O Comércio de Chaves*, *Ecos de Chaves* (Figs. 10 a 12) e *Era Nova*, no Arquivo do Sindicato dos Músicos, assim como nos livros publicados sobre Vidago. No entanto, não encontrei quaisquer registos escritos durante esse período que mencionassem estas duas mulheres.

De Vidago

Por iniciativa de um grupo de Vidaguenses constituiu-se nesta vila um «*Rancho Típico*» que se exibiu pela primeira vez no Carnaval.

Fazem parte do grupo musical Ernesto de Oliveira (violino), director, Manuel de Almeida (viola), Augusto de Oliveira (harmónica) e Carlos dos Santos (ferrinhos).

O «*Rancho*» é constituído por 12 raparigas e 12 rapazes, sob a vigilância de Virgínia de Oliveira, José Figueiredo de Oliveira e Armando Teixeira.

Do seu programa fazem parte alguns «viras» regionais e a Marcha-canção de Vidago, da autoria do «maestro» vidaguense Carlos Emídio Pereira.

Fazemos votos por que o «*Rancho Típico*» se torne um autêntico grupo folclórico, com indumentária própria, e executando músicas estritamente populares da etnografia regional.

Se subsistir, não obstante as dificuldades que muitos previam na sua formação, merecem os aplausos e coadjuvação de todos os vidaguenses bairristas. — C.

Figura 10. Notícia do *Ecoss de Chaves*, 1949-03-20.

De Vidago

No próximo domingo, dia 9, realiza-se no Salão Recreativo, junto à Estação de C. de F., um espectáculo de beneficência por amadores dramáticos desta Vila, em colaboração com a Comissão de F. e M. de Vidago e o Grupo Típico Musical «Os Relaxados».

O Grupo Dramático, depois da apresentação pelo Ex.^{mo} sr. dr. João Canavaro, levará à cena dois dramas em 1 acto, «Modélo de Virgem» e «O Escravo», e a hilariante comédia em 1 acto «Dispa essa Farpela».

Figura 11. Notícia do *Ecoss de Chaves*, 1949-01-09.

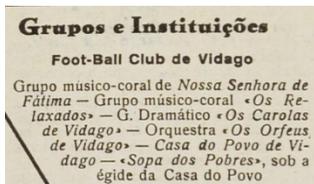


Figura 12. *Ecoss de Chaves*, 1949-03-20.

Nas fotografias dos conjuntos musicais de Vidago a que tive acesso, apenas a de Os Águias apresenta um elemento do sexo feminino. A fotografia em questão (Fig. 13) pertence ao espólio do colecionador Júlio Silva, que se empenha em reunir material sobre a vila de Vidago. Procura enriquecer os conhecimentos sobre os itens que possui e, nesse sentido, colabora frequentemente com o erudito local Floripo Salvador. No entanto, nenhum dos dois sabia o nome da rapariga da fotografia – contrariamente aos restantes elementos do grupo. Informaram-me que se tratava da filha do Domingos “Carvoeiro” e irmã de Carlos Ribeiro, dirigente da Banda da Armada e Capitão da Fragata. Esta definição da mulher música em função dos familiares homens é por si só esclarecedora da invisibilidade a que está sujeita.



Figura 13. Os Águias. Pensão Termas, 1968.

Na rede de contactos que tinha formado até então ninguém me sabia dizer o nome da jovem. Assim sendo, procurei identificar os restantes elementos do conjunto. Consegui conversar com o saxofonista Francisco Oliveira, que me comunicou que a jovem era Almerinda Ribeiro e me indicou onde a poderia encontrar.

Almerinda Ribeiro é natural de Terras de Bouro. Começou a aprender música porque o pai, José Ribeiro, era mestre de banda e tinha que dar aulas a crianças e jovens. Quando o pai foi contratado para dirigir a filarmónica de Vila Verde da Raia, mudaram-se para essa freguesia do município de Chaves. Almerinda começou a frequentar aulas de acordeão com o Sr. Pereira, o maestro da banda flaviense Os Pardais. Tinha então entre dez a doze anos. Entretanto, José Ribeiro passou a dirigir Os Orfeus de Vidago, e Almerinda tocar nessa banda – embora não esteja presente em nenhuma das fotografias a que tive acesso, nem ela nem qualquer outra mulher. Posteriormente integrou o conjunto Ribeiro e Filhos, que, como o nome indica, era composto pelo pai no trompete, Almerinda no acordeão e o irmão Carlos no saxofone alto.

Quanto esse conjunto deixou de actuar, deu origem a outro com os mesmos elementos, Os Águias, aos quais se juntaram Domingos Alves na bateria e Francisco Oliveira no saxofone tenor. Tocavam arranjos de sucessos da Emissora Nacional e da Rádio Renascença elaborados por José Ribeiro, que distribuía as partituras pelos elementos do grupo. Nas pensões e hotéis faziam os chamados “turnos da noite”, música ao vivo para entreter os hóspedes após o jantar. De facto, os bailes eram a principal atracção, recordados como os momentos em que se gozava de maior liberdade de acção, dando origem aos amores de Verão.

Almerinda esteve cinco ou seis anos em “Os Águias”. Embora tal não tenha sido dito expressamente, não pude deixar de reparar que terá coincido com o período em que se casou. A partir daí nunca mais tocou. Nas entrevistas, repetia recorrentemente: “não me lembro”, “foi há muito tempo”, ou até “o meu marido lembra-se melhor daquilo que eu tocava”. Um passado distante, como se de outra vida se tratasse. Falhava-lhe as datas, falhava-lhe o nome das músicas, restava-lhe apenas uma lembrança distante das melodias favoritas que me cantarolou timidamente. O esquecimento da comunidade espelha o esquecimento de si mesma.

Lucinda Prazeres aprendeu o solfejo com o pai, Augusto Araújo, que era um dos membros do Grupo Típico Musical Os Relaxados. Só após dominar o solfejo, por volta dos onze ou doze anos, é que passou a tocar violino. Não era

algo que a motivasse particularmente, como descreveu: “tocava muitas notas e não saía música nenhuma”. Ainda assim, fazia parte da Orquestra Ragera (Fig. 14), que actuava com regularidade no CineVidago e no Hotel Avenida – conhecido localmente como sendo o estabelecimento com os melhores bailes. Tal como Almerinda Ribeiro, também Lucinda Prazeres não figura nas fotografias do conjunto.



Figura 14. Orquestra Ragera, década de 1950.

Além do violino, cantava acompanhada pela Orquestra Ragera – o que permitia maior variedade de exibições, já que se apresentavam no CineVidago antes da exibição dos filmes e durante os intervalos. Cantava fado, o seu género musical de eleição. Nas suas palavras:

Sempre cantei. Ainda canto. São oitenta e um anos, quase oitenta e dois. Canto nos karaokes e quando há uma festa convidam-me para cantar. E dançar ainda hoje ninguém me bate! (entrevista a Lucinda Prazeres, 20 de Abril de 2019)

Considerava que se devia vestir a rigor, pelo que recorria às suas competências na costura, que adquiriu enquanto modista, para desenhar e concretizar os seus próprios vestidos para as actuações. Essa é uma prática que mantém até aos dias de hoje. Gabava-se igualmente do xaille que fez e que mandou pintar, com rosas, guitarras e a inscrição “fado, património nacional”. Esta não era a única arte a que se dedicava, tendo-se estreado no grupo de teatro aos onze anos. Vangloriava-se de emocionar a audiência, com especial sucesso quando representava dramas de santas. Considerava que tinha “memória de elefante” por, na altura, conseguir recordar os papéis todos. E foi precisamente o teatro que a tornou a estrela de Vidago e arredores.

Foi-lhe pedido que actuasse num salão em Oura, no papel de florista. Lucinda elaborou a sua saia, com flores de vários tamanhos, bem como a sua blusa de seda. Enriqueceu o visual com jóias de fantasia e um tabuleiro de vender tabaco, cheio de flores. Cantou um fado, passeando-se pelo palco:

Comprai-me um raminho
Comprai-me meus senhores
Comprai-me um raminho
De tão belas flores

Assistiram ao espectáculo o pai e o maestro José Rodrigues, bem como outros elementos da banda de Loivos. Como as palmas não paravam, o maestro sugeriu-lhe que descesse as escadas para a plateia. Ao distribuir flores pela plateia entravam cinco tostões, dez tostões, vinte tostões, cinco escudos, dez escudos – o que para a época já era bastante. Quanto regressava ao palco o tabuleiro já não tinha flores, e a orquestra tocava sempre. O público apreciou de tal maneira que o espectáculo foi levado à cena novamente na semana seguinte, em outra freguesia. Este pode ser considerado o mito fundador daquela que se tornou uma estrela na dimensão circunscrita da cena musical vidaguense. Procurava emular as divas que escutava na rádio, e cujas fotografias via reproduzidas nos jornais. Tal como elas, ao actuar para uma audiência enquanto mulher era esperado que exibisse uma figura apelativa e que posasse em palco (Gentil 2017; Frith 1996).

Depois desse evento passou com frequência a cantar fado, a sua grande paixão. Mesmo após o decréscimo do turismo termal, nunca deixou de actuar. Adaptou-se aos novos tempos pelo que agora é convidada para todas as festas vidaguenses e canta semanalmente no *karaoke* do café A Toca. Lucinda Prazeres não referiu quaisquer problemas a nível social por ser uma mulher

cantora com visibilidade pública, pelo contrário, enquanto estrela local, permanece ainda aclamada e reconhecida pela população na actualidade.

As performances destas duas mulheres eram significativamente distintas: enquanto que a de Almerinda Ribeiro pode ser entendida como “neutra”, na medida em que não se distingue da dos seus colegas homens, a de Lucinda Prazeres é marcada pela encenação da feminilidade (Gentil 2017). Ainda assim, ambas se inserem na categoria que Ellen Koskoff define como performances que confirmam e mantêm as normas sociais relativamente ao papel da mulher (Koskoff 1987). Outro aspecto em comum é terem sido intérpretes, não se dedicando à composição ou à elaboração de arranjos – estes eram elaborados pelos maestros dos conjuntos, ou, quando se tratava de fado, pelo guitarrista.

Embora tenham sido recuperados estes dois percursos, ambos ausentes nos registos escritos sobre Vidago, há ainda outros que permanecem desconhecidos. Há mulheres sem nome, como a pianista residente no Hotel Avenida ou a senhora que tocava órgão na Igreja. O abandono da prática artística, quer seja devido à falta de procura turística, quer seja em prol de uma vida doméstica mais activa, poderão ter contribuído para que estejam menos presentes na memória colectiva. Por outro lado, por não ter encontrado fotografias dessas mulheres, também vi dificultado o processo de averiguação das suas identidades. A ausência de relatos na literatura existente faz emergir a necessidade de resgate de memórias que complementem os espaços ainda hoje em branco.

Referências

- Acciaiuoli, Luiz de Menezes Correa. 1952. *Le Portugal hydromineral*, Vol. 1. Lisboa: Direction Generale des Mines et des Services Geologiques.
- Baptista, Albino Moreira de Sousa. 1919. *Station des eaux sulfureuses d'Entre-os-Rios*. Porto: Clínica Hidrológica de Águas de Entre-os-Rios.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, e Rui Cidra. 2010. “Música Ligeira”. Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 972–75. Lisboa: Temas e Debates.
- Castro, Mário de, e Frédéric Ducout. 2011. *Vidago Palace*. Gavião: Ramiro Leão.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gentil, Teresa. 2017. “More than Singers: Biography, Gender and Agency in the Voices of Four Women Singer-Songwriters in Contemporary Portugal”. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa.

- Koskoff, Ellen. 1987. "Music in Inter-Gender Relations". Em *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, 1–23. New York: Greenwood Press.
- Maia, Celestino. 1955. *Catatermometria Geresiana*. Lisboa: Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra.
- Mariz, Suse Margarida dos Reis. 2015. "Os Casos de Vidago e Pedras Salgadas". Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Universidade de Coimbra.
- Ortigão, Ramalho. 1944. *Banhos de Caldas e Águas Minerais*. Obras Completas de Ramalho Ortigão. Lisboa: Livraria Clássica.
- Pereira, Manuel Joaquim. 1965. *Cem Anos de História e Progresso de Um Povo (Vidago): 1865–1965*. Lisboa: Oficinas de São José.
- Pereira, Sérgio Manuel Rodrigues. 2014. "Vidago: De Aldeia Rural à Vila Termal (1908–1968)". Dissertação de Mestrado em Turismo, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

“A primavera traz um nome de mulher...”: Imagens do feminino no Festival RTP da Canção

Sofia Vieira Lopes

Abstract

During the Portuguese Dictatorship, the RTP Song Contest was one of the major song contest and television shows in Portugal. In the first edition, several well-known singers performed in this competition, but in the late 1960s, other singers and authors, linked to different music scenes, began to participate, mirroring the changes that occurred in Portugal during these years. In this text I will analyse how the RTP Song Contest became a platform, how it created, challenged and mediated an image of femininity, and how the press contributed to this. I will discuss several changes that occurred between 1964 and 1974, in order to contribute with some perspectives about the role of music and television in the public sphere.³⁸

Enquanto espaço mediático, o Festival RTP da Canção (FRTPC) tem sido usado como palco para configurar, reconfigurar e mediar modelos simbólicos. A análise por mim proposta assenta em 2 níveis: 1) a construção e representação de identidades daqueles que são considerados os seus protagonistas; 2) a construção das identidades dos espectadores que nelas se reveem tornando-se, na minha opinião, também protagonistas na construção simbólica.

A literatura dedicada ao FRTPC é ainda incipiente, reproduzindo muitas vezes as grandes narrativas. As análises baseadas unicamente nos discursos mediáticos poderão perpetuar premissas previamente filtradas e legitimadas. Sem problematizar os seus mecanismos, a análise poderá ser superficial e não contemplar a heterogeneidade dos processos. Deste modo, é crucial considerar que os silêncios da história são igualmente fundamentais para compreender os processos que os originaram.

³⁸ Esta pesquisa foi realizada com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/103718/2014).

Analisando os cerca de 1500 intervenientes ao longo dos 55 anos de Festival³⁹, foi possível perceber que existem figuras pouco conhecidas ou até totalmente desconhecidas. Deste milhar e meio, cerca de um terço são mulheres com papéis distintos: cantoras, letristas, compositoras, coristas, apresentadoras e produtoras de televisão⁴⁰.

Este capítulo apresenta 3 dimensões relativas ao papel da mulher na “cena musical” (Filho e Fernandes 2006) em Portugal entre os anos de 1964 e 1974: 1) o papel da mulher no FRTPC; 2) a sua imagem na imprensa e o modo como estereótipos de género são fabricados, transmitidos e perpetuados; 3) elementos simbólicos veiculados pelas letras das canções. Para tal, após uma breve contextualização, selecionei duas figuras consideradas como modelo de artista e mulher segundo os cânones do Estado Novo – Madalena Iglésias e Simone de Oliveira – e a forma a imprensa mediou a sua imagem. Seguidamente, apresento um conjunto de mulheres, hoje quase desconhecido que, a partir de 1967, rompeu com os paradigmas da época. Finalmente, analiso a forma como as letras das canções concorrentes contribuíram para a imagem do feminino e para a sua reconfiguração no final da década de 1960.

O período em análise é marcado por um conjunto de acontecimentos que desafiaram o *status quo*, como o maio de 1968 ou o *human-rights movement*. Em Portugal, o ambiente era também de descontentamento e contestação, com as crises académicas de 1962 e 1968. A posição do país no quadro internacional vinha a deteriorar-se, principalmente com o início da Guerra Colonial (1961). O período final da Ditadura, sob a governação de Marcelo Caetano, é palco de algumas – mas tímidas – mudanças sociais e económicas, marcado por uma maior permeabilidade à influência estrangeira, permitindo, por exemplo, o aparecimento no contexto mediático da hoje chamada canção de intervenção, à época “a nova música portuguesa”⁴¹. Porém, mesmo no Portugal do Estado Novo, já desde a Segunda Guerra Mundial que a posição da mulher na esfera pública se alterara.

O desenvolvimento da televisão na Europa acontece sobretudo no período pós-guerra, entre outras, com a plataforma de partilha de conteúdos – União Europeia de Radiodifusão (EBU) – que, fundada em 1950, promove a transmissão televisiva no espaço europeu. Com o objetivo de unir a Europa a Ocidente da “cortina de ferro” através da música, a EBU criou em 1956 o

³⁹ Daqui estão excluídos os elementos das orquestras e agrupamentos musicais que interpretaram as canções.

⁴⁰ Estão excluídos outros elementos da equipa técnica, como anotadoras ou assistentes de produção, entre outros.

⁴¹ Como no programa de televisão “Zip-Zip” (RTP 1969); ver Lopes 2012.

Festival Eurovisão da Canção (ESC), promovendo um formato de entretenimento televisivo que se veio a desenvolver em diversos países. Visto como uma “arma” na guerra cultural, o ESC instiga uma “identidade europeia ocidental” contra o comunismo do Leste (Oliver e Craig 2008). Apesar de membro da EBU desde 1958, só a partir de 1964⁴² é que a RTP organiza o concurso para escolher a sua representante no ESC⁴³ – o Festival RTP da Canção (à época, Grande Prémio TV da Canção Portuguesa). Desde a primeira edição, a 2 de fevereiro de 1964, e enquanto a RTP foi a única estação televisiva a operar no país, que o FRTPC ocupou um lugar proeminente na grelha da televisão portuguesa, sendo o maior espetáculo musical da televisão e um dos mais importantes no âmbito das indústrias da música em Portugal. Desde logo que os seus principais objetivos foram “estimular a produção de canções” (RTP 1964), “incentivar o aparecimento de novos compositores e autores” (RTP 1971), “dinamizar a actividade de músicos e intérpretes” (RTP 1978). Ao contrário do que *a priori* se poderá pensar, este é um concurso de composições e não de intérpretes. Porém, é através da performance que estes veiculam mais diretamente um conjunto de mensagens simbólicas, um comportamento expressivo, conferindo às composições a sua individualidade e criando uma relação afetiva com os espectadores. Quando entrevistados, todos os intérpretes afirmaram terem sido escolhidos pelos autores das canções precisamente porque o seu estilo interpretativo foi considerado o mais indicado⁴⁴.

Nos primeiros 10 anos, o FRTPC esteve intimamente ligado ao sistema de produção musical da Emissora Nacional (EN), ao Centro de Preparação de Artistas (CPA), e a outros elos da cadeia das indústrias da música em Portugal. Os autores, intérpretes e orquestradores circulavam entre a rádio, a televisão, o teatro de revista e os diversos espaços de música ao vivo (como as chamadas *boîtes* que então emergiam). A reprodução de modelos de produção e de modelos performativos contribuíram para a consolidação deste concurso na grelha da RTP. Com a revolução de 1974, algumas destas dinâmicas esbateram-se, mas a estreita relação do Festival com determinadas cenas musicais em Portugal manteve-se até ao final da década de 1980.

⁴² No final de 1963 entra em funcionamento na RTP a tecnologia videotape que permite gravar os programas no suporte de fita magnética e, por conseguinte, partilhá-los com a EBU.

⁴³ Um dos requisitos à participação do ESC é a partilha do processo de seleção com os restantes países concorrentes ao evento.

⁴⁴ Com variantes ao longo dos anos, o concurso foi na maioria das vezes aberto a todos os autores interessados. As canções eram submetidas anonimamente, numa parceria entre compositor e letrista e, só após uma primeira seleção, os autores escolhiam os intérpretes e os orquestradores.

Porém, principalmente a partir de 1992, o FRTPC sofreu as consequências do aparecimento das emissões de televisão privada, dos canais temáticos, de outros formatos televisivos e competitivos e da democratização dos meios de divulgação musical. Após uma interrupção em 2016⁴⁵, a RTP redesenhou a estratégia para o FRTPC, conjugando esforços para o aproximar novamente dos espetadores e da cena musical portuguesa, e vendo-o como uma das marcas mais importante da RTP, uma marca que, no entender de Gonçalo Madaíl,⁴⁶ “faz parte do património de todos nós” (entrevista a 18 de dezembro, 2018).

Desde as primeiras edições do ESC que lhe é associada a imagem simbólica da “diva”, vinculada ao *star-system* (Dyer 1986), ao brilho, ao glamour, e ao que Elaine Aston denominou de “spectacular femininity” (2013), aparecendo um conjunto de intérpretes que representava uma juventude e modernidade próprias destas décadas de grandes mudanças. Surgem referências à cultura juvenil nos comportamentos, nas indumentárias e nos estilos musicais mais próximos do pop-rock. Também no FRTPC, as mulheres ocuparam um lugar de destaque, não exclusivamente, mas maioritariamente no papel de intérpretes ou apresentadoras.

Tabela 1. Número de mulheres intervenientes no FRTPC entre 1964 e 1974⁴⁷.

Coristas	25
Intérpretes	22
Apresentadoras	8
Letristas	5
Compositoras	3
Orquestradoras	0
Maestras	0
Total	63

Entre 1964 e 1974, é possível encontrar um total de 63 mulheres, mas a maioria delas ocupa um papel secundário: são coristas⁴⁸. Até consultar os

⁴⁵ Esta foi a segunda interrupção do FRTPC; a primeira havia sido em 2013 devido a restrições orçamentais.

⁴⁶ Coordenador geral do FRTPC desde 2016.

⁴⁷ Das três compositoras, uma era também letrista, e outra era também letrista e intérprete das suas próprias canções.

⁴⁸ Este número diz respeito apenas a 6 edições do concurso, uma vez que até à edição de 1969 os intérpretes não tinham *back-vocals*.

documentos do arquivo de microfimes da RTP tinha sido impossível identificar estas coristas, não encontrando quaisquer referências na imprensa, nem nas entrevistas que conduzi. Questionados, os intérpretes não souberam identificar as coristas que os acompanhavam e cheguei a receber algumas respostas caricatas: “Não sei quem eram, só sei que eram umas meninas da António Arroio” (entrevista a Carlos Mendes, a 24 de novembro de 2016).

Todas as 11 edições contaram com apresentação feminina, mas sempre em dupla com um apresentador, com exceção do ano de 1969, em que Lurdes Norberto o concurso apresentou sozinha. É comum encontrar na revista *Flama* artigos dedicados aos apresentadores, focando aspetos da sua vida pessoal. Um exemplo interessante é a referência à apresentadora Maria Fernanda: “Aos 29 anos (e casada) [...] Dividindo a sua actividade entre a Rádio, as tarefas de dona de casa, e a TV (onde é uma das quatro locutoras-apresentadoras efectivas), [...] apresentar-se-á com um vestido simples (com o acordo do realizador)” (*Flama*, 23/02/1968). A caracterização da apresentadora, descrita como dona de casa cumpridora apesar das suas atividades profissionais, é de facto esclarecedora da forma como a imprensa habitualmente produzia o papel da mulher na esfera pública. Este breve artigo é ainda mais interessante quando confrontado com o referente a Henrique Mendes, seu companheiro nesta apresentação, que destaca maioritariamente a sua atividade profissional, terminando com: “No final do V Grande Prémio, Henrique Mendes irá divertir-se até de manhã, com amigos e elementos dos bastidores do Festival” (*Flama*, 23/02/1968).

Com personalidades muito distintas, duas “cançonetistas”⁴⁹ – Madalena Iglésias e Simone de Oliveira – aparecem logo na primeira edição do FRTPC como modelo de intérprete. Numa entrevista à imprensa aquando da morte de Madalena Iglésias⁵⁰, em janeiro de 2018, Artur Garcia⁵¹, participante em 5 das 11 edições, e uma das figuras mais preponderantes das indústrias da música em Portugal na década de 1960, afirmou: “A Madalena, a Simone, o Calvário e eu nunca fomos esquecidos pelo grande público, porque

⁴⁹ Importa aqui esclarecer a distinção entre os conceitos énicos “cantadeira”, “cançonetista” e “cantora”. Na década em análise, estão associados a três campos musicais distintos, fazendo a discriminação entre níveis diferentes de formação musical. Enquanto a “cantadeira” está associada ao fado, com uma aprendizagem baseada na audição, observação e imitação, já a “cançonetista” está associada ao campo da chamada “música ligeira”, habitualmente associada ao CPA onde era preparada para interpretar ao vivo, na rádio e na televisão (vide Deniz Silva 2010). Por outro lado, “cantora” estava associada à música erudita e a uma educação musical formal com domínio da leitura musical.

⁵⁰ Ver Silva 2010.

⁵¹ Ver Silva 2010a.

aparecemos numa época especial, quando os artistas ainda não eram descartáveis – como o são atualmente” (*Sábado*, 17/01/2018)⁵².

Depois de, aos quinze anos, ter ingressado no CPA, Madalena (Fig. 1) desenvolveu a sua carreira na rádio, na televisão portuguesa, foi coroada Rainha da Rádio (1960 e 1964) e da Televisão (1962, 1963 e 1965), foi “estrela” no teatro de revista, e divulgada através da edição fonográfica. Para Silva (2010), “A essa projecção também estava associado o cuidado com a sua imagem artística (identificando a cantora como um modelo feminino de beleza na época) e a existência de um clube organizado de fãs que contribuiu para a sua promoção” (2010, 627).

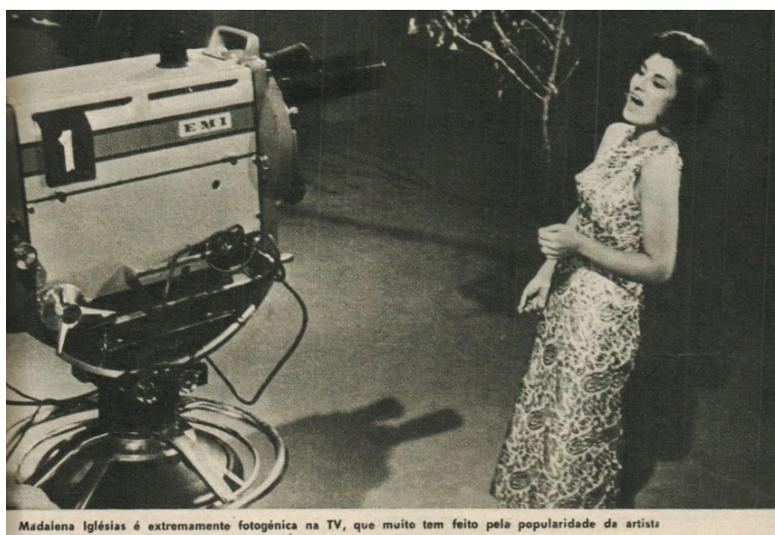


Figura 1. Na legenda é possível ler: “Madalena Iglésias é extremamente fotogénica na TV, o que muito tem feito pela popularidade da artista”, *Flama*, 4/3/1966.

À época foi a “cançonetista” portuguesa com uma carreira internacional mais fulgurante no âmbito da “música ligeira”⁵³ no espaço ibero-americano. Nas diversas entrevistas que conduzi com pessoas que trabalharam com a cantora, foi-me descrita a sua personalidade e a forma como geria a carreira,

⁵² <https://www.sabado.pt/ultima-hora/detalhe/simone-chora-morte-da-rival>. Consultado a 13/7/2019.

⁵³ Ver Castelo-Branco e Cidra 2010.

destacando principalmente o seu cuidado com a imagem pública. Numa entrevista recente à imprensa, Madalena referia:

O 'muito bonita' perseguiu-me toda a vida, criou-me o complexo de que fosse só isso. E, como tal, trabalhei que nem um animal, tentei superar-me, estudei, aprendi idiomas, fiz exames no Conservatório, para melhorar o meu trabalho e a mim própria como pessoa [...]. Tinha o complexo da beleza e quis demonstrar que não era só pela beleza que tinha uma carreira internacional extraordinária. (*Diário de Notícias*, 16/01/2019)⁵⁴

Na mesma entrevista, sublinhava ainda que “estava à frente dez anos” do seu tempo, “pelas orquestrações, pelo guarda-roupa e pela forma de estar em palco” (*Diário de Notícias*, 16/1/2019) (Fig. 2). Carlos Portelo, fã do FRTPC, explica-me que, enquanto jovem, a sua preferência por Madalena em detrimento de Simone se devia ao facto de interpretar canções “mais jovens, mais animadas” (entrevista a Carlos Portelo, a 8 de junho de 2019). Após o casamento, Madalena muda-se para a Venezuela onde ainda participa em alguns programas de televisão, mas depois do nascimento do segundo filho abandona por completo a carreira artística. Na mesma entrevista, explica as razões para este afastamento: “A minha vida era quartos de hotel, salas de ensaio, teatros, avião, muitos sustos e estava cansada [...], cansada de tantas viagens, sustos [...] nunca estar com a família, faltar a aniversários, Natais e fins de ano” (*Diário de Notícias*, 16/1/2019).

⁵⁴ <https://www.dn.pt/artes/interior/obitomadalena-iglesias-a-cantora-que-se-considerou-uma-mulher-a-frente-do-seu-tempo-9051220.html>. Consultado a 12/7/2019.

RESCALDO DO LUXEMBURGO

MADALENA: A MAIS BELA DO FESTIVAL



No anoio antes do festival para o júri e concertista apresentou este vestido (linha «papa de fazenda de 15, que fez conjunto com o casaco que aparece à esquerda em baixo. À DIREITA, o vestido de «sãtia» verde, bordado, com viciúribas que envergou na noite e que 200 milhões de espectadores a admiraram.



Este casaco expugnado é em fazenda de 15 e faz parte do conjunto que Madalena apresenta em cima, à direita.

Madalena foi a mais bela do Festival da Eurovisão — assim o concluíram os oitenta fotógrafos da Imprensa Internacional — entre eles o repórter da «Flama». O grande diário italiano «Corriere de la Sera», ao dar a sua reportagem do acontecimento, publicou apenas uma foto — a da nossa representante, Madalena Iglésias cuidou, com bom gosto, da sua apresentação. Levou uma coleção de «toilettes», simples, elegantes e modernas, mas sempre discreta, que muito fizeram sobressair a sua beleza.



O espreitador é o moçoito Costa Pinto, (que dirigiu a orquestra quando Madalena interpretou «Ele e Ela»). A artista portuguesa de féu que fez no Luxemburgo, envolvendo-se no seu «estrabismo» preto, com gula branca.



A delegação portuguesa ao Festival da Eurovisão: Manuel Jorge Valoso (conselheiro musical), Madalena e Jorge Costa Pinto. Madalena novamente de «estrabismo».



Figura 2. No artigo “Rescaldo do Luxemburgo” destaca-se: “Madalena Iglésias cuidou, com bom gosto, da sua apresentação. Levou uma colecção de ‘toilettes’ simples, elegantes e modernas, mas sempre discreta, que muito fizeram sobressair a sua beleza”, *Flama*, 18/3/1966.

A imagem de mulher e artista exemplar é reiterada pela imprensa que acompanha o seu dia a dia. Madalena é sempre caracterizada pelo cuidado com a imagem, pela simpatia e pela simplicidade.

A história de Simone de Oliveira é diferente: ingressa no CPA, a conselho do médico como forma de curar uma depressão causada pela separação do seu primeiro marido – vítima de maus tratos – e inicia aí a sua carreira que até hoje mantém. Tal como Madalena, a sua atividade tem passado pelo cinema, teatro de revista e edição fonográfica. Na televisão, atuou como cantora, mas igualmente como atriz e apresentadora, e na rádio em programas ao vivo como intérprete e como locutora. Foi também empresária – dona de uma boíte (Fig. 3) e de um restaurante. Após a sua participação no ESC 1969 e depois de realizar muitos espetáculos perde a voz, regressando à carreira de cantora em 1973 no FRTPC.



Figura 3. *Flama*, 1/3/1968.

SIMONE DE OLIVEIRA: ANO DE OIRO
(Prémio feminino da Canção)



SIMONE DE OLIVEIRA atravessa, no momento, o período mais brilhante da sua carreira. Ela que, sistematicamente, tem vindo a renunciar ao cartaz que trazem as actuações «lá fora», conseguiu, por mérito próprio, impor-se no plano nacional, ultrapassar a fronteira e impor-se no plano internacional. O segundo prémio (consecutivo) que a Crítica lhe reservou para este ano, segue-se imediatamente ao êxito que lhe reservou o Prémio da Eurovisão 1965: representar a canção portuguesa em Nápoles. Um voto apenas nada disse do seu valor, apesar de acontecer pela primeira vez em relação a Portugal. Mas serviu para

demonstrar o valor de uma cancionista fiel a um estilo e a uma personalidade. Com os seus 27 anos de idade (nasceu em Lisboa a 11 de Fevereiro de 1938), Simone de Oliveira pode dizer que venceu. No entanto, ela acha que, como artista ainda não está realizada. «Há sempre um querer mais, um desejo de fazer melhor». No entanto concorda que já nada tem a temer. Aliás foi sempre confiantemente que ela seguiu a vida artística desde o dia em que pisou pela primeira vez o Centro de Preparação de Artistas. Mãe de dois filhos, eleita Rainha da Rádio de 1964, (em concurso organizado pela *Flama*), com perto de cinquenta discos gravados, Simone fez também teatro. Nunca tentou o cinema. Acha que não seria justo «por meia hora de vaidade estragar uma carreira». Se um dia encontrar meia dúzia de pessoas que lhe revelem os segredos do cinema, ela que não percebe nada da 7.ª arte, tentará então. «Fã» incondicional de Maysa e do conjunto madeirense de João Paulo, Simone de Oliveira é uma mulher simpática, de gostos simples: ler um bom livro, ver um filme agradável, ouvir música séria, estar em casa quando tem que fazer, comer mariscos e assistir a representações teatrais que não sejam muito pesadas. Até há pouco a sua melhor recordação era o «Prémio da Crítica» do ano passado. Agora, outras se lhe vieram juntar. Tal como ao lado de «Lado a Lado», «Chegou a Primavera», «Maria Solidão» e tantas outras, se juntou um nome que já ninguém esquece: «Sol de Inverno».

Figura 4. *Flama*, 9/4/1965.

Neste artigo (Fig. 4) é salientado o momento alto que a sua carreira atravessava. É interessante verificar que as ideias veiculadas pela *Flama* são essencialmente de natureza pessoal, como a idade, o facto de ser mãe de dois filhos, de ser simpática e de ter “gostos simples”, como “ler um bom livro, ver um filme agradável, ouvir música séria [...] assistir a representações teatrais que não sejam muito pesadas”, o facto de ser “fiel a um estilo e a uma personalidade”; destacando-se, no plano profissional, a sua recente internacionalização ou o facto de ter já cinquenta discos gravados, mas ainda não se sentir realizada.

Apesar das diferenças nas carreiras e personalidades das intérpretes, que a imprensa constantemente assinala, ambas participaram em festivais nacionais, ibéricos e internacionais, representando Portugal no ESC em 1966, no caso de Madalena, e em 1965 e 1969, no caso de Simone.

O final da década de 1960 traz mudanças ao Festival, algumas relacionadas com a imagem da mulher e com a sua posição no concurso. Assistimos ao aparecimento de novas intérpretes ligadas a outras cenas musicais, com outros referenciais musicais, veiculando diferentes comportamentos expressivos. O termo “cançonetista” começa a deixar de lhes estar associado, uma vez que estas intérpretes já não estão ligadas ao CPA. Figuras como Tonicha, Teresa Paula Brito, Lilly Tchiumba, Maria da Fé, Daphne, ou as integrantes nos grupos Introito e Improviso trazem ao FRTPC não só uma nova imagem de juventude, como um conjunto de referências musicais que espelhavam as mudanças sociais que então aconteciam.

Tonicha (Fig. 5) estreia-se no Festival em 1968 associada a autores de uma nova geração como Pedro Jordão, Nuno Nazareth Fernandes ou Ary dos Santos, vencendo o concurso em 1971. Logo na sua estreia desafia os cânones estéticos, tal como se pode observar na imagem publicada pela *Flama*, sendo a primeira intérprete a apresentar-se de calças no concurso.



Figura 5. Na legenda pode ler-se: “Antónia Tonicha escolheu um original 'travesti' para se apresentar no Grande Prémio TV da Canção”. *Flama*, 29/3/1968.

No caso de Teresa Paula Brito (Fig. 6), antes de concorrer ao FRTPC, tinha já participado num disco de José Afonso e tinha também cantado poemas de Maria Teresa Horta no que foi considerado o “primeiro disco feminista português”⁵⁵ antes de concorrer ao FRTPC. A *Flama* destaca estas referências musicais: “já interpretava jazz e espirituais, em boîtes, clubes, no Clube Universitário de Jazz. Aos 22 começou a gravar com o José Duarte, em *The Strollers* [pop-rock] [...]. Actualmente, como nos primeiros tempos, canta música brasileira, espirituais negros e jazz” (*Flama*, 21/02/1969).



▲
Teresa Paula Brito — Vestia um modelo de Dior «made in Lisbon», em organza natural, verde, bordado a vidrilhos, cristais, lantejoulas e placas. Cantou «Buscando um Horizonte». — O poema da minha canção — disse-nos — era de esperança. Este género de letra devia ser muito mais divulgado numa época em que o homem vive esmagado pela angústia do tempo e dos múltiplos problemas da vida actual. É sempre bom poder dizer-se às pessoas que, para além disso, há algo de bom a esperar. Actuação decepcionante e melodia vulgar.

Figura 6. Teresa Paula Brito no FRTPC1969. *Flama*, 28/2/1969.

⁵⁵ Disco *Mulheres Guerrilheiras*, 1974. Notícia em *O Século*. Ver <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10092.005.001.001>.



◀ *Lilly Tchiumba — Muito elegante, o corpo delgado envolto num vestido de «chiffon» dourado, bordado a veludo, e enfeitado por um cinto de lantejoulas e vidrilhos (preço: 4150 escudos) cantou «assim-assim» a «Flor Bailarina» (a condizer). — Eu tinha esperança, como todos nós tínhamos, senão seria inútil irmos a este festival; a minha canção é bonita, de ritmo um pouquinho diferente, leve, que se ouve com muito agrado. Pensava que as canções este ano tivessem mais nível, mas, mesmo assim, já estão «melhorzinhas» do que nos anos anteriores. É pena que este festival não seja uma competição entre autores, mas uma parada de cançonetistas. Creio que somos muitos...*

Figura 7. Lilly Tchiumba no FRTPC 1969. *Flama*, 28/2/1969.

Já Lilly Tchiumba (Fig. 7) é angolana, e é a primeira mulher negra a participar no FRTPC. Por seu turno, no mesmo ano, a “cantadeira de fado” Maria da Fé é destacada como a primeira fadista a participar no concurso: “nunca, até aqui, uma fadista tivera semelhante oportunidade” (*Flama* 1/1/1969). Nas legendas de ambas as fotografias, mais do que aspectos de natureza profissional, são destacadas as indumentárias com que se apresentam.

Logo na primeira edição a participação feminina também se estendeu à escrita de letras. Manuela de Moura Sá Teles Santos foi autora das letras de seis das doze canções a concurso, três destas compostas em parceria com o seu marido, o pianista João Andrade Santos. Participa também no ano seguinte com cinco canções (três com o seu marido e duas com José Pereira Mesquita). Apesar de ser presença habitual nestas primeiras edições, nada consegui encontrar sobre a autora. A escassez de fontes e a impossibilidade de entrevistar qualquer um destes autores impedem uma melhor perceção acerca do seu papel no processo de composição. Não restasse a memória das suas canções, nada saberíamos do seu contributo para a música. Todas as suas letras são de carácter amoroso, o que contribuiu para a construção de uma imagética da mulher que se perpetuou no concurso: uma mulher com o seu “destino cumprido” enquanto esposa, companheira e mãe, completa e salva pela descoberta do amor.

Por seu turno, Rita Olivaes, uma das poucas mulheres autoras (e intérprete) da chamada canção de intervenção em Portugal, concorre ao Festival pela primeira vez em 1972. Tal como outros cantores e autores de intervenção, Rita vivia o ambiente universitário – era aluna de Letras da Universidade de

Lisboa⁵⁶. Em 1972 assina não só a letra como a composição, sendo a primeira compositora a participar no FRTPC.

No ano de 1971 Yvette Centeno participa pela primeira vez no concurso, numa parceria com José Luís Tinoco. Yvette pertence a uma geração de mulheres que João Barrento chamou as “indisciplinadoras” da literatura portuguesa, em conjunto com Agustina Bessa Luís ou Maria Velho da Costa. A escritora espelhou nas suas letras, como naquela que dá título a este artigo, as ansiedades da geração que protagonizou o maio de 68.

Com o final da década de 1960, a imagem da mulher dependente do amor começa gradualmente a desaparecer. Se a “Desfolhada”, da autoria de Ary dos Santos e interpretada por Simone, é o exemplo mais conhecido, o papel de letristas como Rita Oliveira ou Yvette Centeno é também fundamental para a consolidação da imagem de uma mulher emancipada, símbolo de uma força telúrica, de alegria e esperança (num tempo novo que chegaria anos depois).

A intervenção destas mulheres no FRTPC reconfigurou a imagem do feminino veiculada pelo concurso e, conseqüentemente, pela televisão. Enquanto modelo, transmitindo comportamentos expressivos, estas mulheres tornaram-se mediadoras de traços identitários próprios das cenas musicais às quais estavam associadas. Para tal, contribuiu não só o Festival, mas também a imprensa que acompanhava de perto as “estrelas do nosso *music-hall*”. Por outro lado, os conteúdos simbólicos transpostos nas letras foram fundamentais para a consolidação de modelos femininos cujas alterações acompanharam os desafios sociais das décadas de 1960 e 1970.

Concentrando-me nos modos como o FRTPC tem mediado discursos identitários de natureza diversa, acabei por esquecer a sua importância enquanto *display* da imagem da mulher na esfera mediática. Não estando atenta a este fenómeno, não compreendi imediatamente que eu própria tinha secundarizado estes processos. Por motivos vários, entre os quais graves lacunas nas fontes, não foi possível encontrar dados que possibilitassem conhecer melhor estas mulheres. Fica ainda muito por descobrir.

No entanto, para além de uma melhor percepção acerca da forma como a televisão transmite valores de género, valores acerca da música e da sociedade em geral, penso com esta pesquisa ter levantado o véu para narrativas habitualmente consideradas secundárias ou até mesmo esquecidas.

⁵⁶ Rita é irmã do deputado José Pedro Pinto Leite, líder da Ala Liberal, eleito à Assembleia Nacional em 1969, falecido em 1970 num acidente de helicóptero numa visita à Guiné.

Referências

- Aston, Elaine. 2013. "Competing Femininities: A 'Girl' for Eurovision". In *Performing the 'New' Europe Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*, coordenado por Karen Fricker e Milija Gluhovic, 163–77. Londres: Palgrave MacMillan.
- Castelo-Branco, Salwa, e Rui Cidra. 2010. "Música Ligeira". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco, 872–78. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Deniz Silva, Manuel. 2010. "Rádio". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco, 1085–87. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Dyer, Richard. 1986. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Basingstoke: MacMillan.
- Filho, João F., e Fernanda M. Fernandes. 2006. "Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical". *Comunicação e Música Popular Massiva*. 25–40.
- Fricker, Karen, e Milija Gluhovic, coord. 2013. *Performing the 'New' Europe Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Lopes, Sofia Vieira. 2012. "'Duas Horas Vivas numa TV Morta': Zip-Zip, Música e Televisão do Preâmbulo da Democracia em Portugal". Dissertação de Mestrado, NOVA | FCSH.
- Oliver, Stephen, e Phil Craig. 2008. *The Secret History of Eurovision*. Documentário produzido por Brook Lapping Productions and Electric Pictures em associação com Screen Australia.
- RTP. 1964. *Regulamento do I Grande Prémio TV da Canção Portuguesa*. Arquivo de Microfilmes do Departamento de Aquisição de Conteúdos e Controlo de Grelha da Rádio e Televisão de Portugal.
- RTP. 1971. *Regulamento do VIII Grande Prémio TV da Canção Portuguesa*. Arquivo de Microfilmes do Departamento de Aquisição de Conteúdos e Controlo de Grelha da Rádio e Televisão de Portugal.
- RTP. 1978. *Regulamento do XV Festival RTP da Canção – Uma Canção Portuguesa*. Arquivo de Microfilmes do Departamento de Aquisição de Conteúdos e Controlo de Grelha da Rádio e Televisão de Portugal.
- Silva, João. 2010. "Madalena Iglésias". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco, 627–28. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____. 2010a. "Artur Garcia". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco, 560–61. Lisboa: Círculo de Leitores.

Archives and repertoires

Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s and the hidden craft of the seventeenth-century *clavecinistes*

David Chung

Abstract

For many scholars and musicians, the seventeenth-century French harpsichord repertory is steeped in mystery. Through a study of Chambonnières's sarabande *Jeunes Zéphyr*s, which has inspired a dozen harpsichord versions, this article investigates the criteria for answering two key questions: (1) What do the concordant versions tell us about the hidden practices of the *clavecinistes*? (2) How should information on variant readings be presented in a modern edition? The concordant versions contain vital information for probing the mystery of Chambonnières's skill of charming his listeners. Presenting variant readings challenges editors to develop new procedures to bypass the limits of conventional *Urtext* editions. Playing from a score with increased flexibility would be a major step towards developing the mindset required for reinventing the hidden craft of the *clavecinistes*.⁵⁷

Background

Much is unknown about the origins of seventeenth-century French harpsichord music. Before 1650, apart from the names of a few players and harpsichord makers, there is practically no music that can be confidently attributed to a particular composer (Ledbetter 1987, 1–11). Yet, the style had reached a high level of sophistication in the music of its earliest known masters, notably Jacques Champion de Chambonnières (1601/02–1672), Louis Couperin (1626–1661) and Jean Henry D'Anglebert (1629–1691). Compared to their European counterparts such as Frescobaldi and Byrd, the

⁵⁷ The author acknowledges with gratitude the generous support of the General Research Fund (HKBU 12401714) provided by the Research Grants Council (RGC) of Hong Kong, without which the timely production of the current publication would not have been feasible. Special thanks to Jocelyn Hui, my research assistant, for her painstaking work in engraving the musical examples.

French harpsichordists began publishing their works rather late, from the 1670s (Cypess 2007, 544). Sadly, the belated publishing of this keyboard music means that much of it, together with its performance tradition, has been lost. Of Jacques Hardel (d. 1678), arguably Chambonnières's finest pupil, fewer than ten pieces survive (Gustafson 1991, ix–xiv). As such, the creative processes behind the development of the seventeenth-century harpsichordists is largely shrouded in mystery.

The lack of a single definitive source for this repertory continues to baffle many scholars.⁵⁸ Many pieces circulating in manuscripts have survived in multiple versions, but in most cases, it is virtually impossible to directly apply the stemmatic method (Grier 2001) to assess how the different versions may be linked to their originals. Through a case study of Chambonnières's popular sarabande, *Jeunes Zéphyr*s (Gustafson 2017, G. 59), which has survived in over a dozen sources, this article looks into two main issues:

- (1) What do the concordant versions tell us about the hidden practices of the *clavecinistes*?
- (2) How should the information from variant readings of concordant sources be presented in a modern edition?

Sarabande *Jeunes Zéphyr*s (G. 59) by Chambonnières

Chambonnières's sarabande *Jeunes Zéphyr*s has survived in over a dozen sources, including an original print source (Paris, 1670), an autograph source (*Oldham*), and a variety of manuscripts (Gustafson 2017). Chambonnières's *Livre second*, engraved by Jean le Pautre in 1670, is the only printed source (Gétreau and Herlin 1996, 96–97; Gustafson 2017). Table 1 lists eleven concordant manuscript sources, reflecting the wide dissemination of this piece both at home and abroad.⁵⁹ Five of these – *Bauyn*, *Brussels 27220*, *Couperin-Turin*, *Parville* and *Rés. 89ter* – were compiled by professional musicians who were either active in Paris or had generous access to high-quality French sources. Notably, *Rés. 89ter* is an autograph source of D'Anglebert, a close colleague and possible pupil of Chambonnières, and *Couperin-Turin* was in the hands of Marc Roger Normand Couperin (1663–1734), the first cousin of François Couperin “le Grand” (Moroney 1998a, 1–6;

⁵⁸ One notable exception is the music of D'Anglebert, which survives in both an autograph source (*F-Pn Rés. 89ter*), and a printed source (Paris, 1689) carefully supervised by the composer himself (Harris 2009, 2:79–102).

⁵⁹ The information in Table 1 is extracted from Gustafson's thematic catalogue (Gustafson 2017). This table excludes the numerous instrumental transcriptions listed in Gustafson's catalogue.

Fuller 2000). The scribes of *Bauyn* and *Parville* have not been identified, but both manuscripts are major sources of works by Chambonnières and Louis Couperin, arguably the two main composers of the seventeenth-century French harpsichord school (Moroney 1998b, 5–9; Gustafson 2004, 119–20). *Oldham* is an autograph source for the music of not only Chambonnières but also Louis Couperin and D'Anglebert (Gustafson 2018, 33). However, Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s was copied by an unknown hand (Gustafson's Hand C). *Brussels 27220* is another professional source with many pieces stemming from the Chambonnières circle (Gustafson and Fuller 1990, 374–81; Fuller 2003, xxi–xxviii). The version in *La Pierre* was likely copied by the teacher of Mademoiselle La Pierre, who “a commence D'apprendre a Joüer du clauessin le sixiesme Jour de mois de septembre ... 1687” (Féruselle 1983, 1). The remaining four sources (*Humeau*, *Dart*, *Munich 1503l* and *Amalie*) were copied by either amateurs or inept musicians and can be safely set aside from our discussion.

Table 1. Concordant manuscript sources of Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s (G. 59).

Code	<i>Sigla and shelf number</i>	Provenance	Comments
<i>Oldham</i>	GB-Private collection (Oldham)	Paris, ca. 1650–1661	autograph
<i>Rés. 89ter</i>	F-Pn Rés. 89ter	Paris, ca. 1677–1680	autograph
<i>Bauyn</i>	F-Pn Rés. Vm7 674-675	Paris, after 1676	
<i>Parville</i>	US-BEm Ms 778	Paris, after 1686	
<i>Couperin-Turin</i>	US-BEm Ms 1371	Turin, ca. 1695	
<i>Brussels 27220</i>	B-Bc Ms 27220	Paris, after 1678	
<i>La Pierre</i>	F-Pn Rés. Vmd ms 18	France, 1687 and later	
<i>Humeau</i>	F Humeau (private collection)	France (Toulouse?), ca. 1690–1725	
<i>Dart</i>	US-BEm Ms 1372	France, after 1687	
<i>Munich 1503l</i>	D-Mbs Mus Ms 1503l	Germany or France, ca. 1660	
<i>Amalie</i>	A-Wn Mus Hs 19455	Paris, ca. 1690	incomplete

Comparison of concordant versions

Eight versions of Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s are lined up for comparison in Example 1. Of the two "original" sources, *Oldham* provides the essential harmonic-contrapuntal framework, but lacks the ornamental symbols, details of elaboration (bars 3, 5, 12), rhythmic nuances (bars 17, 21) and varied *petite reprise* of the printed version (bars 25–28).

Example 1. Jacques Champion de Chambonnières, Sarabande *Jeunes Zéphyr*s (G. 59), 8 concordant versions.

Chambonnières 1670, no. 59

Oldham, ff. 8v-r (after Gustafson-Herlin, 2017)

Bauyn, fol. 50v [symbols within brackets from *Parville*, p. 184]

Couperin-Turin, ff. 44v-45r

Rés. 89ter, ff. 74v-75r

Brussels 27220, pp. 144-45

La Pierre, ff. 23v-24r

6 [Chambonnières 1670]

Musical score for Chambonnières 1670, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures.

[Oldham]

Musical score for Oldham, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures.

[Bauyn/Parville]

Musical score for Bauyn/Parville, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures. A trill ornament is indicated above the second measure of the first system.

[Couperin-Turin]

Musical score for Couperin-Turin, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures. A trill ornament is indicated above the second measure of the first system.

[Rés. 89ter]

Musical score for Rés. 89ter, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures. A trill ornament is indicated above the second measure of the first system.

[second time]

[Brussels 27220]

Musical score for Brussels 27220, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures. A trill ornament is indicated above the second measure of the first system.

[La Pierre]

Musical score for La Pierre, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of two measures followed by a repeat sign and two more measures.

12 [Chambonnières 1670]

Musical score for Chambonnières 1670, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures. The right hand plays a sequence of chords and single notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

[Oldham]

Musical score for Oldham, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures, similar in structure to Chambonnières 1670.

[Bauyn/Parville]

Musical score for Bauyn/Parville, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures, with some notes in the right hand marked with double asterisks (**).

[Couperin-Turin]

Musical score for Couperin-Turin, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures.

[Rés. 89ter]

Musical score for Rés. 89ter, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures.

[Brussels 27220]

Musical score for Brussels 27220, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures.

[La Pierre]

Musical score for La Pierre, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of six measures.

18 [Chambonnières 1670]

Musical score for Chambonnières 1670, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

[Oldham]

Musical score for Oldham, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

[Bauyn/Parville]

Musical score for Bauyn/Parville, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

[Couperin-Turin]

Musical score for Couperin-Turin, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

[Rés. 89ter]

Musical score for Rés. 89ter, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

[Brussels 27220]

Musical score for Brussels 27220, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

[La Pierre]

Musical score for La Pierre, featuring a treble and bass clef system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass clef part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2. The piece concludes with a fermata over the final notes.

23 [Chambonnières 1670] [petite reprise]

[Oldham]

[Bauyn/Parville]

[Couperin-Turin]

[Rés. 89ter]

[Brussels 27220]

[La Pierre]

None of the manuscript versions is an exact copy of either the print or the autograph source, and one can immediately point out differences in notes,

rhythms, ornaments and texture in almost every bar. Nevertheless, three versions (*Bauyn*, *Parville* and *Couperin-Turin*) are closely linked to the *Oldham* lineage by their common lack of the *petite reprise* (bars 25–28) and the distinctive melodic descent of *b'–a'–g'* starting on the last quaver of bar 18. In *Chambonnières 1670*, the same material starts one beat (crotchet) earlier.

The *Bauyn* version, with very few ornaments, is in fact closest to *Oldham*. The *Parville* copy contains additional ornaments (bars 7, 13–16 and 19), but is otherwise virtually identical to *Bauyn*. The *Couperin-Turin* version, in contrast, is fully adorned with both symbols in almost every bar and *petites notes* (bars 3, 10–11, and 21–22), as well as sustained notes, resulting in a conspicuously warmer texture. In the opening, the tenor notes *g* and *a* connect the harmonies across barlines, and in bar 6 the right-hand melody is doubled in thirds. Clearly, executing the detailed ornaments within such an intricate texture (bars 6–11) requires fully trained hands.

Similarly, the *Brussels 27220* version provides not only ornaments, but also written-out realizations of the turn (bar 3), the *pincement* (mordent, bar 11), both on-the-beat and pre-beat varieties of the *port de voix* (*appoggiatura*, bar 21), and the second *reprise* (bars 25–28) that provides some insight into the extemporized skills of a seventeenth-century harpsichordist. The second *reprise*, which echoes the contour of Chambonnières's printed version, is telling of the role of memory in the transmission of music before print. The *La Pierre* version matches Chambonnières's printed version in all important details, including ornaments and the texture of the left-hand accompaniment. Interestingly, the scribe, presumably a teacher of Mademoiselle La Pierre, has scribbled in some extra ornamental symbols (bars 1–3, *et al.*) and removed a few difficulties by simplifying the texture (bars 3–4, 7, 9). This version therefore provides concrete evidence of keyboard teaching that was tailored to the specific needs of an individual pupil.

The version by D'Anglebert, a close colleague of Chambonnières, is particularly striking. The *style brisé* of the opening bar provides a sustained sound and is telling of D'Anglebert's sensitivity to both the lute and harpsichord sonorities. D'Anglebert's ingenious way of resounding chordal notes (bar 10) and keeping the flow, such as by adding passing notes or ornaments and by modifying texture (bars 7, 19, 21), creates a luxuriant texture supporting the embellished melodic line. Furthermore, his scrupulous notation of the held notes (bars 6–7, 18–19), rhythms and ornaments (bars 14–16) in his *double* further reveals certain aspects of the hidden practices of how a harpsichord would embellish both melody and texture (Example 2). The double dotted note *a* followed by the demisemiquaver *c'* in the tenor line of

bar 20 is a rare example of a nuance of timing usually lacking in the notation of this period.

Example 2. *Double* by D'Anglebert in *F-Pn Rés.* 89ter, ff. 75v–76r.

Some of the differences are more visual than aural. The *pincement* (mordent) is a case in point, and there are four ways this ornament has been notated in Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s. (1) a stroke across a wavy line (*Chambonnières 1670*, *Couperin-Turin* and *La Pierre*); (2) a comma after the note (*Rés. 89ter*); (3) a wavy line below the note (*Brussels 27220*); and (4) written out in full note values (*Brussels 27220*).⁶⁰ The different methods used to represent this ornament can be viewed in bars 3, 14, 19 and 22 of Example

⁶⁰ The practice of using a wavy line above a note to indicate a trill and the same wavy line below a note to indicate a mordent is linked to several seventeenth-century keyboard manuscripts, including the so-called *Menetou* manuscript (University of California at Berkeley, Music Library, MS 777) and Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Rés. 476.

1. Similarly, the turn is sometimes indicated by a horizontal reversed 's' shaped symbol, and sometimes written out (bars 3, 19).

The differences between versions bring to the fore the ubiquity of aural transmission in the manuscript tradition and the creative role of the scribe. Copying often involves a certain amount of editing in which the music is adapted to individual abilities and propensities. More importantly, the differences between the various versions are telling of the deviations that could have existed between performances at the time. Such deviations, or options in performance, include ornaments, melodic fillers, rhythmic nuances, cadential gestures, thinning or thickening of texture, or a combination of these effects.

Multiple versions and implications for the editor

As discussed above, three sources (*Bauyn*, *Parville* and *Couperin-Turin*) are closely linked to the *Oldham* version of Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s, presumably a version of the sarabande that circulated before the 1670 print appeared. As an authoritative printed version already exists, can we discard all other versions that are, strictly speaking, less reliable? The answer to this question lies in Le Gallois's observation that not only did Chambonnières use a greater variety of ornaments than those he provided in his printed music, but that he also never played his music the same way twice (Le Gallois 1680, 70; cited in Moroney 1985, 38–41):

And each time he played a piece he added new delights with *ports de voix*, passages, and different ornaments, with *doubles cadences*. In sum, he varied them so much with all these different wonderful things that he was always able to draw from them some new beauty.

In addition, as the first harpsichord music published in France, Chambonnières's two *Livres* represented a transition between the manuscript tradition and the printed tradition characterized by meticulous notational details (Harris 2009). For the piece under scrutiny, *Oldham*, *Bauyn* and *Parville* are clearly the most important manuscript sources (Gustafson 2017). Yet, their rudimentary scores reveal very little information about the composer's hidden art of playing the harpsichord. In this light, the alternative versions, in particular those compiled by professional musicians, could well fill this gap to some extent.

The seventeenth-century French keyboard score was not as prescriptive as modern notation, and many aspects of the notation could be flexibly modified by the performer (Chung 2011, 198–99).⁶¹ As such, the *Urtext* concept is ill-suited to the majority of Chambonnières's works, particularly for music that survives only in manuscripts (Gustafson and Herlin, Part 1, xxxv–xlvi). When a piece survives in several manuscripts, it is almost impossible to establish a clear stemma and to identify the version that best represents the composer's intentions. The Chambonnières canon includes 160 pieces with a total of over 400 different versions.⁶² In the latest edition of the collected works of Chambonnières (Herlin and Gustafson 2017), the editors decided to publish some 300 versions. The rationale for publishing multiple versions was based on the notion that in a quasi-improvisatory tradition, no single text can fully capture the kaleidoscopic range of realizations of a given work (Broude 2018, 180–85).⁶³ As Fuller observes, not even the printed text can be considered definitive for this repertory (Fuller 1993, 200–201). Reproducing alternative versions on *ossia* staves could be a feasible solution for some pieces. In Example 3, the variants from different sources are differentiated by either smaller print sizes or brackets. The aim is not simply to offer more choices, but more crucially to remove the illusion of the fixity of the modern notation, thus prompting the discerning player to develop an interpretation based on awareness of the original musical materials.

⁶¹ D'Anglebert's *Pieces de clavecin* (Paris, 1689) was engraved with meticulous notational details and an elaborate table of nearly 30 ornaments, greatly exceeding the six ornaments provided by Chambonnières in his 1670 print. However, the practice of extemporizing continued well into the eighteenth century.

⁶² Sixty pieces were published in two printed books in 1670, and the remaining pieces were transmitted in about forty manuscripts. See Gustafson and Herlin 2017, Introduction, and Gustafson 2017 for a detailed discussion of the repertory and transmission of Chambonnières's harpsichord music in printed and manuscript sources.

⁶³ See Broude's nuanced discussion of the circulation of Chambonnières's music in manuscript sources in the context of the performer–composer tradition.

Example 3. Jacques Champion de Chambonnières, Sarabande *Jeunes Zéphyr*s (G. 59), bars 1–8, variant readings on *ossia* staves.

The image displays a musical score for the Sarabande 'Jeunes Zéphyr' by Jacques Champion de Chambonnières, specifically bars 1 through 8. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Above the main score, there are two ossia staves. The top ossia staff shows two variant readings: one in blue (Couperin-Turin) and one in red (Brussels 27220). The bottom ossia staff shows two more variant readings: one in purple (Rés. 89-ter) and one in blue (Couperin-Turin). The main score includes several annotations: '1)' with a bracketed ornament, '2)' with a bracketed ornament, and '3)' with cue-sized notes. The score is set in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

- 1) ornament within bracket from *La Pierre*
- 2) ornament within bracket from *Rés. 89ter*
- 3) cue-sized notes from *Rés. 89ter*

Conclusion

A comparative study of the concordant versions of Chambonnières's *Jeunes Zéphyr*s provides glimpses of the hidden craft of the seventeenth-century harpsichordists. The differences between the notation of ornaments and how the same musical ideas can be elaborated in different ways remind the modern musician of the elusiveness of the seventeenth-century musical work. The variant readings from concordant sources contain vital information for the modern performer in probing the mystery of the composer's special skill in astonishing his listeners. Presenting variant readings from different versions challenges editors to develop new procedures to cut through the constraints of conventional *Urtext* editions by removing the fixity of a definitive score. Performing from a score with increased flexibility would

constitute a major step towards developing the mindset required for reinventing the hidden craft of the *clavecinistes*.

References

- Broude, Ronald. 2019. "Chambonnières's *Pieces de clavebin* of 1670 and the Preservation of a Performing Style." In *Perspectives on Early Keyboard Music and Revival in the Twentieth Century*, edited by Rachelle Taylor and Hank Knox, 173–87. London and New York: Routledge.
- Chambonnières, Jacques Champion de. 1670. *Les Pieces de clavessin... livre second*. Paris: Jollain.
- Chung, David. 2011. "Revisiting le *bon goût*: Observations on the Irregularities and Inconsistencies in French Harpsichord Music 1650–1730." *Music and Letters* 92 (2):183–201.
- Cypess, Rebecca. 2007. "Chambonnières, Jollain and the First Engraving of Harpsichord Music in France." *Early Music* 35 (4): 539–53.
- . 2008. "More on Chambonnières." *Early Music* 36 (2): 349.
- D'Anglebert, Jean Henry. 1689. *Pieces de clavecin*. Paris: [author].
- Féruquelle, Pierre [François Lesure], ed. 1983. "Introduction." In *Manuscrit de Mademoiselle de La Pierre*. Geneva: Editions Minkoff.
- Fuller, David. 1976. "French Harpsichord Playing in the 17th Century: After le Gallois." *Early Music* 4 (1): 22–26.
- . 1993. "Sous les doigts de Chambonniere." *Early Music* 21 (2):191–202.
- . 2000. "Observations on Couperin de Turin." *Journal of Seventeenth-Century Music* 6 (2). <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v6/no2/fuller.html>.
- . 2003. "Introduction." In *Pièces de clavecin, ca. 1670–1685, Fac-similé du manuscrit, Bibliothèque du Conservatoire Royal, Bruxelles, Ms 27220*. Geneva: Editions Minkoff.
- Gétreau, Florence, and Denis Herlin. 1996. "Portraits de clavecins et de clavecinistes français (1)." In *Aspects de la vie musicale au XVII^e siècle*, edited by Florence Gétreau, *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, no. 2: 89–114. Paris: Klincksieck.
- Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gustafson, Bruce. 1979. *French Harpsichord Music of the 17th Century: A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*. 3 vols. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Gustafson, Bruce, ed. 1991. "Introduction". In *Hardel: The Collection Works*. New York: The Broude Trust.

- Gustafson, Bruce. 2004. "France." In *Keyboard Music before 1700*, edited by Alexander Silbiger, 86–139. New York: Routledge.
- _____. 2017. *Chambonnières: A Thematic Catalogue: The Complete Works of Jacques Champion de Chambonnières (1601/02–72)*, JSCM Instrumenta 1, University of Illinois Press, created 2007, last revised 2017. <http://sscm-jscm.org/instrumenta01.html>.
- _____. 2018. "Four Decades after French Harpsichord Music of the Seventeenth Century: Newly Discovered Sources." In *Perspectives on Early Keyboard Music and Revival in the Twentieth Century*, edited by Rachel Taylor and Hank Knox, 7–45. London and New York: Routledge.
- Gustafson, Bruce, and David Fuller. 1990. *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*. Oxford: Clarendon Press.
- Harris, C. David. 2009. "D'Anglebert's Works for Keyboard." In *Jean Henry D'Anglebert: The Collected Works*, 2:109–144. New York: The Broude Trust.
- Le Gallois, Jean. 1680. *Lettre de Mr le Gallois à Mademoiselle Renault de Solier touchant la musique*. Paris: Estienne Michallet et G. Quinet.
- Ledbetter, David John. 1987. *Harpsichord and Lute Music in 17th-century France*. London: Macmillan.
- Moroney, Davitt, ed. 1998a. "Introduction." In *Livre de tablature de clavecin de Monsieur de Druent, écrit par Couperin*, facsimile edition. Geneva: Editions Minkoff.
- Moroney, Davitt. 1998b. "Introduction." In *Manuscrit Bauyn, ca. 1690: fac-similé du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Rés. Vm7 674-675*. Geneva: Editions Minkoff.

Connecting the worlds of music with a digital archive for collaborative research and deliverables' dissemination

Hélder Caixinha and Susana Caixinha

Abstract

As new open-access paradigms are shaping science, researchers face new challenges (Koltay, Špiranec, and Karvalics 2016). From technology-enhanced learning environments and its underlying Web 2.0 technologies/services arise new possibilities for a Research 2.0 approach with open and collaborative processes that promote researcher engagement and productivity (Ullmann *et al.* 2010). This case study focusses on a participatory and collaborative approach (involving all stakeholders) developed for the planning and deployment of a digital archive, connecting the worlds of music revealed by three research projects, “Our music, our world,” “Euterpe Unveiled,” and “Ecomusic”. Through this digital archive, multimedia files and other resources, gathered by the researchers' fieldwork, are stored, and disseminated by customised websites.⁶⁴

Introduction

New paradigms arise in a world driven by technology. As Tim O'Reilly (2005) stated in its seminal article, “What Is Web 2.0,” back in 2005, the Web 2.0 became a platform spanning all connected devices with a permanent and ubiquitous access to that network. Multiple online services are being developed and integrated with the use of standards. Services that presented a growing usability lowered their users' required literacy levels of Information and Communication Technologies (ICT). With a set of social features that promoted the interaction and collaboration among users, and content

⁶⁴ This research was funded by the projects “Our music, our world: Musical associations, wind bands, and local communities (1880–2018),” and “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries,” sponsored by FEDER Funds through the Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020, and by National Funds through FCT – the Portuguese Foundation for Science and Technology, with the references, respectively: POCI-01-0145-FEDER-016814, and POCI-01-0145-FEDER-016857.

publishing features that promoted publishing, sharing and reusing User Generated Content (UGC), online communities (of practice) (McDonald 2015) appeared and thrived. The rise of a collective intelligence within these communities was potentiated, inducing, at a wider and global level, the rise of a network(ed) society (Castells 2004; Vestberg 2011).

The new technological-enhanced environments for (almost) all daily life aspects, including learning and researching, allowed for new practices and support for its users. From the Web 2.0 and its social features the concept of Research 2.0 arised (Rathi and Given 2010). This new paradigm surpassed old research “data silos,” using unified/common repositories based on open and collaborative processes for data collection, storage and reuse that encourage interaction and collaboration among researchers. Research 2.0 workflows disseminate its data and deliverables in an increasingly open access approach, widening the exposure of the researchers' work and profile to peers and the general public. Thus, they foster the engagement and productivity of researchers within multidisciplinary teams and/or within larger communities (Koltay, Špiranec, and Karvalics 2016; Ullmann *et al.* 2010; Iorns 2013; European Commission 2013; Esposito 2017).

The Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)⁶⁵ is a Portuguese interdisciplinary research unit with a branch at the Department of Communication and Art (DeCA) of the University of Aveiro (UA). Being a research centre with several projects that perform heavy data collection tasks, the multiple repositories created to store that data (namely in the form of multimedia assets) were raising severe organizational and scientific issues. To solve those issues and to implement modern Research 2.0 practices among its researchers, the development of a unified/common digital archive seemed the right option.

Development

Based in preliminary work in database development, for research projects such as “Music In-Between,”⁶⁶ a common digital archive concept was outlined and developed to support multidisciplinary teams at INET-md with investigators scattered around Portugal and in some Portuguese-speaking foreign countries. This unified archive connects different worlds of music revealing distinct (but complementary) research perspectives, gathering collected data and promoting its sharing, reusing and dissemination.

⁶⁵ <http://www.inetmd.pt>.

⁶⁶ <http://musicanomeio.web.ua.pt/>.

Currently, the archive's connected worlds of music match the research focus of 3 projects, as described in the following sections.

Our music, our world: Musical associations, wind bands and local communities (1880–2018)

This project⁶⁷ addresses musical practice developed in musical associations and communities, focusing on wind bands, choirs, and folk music groups, i.e., institutions that only recently have attracted academic interest, despite their important role in the lives of Portuguese people. This research explores: the contribution to artistic, educational, professional, cultural and economic development of the studied communities; creativity generation; and, the interconnection of communities and its identities (places, points of conflict, public spaces and local soundscapes). The project questions the contexts in which musical practice is constructed as a cognitive and social practice, the underlying rational, and its recipients, approaching the connections established with instituted powers, ideologies, propaganda, media (press, radio and television), the culture of leisure, new venues for musical performance, and changes that affected musical practice and consumption (Pestana N.d.).

Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries

"Euterpe Unveiled"⁶⁸ focused on musical creation and interpretation by women in Portugal during the 20th and 21st centuries (from 1910 to the present time), encompassing a period that ran from the early 20th-century suffragist claims and a growing involvement of women in professional artistic production, through the instauration, in 1928, of a dictatorial regime that privileged autocratic cultural policies and specific frameworks for women's artistic contribution, and, from 1974, the introduction of new ideological approaches to artistic production. Diversity and an open impact of feminist ideologies were assimilated, directly influencing musical composition and interpretation. In conjunction with certain hegemonic discourses and constructs that have traditionally limited women's involvement with some types of musical activities, the lack of musical scores and recordings have

⁶⁷ <https://anossamusica.web.ua.pt>.

⁶⁸ <http://euterpe.web.ua.pt>.

limited current knowledge of women's compositions and performances, an issue addressed by the project (Marinho N.d.).

Ecomusic – Sustainable practices: a study of the pos-folklorism in Portugal in the 21st century

The project,⁶⁹ initiated in August 2018, analyses and discusses the renewed operability of Portuguese Musical Folklore (PMF) in the 21st century, for reframing, invigorating and taking on a new social, political and economic role, both in local contexts and the media, the global markets of World Music and the Web. The project aims to contribute towards the understanding of the role of that tradition in the construction of sustainable creative communities, in the market of cultural/entertainment industries, and the local impact of the proclamation of Intangible Cultural Heritage of Humanity, the policies of safeguarding PMF, and cultural tourism (Pestana 2018).

Digital archive

From the analysis of the data gathered by the different projects, a systematization was proposed, defining the typology of the future archive's multimedia assets. These were organised into the following types: Photo; Video; Non-musical audio file; Musical audio file; Music-related printed material; Musical score; Monography; Periodic; Mail / Letter; Programme, invitation, poster; and, Other documents. All the assets were to be directly linked to and contextualised by: Key players / protagonists; Institutions / groups / bands; and, Musical events. The archive design process was conducted through a participatory approach, including the collaboration of researchers with archival expertise and other stakeholders who provided (and still do), important contributions.

The asset's descriptors schemas developed for the archive were based on standard formats like UNIMARC,⁷⁰ and, regarding metadata schemas, like the ones proposed by the Dublin Core Metadata Initiative.⁷¹ However, since the mentioned assets overlapped library, archive and museum contexts, the adoption of these standards became more complex (Justino 2013), thus inducing the creation of new schemas that are being updated in successive revisions in order to support the evolving projects' requirements and

⁶⁹ <http://ecomusic.web.ua.pt>.

⁷⁰ <https://www.ifla.org/unimarc>.

⁷¹ <http://dublincore.org/>.

researchers' needs. A common core of descriptors, departing from the requirements of the "Our music, our world" project, was defined and subsequent specific descriptors' sets were added for each new project to be integrated into the archive.

For the "Euterpe Unveiled" project, a relevant part of its assets includes musical scores. With this type of content, it is crucial that researchers and website users can search and retrieve assets according to varied criteria: Composers' data; Work titles; Important dates (composition, première, subsequent performances or recordings); Musical genres; and, most importantly, Instrument/voice combinations. The project included other types of materials that can support and inform performing activities, namely annotated scores or manuscripts, recordings, letters, and programmes with information about venues and performers. This type of materials is extremely useful for performers, as it can function as a basis of information for the construction of a performance, namely addressing cases in which there is a lack of sources or missing performance details (Marinho N.d.).

As a central component of the archive deployment, a relational database was built within a Database Management System (DBMS) - MariaDB,⁷² an open source project forked from the MySQL DBMS.⁷³ Hosted at the DBMS servers cluster of the University of Aveiro, this database's entity-relationship diagram, as seen in Fig. 1, was built around the Multimedia file (Asset) entity with its common core descriptor's set and associated project's specific descriptors' sets. With these descriptors (in the form of database entities / tables fields), each asset is described under a predefined metadata scheme defined accordingly to each asset type, for example: title, description, authorship, ownership, keywording, date, features, and other details. Related entities – Individuals, Institutions / groups and Events – that contextualise each asset gravitating around the asset entity. All these entities are geo-located to allow for their search and retrieval within interactive maps viewports in related websites, and they have relationships with the research projects' collections, where they will show up, and with the researcher responsible for their introduction in the database.

⁷² <https://mariadb.org/>.

⁷³ <https://www.mysql.com/>.

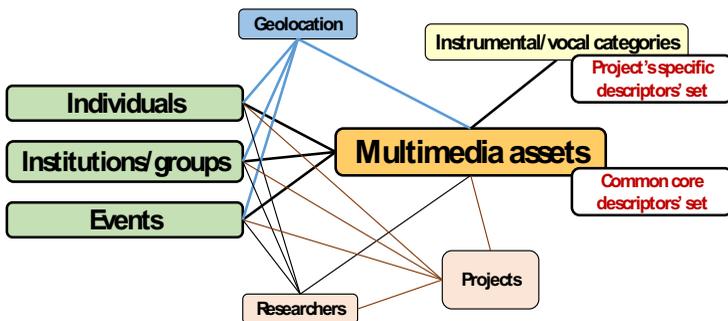


Figure 1. Archive structure (Database's Entity-Relationship Diagram).

Due to the evolutive nature of those descriptor sets, they undergo periodic revisions to accommodate the new projects' requirements, and the researchers' needs. One of those revisions will extend and complete the Euterpe unveiled specific descriptors sets for instrumental/vocal categories typology.⁷⁴ The multimedia files associated with each asset are stored, mostly in the server cluster at Serviços de Tecnologias da Informação e Comunicação (IT Services) of the University of Aveiro. Since the used servers are not real streaming media servers, they lead to 3rd-party video repositories like YouTube and Vimeo, for video files to be disseminated through embedded HTML5 video players, as seen in Fig. 2.

⁷⁴ In development by a junior researcher, Joel Seabra, under a grant awarded by the "Euterpe Unveiled" project.



Figure 2. Example of embedded HTML5 video player.

Apart from the archive database and multimedia file storage, several associated websites have been developed, as seen on the digital archive system overview (Fig. 3).

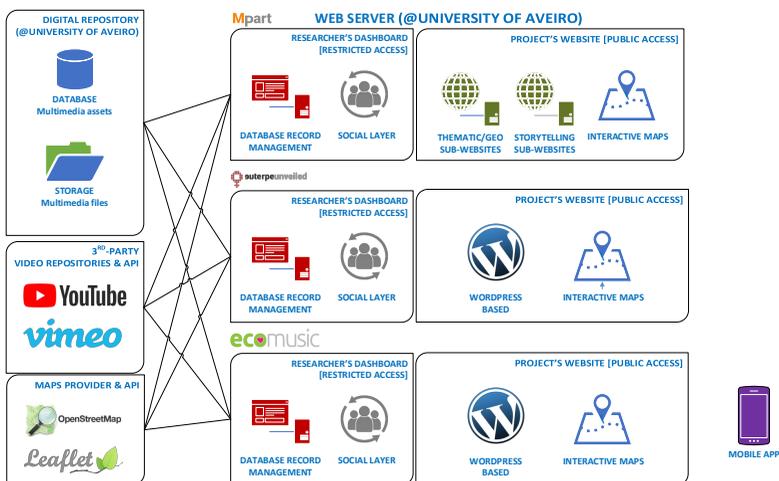


Figure 3. Digital archive system overview.

Within the web server layer, and with restricted access to researchers, some dashboards allow to list, search, share and manage (create, read, update and delete) assets in the database. The dashboards interfaces, as seen in Fig. 4, were developed from scratch using open source languages and frameworks – HTML, CSS, JavaScript, Bootstrap,⁷⁵ and PHP.

PTDC/CPC-MMU/S720/2014 | Inserir novo registo

Tipo: Fotografia

Visibilidade do registo: Privado Público

Título: _____

Descrição detalhada: _____

Suporte original: Por favor seleccione um suporte: _____ Ou insira um novo: _____

Ano: _____ Cerca de Sem data

País: _____

Concelho: _____

Concelhos em destaque:
 São Pedro do Sul Palmeira Idanha-a-Nova Vouzela Oliveira de Frades Castro Daire

Concelhos em destaque na região autónoma da Madeira:
 Calheta Câmara de Lobos Funchal Machico Ponta do Sol Porto Moniz Povo Santo Ribeira Brava
 Santa Cruz Santana São Vicente

Freguesia: _____

Local: _____

Coleção: _____

Figure 4. Researchers' dashboard (from the project “Our music, our world”).

A future social layer, supported by Web 2.0 services/tools, will enhance these dashboards with a set of features dealing with the interaction between researchers about their assets and practices, potentiating socialization, engagement and productivity in a Research 2.0 context. Public websites, as seen in Fig. 5, were deployed for each integrated project to establish custom-tailored dissemination channels for the archival contents, according to each project's scope and target audiences. They were developed with the beforementioned open source languages and frameworks or, as in the case of the project Euterpe Unveiled, using a publishing platform such as Wordpress.

⁷⁵ <https://getbootstrap.com/>.

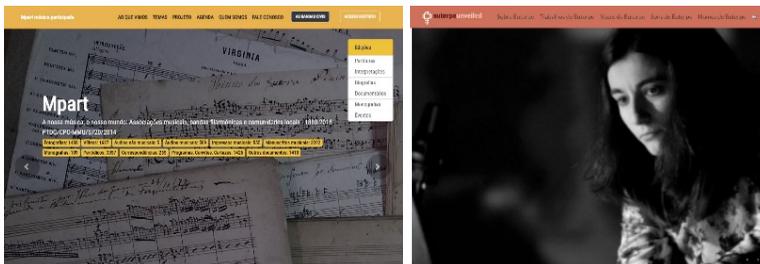


Figure 5a and 5b. Public websites (“Our music, our world” and “Euterpe Unveiled” projects).

The partnerships established with the municipalities of São Pedro do Sul, Mangualde, Idanha-a-Nova and Palmela led to the creation of several sub-websites with specific geographical scopes, which were created for the dissemination of assets, individuals, institutions/groups and events based in their geolocation descriptors. Additionally, with these descriptors, multiple interactive maps are being embedded in the projects’ websites, as seen in Fig. 6, allowing a geographic exploration of certain types/subtypes of institutions, groups, bands, etc. These maps were based on the OpenStreetMap cartography,⁷⁶ and the Leaflet⁷⁷ open source JavaScript framework.

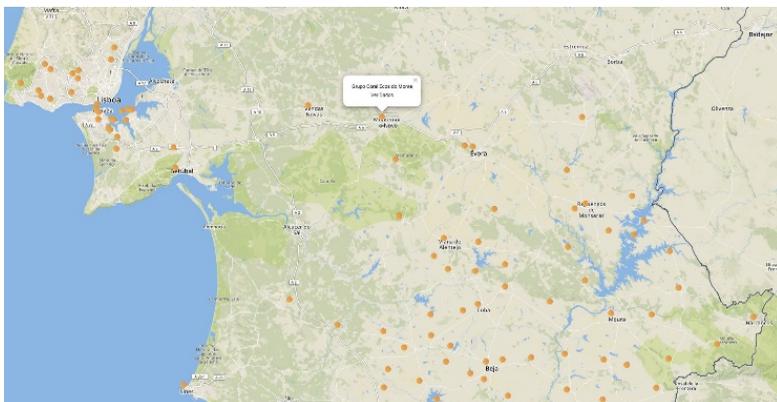


Figure 6. Interactive maps (from the project “Our music, our world”).

⁷⁶ <https://www.openstreetmap.org>.

⁷⁷ <https://leafletjs.com/>.

Sub-websites with a thematic scope were developed, proposing different exploration paths of the archive contents: Worlds of music (brass bands, amateur choirs, folk groups, popular orchestras); Events (festivities, concerts, rehearsals); Individuals (composers, conductors, musicians); Institutions / groups; and Musical practices. Moreover, adopting this thematic scope, and resulting from a recent agreement with Palmela municipality, a sub-website with an interactive storytelling approach is being developed, combining maps and multimedia assets into a geolocated interactive narrative, fostering richer and deeper learning experiences.

For the latest project, Ecomusic, a similar development scenario is planned. Additionally, a mobile app will be implemented, targeting cultural tourists and complementing the websites for the dissemination of real-time geo-located multimedia content, with a “what’s near me” paradigm (Pestana 2018).

Results

Through this common digital archive (and its associated websites), several isolated archives and databases in use at the research centre INET-md were unified, thus optimizing distributed fieldwork data collection, its management, and subsequent dissemination and share / reuse, offering a body of research for future research contexts / projects. As seen on Fig. 7, the deliverables dissemination is being deployed by custom tailored sub-websites and bonds with researched communities and studied geographical areas were reinforced.

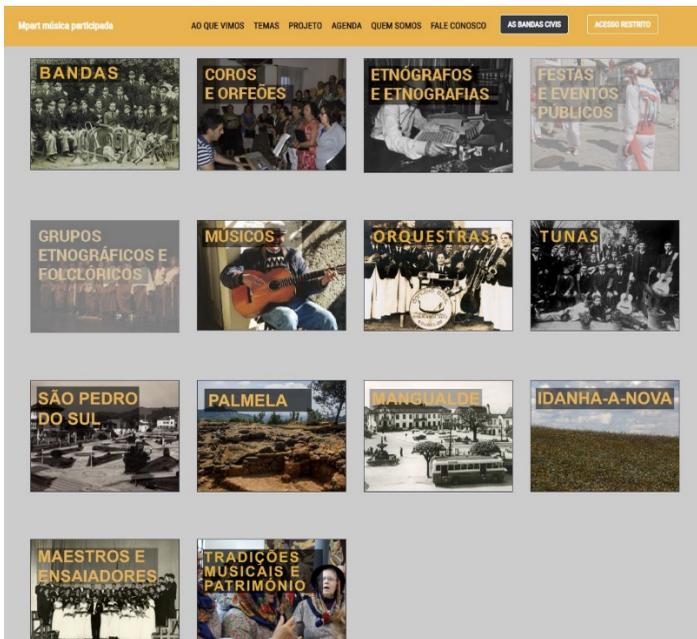


Figure 7. Thematic/geographic tailored sub-websites from the “Our music, our world” public website.

As specified by indicators collected on May 6th, 2019, 70 researchers had an active archive account. Its database counted 12444 records (multimedia assets), including nearly 13500 multimedia files, and occupying more than 110GB of disk space. In terms of multimedia assets and its typology, as seen in Table 1, the following distribution was found:

Table 1. Multimedia assets in the archive by typology (data from May 6th, 2019).

	#
Photos	1364
Videos	967
Non-musical audio files	3
Musical audio files	523

Music-related printed materials	553
Musical scores	3200
Monographies	95
Periodics	3042
Mail Letters	254
Programmes, invitations, posters	1399
Other documents	1044

The archive includes descriptive or biographical records related to those multimedia assets: 3726 individuals, 2595 musical institutions/groups, and 2149 musical events. All this data undergoes a regular optimization process aiming to filter and remove errors, duplicates and other inconsistencies. In order to prevent and minimise such occurrences, a set of how-to guides are being prepared for distribution to all the researchers involved.

Conclusions

As this digital archive reaches 4 years of development and use, some conclusions can be outlined. The archive indicators and related website analytics indicators, as well as the researchers' feedback, reveal that this digital infrastructure is being increasingly incorporated into their daily research routines. New collaborative practices and a culture of sharing and dissemination are growing among those researchers, as the common digital archive is becoming a major hub for knowledge creation and for new research opportunities. As time goes by, more researchers, projects, institutions and municipalities are adopting the archive and establishing new partnership agreements, widening its reach and scope, and demonstrating relevant metrics for the research centre INET-md. As a digital archive that disseminates its multimedia assets among the general public and promotes the use and reuse of those assets, a special care should be taken with copyright and privacy issues. Beyond the beforementioned database descriptors that restrict and control the dissemination of each asset, licencing schemas, such as Creative Commons, are being evaluated. Work is being undertaken with the "Our music, our world" storytelling sub-websites, specifically with the site themed around the concept "Palmela é Música!" as it will support the Palmela's municipality application to the UNESCO Cities of Music Network.

Upon the completion of that storytelling sub-website, development will focus on the social layer, a crucial update to the researchers' dashboards features list, enhancing the openness and collaborative nature of that online working environment (targeting a true Research 2.0 approach). Within a short- to medium-term timespan, the development efforts will also be focused on the upgrade of the database (dealing with its entities, relations and descriptors' sets) to fully accommodate the "Euterpe Unveiled" project's multimedia assets collection, management and use. Until the end of 2019, with the aid of undergraduate students and junior researchers, the Ecomusic project will undergo its full integration within the digital archive.

Regarding this project, major implementation work will be done with some of its expected deliverables – namely the mobile app, for different dissemination approaches targeting new audiences, and the multidimensional interactive map of PMF practices, an essential tool for knowledge sharing and creation by other researchers and the general public.

Finally, in a long-term effort to enhance the archive's interoperability with other archive / cataloguing platforms at the University of Aveiro (e.g. a Collective Access platform),⁷⁸ a migration and/or replication workflow for the descriptors' sets will be outlined and implemented on most of the archive's multimedia assets, allowing for their search and retrieval in other platforms' catalogues.

References

- Castells, Manuel. 2004. *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*. Edward Elgar Publishing.
- Esposito, Antonella, ed. 2017. *Research 2.0 and the Impact of Digital Technologies on Scholarly Inquiry. Advances in Knowledge Acquisition, Transfer, and Management*. Hershey, PA: IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-0830-4>.
- European Commission. 2013. "Digital Science in Horizon 2020." ec.europa.eu/information_society/newsroom/cf/dae/document.cfm?doc_id=2124.
- Jorns, Elizabeth. 2013. "Research 2.0.3: The Future of Research Communication : Soapbox Science." <http://blogs.nature.com/soapboxscience/2013/06/14/research-2-0-3-the-future-of-research-communication>.

⁷⁸ <http://museu.ua.pt/>.

- Justino, Ana Cristina Fernandes Cortês Santana. 2013. "O Desafio da Homogeneização Normativa em Instituições de Memória: Proposta de um Modelo Uniformizador e Colaborativo." Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro. <http://ria.ua.pt/handle/10773/10444>.
- Koltay, Tibor, Sonja Špiranec, and László Z Karvalics. 2016. *Research 2.0 and the Future of Information Literacy*. Cambridge: Chandos Publishing. <http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-08-100075-5.00002-X>.
- Marinho, Helena. N.d. "Euterpe Unveiled: Women in Portuguese Musical Creation and Interpretation during the 20th and 21st Centuries." Accessed August 22nd, 2018. <http://www.inetmd.pt/index.php/en/investigacao/projects/831-euterpe-unveiled-women-in-portuguese-musical-creation-and-interpretation-during-the-20th-and-21st-centuries>.
- McDonald, Jacquelin. 2015. "Communities of Practice." In *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.92051-8>.
- O'Reilly, Tim. 2005. "What Is Web 2.0 - O'Reilly Media." 2005. <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>.
- Pestana, Rosário. N.d. "Our Music, Our World: Musical Associations, Wind Bands, and Local Communities (1880-2018)." Accessed April 12th, 2018. <http://www.inetmd.pt/index.php/en/investigacao/projects/785-our-music-our-world-musical-associations-wind-bands-and-local-communities-1880-2018>.
- _____. 2018. "EcoMusic - Sustainable Practices: A Study of the Pos-Folklorism in Portugal in the 21st Century." <http://www.inetmd.pt/index.php/en/investigacao/projects/9588-ecomusic-praticas-sustentaveis-um-estudo-sobre-o-pos-folclorismo-em-portugal-no-seculo-xxi-en>.
- Rathi, Dinesh, and Lisa M. Given. 2010. "Research 2.0: A Framework for Qualitative and Quantitative Research in Web 2.0 Environments." In *Proceedings of the Annual Hawaii International Conference on System Sciences*, 1–10. IEEE. <https://doi.org/10.1109/HICSS.2010.317>.
- Ullmann, Thomas Daniel, Fridolin Wild, Peter Scott, Erik Duval, Bram Vandeputte, Gonzalo Parra, Wolfgang Reinhardt, *et al.* 2010. "Components of a Research 2.0 Infrastructure." In *Lecture Notes in Computer Science (Including Subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)*, 6383 LNCS: 590–95. https://doi.org/10.1007/978-3-642-16020-2_59.
- Vestberg, Hans. 2011. "The Networked Society: An Introduction – YouTube." 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=zpwDQqloXX4>.

Powerful women and *cori spezzati* on the outskirts of 17th-century Europe

Magdalena Walter-Mazur

Abstract

Polychoral music was popular in the Polish-Lithuanian Commonwealth since the last decade of the 16th century. It was introduced by King Sigismund III Vasa, and disseminated to other cultural centres of Poland. An unusual proof of its popularity is a collection of 110 pieces for two four-part female choirs from a monastery of Benedictine nuns in Jarosław. According to current research, this is the only collection of polychoral works recorded in high clefs (C4 to G2). The unidentified repertoire of this collection dates from 1620–1640, and displays a valuable compositional craft. Its association with the nuns would not have been possible without the support of three closely-related influential and outstanding women: a reformer of Polish Benedictine nunneries, the founder of the Jarosław monastery, and its first abbess.

In the Polish-Lithuanian Commonwealth, polychoral music appeared in the 1590s and was cultivated until the 1660s. The introduction of polychoral practice and repertoire in Poland was the achievement of the first of Polish Vasa kings, Sigismund III, but its cultivation was closely linked to the reign of the three Vasas: Sigismund III (1587–1632), Ladislaus IV (1633–48) and John Casimir (1649–68) (Patalas 2012, 281).⁷⁹ The style of musical practice of the royal court apparently radiated to the other cultural centres of the Commonwealth. The most amazing evidence of this is the presence of polychoral repertoire in the eastern territories of Poland in a female Benedictine convent in Jarosław.

⁷⁹ In her extensive and informative paper, Patalas points to the more important issues concerning polychoral music in Poland: the migration of Italian musicians employed at the royal court, the presence of Venetian editions of the earliest works of the Gabrielis (the inventory of the Cracovian librarian Zacheusz Kesner). She also mentions composers of both Italian and Polish origin who composed polychoral music in Poland, as well as its sources in print and manuscript form, the centres of polychoral practice, and stylistic tendencies.

Sigismund III Vasa was known for his artistic interests and his personal involvement in the musical affairs at his court. He was a staunch Catholic and supporter of Counter-Reformation, strongly influenced by members of *Societatis Jesu*,⁸⁰ and therefore the royal cultural policy took as its model Italy and, above all, Rome.

In 1587, King Sigismund III Vasa inherited from his predecessor Stefan Batory the Chapel Royal, numbering 25 people, mostly of Polish origin (Przybyszewska-Jarmińska 2006, 56–57). After his marriage to Anna Habsburg in 1592, and after the return of the royal couple from Sweden in 1594, the king began to form an impressive Italianate musical ensemble. At the end of 1594, Krzysztof Kochanowski, royal secretary and nephew of the famous Polish poet Jan Kochanowski, was sent on the first mission of recruiting Italian musicians for the royal chapel. He brought to Poland 16 Italian musicians, including Annibale Stabile, who was to take the post of chapel-master, but unfortunately Stabile died either during the journey or just after arrival (Bizzarini 2003, 213–214). As early as April 1595 Sigismund sent the next envoy, canon Bartłomiej Kos, who was to secure another prestigious chapel master (Bizzarini 2003, 214; Przybyszewska-Jarmińska 2006, 58–59). He recruited a real “star,” Luca Marenzio, as well as 18 other musicians (Szwejkowscy 1997, 53), and, even though the Great Madrigalist’s stay in Poland was quite brief,⁸¹ it was of great importance for the polychoral practice in the liturgical festivities of the royal court (Przybyszewska-Jarmińska, 2007, 29–30).

Naturally, polychoral music in Poland was composed and performed primarily at the royal court in Kraków and in Warsaw, but it was also present at the courts of magnates, bishops and wealthy ecclesiastical, primarily monastic, centres.

⁸⁰ Protestants called him the “King of the Jesuits.” The son of King John III of Sweden and his first wife Catherine Jagellonica, grandson of Sigismund the Old, King of Poland, and Bona Sforza. Beginning with the nineteenth-century historiography, and especially under communism in Poland, he was viewed in a very unfavourable light. Above all, he was accused of involving Poland in many war conflicts, including the wars for the Swedish throne, which led to the so-called Swedish Deluge during the reign of his son Jan Kazimierz. After this military invasion (1655–60), the kingdom of Poland never returned to its former glory. On the other hand, the period of Sigismund Vasa’s reign is regarded as the “Polish Silver Age,” when the Polish-Lithuanian Commonwealth was the most influential state in Central Europe, occupying the largest area in the whole of Europe.

⁸¹ This is difficult to determine; it could have been two and half years, or even as little as eighteen months.

In the context of our research, the court of Primate Wojciech Baranowski in Łowicz is of particular importance. This was where Mikołaj Zieliński was active as organist, chapel master, and composer. In 1611, on the initiative of Primate Baranowski, his *Offertoria et communiones* were published in Venice by Jacob Vincentius. Of interest to us are the 56 offertories for two *cori spezzati* and the *Magnificat* for three. The court of the great magnate Lew Sapieha in Vilnius employed Giovanni Battista Cocciola, whose compositions in the *cori spezzati* technique are transcribed in the Pelplin Tablature.

Music in *cori spezzati* style was also composed for the Kraków cathedral, by Franciszek Lilius and Annibale Orgas. It should be stressed that, outside of Kraków, polychoral music at the turn of the centuries flourished mainly in Royal Prussia, particularly in Gdańsk, but also in Elbląg and Braniewo (Braunsberg).

The *cori spezzati* technique enjoyed recognition in two Cistercian abbeys in Royal Prussia: in Oliwa and Pelplin. This is known because of tablatures from the 1620s, whose repertoire consists mostly of polychoral pieces. The Pelplin Tablature is of special significance for our topic, since it preserves almost 300 pieces in *cori spezzati* style. Forty-eight composers spanning four generations (born between 1530 and 1610) contributed to this collection. Most of them were from Venice and Lombardy, some from Netherlands and German Lands, and some from Pomerania, Moravia (Jacob Gallus), and England (Peter Philips, exiled to Flanders) (Przygocka 2017, 22–47). Dominant among the musical and liturgical genres represented in polychoral pieces from the Pelplin Tablature are motets (about 160), antiphons (49) and magnificats (31); it also includes 6 masses (including Marenzio's *Missa super iniquos odio habui*). The main contributors in this collection are Agostino Agazzari, Giovanni Battista Cocciola, Giovanni Croce, Sebastian Ertl, both Gabrielis, Andreas Hackenberger, Jacob Handl (Gallus), and Asprilio Pacelli.

Polychoral music from the 16th and 17th centuries in the Polish-Lithuanian Commonwealth presents quite an extensive literature, also in English and German. There is, however, a source of *cori spezzati* repertory that only a few years ago was virtually unknown, namely the collection of two-choir compositions for female voices L1643, held at the Diocesan Library in Sandomierz.⁸²

Manuscript L1643 is in many respects an exceptional collection, recorded as a set of eight part books. This source, discovered in the Sandomierz Diocesan

⁸² The first recording of eleven polychoral compositions from this manuscript appeared in 2019, based on the edition prepared by the author of this paper: *Sanctimonialis autem femina* (L 1643), ed. Ars Sonora.

Library, and initially researched shortly after the Second World War by Wendelin Świerczek (1958, 240–43), did not attract closer attention of musicologists. The exception was a valuable and interesting M. A. thesis written at the Catholic University of Lublin by Irena Rybicka (1990), devoted to the eight magnificats included in the collection. The manuscript encompasses eight part books in oblong format, 16.5 x 20 cm, four of which have folios with red edges, while the other four have folios with green-blue edges. All are uniformly bound in soft cardboard covered in brown leather, with embossed bordure on the front page and fully embossed back (Walter-Mazur 2018, 103).

The collection is extensive, containing more than 110 religious works with Latin and Polish texts, with polyphonic settings, overwhelmingly polychoral, transmitted anonymously. Based on the characteristics of the handwriting, we can assume that the manuscript could have been written in the first half of the seventeenth century. The repertory in the collection is in the polychoral style of the turn of the sixteenth and seventeenth centuries. The supposition that the source originates from the seventeenth century is confirmed by research into the watermarks and the style of ornamentation on the cover. This information inclines one to date the books to the period from the second half of the 1620s to the first half of the 1640s. Dating to a later period, which brought wars and epidemics, is unlikely (Walter-Mazur 2018, 105).

There were nine copyists engaged in writing the manuscript,⁸³ but the polyphonic repertory was entered by eight of them (Rybicka 1990, Appendix). The number of the copyists, perhaps not accidentally the same as the scoring of the majority of the compositions, as well as the manner of notating, create the impression that the manuscript was the work of an organised group of people who, however, did not complete it and stopped the work quite suddenly. Chaos rules throughout a significant part of the manuscript, because the eight copyists (probably Benedictine nuns) copied partly the same and partly different pieces in the individual part books, and did so in different order (Walter-Mazur 2018, 109–11).

Among the 110 polyphonic pieces, we find 62 compositions intended for two four-voice choirs, but only 41 preserved in complete form (Rybicka 1990, 105). The collection contains mainly Latin liturgical repertory; there are only eight works with Polish texts (Rybicka 1990, 30–36). We also find compositions whose liturgical function is unknown, for which we can establish the origin of the text: *Adiurowos* and *Vulnerasti car meum* are texts from *Song of songs* popular in the seventeenth century, set to music and used particularly in the

⁸³ I owe the identification of the scribes to I. Rybicka.

piety of female convents. *Dilecte me, noli me deserere* are fragments of the rhymed legend of St. Scholastica and St. Benedict. Rich and varied liturgical repertory allows one to suggest that polychoral performances played a significant part in the musical practice of the writers of the manuscript, and that these performances were cultivated throughout the liturgical year, and not just on the occasion of the most important feast days. It is also in accordance with the Baroque tendency of adding splendour to the setting of the liturgical ceremonies, and with the spirit of the Benedictine order, in which the liturgy was at the centre of the life of communities of monks and nuns. The presence of as many as five pieces devoted to St. Anne led me to question the Sandomierz provenance of this collection. In the 17th century, we do not find traces of intense cult of the Grandmother of Jesus at the abbey of Benedictine nuns in Sandomierz. However, it was obvious that this manuscript has close ties with the female branch of the Benedictine order, also because of the five works devoted to St. Scholastica. Therefore, after investigating other Benedictine nunneries in Poland, I suggest Jarosław as the place of origin of the eight part books collection (because the powerful and devoutly Catholic ruler of the town bore the name Anna Ostrogska, while three consecutive abbesses in the first half of the 17th century also bore the name Anna, testifying to the cult of St. Anna).

The majority of compositions entered in L 1643 are two-choir compositions for eight high voices, notated in a number of *chiavette* using the clefs G2, C1, C2, C3 and C4. While the legacy of the seventeenth century holds a sizeable repertory of compositions *a voci mutate*, i.e., for “male” voices, with the exception of the soprano, in contrast, a similar polyphonic repertory for female voices is a rarity; examples of polychoral works intended purely for high voices are extremely rare (Walter-Mazur 2018, 116).

In view of the absence of concordances to our Jarosław repertory we should assume that the works included in manuscript L1643 may have been intended for high voices, or transposed from scoring for a *voci mutate*. Such an unusual case of notating compositions for polychoral repertory (originally or after transposition), using only high clefs, was presumably a way of facilitating the performance of these compositions.

At first glance, the two-choir compositions entered in the manuscript created to cater for the needs of the Benedictine nuns show associations with the “Roman” style of polychorality: they lack differentiation of the choirs in respect of register, they lack independent instrumental parts, and the lowest voices of both choirs in the *tutti* fragments very rarely sound otherwise than in unison or octave. On the other hand, we find here some elements less characteristic of the “Roman school,” which herald some acquaintance with

new stylistic trends, such as the emergence from the choirs of a single voice or a duet of voices and contrasting it with the full choir or *tutti*, the use of echo technique, the introduction, sometimes on a number of occasions throughout the work, of fragments in triple metre, dialogues of the choirs operating in short motifs, textural contrasts, and using repetition of the sections. These works would thus represent a style close to the polychoral works composed by the royal chapel master, Asprillo Pacelli, or the chapel master of Lew Sapieha, Giovanni Battista Cocciola, but different in respect of the use of registers of voices from the typical “Venetian” output of Zieleński or Hackenberger (Walter-Mazur 2018, 131). This valuable musical source confirms the high standard of musical culture of the convent of Benedictine nuns in Jarosław, on the edge of Central Europe, and provides yet another original piece of evidence of the popularity of polychoral technique in the Commonwealth of Poland and Lithuania in the first half of the seventeenth century.

A manuscript containing interesting polychoral repertoire for female voices only would never have been created without the involvement of three outstanding women: Magdalena Mortęska (1554–1631), Anna Ostrogska *née* Kostka (1575–1635), and Anna Kostka I (c. 1570–1642). They were close cousins from the wealthy and influential Kostka family.⁸⁴ The first one, Magdalena, was a reformer of the Polish Benedictine nuns, abbess of the first convent in Chełmno revived after the times of the Reformation, the second was the widow of a powerful magnate, owner of the city of Jarosław and founder of its Benedictine nunnery, and the third was the first abbess of the Benedictine nunnery in Jarosław.

Magdalena Mortęska, as we know from the sources, looked after the music-making of the nuns in the newly established Benedictine convents. She also looked after their intellectual formation, which at that time began by teaching the candidates to read and write. Mortęska cooperated with the Jesuits in the work of reforming and creating the foundations of spirituality of the congregation (Borkowska 1986, 252). She was an interesting person: illiterate until the age of 24, she became a nun against her father’s wishes, and must have put a great deal of effort into educating herself, since the woman we encounter many years later on the pages of various sources is someone with a penetrating mind, the power of eloquence, and considerable diplomatic skills (Walter-Mazur 2018, 55).

Anna Ostrogska, after some years of marriage, was widowed in 1603 and became the independent ruler of the city of Jarosław for 32 years. She

⁸⁴ Magdalena’s mother and fathers of both Annas were siblings.

encouraged the development of the town, which was driven by annual fairs (Kieferling 2008, 27–56). Under her rule, the city lived through its best period. Ostrogska supported churches and monasteries: as she expressed in the foundation act of the Benedictine nunnery, her mother intended her for a consecrated life but, after the death of her parents, the family decided otherwise (Rychlik 1903, 8). The duchess founded the monastery in 1611, in collaboration with her cousin Mortęska. The latter sent to Jarosław twelve nuns from Chełmno, among them Anna Kostka, and equipped them, among other things, with “partbooks for fractus singing,” as well as part books with polyphonic repertoire (Walter-Mazur 2018, 89).

The first abbess of the newly founded convent became Anna Kostka, closely related to the two women mentioned above.⁸⁵ She seemed to be directly involved in creating polychoral practice in her convent. As a member of an important family, she probably wanted to refer to the best examples available at that time when it came to the musical setting of the liturgy. Rychlik (1903, 17) and later authors were of the opinion that the Benedictine nuns in Jarosław had their own professional music ensemble. In the manuscript *Ossolineum 101/II*, p. 112v, we read that the abbess “kept 10 priests and 12 musicians”; however, it seems highly improbable that the abbess would establish a fifth ensemble in the city, alongside the two established by the Jesuits colleges, the third by the city, the fourth being the private ensemble of Duchess Ostrogska. In these circumstances, it would have been more practical to hire musicians from the existing ensembles. Anna Ostrogska was probably a strong and independent person, as her superior, bishop Achacy Grochowski, said that she “aliquantulum vastiorem geritis spiritum, quam Religiosam deceat” (Rychlik 1903, 37). Perhaps her character is the key to understanding how it was possible to collect a repertoire of excellent craftsmanship, and how the women, who in those days arrived in the new convent mostly illiterate, were capable of performing eight-part polychoral compositions and writing them down.

References

Bizzarini, Marco. 2003. *Luca Marenzio. The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation*. Translated by James Chater. Aldershot: Ashgate.

⁸⁵ She is referred to as Anna Kostka I because after her death the monastery was ruled by two other Annas from the Kostka family.

- Borkowska, Małgorzata. 1986. "Potrydencka wersja reguły św. Benedykta." In *Za przewodem Ewangelii*, edited by Kazimierz Janicki, 249–62. Tyniec: Wydawnictwo Benedyktynów.
- Kieferling, Krystyna. 2008. *Jarosław w czasach Anny Ostrogskiej. Szkice do portretu miasta i jego właścicielki (1594–1635)*. Przemyśl: Archiwum Państwowe w Przemyślu.
- Patalas, Aleksandra. 2012. "Il fenomeno della policoralita in Polonia e le composizioni policorali di Marco Scacchi." In *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra cinque e seicento*, edited by Aleksandra Patalas, and Marina Toffetti, 281–333. Venice: Fondazione Levi. <https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/04/LA-MUSICA-POLICORALE-1.pdf>.
- Przygocka, Karolina. 2017. "Charakterystyka repertuaru polichóralnego z tabulatury pelplińskiej." BA dissertation, Adam Mickiewicz University Poznań.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. 2006. *Barok. Część pierwsza 1595–1696*. Warszawa: Sutkowski Edition.
- _____. 2007. *Muzyczne dwory polskich Wazów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe "Semper."
- Rybicka, Irena. 1990. "Magnificat dwuchórowe z kancjonału sandomierskich pp. benedyktynek (sygn. L.1643; I połowa XVII wieku." MA diss., Catholic University of Lublin.
- Rychlik, Ignacy. 1903. *Kościół i klasztor pp. Benedyktynów w Jarosławiu*. Jarosław: Author's edition.
- Szweykowska, Anna, and Zygmunt Marian Szweykowski. 1997. *Włosi w kapeli polskich Wazów*. Kraków: Musicalagellonica.
- Świerczek, Wendelin. 1958. "Kancjonały Sandomierskich Panien Benedyktynów," *Kronika Diecezji Sandomierskiej* 7–8: 240–43.
- Walter-Mazur, Magdalena. 2018. *The Musical Culture of Polish Benedictine Nuns in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Berlin: Peter Lang.

As especialidades dos músicos sindicalizados: Apontamentos da Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909–1934)

Maria José Oliveira Fernandes

Abstract

The Associação de Classe dos Músicos Portugueses (ACMP) was an organization established in 1909 that represented Portuguese musicians, addressing professional and social status issues (Silva 2017). This study aims to present, analyse and discuss the results of a data collection of the specialties (*e.g.* musical instruments) chosen by musician members of the ACPM (1909–1934). The ACPM archive is located at the Portuguese Music Museum – Casa Verdades Faria. This study intends to expand the present knowledge about this “hidden” archive, in order to contribute with new perspectives about unionised musicians, the association itself, and syndicalism and musical work in the early 20th century.⁸⁶

Introdução

Este estudo tem como objetivo apresentar, analisar e discutir os resultados do levantamento de dados das especialidades escolhidas pelos músicos inscritos na Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909–1934). Para tal, foi realizada uma pesquisa no espólio do Sindicato dos Músicos, depositado no arquivo do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades Faria, tendo sido encontrados quatro livros de propostas de admissão que dizem respeito aos anos de 1909–1922 e 1931–1934, os quais foram analisados segundo metodologias qualitativas e quantitativas. Por não ter encontrado todos os livros da ACMP, não foi possível compreender como é

⁸⁶ Esta pesquisa insere-se no projeto “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880–2018)”, financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020, e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia: POCI-01-0145-FEDER-016814 (Ref.^a FCT: PTDC/CPC-MMU/5720/2014).

que a Associação transitou do sistema democrático para o ditatorial, esperando-se que pesquisas futuras neste arquivo permitam encontrar a documentação em falta.

Enquadramento histórico

Nos inícios do século XX, para além da criação de orquestras sinfónicas e de bandas militares e civis, assistiu-se ao crescimento de novos contextos e locais de performance musical. Estes novos contextos apelavam a outras formações e géneros musicais para satisfazer uma audiência massificada. Deste modo, todos os músicos, e não apenas os músicos ligados à música dita “erudita”, careciam de uma entidade que zelasse pelos seus direitos, pois este sistema englobava muitos profissionais com trabalhos precários e mal pagos (Silva 2017).

Em maio de 1909, foram aprovados por alvará régio os estatutos da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, cuja comissão instaladora foi composta por Ernesto Vieira, Gonçalves de Magalhães, José Ferreira Braga, Filipe da Silva e Inocêncio Pereira, contando com 301 associados que foram considerados sócios fundadores (Vieira 1911). Esta Associação assumiu-se como protetora dos músicos e como zeladora do seu estatuto quanto ao lugar que deveriam ocupar na sociedade (Silva 2017).

Metodologia

Foi realizada uma recolha dos dados das especialidades nos quatro livros da ACMP encontrados no espólio do Sindicato dos Músicos, tendo sido analisados através de metodologias qualitativas (análise textual das propostas de admissão) e quantitativas (quantificação das especialidades dos músicos inscritos). Por especialidade entende-se os instrumentos musicais ou posição de direção nos quais os músicos se sindicalizavam e com os quais apenas podiam, na teoria, exercer a sua profissão.

Em primeiro lugar, procedeu-se à normalização dos dados, transformando parte dos dados qualitativos em quantitativos. Para tal foram tomadas as seguintes decisões: desconsiderou-se os modelos dos instrumentos musicais e a tipologia da voz (por exemplo, saxofone alto e soprano foram registados apenas como saxofone); adotou-se as designações atuais dos instrumentos musicais (por exemplo, trompa de mão foi registada como trompa); uniformizaram-se as seguintes designações: Regente, Regente de Bandas, Regente de Filarmónica e Regência para Regente de Bandas Civis e Regente de Banda Marcial, Chefe de Música Militar e Chefe de Música do Exército para

Regente de Banda Militar; o instrumento contrabaixo, devido à sua polissemia, foi analisado caso a caso e de acordo com o contexto, pois por vezes não há uma distinção clara entre o contrabaixo de cordas e de metal, deduzindo-se pelo contexto do processo ao qual pertencem; o mesmo em relação ao instrumento viola que, de acordo com o contexto, foi uniformizado para violela ou guitarra.

A organização dos instrumentos, por seu turno, foi feita de acordo com a classificação de Hornbostel-Sachs apresentada por Luís Henrique no seu livro *Instrumentos Musicais* (2011): Idiofones (idiofones de percussão); Membranofones (tambores); Cordofones (cordofones tipo alaúde, friccionados, harpas e de teclado); e Aerofones (aerofones de aresta, de palheta, de bocal, aerofones livres, órgão e voz humana). Não obstante, os instrumentos pertencentes às categorias idiofones e membranofones foram agrupados na análise; quanto à regência e à composição, as quais não dizem respeito a um instrumento musical, foi criada a categoria Direção.

A análise quantitativa foi realizada, em primeiro lugar, a partir do total de músicos inscritos por sexo e por ano e pela comparação entre o número de músicos inscritos e o número de especialidades escolhidas; em segundo lugar, pela classificação de Hornbostel-Sachs; por fim, foi realizada uma comparação entre as especialidades com o maior número de inscrições e analisada a sua evolução ao longo dos anos, perfazendo um total de 15 gráficos.

Análise dos dados e resultados

Entre os anos de 1909–1922 e 1931–1934 foram admitidos na ACMP 1076 músicos portugueses e estrangeiros a residir em Portugal. É importante frisar que quando a ACMP foi fundada em 1909 já contava com 301 associados. Não obstante, durante a pesquisa, não foram encontradas as suas propostas de admissão, assim como não foram encontradas as propostas correspondentes aos anos entre 1923–1930. Portanto, nos quatro livros achados, além das propostas, constavam outros documentos, como a autorização de inscrição pelos pais ou pelo marido, no caso de ser uma mulher casada, ou que eram sócios correspondentes de determinado local. Estes livros têm o seu valor evidencial e probatório, na medida em que são uma unidade arquivística, tendo um termo de abertura e encerramento e as admissões surgirem em sequência, neste caso por ordem cronológica de admissão.

Das 1076 inscrições, como realçado pelo Gráfico 1, 91% correspondem a inscrições realizadas por homens e apenas 9% correspondem a inscrições realizadas por mulheres.



Gráfico 1. Total de inscritos na ACMP por sexo.

No gráfico 2, é feita a discriminação do total de inscrições na ACMP por ano e por sexo.



Gráfico 2. Total de inscritos na ACMP por sexo e por ano.

De acordo com os resultados obtidos constata-se o seguinte:

- O ano de 1909 tem apenas 31 inscrições novas, não esquecendo que já existiam 301 sócios fundadores;
- O ano com mais inscritos foi 1910, com um total de 249 associados, seguindo-se 1913 com 172 e 1912 com 165;
- De 1913 para 1914 há um decréscimo de 100 inscrições;
- Em 1915 há apenas uma inscrição;
- Em 1916 há um pico, no entanto pouco significativo;
- Entre 1917 e 1922 a média de inscrições ronda as 15 por ano e, no início da década de 1930, a média sobe para 25 por ano.
- O número de inscrições do sexo feminino é escasso e está disperso pelos vários anos;
- O ano em que houve mais inscrições do sexo feminino foi 1913, com 14 inscrições;
- Entre 1917 e 1920 as inscrições por mulheres aproximam-se das inscrições feitas por homens, no entanto nunca se igualam ou sobrepõem;
- Em 1909, 1915, 1921 e 1922 não há nenhuma inscrição por parte do sexo feminino.

Importa salientar, em relação ao Gráfico 3, que cada músico se podia inscrever em mais do que uma especialidade. Assim, o total de inscrições nas especialidades por cada músico é de 1731, ou seja, alguns músicos inscreveram-se em duas ou mais especialidades.



Gráfico 3. Comparação entre o número de músicos inscritos vs o número de inscrições em especialidades pelos músicos por ano.

É notório que, nos primeiros anos da década de 1910, o número de inscrições em especialidades é o dobro, face ao total de inscritos. A partir de 1915 em diante, os números de inscrições em especialidades e de inscritos evoluem praticamente lado a lado.

De seguida, foi feita uma análise das especialidades por categorias, de acordo com a classificação de Hornbostel-Sachs e pela criação da categoria Direção.



Gráfico 4. Total de especialidades por categorias.

Constata-se pelo Gráfico 4 que as categorias com a maioria das inscrições na ACMP são os aerofones (50,3%) e os cordofones (40,8%). Já as categorias dos Idiofones e Membranofones (4,6%) e da Direção (4,1%) nem 5% das inscrições conseguiram alcançar.

Seguidamente, foram discriminados os vários instrumentos musicais pertencentes às categorias acima mencionadas e analisados no global e por ano.

O Gráfico 5 demonstra os resultados obtidos nas inscrições nas categorias Idiofones e Membranofones. Nestas categorias houve 13 músicos que se inscreveram na especialidade percussão, não discriminando os instrumentos que dela fazem parte. Não obstante, os instrumentos com mais inscrições são a caixa (22) e o bombo (20), enquanto os pratos (6), os tímpanos (9) e a bateria (10) pertencem aos instrumentos com menos inscrições.

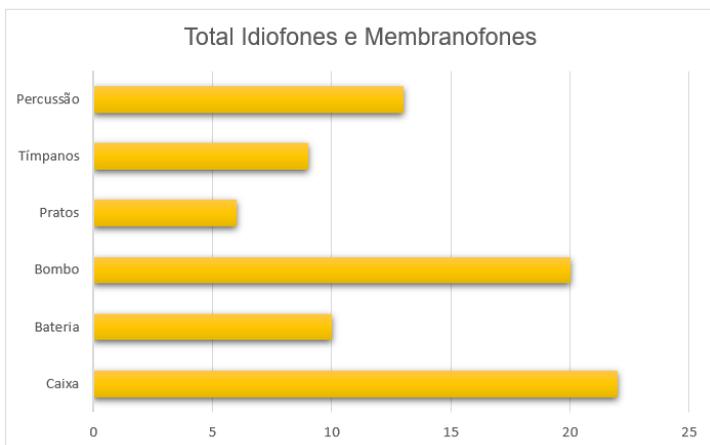


Gráfico 5. Total de inscrições em instrumentos das categorias Idiofones e Membranofones.

Por ano (Gráfico 6), percebe-se que a inscrição na especialidade percussão ocorreu até 1913, em pratos até 1914, e a bateria teve mais inscritos no início da década de 1930. Entre 1915–1918, 1920, e 1933–1934 não houve nenhuma inscrição nesta categoria.

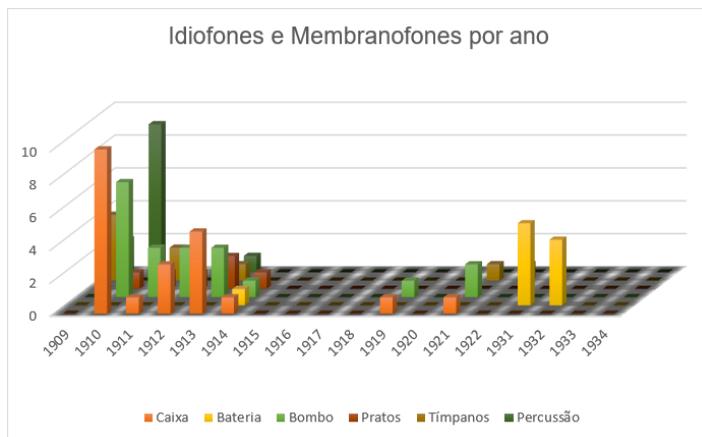


Gráfico 6. Total de inscrições em instrumentos das categorias Idiofones e Membranofones por ano.

Por conseguinte, na categoria dos Cordofones (Gráfico 7), o instrumento com mais inscritos é o violino (334), seguindo-se o piano (153), o violoncelo (78) e o contrabaixo de cordas (76). A violela teve 42 inscrições, a harpa teve duas inscrições e os cordofones de tipo alaúde tiveram 20 inscrições no seu total.

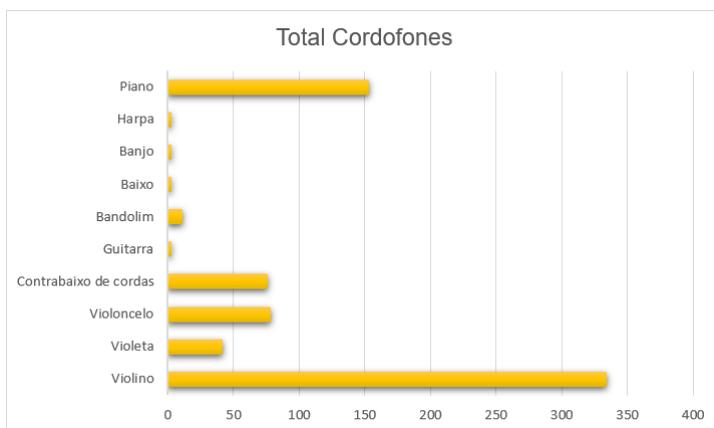


Gráfico 7. Total de inscrições em instrumentos da categoria dos Cordofones.

Segundo os resultados observados no Gráfico 8, a especialidade violino está presente em todos os anos, mesmo no ano de 1915, no qual só teve uma inscrição. Já o piano só não surge em 1915 e 1921. Os restantes instrumentos de corda friccionada mantêm-se constantes no número de inscrições entre 1910 e 1914, decrescendo a partir daí.

Quanto aos cordofones dedilhados, observa-se que as inscrições nesta categoria foram realizadas entre 1910–1913 e entre 1931–1932, havendo um interregno de 9 anos. A guitarra e a harpa tiveram pedidos entre 1910 e 1913, enquanto o banjo surge em 1931 e 1932.

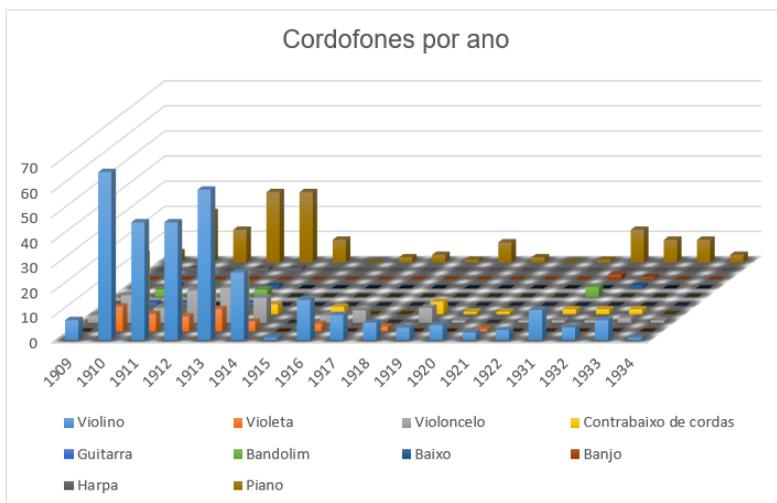


Gráfico 8. Total de inscrições em instrumentos da categoria Cordofones por ano.

Na categoria Aerofones, por uma maior comodidade de visualização da informação, os gráficos foram subdivididos em dois: um com os aerofones de aresta, palheta, livres, órgão, e voz humana (Gráfico 9), outro com os aerofones de bocal (Gráfico 10).

O Gráfico 9 demonstra que o clarinete foi o instrumento com mais inscrições (158), seguido pela flauta (108) e o saxofone (80). Quanto aos instrumentos com menos inscrições, estes foram o corne-inglês (1), o bandoneon (1) e o clarone ou clarinete baixo (3). Os restantes instrumentos registaram um total entre 7 e 20 inscrições.

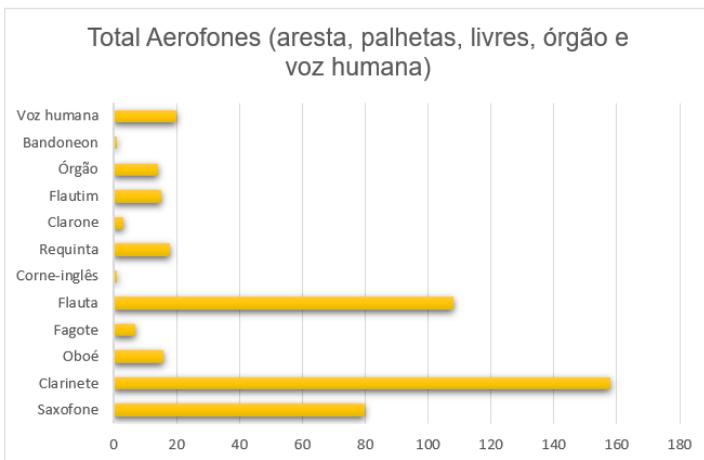


Gráfico 9. Total de inscrições em instrumentos da categoria Aerofones (aresta, palhetas, livres, órgão e voz humana).

Em relação aos Aerofones de bocal (Gráfico 10) destacam-se o trombone (134) e o cornetim (110) com mais de 100 inscrições. A trompa (43), o barítono (38) e o contrabaixo de metal (33) não conseguiram alcançar as 50 inscrições e entre os menos escolhidos estão o fliscorne (1), a tuba (9) e a trompete (15).

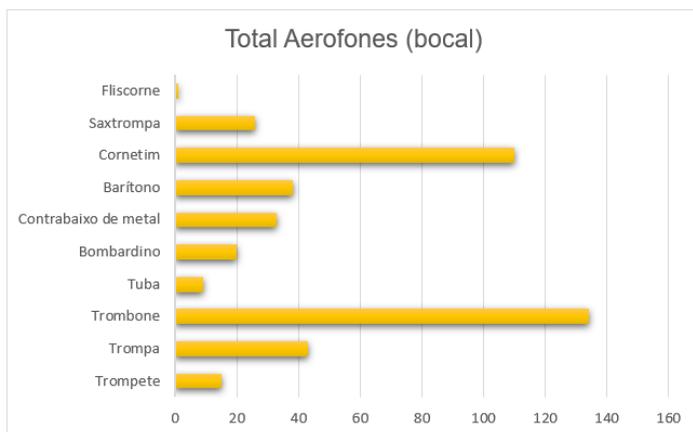


Gráfico 10. Total de inscrições em instrumentos categoria Aerofones (bocal).

Por conseguinte, no Gráfico 11, é demonstrado que o clarinete, a flauta e o saxofone só não tiveram inscrições em 1915 e 1918, que corresponde aos anos em que não houve nenhuma proposta em instrumentos desta família. Em 1920 há apenas uma inscrição em flauta.

O corne-inglês e o bandoneon, que só tiveram um inscrito, surgem em 1916 e 1931, respetivamente. As inscrições em flautim, requinta, voz humana e órgão são feitas maioritariamente entre 1910 e 1914.

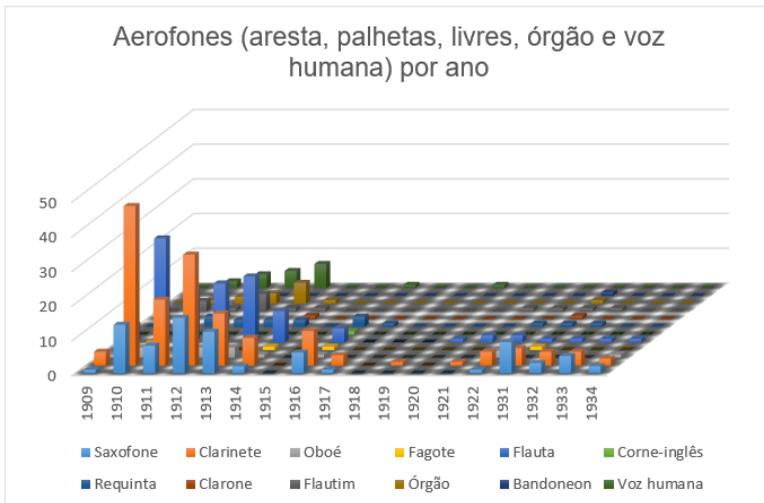


Gráfico 11. Total de inscrições em instrumentos dos Aerofones (aresta, palhetas, livres, órgão e voz humana) por ano.

Já nos Aerofones de bocal (Gráfico 12), o trombone e o cornetim surgem, praticamente, em todos os anos, excetuando 1915 e 1919, anos nos quais não houve nenhuma proposta nesta categoria. As inscrições em trompa, baritone e contra baixo de metal verificam-se entre 1909 e 1914, desaparecendo a partir daí.

A única admissão em fliscorne foi realizada em 1910, já os instrumentos tuba e trompete surgem apenas nos inícios da década de 1920 e 1930.

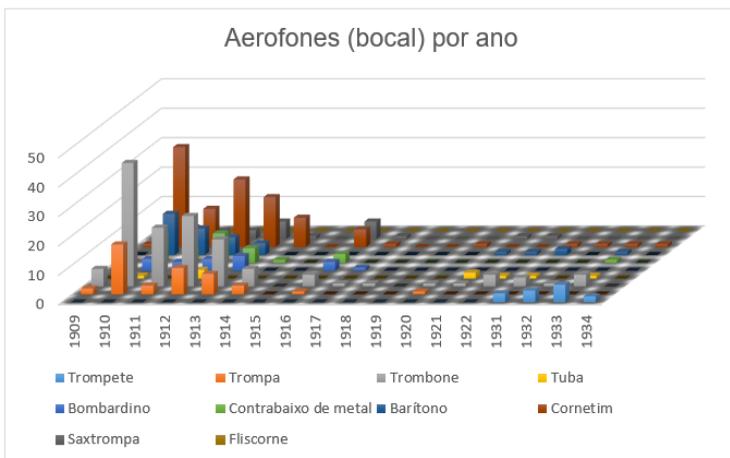


Gráfico 12. Total de inscrições em instrumentos da categoria Aerofones (bocal) por ano.

Em relação à categoria Direção (Gráfico 13), destacam-se o Regente de Banda Civil (25), o Regente Militar (8) e o Maestro (7). Diretor de Banda, o Diretor de Orquestra têm ambos 6 inscrições, e existem 9 inscrições feitas em Compositor e duas em Ensaaiador. Ainda surgem inscrições em Mestre e Diretor de Capela (uma em cada).

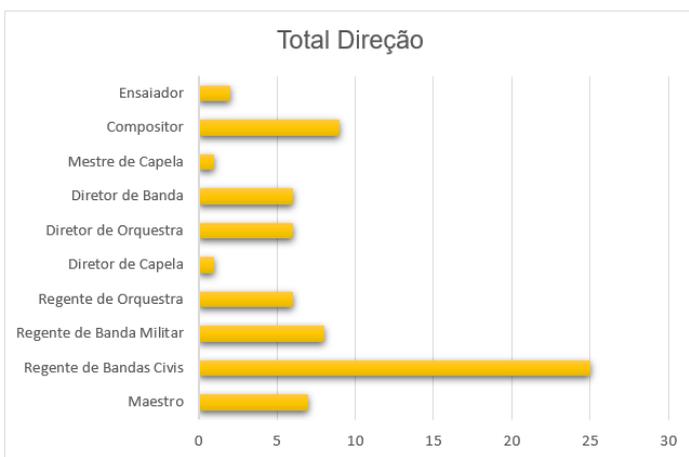


Gráfico 13. Total de inscrições em instrumentos da categoria Direção.

As inscrições em Regente de Banda Civil (Gráfico 14) ocorrem em maior número no início da década de 1930, apesar de já terem surgido entre 1910 e 1914. É também entre estes anos que surge o Regente de Banda Militar, aparecendo apenas em 1932 mais uma inscrição. A inscrição em Mestre de Capela acontece em 1910 e a de Diretor de Capela em 1913. Entre 1915 e 1921 apenas surgem três inscrições nas especialidades Maestro (1) e Compositor (2). As inscrições em Ensaaiador e Compositor verificam-se sobretudo entre 1910 e 1914, sendo que em Compositor ainda se pode encontrar inscrições realizadas na década de 1930.

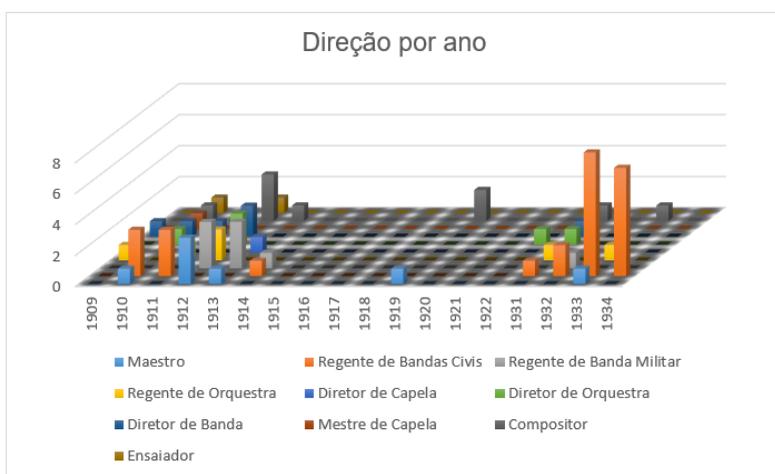


Gráfico 14. Total de inscrições em instrumentos da categoria Direção por ano.

Por fim, o Gráfico 15 apresenta uma comparação entre as especialidades mais escolhidas por ano.

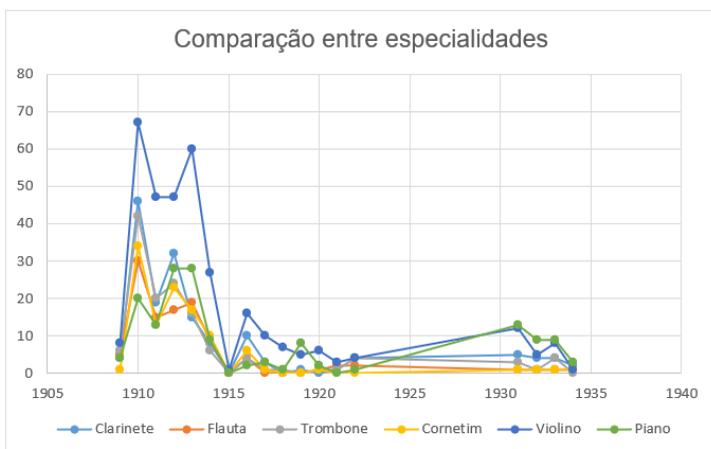


Gráfico 15. Comparação entre as especialidades com mais inscritos por ano.

O violino é o instrumento com mais inscrições ao longo do tempo, no entanto, em 1919, é ultrapassado pelo piano, tendo este decaído logo no ano seguinte e voltado a ultrapassar já no início da década de 1930. O trombone e o clarinete evoluem lado a lado no número de inscrições, assim como a flauta e o cornetim, não obstante as inscrições nestes últimos instrumentos praticamente desaparecem nos inícios da década de 1930, tendo estes vindo a decair ainda antes de 1916.

Discussão

Os anos da década de 1910 foram marcados, em Portugal, pela democracia implementada com a República e, na Europa, pela Grande Guerra entre 1914 e 1918. A ACMP, por consequência, vive os anos de euforia deste novo sistema político e decai nos anos da Grande Guerra.

Estes factos são comprovados, por um lado, pelo dobro do número de inscrições por especialidade face ao total de inscritos, graças à fundação de orquestras em Lisboa no início da década de 1910 (Orquestra Sinfónica Portuguesa por Pedro Blanch, em 1911, e a Orquestra Sinfónica de Lisboa por David de Sousa, em 1913) (Castro 1991) e ao papel das sociedades filarmónicas na “democratização da cultura musical” (Sousa 2017, 13) com a fundação de inúmeras bandas civis no final do século XIX e início do XX, e a constituição de bandas militares. Por outro lado, devido à estagnação na entrada de novos músicos nestes agrupamentos, justifica-se a diminuição no

número de inscrições a partir de 1914, visto que a ACMP estava mais focada nos agrupamentos da música dita “erudita” do que propriamente nos agrupamentos musicais das novas sociabilidades que se viviam em Lisboa, como cinema, casino, cafés, entre outros.

Segundo Ferreira Braga (1915), em 1915 acreditava-se que a Associação estava morta e, inclusive, denegria-se a sua reputação, justificando, em parte, a única inscrição que ocorreu nesse ano. A partir daqui, com entrada de Portugal na 1.ª Guerra Mundial, em 1916, e apesar de todos os esforços por parte das direções, a reputação da ACMP nunca mais foi a mesma e foi progressivamente perdendo sócios. Por conseguinte, com o interregno na década de 1920, não nos foi possível compreender como foi feita a ligação com o novo regime, implementado em 1926 (Estado Novo).

Quanto às especialidades mais escolhidas, destaca-se distintivamente o violino, instrumento de corda friccionada muito popular na Europa e em Portugal, tanto no meio urbano como no rural, podendo integrar diversas formações, como orquestras, quartetos, duos, solo, entre outras. Não obstante, o piano, apesar de não ter tido tantas inscrições quantas o violino, é um dos instrumentos por excelência do século XIX, em que muitas famílias burguesas teriam um instrumento destes em casa e as meninas o saberiam tocar (verificou-se que a esmagadora maioria das inscrições por parte das mulheres é feita em piano).

Seguem-se os instrumentos de sopro, como o clarinete, o trombone, o cornetim e a flauta, instrumentos estes que tanto poderiam integrar orquestras como bandas civis ou militares. É interessante constatar que muitos dos músicos inscritos na ACMP são músicos militares, surgindo até 1914 inscrições em Regente de Banda Militar. Não obstante, na década de 1910, também há muitos músicos a inscreverem-se na especialidade de Regente de Banda Civil, devido ao crescimento das Sociedades Filarmónicas.

O cornetim, que surge nas bandas portuguesas por volta da década de 1860, é substituído pelo trompete já nas décadas de 1920 e 1930 (Sousa 2017). Daí a justificação para a trompete não surgir antes da década de 1930 e o cornetim ter sido abandonado nessa mesma década, tal como constatado no Gráfico 12.

Os cordofones dedilhados foram a família com o menor número de inscrições, talvez por pertencerem a um meio “popular”, no qual a ACMP não estava tão interessada.

Quanto aos idiofones e membranofones, destacam-se os instrumentos integrantes das bandas civis e militares (bombo, pratos e caixa) e os tímpanos

que integrariam a orquestra. Na década de 1930 surge a bateria, instrumento que tanto irá integrar a orquestra como a música popular.

Por fim, a especialidade compositores foi a que deixou mais dúvidas, pois apesar de, em 1926, ter sido criada a Sociedade Portuguesa de Escritores e Compositores Portugueses, ainda surgem compositores a sindicalizar-se na ACMP nos anos de 1930.

Considerações finais

Esta pesquisa tinha como objetivo apresentar, analisar e discutir os resultados do levantamento de dados das especialidades da ACMP e compreender como funcionava o sindicalismo e o trabalho musical em inícios do séc. XX.

Após análise, constatou-se que a ACMP estava mais focada nos músicos das orquestras e das bandas, tanto militares como civis (cf. *Eco Musical*), do que nos restantes agrupamentos. De acordo com Manuel Deniz Silva (2017), este ideal de música sinfónica pregado pela ACMP como a classe de músicos profissionais não correspondia à realidade das atividades musicais existentes neste período, nem com o perfil dos músicos em exercício.

Daí se ter verificado a diminuição das inscrições na ACMP após a fundação das orquestras em Lisboa e da redução da constituição de bandas militares e civis, cuja base de músicos pouco ou nada foi mudando aos longo dos anos, na sequência da Guerra que levou os homens do país, revelando-se a sua ação de proteção e suporte mal sucedida.

Espera-se que este estudo incite a investigação deste arquivo “escondido”, para que novas visões sobre os músicos sindicalizados, sobre a própria Associação, sindicalismo e trabalho musical nos inícios do século XX sejam estudadas, reveladas e divulgadas.

Referências

- Balsa, Francisco. 1999. *Da Irmandade de Santa Cecília ao Sindicato dos Músicos*. Lisboa: Sindicato dos Músicos.
- Braga, Ferreira. 1915. “Associação de Classe dos Músicos Portuguezes e a sua Obra”. *Eco Musical*, 8 de novembro.
- Castro, Paulo, e Rui Nery. 1991. *História da Música: Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Henrique, Luís L. 2011. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Silva, Manuel Deniz. 2017. "Are Musicians 'Ordinary Workers'? Labor Organization and the Question of 'Artistic Value' in the First Years of the Portuguese Musicians' Class Association: 1909–1913". *Popular Music and Society* 40 (1): 518–38. doi: 10.1080/03007766.2017.1348671.
- _____. 2010. "Sindicato dos Músicos". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coordenado por Salwa Castelo-Branco. Vol. 4, 1218–26. Lisboa: Temas e Debates.
- Sousa, Pedro. 2017. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos Editores.
- Vieira, Ernesto. 1911. *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*. Tomo 1, n.º 1 e 3. Lisboa: Tipografia do Comércio.

Do som à escrita e da escrita ao som: O caso de Belo Marques e a *Música Negra*

Michael Dias

Abstract

The sixteen essays of *Música Negra: Estudo do Folclore Tonga* (1943), by the conductor and composer Belo Marques, emerge as a fragment of the vast “colonial archive,” understood here as a lineage of discourses and productions that carried out the dissemination of representations of the Portuguese Colonial Empire in the 1930s and 1940s. The problematic of the translatability of the performative practices approached by the conductor in his work, and the use of musical material referring to the “black music” in the composition process of posterior musical works, constitute a case study for the understanding of the conceptualization and imagination of the musical reality of the African continent in the 1930s and 1940s, which are structural in the construction of the “colonial archive.”

O presente texto refere-se a um estudo de caso que concerne a problemática transcrição e tradutibilidade da experiência aurál de práticas performativas em contexto colonial. Implícita nesta problemática está o emprego de convenções derivadas de categorias eurocêntricas sobre a noção de “música” em tais práticas. No sentido de apreender o modo como estas problemáticas se traduzem na prática, debruço-me sobre um momento particular da vida do maestro e compositor José Belo Marques, cuja passagem pelo sul de Moçambique, numa extensão compreendida entre Lourenço Marques e Inharrime, resultou num conjunto de dezasseis estudos sobre “folclore tonga”, compilados em *Música Negra: Estudo do Folclore Tonga* (Marques 1943). Esta obra⁸⁷, publicada pela Agência Geral das Colónias, viria a integrar uma linhagem de discursos e produções que levam a cabo a disseminação de representações da alteridade no contexto do Império Colonial Português durante as décadas de 1930 e 1940.

⁸⁷ Doravante passarei a referir-me à obra apenas por *Música Negra*.

Uma dificuldade inerente na abordagem a um objecto como *Música Negra* é o facto de se tratar, para todos os efeitos, de um objecto fragmentário, uma parte de um todo⁸⁸ que permanece ocluso, seja pela historiografia produzida acerca do Estado Novo⁸⁹, seja, neste caso em particular, pela história biográfica lacunar do maestro Belo Marques, dispersa em fragmentos em vários registos — oralidade, memória, imprensa, fotografia, obra.

Daqui emergem imediatamente dois problemas metodológicos de investigação. Em primeiro lugar, a pesquisa de documentação em arquivo colonial (Stoler 2009), onde estão em jogo categorizações e classificações, modos de organização cuja neutralidade ideológica deverá ser problematizada. Este tipo de pesquisa documental obriga a um confronto com uma epistemologia de herança colonial (Israel 2014), subjacente à qual estão inúmeros processos de negociação que expressam desequilíbrios de poder (Asad 1986), expressas em noções como “primitivismo” ou “exoticismo”, que viriam a determinar aspectos performativos de práticas e suas representações entre Portugal e Moçambique (Pereira 2019). Em segundo lugar, a construção de uma narrativa coerente a partir de fragmentos dispersos. O cruzamento de fontes, primárias e secundárias, torna-se imprescindível para a reconstrução do contexto no qual o maestro Belo

⁸⁸ É discutível esta noção de “parte”, assim como o é a de “linhagem de discursos e produções” acima referida, correndo o risco de reproduzir uma visão do próprio Estado Novo. Tratam-se de construções analíticas para um fim específico e não devem ser tidas como realidade, não obstante ser possível verificar nos vários discursos oficiais relativos ao ultramar e políticas indígenas, até à 2.^a Guerra Mundial, um bloco de ideias recorrente, que se traduz numa “mística imperial” (cf. adiante). Um dos problemas que poderá emergir da concepção de tais noções é a atribuição de sentido lógico e determinante ao passado, aquilo que Pina Cabral (1991, 63), apoiando-se em Merleau-Ponty, refere como “ilusão retrospectiva”, isto é, “a tendência para ver nos acontecimentos do passado a preparação do nosso presente, enquanto de facto, o passado é um acto completo no seu tempo, e é o acontecimento do presente que o transforma num esboço do presente”.

⁸⁹ A propósito, Domingos e Pereira (2010) escrevem: “a história do Estado Novo reproduz uma visão elitista que havia sido desenvolvida pela própria ditadura. Uma visão imposta de cima para baixo, onde o poder onipotente e onisciente do líder e o dos aparelhos institucionais e jurídicos do regime se projectam sobre uma população apática e amorfa. [...] A projecção sobre a sociedade da tipologia política do regime e da vontade do seu líder marginaliza processos históricos e sociais complexos, cuja lógica estrutural tende a desaparecer sob a força de uma história nacionalizada, refém das intenções ideológicas e dos objectivos de terminados aparelhos institucionais do estado, aquele que de forma mais clara representam a ‘ideologia do regime’. O sentido destes aparelhos ideológicos, determinado pela legislação, por programas, discursos ou proclamadas intenções, impõe-se ao processo social e histórico apoderando-se dele, ao mesmo tempo que se apropria das pessoas que o constroem no seu quotidiano” (Domingos e Pereira 2010, 12–13).

Marques se situa, mais especificamente, a década de 30 e 40 do século XX e a relação colonial entre Portugal e Moçambique.

Estas duas dificuldades inerentes à investigação de cariz historiográfico fragilizam aquilo que de outro modo seria entendido como a “história real”. Ilusória, esta permanece inacessível e incompleta. A produção discursiva sobre o passado constitui um elemento crítico a considerar na construção da narrativa subjacente ao presente artigo. Não obstante a crítica de Agawu (1992) acerca da presença do sujeito (autor) no texto e o fardo do contexto, estes dois aspectos acabam por ser estruturantes na construção de uma narrativa que resulta de uma abordagem irredutivelmente interpretativa sobre objectos fragmentários do passado.

Justifica-se assim a leitura contextualizada de *Música Negra* e a historicização das categorias “música negra” e “folclore”, assim como o entendimento que Belo Marques teria delas, como aspectos determinantes a considerar na compreensão da tradução e apropriação de representações sonoras da alteridade, apropriação que viria materializar-se em obras posteriores do maestro. Torna-se igualmente relevante saber quem foi Belo Marques.

José Ramos Belo Costa Marques du Boutac, filho de José da Costa Marques e de Maria José Belo Marques, nasceu em Leiria, Batalha, a 25 de Janeiro de 1898 e morreu a 27 de Março de 1986, em Sobral de Monte Agraço⁹⁰. No final da década de 1910 esteve em Bueno Aires, Argentina, ao serviço da orquestra do Teatro Collón, como violoncelista, passando pelo Brasil e pela Alemanha. Durante a década de 1920 integrou orquestras a bordo de paquetes e fundou o Orfeão Scalabitano. Em 1935 integra a Orquestra Sinfónica Nacional da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco, e cria um quarteto vocal, constituído por Mota Pereira, Paulo Amorim, Guilherme Kjolner e Fernando Pereira, que representou Portugal na Exposição Internacional de Paris, em 1937. Em 1938, parte para Moçambique, onde viria a ficar ao serviço do Rádio Clube Moçambique. Aqui, desde o início, estaria sempre de alguma forma implicado na dinamização da actividade do Rádio Clube Moçambique. Fica a cargo do orfeão da emissora, propõe a criação de uma Academia Musical e de um arquivo musical, e dirige os “Momentos Musicais” no Teatro Gil Vicente em Lourenço Marques. Em 1940 realiza a recolha de práticas no litoral sul de Moçambique, durante vinte dias, passando por Vila João Belo (actual Xai Xai), Chibuto, Zavala, Manjacaze e Inharrime.

⁹⁰ A biografia do maestro encontra-se em vários documentos (Rosado 1952; S.n. 1959; Pereira 2004; Silva 2010; Menitra 2013), cujo confronto faz emergir algumas contradições no que se refere à datação e ordem cronológica dos factos. A biografia aqui apresentada não se pretende exaustiva. Para efeitos de contextualização do presente artigo, foco-me apenas em datas até 1944.

Em 1942 regressa a Portugal, integrando o Gabinete de Estudos Musicais, e ficando a cargo da Orquestra Típica Portuguesa. Em 1944, estreia na íntegra *Fantasia Negra* no Teatro Nacional de São Carlos, obra sinfónica pela mão do maestro, com participação do Orfeão Scalabitano.

A articulação entre a obra escrita, a música e a experiência de Belo Marques em Moçambique surge, como já referido, num contexto colonial. Nas décadas de 1930 e 1940, diversas representações emergentes de uma narrativa assente sobre uma “mística imperial” do Estado Novo (Castelo 2012), capaz de mobilizar sentimentos de orgulho e defesa das colónias, expressas através de conceitos e imagens como “Nação” e “Império”, insinuam-se de diversas formas. Um modo particularmente eficaz de materialização destas imagens, assim como representações da alteridade racial no quadro da “mística imperial”, concretizou-se na Primeira Exposição Colonial Portuguesa do Porto, em 1934. No contexto da pedagogia cerimonial e construção de um império unificado (Medeiros 2003, Marroni 2013), as dimensões visual e aural da exposição corporificam o objectivo ideológico do evento. O som, ao longo de inúmeras descrições na imprensa da época dedicada ao evento, seja o periódico *Ultramar* ou *O Comércio do Porto-Colonial*, encontra-se muitas vezes associado ao movimento, quer em termos da própria descrição de características do som (por exemplo, “bárbaro”, “caótico”), inclusivamente da voz (por exemplo, “gutural”), quer em termos da descrição dos movimentos corporais (por exemplo, “frenético”). Deste modo, estão implícitas representações do corpo do Outro quando se fala de “música” no contexto da Exposição Colonial, o que por si é já indicativo do modo de conceber, de forma implícita, as práticas performativas que seriam forçosamente representativas da alteridade racial, aqui o “indígena”, uma categoria de representação ocidental do Eu, a partir do qual se fixam o branco e o colonizador como naturalmente superiores (Blanchard *et al.* 2011). Som e corpo, neste contexto em particular, constituem metonímias de um corpo social representativo de um Outro, aqui entendido como todo o universo colonial, adjectivadas a partir de uma posição de superioridade moral e racial, paternalista e condescendente.

Música Negra, concebido e publicado nas regiões limítrofes deste período, emerge assim, numa primeira leitura, como um produto da prepotência do poder colonial português exercido sobre a vida nas colónias e que reproduz o espírito da “mística imperial” manifesta na Exposição Colonial de 1934. Na obra estão patentes: a) a classificação, categorização e representação gráfica de práticas performativas recolhidas; b) o tom paternalista e condescendente subjacente aos textos que compõem o livro, dos quais emergem vários bordões semânticos que remetem para uma ideia por vezes romantizada de

“África”; c) breves passagens que subtilmente descrevem as vantagens de alguns dos aspectos particulares do domínio ultramarino português, nomeadamente a natureza das missões religiosas católicas, por oposição às missões protestantes, e ecos de *Casa Grande e Senzala* (1957 [1933]) de Gilberto Freyre, que colocam a “raça” portuguesa num patamar privilegiado de penetração e miscigenação em territórios “tropicais” (Castelo 1998).

A tentativa de sistematização de um modelo de transcrição de práticas performativas no sul de Moçambique, através da perspectiva particular de Belo Marques, constitui o cerne da obra. Não obstante a mão, ou neste caso o ouvido, do autor ser determinante nos critérios de selecção dos materiais sonoros e no processo de transcrição em notação musical de tradição ocidental, os dezasseis estudos constituem na sua totalidade uma lente através da qual se torna possível apreender, até certo ponto, o modo de interpretação de uma realidade sonora mais abrangente, neste caso a de um país africano sob o domínio administrativo português.

Nesse sentido, *Música Negra* emerge como um dado fundamental para a compreensão do processo de tradução pelo qual práticas performativas em Moçambique passaram, no sentido de cumprir uma espécie de “africanização” sonora. Essa tradução resulta, para além do olhar subjectivo de Belo Marques, de uma “consciência de século” (Erlmann 1999)⁹¹ de natureza ontológica que sustenta a discriminação, ora positiva ora negativa, de características identificativas da “música negra” e, por conseguinte, de práticas performativas que se inserem nesta categoria.

É sensato, no entanto, considerar que na obra *Música Negra* a categorização de práticas sob a designação “música negra” não implica necessariamente uma aplicação rigorosa de critérios estilísticos objectivos, mas antes a aplicação de um critério algo vago, generalizante, que corresponde a um imaginário colonial particular. Isto é, “música negra” refere-se, de um modo circunscrito, a uma categoria que se define pelo uso que Belo Marques faz dela, nomeadamente, através da sua aplicação a um conjunto de modos expressivos identificados durante a sua incursão pelo sul de Moçambique.

Por outro lado, e de um modo mais geral, a categoria “música negra” refere-se a um universo de práticas cujos referentes são parte integrante de um campo semântico específico, que resulta da produção, sob várias formas, de

⁹¹ Por “consciência de século” entenda-se, neste caso, um conjunto de circunstâncias e contingências históricas no âmbito político, social e cultural, em que mitos e representações produzidos e reproduzidos, alguns estreitamente associados ao poder político, ganham forma e expressão através do aparelho de propaganda, sobretudo a partir da década de 1930, após a instauração oficial do regime do Estado Novo.

um imaginário colonial. Por outras palavras, “música negra”, assim como “África”, “bataque” e “selva”, é um signo linguístico essencializante que se insere num campo lexical vasto — o do discurso “colonial” (Bhabha 1994) —, que traduz e reproduz diversas representações do Império Colonial. Reproduz, também, uma relação de poder cujo conteúdo lhe dá expressão. Aqui, o papel autoritário do autor na obra e suas implicações na presença ou ausência da voz da alteridade (Clifford 1988), assim como o próprio contexto colonial no qual a recolha das práticas toma lugar, são sintomáticos de tal relação de poder. Exemplos que expressam tal relação, em *Música Negra*, são, por exemplo, a transcrição e análise de práticas corais em Moçambique em quatro vozes, separadas em baixo, tenor, alto e contralto, ou a harmonização posterior de “vozes solistas”.

Uma das preocupações que Belo Marques manifesta ao longo dos textos é a questão da tradutibilidade das recolhas numa linguagem familiar. São vários os momentos em que o maestro expressa a sua dificuldade no processo de transcrição gráfica de “melodias”, apresentando uma solução original para a representação dos quartos de tom — a “escala microcromática” (Fig. 1) — e ornamentos — “supra e infra” (Fig. 2) —, embora a abordagem a modos de representação destes intervallos não constitua uma novidade nesta época.



Figura 1. Belo Marques, transcrição da escala microcromática.



Figura 2. Belo Marques, notação de quartos de tom “supra” e “infra”.

Ao longo dos textos, surgem várias considerações estéticas acerca da música, com referência ao folclore e ao jazz, afirmando a importância da “música negra” e a necessidade de criar uma música de expressão “nacional”. Está patente também uma caracterização infantilizada, paternalista e condescendente da imagem do africano, ao qual é ainda atribuído um carácter de bondade, emergente de uma fantasiada relação com a Natureza remanescente do “bom selvagem” de Rousseau, e do folclorismo de Almeida Garrett e Armando Leça. Em entrevista ao periódico *Rádio-Moçambique*, Belo Marques, em 1938, evoca o apelo de Armando Leça aos compositores:

Somos apenas uns intérpretes da melodia existente em tudo quanto ao redor de nós palpita e vive. [...] A minha tarefa tem-se limitado a melhor explicar aos outros em harmonia a beleza de qualquer antiga canção do povo da nossa terra. Por isso estou agora ansioso por descobrir a alma ingénuo desta gente negra. Creia: a música existe aqui como lá... limitar-me-ia a saber dizê-la. (S.n. 1938)

Armando Leça escreveria, em 1922:

O genial e fecundo poeta das redondilhas que à viola as improvisa em horas seguidas, para elas também soube e sabe compor: do ciciar dos embalos ao inato harmonizar dos corais, do trovar amorosos à ritmo-peia esperta dos viras, dos infantis jogos de roda, à rudeza inédita das suas chulas! Saibam-no ouvir e interpretar os compositores do meu país. (Leça 1922, 16)

Ao longo dos textos emerge uma dicotomia sentimento / razão cujos termos são colocados em oposição, no sentido em que Belo Marques, quando se refere aos “pretos”, aos “selvagens”, utiliza de modo geral um léxico que será do domínio das sensações e das emoções, das paixões (“alegre”, “feliz”, “amor”, “triste”, “furioso”), e raramente da “razão”. Esta afinal pertence aos “brancos”, aos “civilizados”, criando-se uma divisão entre tudo que é “selvagem”, “autêntico”, “rural” e, a “cidade”, a “civilização”, o “artificial”.

Todos estes aspectos estão subjacentes a uma formulação de Belo Marques acerca da “música negra”:

Os compositores portugueses têm ali, na nossa África, uma fonte inesgotável de inspiração; e todos esses cantares bárbaros, êsses temas exóticos mas puros, podem abrir as portas a elevadas sinfonias, podendo ser enaltecidos pela riqueza dos nossos instrumentos e da nossa civilização. Se o compositor, nas horas do seu trabalho, der à sua obra todo o coração, despido de vaidades, alguma coisa de Portugal lá ficará impressa. Ser original: é ser verdadeiro e sincero. (Marques 1943, 83)

Para Belo Marques, seria através da música, a “música negra” e os “cantares bárbaros”, que seria feito o contributo do continente africano para a composição de uma música “essencialmente” portuguesa. O modo como o maestro fez uso de elementos da “música negra” por ele identificados apresenta-se nas suas quatro obras seguintes: *Melodia Negra* (S.d.), *Lhanhallaty* (1941), *Dança Guerreira do Gungunhana* (1939) e *Ballado Negro* (1972).

Em *Música Negra*, Belo Marques transcreve uma *mutimba* (Marques 1943, 55) (Fig. 3), prática associada ao casamento em Moçambique. O tema entre os compassos 5 e 6, “mulheres” e “homens”, surge no coro, “sopranos” e “tenores”, de *Melodia Negra* (Fig. 4), nos compassos 47 e 48, respectivamente.

Allegretto

Mulheres

Homens

Chiquitz

5

Figura 3. Belo Marques, transcrição de uma *mulimba*, compassos 1–9.

47 48 49 50 51 52

Fl. 1

Ob. 1

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S.

T.

Figura 4. Belo Marques, *Melodia Negra*, compassos 47–51.

No “15º Estudo” do livro, Belo Marques transcreve uma “canção” (Marques 1943, 114–15) (Fig. 5). Desta transcrição resultam alguns compassos da obra *Lhanhallaty*, escrita para orquestra. Vamos encontrar este tema nos compassos de abertura, nos sopros. O tema surge sobre um bordão em Sol nas cordas, enquanto que os tímboles imitam a “negomba”, aos quais se

sobre põe uma vassoura e bombo e caixa em semicolcheias, o que se traduz numa espécie de “ritmo tribal”, que podemos assumir, dado o contexto (Fig. 6).

The musical score for Figure 5 is in common time (C) and marked 'Lento'. It features three staves: Solo (treble clef), Coro (treble clef with a key signature of one flat), and N'gomba (bass clef). The Solo part begins with a rest followed by a melodic line with slurs and accents. The Coro part consists of sustained chords. The N'gomba part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*.

Figura 5. Belo Marques, transcrição de uma “canção”, compassos 1–4.

The musical score for Figure 6 is in common time (C) and includes a variety of instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Timpani (Timp.), Bongos (Bom.), Caxixi (Cx.), Vassoura (Vassr.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds and strings play sustained notes with dynamics like *mf* and *f*. The percussion parts (Timp., Bom., Cx., Vassr.) play rhythmic patterns, with the Vassoura part marked *pp*. The strings (Vc., Cb.) play sustained notes with dynamics like *pp*.

Figura 6. Belo Marques, *Lhan/hallaty*, compassos 3–4.

Depois de um recitativo, em *Lhanlhallaty*, segue-se uma secção com dois pianos a quatro mãos, na intenção de evocar a timbila (Fig. 7).

Figura 7. Belo Marques, *Lhanlhallaty*, compassos 10–13.

No “10º Estudo” do livro, podemos encontrar a transcrição de uma timbila, e que corresponde sensivelmente ao que encontramos em *Lhanlhallaty* (Marques 1943, 37–38) (Fig. 8).

Figura 8. Belo Marques, transcrição de uma timbila, compasso 1–3.

Nos últimos dois exemplos, verifica-se a utilização de uma estratégia imitativa, evocativa, de instrumentos musicais “tradicionais” africanos. Em *Bailado*

Negro, entre os compassos 69 e 82, há indicação de “imitação de negomba” pela bateria (Fig. 9).



Figura 9. Belo Marques, *Bailado Negro*, compasso 69.

No caso da *Dança Guerreira do Gungunhana* destaca-se a presença de um “corno da selva”, provável referência a mpala-pala, um instrumento de sopro fabricado a partir de um corno de animal. Este “corno da selva” surge simulado pelas trompas em Fá, cujo desenho melódico se cinge a uma 2.^a maior ascendente durante vários compassos (Fig. 10).



Figura 10. Belo Marques, *Dança Guerreira do Gungunhana*, compassos 34–35.

As soluções e estratégias utilizadas por Belo Marques para contornar o problema da tradutibilidade, irredutíveis às convenções eurocêntricas sobre “música”, resultam tanto numa africanização de uma “música portuguesa” quanto numa “ocidentalização” de práticas performativas africanas. A evocação da “música negra” nas obras aqui referidas reflecte, mais do que as limitações de um indivíduo ou do material sonoro, a discriminação em categorias lógicas de um universo performativo complexo e efêmero, que se reproduz imperfeitamente, imaginativamente, em cada linha transcrita.

Referências

- Agawu, Kofi. 1992. “Representing African Music”. *Critical Inquiry* 18 (2): 245–66.
- Asad, Talal. 1986. “The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology”. Em *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, coordenado por James Clifford e George E. Marcus, 141–64. Berkeley: University of California Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Blanchard, Pascal, et al. 2011. *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Paris: Actes Sud.
- Cabral, João de Pina. 1991. *Os Contextos da Antropologia*. Lisboa: Difel.

- Castelo, Cláudia. 1998. *O Modo Português de Estar no Mundo. O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933–1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- _____. 2012. "Investigação Científica e Política Colonial Portuguesa: Evolução e Articulações, 1936–1974". *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 19 (2): 391–408.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Domingos, Nuno, e Victor Pereira. 2010. "Introdução". Em *O Estado Novo em Questão*, coordenado por Nuno Domingos e Victor Pereira, 7–39. Lisboa: Edições 70.
- Erlmann, Veit. 1999. *Music, Modernity, and the Global Imagination*. New York: Oxford University Press.
- Freyre, Gilberto. 1957 [1933]. *Casa Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Israel, Paolo. 2014. *In Step with the Times: Mapiko Masquerades of Mozambique, New African Histories*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Leça, Armando. 1922. *Da Música Portuguesa*. Lisboa: Lumen.
- Marques, Belo. 1943. *Música Negra: Estudo do Folclore Tonga*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Marroni, Luísa. 2013. "'Portugal não é um País Pequeno'. A Lição de Colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934". *História, Revista da FLUPIV* (3): 59–78.
- Medeiros, António. 2003. "Primeira Exposição Colonial Portuguesa (1934). Representação Etnográfica e Cultura Popular Moderna". Em *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, coordenado por Salwa El-Shawan Castelo Branco e Jorge de Freitas Branco, 155–70. Oeiras: Celta Editora.
- Menitra, Graça. 2013. "Espólio do compositor Belo Marques já pertence a Leiria". *Jornal de Leiria*, 20 de Junho.
- Pereira, Matheus Serva. 2019. "Batuques Negros, Ouvidos Brancos: Colonialismo e Homogeneização de Práticas Socioculturais do Sul de Moçambique (1890–1940)". *Revista Brasileira de História* 39 (80): 155–77.
- Pereira, Teresa. 2004. *Belo Marques 1898–1897 Música*. Lisboa: DMSC / Departamento de Serviços Gerais Imprensa Municipal.
- Rosado, António. 1952. "O Maestro Belo Marques tem Saudades da Terra Laurentina". *Rádio-Moçambique* 190, Maio.
- S.n. 1938. "O Maestro Belo Marques". *Rádio-Moçambique* 42, Novembro.
- S.n. 1959. "Ao Fim de Cinquenta Anos de Vida Artística Belo Marques é Homenageado Publicamente". *Rádio-Moçambique* 270, Janeiro.
- Silva, Manuel Deniz. 2010. "Belo Marques". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, coordenada por Salwa Castelo-Branco, 744–45. Lisboa: Círculo de Leitores.

Stoler, Ann Laura. 2009. *Along the Archival Grain*. Princeton: Princeton University Press.

Partituras de Belo Marques (Arquivo Distrital de Leiria)

Bailado Negra: cota VI/39/C/1 ref. PT/ADLRA/PSS/BM/007/00000.

Melodia Negra: cota VI/39/C/1 ref. PT/ADLRA/PSS/BM/007/000013.

Dança Guerreira do Gungunhana: cota VI/39/C/1 PT/ADLRA/PSS/BM/007/000009.

Aranha de Mil-Pés (Lhanhallatj): cota VI/39/C/2 ref.
PT/ADLRA/PSS/BM/008/000003.

Hidden stories of sound effects and timbre changes in the early piano history. A case study: the *Clavecin roial* and the art of sound mutations for the musical sublime

Pablo Gómez Ábalos

Abstract

In mainstream piano history, the action's development is highlighted as the makers' main purpose. From Cristofori's pianos to the modern instrument, piano music is customarily understood as dependent on that "evolution" in terms of singability and dynamics. Nevertheless, during the 18th century, the German organ and keyboard instrument tradition and Hebenstreit's *Pantolon* fashion raised a deep interest in multi-timbre instruments, as expressed by German hammer-action instrument makers and celebrated musicians. This article aims to discuss stories related to the early piano and timbre effects, focusing on the *Clavecin roial*, and their influence in music-making at the time of the musical sublime.⁹²

Myths

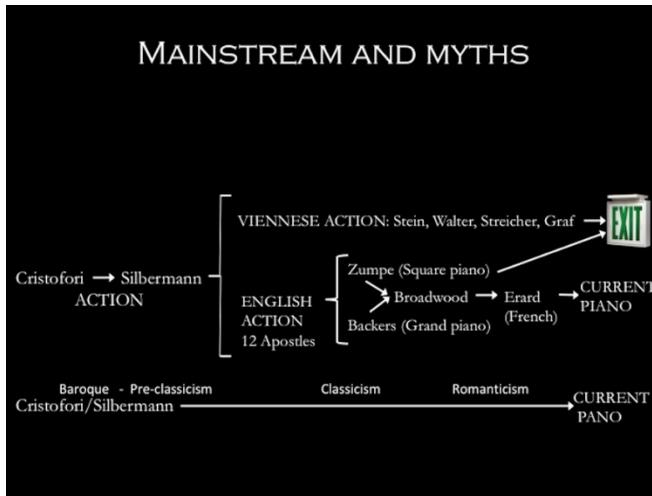
A common belief, still present about piano history, generally supports a long linear evolution from the Florentine maker Bartolomeo Cristofori – considered its sole inventor – to the modern piano. This linear "evolution" is based on the action Cristofori invented. Commonly, his action has been considered the origin of every succeeding piano-action (so-called Viennese and English actions) through Gottfried Silbermann's imitation, and runs parallel to periodisation in general music history and the way piano music is seen and analysed (see Table 1).

⁹² Project supported by a 2017 Leonardo Grant for Researchers and Cultural Creators, BBVA Foundation. The Foundation takes no responsibility for the opinions, statements and contents of this project, which are entirely the responsibility of its authors.

The evolutionistic viewpoint affects not only the history of the instrument, but also the history of piano composition and piano performance, and our perception of social, economic, cultural and aesthetic elements surrounding the instruments. In addition, this view encompasses myths and misunderstandings; for instance, the repeated fake story of the so-called twelve apostles,⁹³ still present in general music history and among piano teachers and even musicologists, although it was refuted by the renowned scholar Michael Cole (2000).

On the contrary, the history of the piano did not evolve from one story, but several stories. Thus, the mainstream history of the piano undervalues those local stories of hammered keyboard instruments and their relationship with music and musicians (amateurs and professionals) in specific contexts. Therefore, early piano music is read globally as if it were written for (more or less) the same type of instrument, whose main feature is the ability to play piano and forte.

Table 1. Mainstream piano history and mainstream music history.



⁹³ A supposed group of Silbermann's pupils that migrated during the Seven Years War to England, where they spread Cristofori's ideas; a myth that, as Cole (2000) explains, was established through publications by Rimbault (1860), Hipkins (1886), James (1930), Harding (1993), Good (1982, although in his second edition in 2001, he corrected the errors influenced by these beliefs), and Clinkscale (1996), giving preeminence to the Cristofori-Silbermann linear evolution in piano history.

Hence, piano music has been customarily understood as dependent on that “evolution” in terms of seeking singability and dynamics in order to highlight the melody over the accompaniment, but not dependent on sound effects and the contrast of timbres.

Although instrument makers worked hard to develop subtle actions, it did not occur linearly. Several makers developed ideas on the action derived from different influences – also including, although not always, Cristofori’s ideas – but most focused their work on offering more abundant timbre possibilities. Consequently, the evolutionistic view has veiled instrumental features such as registers (stops) related to the fashion of the time and aural aesthetics in specific geographic areas, which, in fact, influenced daily music-making at the time.

This text aims to discuss hidden early-piano stories and their roots, related to sound effects and timbre changes, focusing on the *Clavecin roïal*, challenging a viewpoint on late 18th-century piano music exclusively based on singability and dynamics. Early piano history was neither linear nor based exclusively on the action developments for seeking dynamic-power and sound-control by touch.

Keyboard dynamics and sound-control as an aesthetic aim

Cristofori invented and developed complex actions combining levers – we know of at least two different types⁹⁴ – surprisingly close to the modern piano action. Cristofori’s motivations were the quality of the sound and making the harpsichord dynamically expressive by reaching all the dynamic gradation from piano to forte, as Scipione Maffei explained:

Getting louder or softer sound depends on the different strength with which the keys are pressed by the player, adjusting it, one not only hears the piano and the forte, but the gradation and diversity of the voice, like it would be possible to do with a cello [...] to intentionally choose things, and [play] delicately, and especially breaking up, and making the parts walk, and hear the subjects in more places (my

⁹⁴ The first one is known due to the drawing in Maffei’s article in the *Giornale de’letterati d’Italia*, vol. v (Venice 1711, 144–59 – see in Badura-Skoda 2017, 472); the second one can be found in the three surviving originals by Cristofori, although they have some slight differences.

translation; original text in Pollens 1995, 238–43, and Badura-Skoda 2017, 469–70).⁹⁵

Those instruments were called, in early references: “Arpicembalo [...] che fa il piano e il forte],”⁹⁶ “Gravecembalo col piano e forte,”⁹⁷ and “Cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di marteletti.”⁹⁸ Italian harpsichords from the 17th and 18th century were not so varied in timbre, usually displaying a “single manual, and the almost complete lack of interest in tone-altering devices, even one as simple as the buff stop” (Kottick 2003, 232). Italian harpsichords influenced the structural elements and aural features of Cristofori’s pianos (Schwarz 2019, see also Kottick 2003), and, henceforth, his experiments with the hammer action in seeking control of the sound by touch. This originated an aural aesthetic focusing on the quality of sound. That is the reason why mainstream piano and music history emphasise, as an aesthetic aim, the dynamic balance between melody and accompaniment, highlighting it as the main stylistic feature in piano music and the main goal in piano making during that period. Even Eva Badura-Skoda concludes her last book with this idea:

And most important: fortunately, on fortepiano the accompaniment can be easily suppressed in volume and played much softer than the leading melodic lines in the homophonic two-part galant pieces. This possibility could be realized through the new cembalo piano e forte to avoid too loud an accompaniment on common Italian single-manual harpsichords. This was and is indeed a great advantage for pianists who want to achieve musically inspiring performances. (Badura-Skoda 2017, 468)

Multi-timbre instruments in the German-speaking geographic context

⁹⁵ Underlined by the author of this chapter.

⁹⁶ Inventory of the Musical Instrument Collection of Prince Ferdinando de’ Medici (1700), State Archive of Florence (Schwarz 2019, 65).

⁹⁷ Maffei’s 1711 article (in Pollens 1995, 238–43, and Badura-Skoda 2017, 469–74).

⁹⁸ On the cover of the 12 Sonatas by Lodovico Giustini, 1732 (the first pieces composed specifically for pianoforte). For the terminology, see Badura-Skoda 2017, 59–87.

However, stories of hammer-action instruments provided with multi-timbre possibilities (called *Pantalons*) spread mainly in German-speaking areas.⁹⁹ Drawing on German contextual and local traditions, these instruments even influenced English pianoforte making in the second half of the 18th century, to some extent more than Cristofori's piano.¹⁰⁰ These instruments left several idiomatic gestures in the composition of piano music beyond the prototype of the *galant*-style "melody versus accompaniment." Musical gestures focused on harmonic passages and textures, and auditory effects, related to an improvisatory style (see musical examples below).

Franz Jacob Spath and Johann Gottlob Wagner were celebrated keyboard instrument makers who devoted themselves to multi-timbre hammer-instruments, inventing, respectively, the *Tangentenflügel* and the *Clavecin roial*. Both Spath and Wagner emphasised in advertisements the multi-timbre possibilities as the most attractive features of their instruments. Gottfried Silbermann, Johann Andreas Stein, Johannes Zumpe, Anton Walter, and Sébastien Erard also provided their instruments with sound effects and mutations. Surprisingly, unlike the "evolution" of the action commented above, this fact is usually overlooked in music history writing about the early-piano music composition, although it was a common practice among hammered keyboard makers at the time. For instance, in addition to Wagner, instrument makers such as Christian Ernst Friederici, Johann Gottlob Horn, Johann Gottfried Zabel, Johann Christian Jürgensen (in Denmark), Rudolph Friedrich Dalitz (in Danzig, now in Poland), Johann Gottfried Neidhardt (in Reval, now Estonia) or Pehr Lindholm (in Sweden), made *Clavecins roiaux* (or related instruments).¹⁰¹ In all of them, the possibility to provide sound mutations was, at least, as significant as controlling the sound through the action. Thus, traditions of sound mutations and sound effects in keyboard instruments were neither rare nor isolated. They were related to music-making contexts and influenced each other.

German-speaking countries and geographic contexts were fertile areas for the development of multi-timbre keyboard instruments, since they hosted a long tradition of organ building with several colourful registers. Indeed, most keyboard instrument makers were celebrated organ makers as well. Silbermann, Hildebrandt or Friederici are relevant examples; they invented

⁹⁹ Scholars like Michael Cole (1997, 1998, and 2004), Sabine Klaus (2001, 2004, and 2011) and Michael Litcham (2004a, 2004b, and 2006) have provided new insights for the understanding of the multi-timbre stories of the piano.

¹⁰⁰ About Pantalons' influence in Zumpe's pianoforte, see Gómez Ábalos 2018, 74–169.

¹⁰¹ I only mention the most famous keyboard instrument makers, but there were several other less celebrated or anonymous builders of the *Clavecin roial*.

new organ registers, working sometimes under the advice of composers such as J. S. Bach (see Agricola's remarks in Adlung 1726/1768 [2011], Vol. I, § 104, 66). Timbre changes were common in organ music-making and Bach used several registers during his performances:

No one has ever tried out organs so strictly and yet at the same time honestly. He understood the whole art of organ-building in the highest degree [...] No one understood registration on the organ as well as he. Organists were often shocked when he wanted to play on their organs, and drew the stop in his own way, for they believed it could be not possibly sound good with that registration, but then they heard an effect that astounded them. (C. P. E. Bach's letter to Forkel [December 1774] in Clark 1997, 68–69)

German organ tradition certainly influenced harpsichord making and performance. Harpsichords with two or three manuals and several registers, as well as combined instruments, were not uncommon at the time. As Michael Latham explains, reports of combined keyboard instruments “abound, reflecting the mechanical ingenuity of their makers and a delight in placing a rich variety of musical timbres at the disposal of a single player” (Latham 2004, 113). Although written indications of registration were not common practice in organ or harpsichord music, musicians created music shaped by timbres, and a relevant example can be found in C. P. E. Bach's Sonata in D minor for harpsichord with two manuals, Wq 69, which demonstrates this delight by using stops also in harpsichord music (both in performance and composition).¹⁰²

A new timbre fashion in German-speaking areas: Pantaleon Hebenstreit's dulcimer

¹⁰² This Sonata requires at least 3x8' (one nasal and a buff stop) and 1x4' (doglegged and activated with a coupler) (see David Fuller in Douglas, Owen and Fuller 2001; Kottick 2003, 308).

In the early 18th century, Pantaleon Hebenstreit's huge dulcimer (so-called *Pantalon*) and his impressive performances¹⁰³ originated an aural fashion that highlighted continuous resonance (undamped sound) and timbre changes through the use of different sticks (hard and soft) and strings (gut and metal).¹⁰⁴ This led clavichord makers to equip their instruments with devices to imitate the sound effects of the big *Pantalon*. By the mid-18th century, the custom to make clavichords with stops (called *Cölestines*) had become standard, as pointed out by Jacob Adlung in his *Anleitung zur Musikalische Gelahrtheit*:

A lute stop [*Lautenzug*] can be inserted into any type [of Clavichord] if the tangents that strike the strings are a little wider, so that half might be covered with leather [...]. Clavichords with *Pantalon* stops [*Pantalonischen Zuge*] are found nowadays in great number everywhere [...]. They are sometimes called The Celestial [*Cölestin*] perhaps from their beautiful and almost heavenly sound. (in Klaus 2004, 10)

At the end of the 18th century, as Daniel Gottlob Türk mentioned in his *Klavierschule* (1789, 5), this tradition was still in practice, both in clavichord making and performance. In fact, he advised clavichord learners not to use them.

Hebenstreit's *Pantalon* also had a significant influence in Silbermann's aural ideas for his pianoforte. It is clear that Silbermann copied Cristofori's hammer-harpsichord,¹⁰⁵ but only the action – like Cristofori's 1726 instrument, on display at the Leipzig Museum. Nevertheless, there are essential dissimilarities; the structural elements of his *Hammer-flügel*, which he called *PianoFort*, forced him to adapt several elements and materials that are unrelated to Italian harpsichords (Schwarz 2019). On the other hand, he added special devices for modifying the sound, completely alien to the Florentine type of pianoforte. He equipped his instruments with a damper-raising device operated by two hand-lever stops – so, it is possible to play

¹⁰³ Johann Kuhnau reported in Mattheson's *Critica Musica* (Hamburg, 1722–25), Count Logi was impressed by Hebenstreit's performance and said: "Why, how can that be? I've been to Italy, have heard what beauty there is in music, but the likes of this ears have never heard" (Hanks 1969, 216).

¹⁰⁴ See Hanks 1969, and Henkel 2006.

¹⁰⁵ About Silbermann's copy of Cristofori's action see Schwarz (2019, 73) and Badura-Skoda (2017, 141–44).

without dampers, to damp only the treble, or only the bass separately –, the *una corda* stop, and another mutation device that places a row of ivory plates (metal in one of the surviving instruments) in contact with the strings (just above the striking point of the hammers – see Fig. 1). Since the round-hollow hammerheads have a soft cover (as in Cristofori's 1726 hammer-harpsichord), when operating the latter device the sound becomes bright and harpsichord-like, but when using the damper stop as well, it can imitate the sound that the *Pantalon* produced when the hard sticks hit the metal strings (Pollens 1995, 181–83, and Cole 2004, 81–82).



Figure 1. Ivory stop in Silbermann's pianoforte copy by Kerstin Schwarz (2013). Photo: Kerstin Schwarz.

Following Hebenstreit's fashion in German-speaking areas, a significant hammer-action instrument tradition with several variants emerged. The instruments made according to this tradition were often called *Pantolons* (like their aural model) or *Hämmerpantolons*, and were unrelated to Cristofori's pianoforte.¹⁰⁶ They existed in different shapes (upright, horizontal wing-shaped, clavichord-shaped or harp-shaped), and with several local features for the action (both *Stoßmechanik* and *Prellmechanik*) and devices for stops. For instance, we can compare the following two variants (both with *Stoßmechanik*):

1. clavichord-shaped (Fig. 2), with a double row of small hammers with and without cover (soft and hard).

¹⁰⁶ For the terminology, see Cole 2004.



Figure 2. Anonymous *Pantalon* (c. 1770s) in Frankfurt/Oder (Reka-Sammlung, Vidriana-Museum). Photo: Kerstin Schwarz.

2. harp-shaped (Fig. 3), with bare hammer heads (hard) and two lute stops (a device to insert tabs, made of different materials, between the strings and hammers) to soften them; in this case, one made of silk and the other of leather.



Figure 3. *Pantalon* attributed to Johann Matthäus Schmahl (c. 1770s) in Berlin, Musikinstrumenten-Museum. Photo by the author.

Both instruments have no dampers and a harp stop (a device to put in contact a fringe of tasselled cloth with the strings), which imitates the sound of gut strings. Although both specimens display different local features, they share the characteristics that emulate Hebenstreit's sound effects: continuous resonance (undamped sound); timbre changes by different sticks (hard and soft) and strings (gut and metal).

In summary, *Hämmerpantolons* were abundant and varied, and all were resonant and rich in timbre, produced by several stops. In contrast to Cristoforis's hammer-harpsichord, their dynamic range was limited and irrelevant, due to their simple actions. Sometimes they were (and are) described as pianofortes; nevertheless, to understand their contribution to the piano history, we must place them in their context. They inspired musical practices connected with improvisation and sound imagination, both in amateur and professional musicians: "The dominant timbres of the period are rarely if ever heard in modern 'period instrument' performances. Much of the information available in surviving instruments is overlooked and undervalued" (Cole 2004, 63).

Wagner's *Clavecin roial*. A superb instrument for the musical sublime

Both sound mutations and dynamic possibilities played a key role in early German piano music-making (in improvisation, performance, and composition). As Johann Samuel Petri claims, in a short chapter dedicated to the pianoforte in his 1782 *Anleitung zur praktischen Musik*, having a good instrument with fast timbre changes was an advantage:

There are many changes of stops which can be performed very quickly while playing with pedals fitted underneath which put the stops on or off. Consequently, these can be very well employed as good instruments for accompaniments, since they can change from loud to soft, sharp to mellow in a moment. (in Cole 1998, 349)

Wagner's *Clavecin roial* was a hammer-action instrument that allowed for fast changes of timbre while playing (Cole 1998; Latcham 2006; Gómez Ábalos 2019). It has all the *Hämmerpantolon's* features (see Fig. 3), honing – as Spath's *Tangentenflügel* – the aforementioned tradition associated with Hebenstreit's dulcimer (see Table 2). In fact, it was a sophisticated *Pantolon* due to its four pedals (knee levers) that allowed for quick changes of timbre,

instead of the usual hand levers in the small and modest *Pantalons*, a fine action that allowed for subtlety of expression by touch; and a swell (a movable cover over the soundboard), namely a special device for the *subito fortissimo* effect.¹⁰⁷

Table 2. *Clavecin roial* mutations in Wagner's advertisement and similar mutations in Hebenstreit's *Pantolon*.

Clavecin roial mutation	Timbre	Pedal	Kind of stop (Dampers "off" default mode)	Hebenstreit's <i>Pantolon</i> means
I.	Resonant harpsichord	0	None (undamped sound)	Hard sticks and metal strings
II.	Harpsichord	2	Damper stop (<i>Pantolonzug</i>) "on"	None (damped sound)
III.	Harp	1	Harp stop (<i>Harfenzug</i>)	Hard sticks and gut strings
IV.	Lute	1+3	Harp stop + Moderator (<i>Lautenzug</i> or <i>Pianozug</i>)	Soft sticks and gut strings
V.	<i>Pantolon</i>	3	Moderator	Soft sticks and metal strings
VI.	Pianoforte	2+3	Damper stop "on" + Moderator	None (damped sound)

In an advertisement for the *Clavecin roial*, Wagner (1775) pointed out the sound and timbre possibilities of his instrument for delightful experiences:

It has the full strength of a *Flügel* or *Clavecin*, with the difference that the bass notes keep on sounding for far longer. If he [the musician] is good in improvisation, rich in imagination, and knows how to use the long sound of the bass artfully, he will be able to play the most pleasant harmonies there are to be heard [...] [It has] the sound of a harp, completely rich and natural, the sounds reedy and broken off short, as if drawn from gut strings, the most beautiful arpeggios in the treble and the bass [...] the player can alternate between the harp and the lute in a way pleasant to the ear. (English translation in Latcham 2006, 179–80)¹⁰⁸

¹⁰⁷ All the devices of the *Clavecin roial* can be seen in the videos in Kerstin Schwarz's website, the builder of the copy: <https://www.animus-cristofori.com/en/instrument-copies/kopie-eines-clavecin-royal-von-gottlob-wagner.html>.

¹⁰⁸ Underlined by the author of this chapter.

The *Clavecin roial's* affordances provided means for musicians to please and astonish their audiences, and coincided with the theories of attention and the philosophical concepts of the sublime at the time (Riley 2004; Richards 2006); a fact that Johann Nikolaus Forkel summarises with the following statement in his *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788–1801):

The figures of the attention, they are as diverse as are the means – from the importance and appeal of the whole object to the individual modifications of expression – through which the listener's attention can be directed partly to the whole, partly just to its individual parts (in Riley 2004, 7).



Figure 4. Bare wooden hammer head, under dampers (ordinarily off), moderator (lute stop) and upper harp stop of the *Clavecin roial* no. 640 in Berlin, Musikinstrumenten-Museum. Photo: Kerstin Schwarz.

Wagner was mindful enough to understand both what was happening during his time in German keyboard-making fashion, and the keyboard music's mark in Northern German culture left by C. P. E. Bach and the fantasy-style. C. P. E. Bach was highly regarded as a genius of musical fantasy and harmony, and he praised the “undamped register of the fortepiano” [*das ungedämpfte Register des Fortepiano*] in his *Versuch* (C. P. E. Bach 1762/1797, 268) for improvising and performing free fantasias. Wagner announced his *Clavecin roial* with a connection to C. P. E. Bach through the matter of improvising

using the undamped register, and subliminally, as Michael Cole (2004, 84) suggested and Michael Latcham (2006, 131) restated, claiming that “one of the greatest musicians now alive gave [to the instrument] the name *Clavecin roial*’ (Wagner’s 1775 advertisement, English translation in Latcham 2006, 179).

C. P. E. Bach owned a *Clavecin roial*/built by Friederici, as listed in his inventory of possessions (Schniebes 1790),¹⁰⁹ and, following Sophie Becker’s diary accounts, at least his last Fantasias were improvised, composed and played on this instrument:

[Listening to Klopstock] one feels like a kind of sweet melancholy carried away, which I would like to call unique [...] I felt a similar kind of rapture when [C. P. E.] Bach, this father of the harmony, played the clavichord, or fantasised on his *Clavecin roial*. (Becker 1791, 182, my translation)

In addition, C. P. E. Bach himself wrote in a copy of his Fantasia in C major, Wq 61/6, when to change the timbre from “Claveçin” (harpichord) to “Pianoforte” (see Wollny 2014 and the image in Ex. 4). As mentioned by Richards (2001, 56), “C. P. E. Bach’s improvisations at the clavichord and the pianoforte [*Clavecin roial*] contributed not a little to his status as North Germany’s greatest musical Originalgenie.” The *Clavecin roial* offered him a variety of means for astonishing an audience “ready to receive his music as sublime” (Richards 2006, 152).

¹⁰⁹ Most likely acquired in 1782.



Example 1. C. P. E. Bach's Fantasia in A major Wq 58/7.¹¹⁰

<https://youtu.be/qZpwGZzOoQY>

C. P. E. Bach's most sublime music gestures, shaped by textures and disposition of notes, signs (strokes, dots, articulations, rests, accents and dynamics), form and timing, seem to be modelled after the affordances of the *Clavecin roial* in his last works, especially in his last fantasias and rondos. These works have often been considered bizarre and chaotic, but, in fact, they are astonishing keyboard music, and C. P. E. Bach's choice in his last years was the *Clavecin roial*. Example 1 shows a C. P. E. Bach's Fantasia that, as Carl Friedrich Cramer reported in 1783 in his *Magazin der Music* (in Head 2016, 211), was composed during the agonies of gout. In fact, this Fantasia describes his agonies in Edmund Burke's sense: "the idea of bodily pain, in all the modes and degrees of labour, pain, anguish, torment, is productive of sublime" (Burke 1757, 71). The *Clavecin roial*'s variety of timbres as astonishing means of

¹¹⁰ See online resource Gómez Ábalos 2019a.

expression correspond with a paragraph in C. P. E. Bach's *Versuch*, added after his last revision in the 1780s, for a new edition published posthumously in 1797:

To give ... completely common modulations [Modulationen] a special expression, one utilizes certain resources, for example, fermate; rests; alternation of high and low registers, loud and soft, various tempos and note values; variety of voices and instruments, etc. If one adds to this the sensible use of enharmonic artifices, what riches present themselves, always new and always pleasantly astonishing ways to modulate! (in Ferris 2000, 85)¹¹¹

In the same year, 1797, J. P. Milchmeyer published his *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, focusing the 5th chapter on the use of mutations, recommending square pianos, and stating that “mutations produce so many effects and gain ever-increasing approval” (in Rowland 1993, 159).

Several celebrated musicians and dignitaries from Dresden, Hamburg, Berlin, Copenhagen or the Baltic German cities, such as C. D. Stegmann, Joseph Schuster, Peter Abraham Schulz (contributor to Sulzer's *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*), Johann Gottlieb Naumann or Carl Anton Reichel, Baron von Grundfeld from Lahnhaus (Silesia) or the king of Norway and Denmark Christian VII, played or possessed *Clavecins roiaux*.¹¹²

As C. P. E. Bach's music, the musical-writing features of many German composers of the period should be seen under the viewpoint of the sound-effect possibilities of the multi-timbre hammered keyboard instruments.

¹¹¹ See the original text in Bach 1762/1797, 276. Underlined by the author of this chapter.

¹¹² Pablo Gómez Ábalos. *Wagner's 'Clavecin roial.' An Instrument for the Musical Sublime*. Girona: Documenta Universitaria (forthcoming).

Some audio examples of sound effects and timbre changes in music performance on the *Clavecin roial*¹¹³



Example 2. C. P. E. Bach's Fantasia in C major, Wq 59/6 (1784).¹¹⁴
<https://youtu.be/py1Qp5bQezc>

Example 2 displays harp and lute stop alternation, following Wagner's (1775) statement: "the player can alternate between the harp and the lute in a way pleasant to the ear, without taking the hands from the keyboard."

¹¹³ Experimentation on the first worldwide copy of Wagner's Clavecin roial built by Kerstin Schwarz <https://www.redleonardo.es/noticias/pablo-gomez-abalos-finaliza-la-primer-copia-mundial-del-clavecin-roial-de-johann-gottlob-wagner/>. For a better understanding follow Wagner's description in Table 2.

¹¹⁴ See online resource Gómez Ábalos 2019b.



Example 3. C. P. E. Bach's Fantasia in C major Wq 59/6 (1784).¹¹⁵
<https://youtu.be/6H4E3kcnez4>

Example 3 shows a *subito fortissimo* effect, by opening the swell.

¹¹⁵ See online resource Gómez Ábalos 2019c.



Example 4. C. P. E. Bach's Fantasia in C major, Wq 61/6 (1786).¹¹⁶

https://youtu.be/s1dadmUz_ao

Example 4 displays a combination of stops following C. P. E. Bach's handwritten instructions for the timbre changes: "Clavecin/Pianoforte" (see Wollny 2014, 185, Abb. 1).

¹¹⁶ See online resource Gómez Ábalos 2019d.



Example 5. *Presto e vivo* from C. W. Podbielski's Sonata in D major (1783).¹¹⁷

<https://youtu.be/mVPGGrRzHiqo>

Example 5 shows the use of the moderator and damper stop, highlighting a local dynamic effect of piano. There is a resemblance of these thematic elements to those in Bach's Fantasia in C major, Wq 61/6; quite probably, C. P. E. Bach borrowed these elements for his Fantasia.



Example 6. *Grazioso* from C. W. Podbielski's Sonata in D major (1783).¹¹⁸

<https://youtu.be/bydoSAJQC-U>

¹¹⁷ See online resource Gómez Ábalos 2019e.

¹¹⁸ See online resource Gómez Ábalos 2019f.

Example 6 shows musical effects following Petri's description (*Anleitung zur praktischen Musik*): "loud to soft, sharp to mellow," using the moderator for the soft and mellow.

The image shows a musical score for an 'Andante' movement. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Harp' and 'p'. The second system is marked 'Pantalon', 'p', and 'cresc.'. The third system is marked 'Harp' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Example 7. *Andante* from L. v. Beethoven's Sonata in F minor, WoO 47 (1783).¹¹⁹
<https://youtu.be/qd6llcxvzKo>

Example 7 displays a lute song-like theme highlighted by the harp stop.

Conclusion

German organ and keyboard building traditions, mixed with Hebenstreit's aural fashion, established a timbre aesthetic in German-speaking contexts during the 18th century that originated hammered keyboard instruments called *Pantolons*. Hence, in the last quarter of this century, this aesthetic was naturally present in daily musical practices, as we can perceive in J. G. Wagner and C. P. E. Bach's professional activities, supported by Forkel's account in his *Musikalische Almanach für Deutschland* (1782):

¹¹⁹ See online resource Gómez Ábalos 2019g.

Just as one wished for a greater diversity of tone colour, inventing many different registers or stops for the harpsichord, so one sought the same sort of things for the pianoforte. Consequently, one seldom now sees a good pianoforte on which there would not be at least enough stops so that, by various combinations of them, 10 or 12 mutations can be brought out. (in Cole 1998, 348)

At least until the 1780s many leading German musicians and Hammer-instrument makers were under the timbral and sound-effect premise, more than the melody-accompaniment premise, modelling both their building and music. The superb *Pantalone*s such as Wagner's *Clavecin royal* and Spath's *Tangentenflügel* appeared at the time of the musical sublime debate. They prove that the early piano history was neither linear nor based exclusively on the action developments for seeking dynamic power and sound-control by touch, but rather timbral effects. This opens a door to the research field on timbre and sound effects as a parameter in piano-music composition and performance.

References

- Adlung, Jacob. 1726/1768 [2011]. *Musica mechanica organoedi*. Edited by Johann Lorentz Albrecht with commentary by Johann Friedrich Agricola. Translated by Quentin Faulkner. Nebraska: University of Nebraska–Lincoln Libraries. Zea E-books. <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/6>.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1762/1797. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweiter Teil*. Leipzig: Schwickert.
- Badura-Skoda, Eva. 2017. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and its Patrons. From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Becker, Sophie. 1791. *Briefe einer Kurländerinn auf einer Reise dur Deutschland, zweiter Teil*. Berlin: Vieweg.
- Burke, Edmund. 1757. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. & J. Dodsley.
- Clark, Stephen L., ed. 1997. *The Letters of C. P. E. Bach*. Oxford: Oxford University Press.
- Clinkscale, Martha Novak. 1996. *Makers of the Piano 1700–1820*. Oxford, Clarendon Press.

- Cole, Michael. 1997. "Tafelklaviere in the Germanisches Nationalmuseum: Some Preliminary Observations." *The Galpin Society Journal* 50 (March): 180–207.
- _____. 1998. *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2000. "The Twelve Apostles? An inquiry into the Origin of the English Pianoforte." *Early Keyboard Journal* 18: 9–52.
- _____. 2004. "The Pantalon – and What it Tells us." In *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore*, edited by Thomas Steiner, 63–88. Bern: Peter Lang.
- Douglass, Fenner, Barbara Owen, and David Fuller. 2001. "Registration." *Grove Music Online*. Accessed 2 August 2nd, 2019.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047609>.
- Ferris, David. 2000. "C. P. E. Bach and the Art of Strange Modulation." *Music Theory Spectrum* 22 (1): 60–88.
- Gómez Abalos, Pablo. 2018. "The Zumpe pianoforte from the perspective of the keyboard. An organological and biomechanical source analysis." In *The Zumpe & Buntebart Square Piano of the Museu de la Música de Barcelona*, edited by Pablo Gómez Ábalos, 75–171. Girona: Documenta Universitaria.
- _____. 2019. "Clavecin Roial Project: Timbres and Fantasy of the Sublime." In *Proceedings of Research Hands on PIANO – International Conference on Music Performance*, edited by Alfonso Benetti, Francisco Monteiro, and Jorge Salgado Correia, 110–26. Aveiro: UA Editora.
- Good, Edwin M. 1982. *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*. Stanford University Press.
- Hanks, Sarah E. 1969. "Pantaleon's Pantalon: An 18th-Century Musical Fashion." *The Musical Quarterly* 55 (2): 215–27.
- Harding, Rosamond. 1933. *The Pianoforte: Its History traced to the Great Exhibition, 1851*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Head, Matthew William. 2016. "C. P. E. Bach 'In Tormentis': Gout Pain and Body Language in the Fantasia in A major, H278 (1782)." *Eighteenth-Century Music* 13 (2): 211–34.
- Henkel, Hubert. 2006. "Das Hackbrett von Pantaleon Hebenstreit als Vorbild für ein Tafelklavier." In *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, edited by Boje E. Hans Schmuhl, and Monika Lustig, 115–26. Augsburg, Kloster Michaelstein: Wißner.
- Hipkins, Alfred. J. 1896. *A Description and History of the Pianoforte*. London: Novello.
- James, Phillip. 1930. *Early Keyboard Instruments*. London: n.e.
- Klaus, Sabine K. 2001. "German Square and Harp-Shaped Pianos with Stoßmechanik in American Collections: Distinguishing Characteristics of Regional Types in Eighteenth and Early nineteenth Centuries." *Journal of the American Musical Instrument Society* 27: 120–82.

- _____. 2004. "The Clavichord versus the Square Piano. Influence, Battle for Equal Rights, and Survival of the Fittest." *Clavichord International* 8 (1): 9–20.
- _____. 2011. "Square Pianos in German-speaking Areas at the time of Wolfgang Amadeus Mozart and Their Possible Use in His Works." In *Essays in Honor of Christopher Hogwood. The Maestro's Direction*, edited by Thomas Donahue, 157–80. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Kottick, Edward L. 2003. *A History of the Harpsichord*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Latcham, Michael. 2004a. "Franz Jakob Spath and the Tangentenflügel, an Eighteenth-Century Tradition." *The Galpin Society Journal* 57 (May): 150–70.
- _____. 2004b. "The Combination of the Piano and the Harpsichord throughout the Eighteenth Century." In *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore*, edited by Thomas Steiner, 114–52. Bern: Peter Lang.
- _____. 2006. "The Clavecin royal of Johann Gottlob Wagner in its Eighteenth-Century Context." In *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, edited by Boje E. Hans Schmuhl and Monika Lustig, 127–184. Augsburg, Kloster Michaelstein: Wißner.
- Pollens, Stewart. 1995. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richards, Annette. 2001. *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2006. "An Enduring Monument: C. P. E. Bach and the Musical Sublime." In *C. P. E. Bach studies*, edited by Annette Richards, 149–72. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riley, Matthew. 2004. *Musical Listening in the German Enlightenment. Attention, Wonder and Astonishment*. Aldershot: Ashgate.
- Schniebes, Gottlieb Friedrich, ed. 1790. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*. Hamburg: n.e.
- Schwarz, Kerstin. 2019. "The Pianos of Bartolomeo Cristofori and Gottfried Silbermann: Different Instruments with the same Hammer Action." *The cembalo a martelli from Bartolomeo Cristofori to Giovanni Ferrini*, edited by Michael Latcham and Giovanni Paolo Di Stefano, 65–83. Bologna: Edizioni Pendragon.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig und Halle: n.e.
- Wagner, Johann Gottlob. 1775. "Advertisement" [s.i.] [VD18 1132824X]. In *Digitalisierung von Drucken des 18. Jahrhunderts. Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt*. Retrieved from urn:nbn:de:gbv:3:1-750399, <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/12789013>.
- Wollny, Peter. 2014. "C. P. E. Bachs Rezeption neuer Entwicklungen beim Klavierbau. Eine unbekannte Quelle zur Fantasie in C-Dur Wq 61/ 6." In *Bach-Jahrbuch 2014*, edited by Peter Wollny, 175–87. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

Online resources

- Gómez Ábalos, Pablo. 2019a. "Fantasia C. P. E. Bach in C major, Wq 58/7." YouTube video, 05:38. May 7, 2019. <https://youtu.be/qZpwGZzOoQY>.
- _____. 2019b. "Musical example 2. C. P. E. Bach's Fantasia in C major, Wq 59/6 (1784). Pablo Gómez Ábalos, Clavecin roial." YouTube video, 00:49. September 8, 2019. <https://youtu.be/py1Qp5bQeZc>.
- _____. 2019c. "Musical example 3. C. P. E. Bach's Fantasia in C major, Wq 59/6 (1784). Pablo Gómez Ábalos, Clavecin roial." YouTube video, 00:51. September 9, 2019. <https://youtu.be/6H4E3kcnez4>.
- _____. 2019d. "Musical example 4. C. P. E. Bach's Fantasia in C major Wq 61/6 (1786). Pablo Gómez Ábalos, Clavecin roial." YouTube video, 02:01. September 9, 2019. https://youtu.be/s1dacmUz_a0.
- _____. 2019e. "Musical example 5. *Presto e vivo* from C. W. Podbielski's Sonata in D major (1783). Clavecin roial." YouTube video, 00:37. September 9, 2019. <https://youtu.be/mVPGrRzHiq0>.
- _____. 2019f. "Musical example 6. *Grazioso* from C. W. Podbielski's Sonata in D major (1783). Clavecin roial." YouTube video, 00:49. September 9, 2019. <https://youtu.be/bydoSAJQC-U>.
- _____. 2019g. "Musical example 7. Andante from L. v. Beethoven's Sonata in D major (1783). Clavecin roial." YouTube video, 01:38. September 9, 2019. <https://youtu.be/qd6llcxvzKo>.

Fostering the database in audio production environments by affect soundscape retrieval

Paulo Teixeira, Gilberto Bernardes, and Matthew Davies

Abstract

This research proposes a new strategy for interacting with large web audio databases, aiming to foster creative processes inscribed in the epistemological paradigm connected to the growing use of databases as live, dynamic and collaborative repositories that can foster new sound design practices. A use case for assisting the generation of soundscapes in audio production environments is presented. It proposes a new method to retrieve soundscapes from web audio databases. The main contribution of our work stems from usability and design considerations that support the navigation and retrieval of sonic metadata from an affective navigable space.¹²⁰

Introduction

The existing media preservation and documentation mechanisms, combined with the almost unlimited storage capacity offered by modern computing, has multiplied the methodological approaches within the humanities. A notable example is the diversion of physical libraries to massive online databases (Kostagiolas *et al.* 2016). In music, we have not only witnessed an exponential growth of curated and crowdsourced online sound databases, but also the emergence of a wide range of web services for interacting with these repositories (Stolfi *et al.* 2018). This shift is transforming several branches of music, from consumption to production and practice (Turchet 2018; Xambó 2018).

With the growth of music databases, one of the most pressing matters is the retrieval of audio content, namely in the context of poorly annotated data.

¹²⁰ This research was partially funded by the project “Experimentation in music in Portuguese culture: History, contexts and practices in the 20th and 21st centuries”, co-funded by the European Union through the Operational Programme Competitiveness and Internationalization, in its ERDF component, and by national funds, through the Portuguese Foundation for Science and Technology.

The Music Information Retrieval (MIR) field is primarily concerned with this problem, at the crossroads of different methodologies and techniques such as pattern recognition, machine listening and learning. Notable breakthroughs on this topic have been made on the automatic description of audio signal through content-based techniques (Müller 2015). Typically, these architectures require two steps prior to retrieval: audio signal description followed by either descriptor selection, dimensionality reduction, or descriptor modelling (Müller 2015). Resulting descriptive spaces tend to be dimensionless or poorly structured from a perceptual or semantic view.

On the assumption that semantic and perceptually-informed descriptions promote the use of sound databases for creative purposes, major efforts have been made to shorten the gap between low-level and semantic descriptors at the level of affective recognition and retrieval from audio content (Grekow 2015). Particular emphasis has been given to speech (Kobayashi *et al.* 2013) and musical signals (Coutinho *et al.* 2011). In this text, we extend the affective recognition from, and retrieval of, audio content to soundscapes. In detail, based on the (crowdsourced) affective annotations and low-level audio descriptions of the Emo-Soundscapes dataset, we propose a mapping between affect and low-level audio descriptors. Ultimately, we aim to foster a fluid retrieval of soundscapes from poorly annotated databases. A prototype system, named MScaper, implements the proposed retrieval mechanism in order to narrow the search for soundscapes from the Freesound.org¹²¹ web audio database within audio production environments.

The remainder of this text is structured as follows: section 2 presents the Emo-Soundscape dataset; section 3 proposes a mapping between affect and low-level audio descriptors within the Emo-Soundscapes dataset, towards a low-level descriptor model of affect; section 4 documents the MScaper system; section 5 presents an evaluation of our work, namely the perceptual soundness of the low-level descriptor model of affect and the usability of MScaper; finally, section 6 highlights the contribution and main conclusions, as well as future directions.

Emo-Soundscapes

The Emo-Soundscapes dataset (Fan *et al.* 2017) includes 1213 6-second Creative Commons licensed soundscapes. 600 soundscapes were retrieved from Freesound.org and the remaining 613 result from mixing the first set. The selection process from Freesound was curated by three soundscape

¹²¹ <https://freesound.org>, accessed on June 21st, 2019.

composers following a balanced number of 100 sounds for each of Schafer's soundscape categories: natural; human; social; mechanical; silence / quiet; and sound as indicators (Schafer 1993).

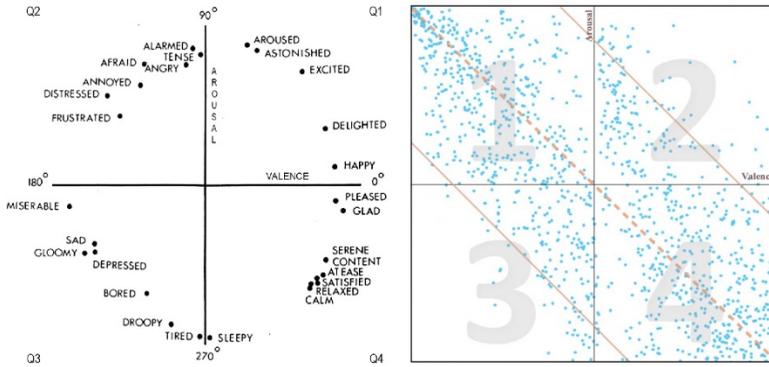


Figure 1. On the left, Russel's circumplex model of affect (1980) and, on the right, the visualisation of the crowdsourced annotations of Emo-Soundscapes dataset in Russel's model.

Soundscapes are annotated with perceived levels of valence and arousal, in Russell's circumplex model of affect,¹²² and several low-level audio descriptions. These valence and arousal annotations result from the statistical analysis of crowdsourced data — 1182 *trusted annotators* of 74 nationalities (Fan *et al.* 2017). Figure 1 shows the Emo-Soundscapes annotations in the 2-dimensional valence-arousal. There is a high density of points in the diagonal that links quadrants one and four. The diagonal distribution of the Emo-Soundscapes suggests that the affective perception of soundscapes occurs mostly between the continuum that ranges from distressed to calm (i.e., the ones where valence and arousal have opposite states), whereas the remaining quadrants one and three present a rather small number of points.

¹²² Russell's (1980) model of affect proposes that all affective states can be understood as a linear combination of valence and arousal.

Table 1. Set of low-level audio descriptors from the Emo-Soundscape adopted in the context of our work.¹²³

Audio Descriptors		
Temporal Descriptors	Spectral Shape Descriptors	Energy Descriptors
Zero Crossing Rate	Spectral Entropy Spectral Skewness Spectral Centroid Spectral Flux Spectral Kurtosis Spectral Spread Spectral RollOff	RMS Energy

The adopted descriptors are divided into four categories: 1) temporal descriptors, computed from the audio waveform; 2) spectral shape descriptors, computed from the short time Fourier transform of the signal and 3) energy descriptors, referring to the energy content of the signal.

Mapping affective annotations to low-level audio descriptors

In order to create a map between affective annotations and low-level audio descriptions, we first quantized the 2-dimensional valence, v , and arousal, a , space into a square (11x11) matrix $M_{v,a}$. The left image in Figure 2 shows the quantized space, where each (grey) equidistant circle corresponds to a matrix $M_{v,a}$ index. The quantized matrix provides a reduced and even distribution of the 1213 affective annotations from the Emo-Soundscapes, streamlining the efficacy (i.e., computational cost) of further processing. For each matrix index, we compute two vectors: a descriptor vector including descriptors from Table 1, and a ranked descriptors relevance vector.

For each matrix index $M_{v,a}$, a low-level audio descriptor vector is computed. It results from the mean values per descriptor of a set of k -nearest neighbour points to the centre of the matrix index in the 2-dimensional affective space. In total, $(11 \times 11) = 121$ vectors were created. We adopted $k = 5$ nearest neighbours as a representative number of neighbour points in the less dense areas of the plane. Figure 2 illustrates the computation of the $M_{0,0}$ index descriptor vector.

¹²³ A reduced number from the total low-level audio descriptors in Emo-Soundscapes was adopted due to discrepancies in the content-based processing algorithms from Emo-Soundscapes and Freesound. Please refer to Teixeira (2019) for additional details.

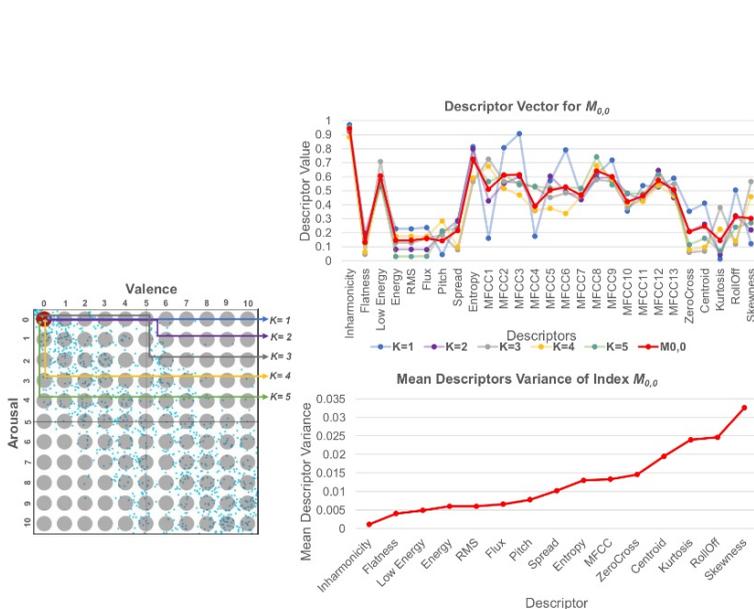


Figure 2. Quantized affective space (upper left), $M_{0,0}$ low-level audio descriptor vector and $M_{0,0}$ (upper right) and descriptor relevance (bottom right).

Following Brent (2010), we rank the descriptor relevance based on their variance across the $k = 5$ nearest neighbours. The lower the descriptor variance, the more relevant it is for a given matrix index, $M_{i,a}$, as it shows the descriptor consistency across all k -nearest neighbours. To illustrate descriptor relevance in the matrix $M_{i,a}$, we show the ranked order of $M_{0,0}$ descriptors in the bottom left of Figure 2. The entire range of MFCCs are reduced to a single mean variance value across all coefficients.

MScaper: a system for fostering affect in audio production environments

MScaper is a system for retrieving soundscapes from the online crowd-sourced web audio archive Freesound using the mapping described in the previous section. It aims to foster a fluid and streamlined soundscape retrieval method to support the creation of soundscapes from large web audio archives. A combined strategy of textual tags and affect defined in the Russel's circumplex model is adopted to query soundscapes from Freesound.

MScaper was developed in Max¹²⁴ in light of its integration within audio production environments, namely Ableton Live.

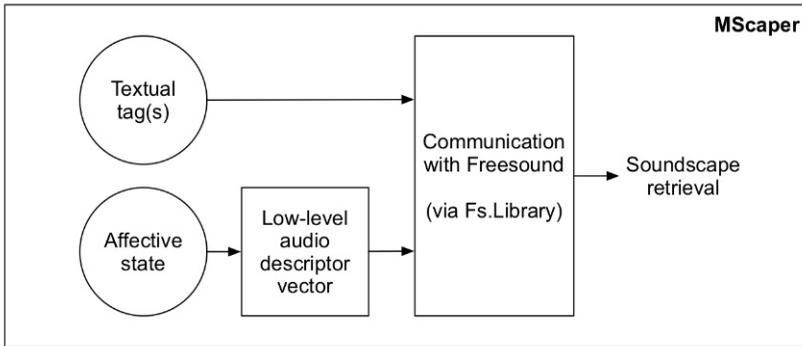


Figure 3. Architecture of MScaper.

The MScaper architecture is shown in Figure 3. The user input consists of textual tag(s) and a location in the 2-dimensional affective plane. The closest M/a index from the user-defined affective location is computed. Then, its associated low-level descriptor and ranked vectors are collected. An HTTP query that concatenates the two aforementioned textual tags and low-level descriptors is finally created. To guarantee a minimum number of user-defined soundscapes, MScaper iteratively discards descriptors from the descriptor vector until the requested number of soundscapes is retrieved. Descriptors are discarded sequentially from the descriptor vector by relevance (i.e., from higher to lower variance).

The Fs.Library consists of five Max abstractions: `fs.urlparams`, `fs.request`, `fs.retrieve`, `fs.preview` and `fs.download`.¹²⁵ It enables a bi-directional communication with Freesound via the Freesound API (Akkermans 2011) within Max, to query, retrieve, preview and download sounds.

¹²⁴ <https://cycling74.com/>, accessed on July 12th, 2019.

¹²⁵ Please refer to Teixeira (2019) for a detailed documentation of the Fs.Library.



Figure 4. MScaper interface.

Figure 4 shows the MScaper (Max4Live) interface. It is divided into three main components (from left to right): 1) a panel to define textual search tag(s), representing the source elements composing the sound(s) to be queried; 2) a 2-dimensional valence arousal plane used to specify an affect; and, 3) a table for showing the retrieved sounds. A query to the Freesound server is exhibited at every new location in the 2-dimensional valence arousal plane. Once the retrieval process is complete, a set of sounds is presented in MScaper as a ranked list. The ranking order of the results reflects the distance of the sounds from the query. By clicking a sound entry, MScaper playbacks a low-quality rendering of the file. High-quality recordings of the sounds can then be downloaded into Ableton Live's internal storage folder. The Fs.Library, as well as the MScaper software and several example materials are available online in the following url: <https://sites.google.com/view/soundscapeusingwebaudioarchive/home>.

Evaluation

We conducted two tests to assess the robustness of our work. The first is a perceptual evaluation of the mapping between the affective dimensions and low-level audio descriptors. The second is a usability test of MScaper within audiovisual production environments.

Perceptual Test

The perceptually assessment of the proposed mapping between affective dimensions and low-level audio descriptors primarily aims to test the soundness of audio-content descriptors in the affective retrieval of unannotated soundscapes. A secondary objective is to understand the impact of the number of the (ranked) low-level audio descriptors in querying the dataset for capturing affective dimensions.

Our perceptual evaluation consisted of an online listening test with ranking questions. Participation was voluntary and anonymous. The participants' assessment of their training in sound design, from *No Training*, to *Some Training*, or *Advanced Training*, was requested and the use of good quality headphones and a quiet environment was suggested.

The perceptual test included five ranking questions focusing on a specific affect across the main diagonal in the 2-dimensional Emo-Soundscape annotations, from distressed to calm, as shown in Figure 1. The five equidistant affects under study are shown in Figure 5. To assess the efficacy of our mapping, namely the use of low-level descriptors to capture affective dimensions, we compared for each of the locations in the affective space soundscapes from two main sources: Emo-Soundscapes — annotated manually — and Freesound — retrieved using a low-level audio descriptor vector driven from our proposed mapping.

To test the impact of the descriptor vector dimensionality, we retrieved soundscapes using the descriptor vector and a reduced set of the most relevant five descriptors (i.e., those with lowest variance). Moreover, we included soundscapes from opposite locations of our query location to test if the user rankings capture the distinctive affects. The “opposite” soundscape corresponds to the maximum possible distance across all the affects under study. In other words, we consistently considered the diagonal distance of each quadrant, d) as opposite location, since this distance could be guaranteed for all locations (See Figure 5). To retrieve soundscapes from Freesound no textual tags were applied.

To summarize, each question (related to a particular affect) included the following conditions: 1) an Emo-Soundscape closest to the affect; 2) an opposite Emo-Soundscape; 3) an MScaper closest to the affect, retrieved using a vector size of five audio descriptors; 4) an MScaper closest to the affect, retrieved using a vector size of ten audio descriptors; 5) an MScaper opposite, retrieved using a vector size of ten audio descriptors. In total, the test included 25 soundscapes (five ranking questions each with five soundscapes). Following Fan *et al.* (2015), we adopted 6-second soundscapes as an optimal duration to perceive the affect in soundscape sounds.

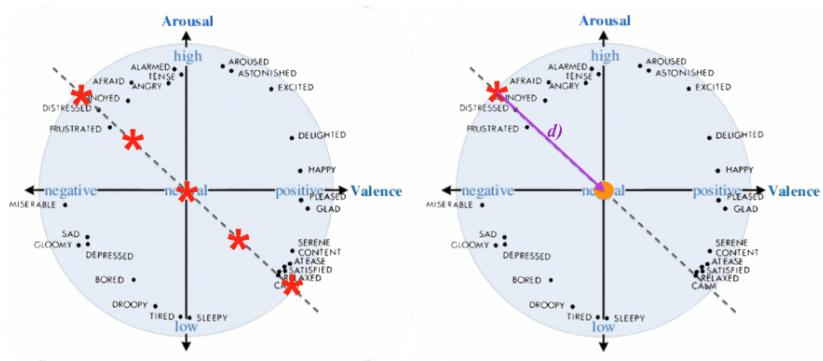


Figure 5. On the left, five equidistant affects under evaluation in our perceptual test (on the left) and the combination of affective state (red cross), and its opposite (orange circle) (on the right).

Participants were instructed to rank the file soundscapes, per question, as follows: “Please rank the following 5 audio examples according to how well it describes the emotional state indicated by the red cross in the figure below. 1 is the sound that best matches the emotion and 5 is the sound that worst matches the emotion.”

MScaper Usability Test

We adopted a System Usability Scale (SUS) to measure the perceived usability of MScaper in audio production environments (Brooke 1986). Prior to the 10-item SUS questionnaire, we ensured the participants expertise in sound design and proficiency with Ableton Live. As a condition to proceed with the test, participants had to report either some or advanced training in sound design and previous experience with Ableton Live. Then, a brief explanation of MScaper was provided to acquaint the participants with the interface and its integration with Ableton Live. Finally, the participants conducted a sound design task using MScaper and were asked to fill in the SUS questionnaire.

A 15-second long video clip from the War of Rights¹²⁶ game, of which two initial and final stills are shown in Figure 6, was selected to conduct the sound design task. The selected clip displays a mountain scene that shifts from a mild weather to a heavy storm. The original soundtrack was removed from the clip

¹²⁶ <https://warofrights.com/>, accessed on June 30th, 2019.

as participants were asked to design a soundscape accordingly. We considered the video clip fit well in the context of MScaper due to the noteworthy weather transition, which suggests different affective charges.



Figure 6. Initial and final stills from a 15-second clip from *War of Rights* used in the sound design task of our SUS test.

Results

We collected 61 complete surveys from our online perceptual test. From the pool of participants, 44.26% (27 participants) reported no training in sound design, 36.06% (22 participants) reported some training in sound design and 19.68% (12 participants) reported advanced training in sound design.

First, we observed no statistical significance across different levels of expertise. After collapsing all participants data into the five conditions of the test, we computed the descriptive statistics and paired sample t-test in SPSS (shown in Figure 7 and Table 2). The results show that MScaper was perceived as best matching a particular affect. Conversely, the MScaper opposite was also often perceived as the least representative. Thus, we can extrapolate that the low-level audio descriptor vector resulting from our mapping strategy is effective in capturing the nuances of the affective plane (with statistical significance). The Emo-Soundscapes and its opposite pair followed the same trend. However, it is noticeable that Emo-Soundscapes results tend to be less expressive than MScaper (no statistical significance was observed). However, their deviation from the median is considerably lower. We believe the poorer results of the Emo-Soundscapes are due to the smaller number of sound examples in comparison with Freesound. Finally, we can observe no statistical significance across soundscapes retrieved with vectors of ten or five descriptors.

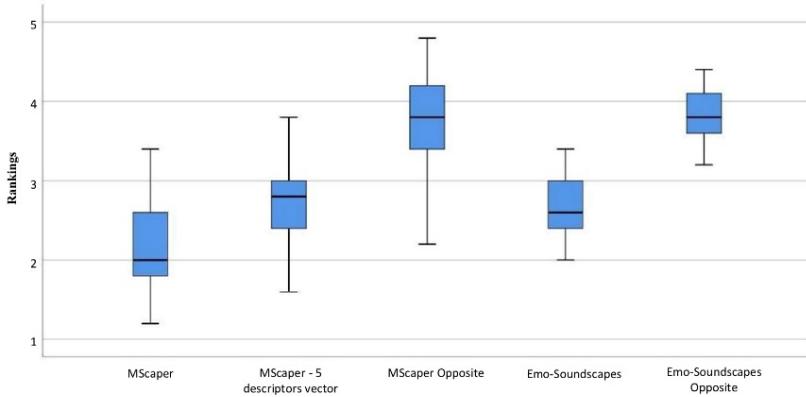


Figure 7. Descriptive statistics for each condition of the perceptual test. Median values (bold line), interquartile range (blue box), and minimum and maximum range (vertical line).

Table 2. Paired Sample t-test between conditions pairs.

Paired Samples Correlations			
	Sample	Correlation	Sig.
MScaper / MScaper - 5 descriptors	61	-0.073	0.575
MScaper /MScaper Opposite	61	-0.406	0.001
Emo-Soundscapes / Emo-Soundscapes Opposite	61	-0.191	0.141

The SUS test results displayed in Table 3 are representative of a sample of ten experienced sound designers. The participants agreed that MScaper was not so quick to learn and easy to use. However, an overall agreement is noted in the absence of need for further technical support or extensive training. They did not find the tool inconvenient, inconsistent, or unnecessarily complex. However, there was only a fair agreement in wanting to use MScaper frequently. The overall usability of MScaper attained a score of 82.75 out of 100, which is considered an excellent score regarding the perceived usability.

Table 3. System Usability Scale score.

SUS Questions	Score (%)
I think that I would like to use MScaper frequently	7.75
I found MScaper unnecessarily complex	9.25
I thought MScaper was easy to use	7.5
I think that I would need the support of a technical person to be able to use MScaper	9
I found the various functions in MScaper were well integrated	8
I thought there was too much inconsistency in MScaper	9.75
I would imagine that most people would learn to use MScaper very quickly	7.25
I found MScaper very cumbersome to use	7.75
I felt very confident using MScaper	7.75
I needed to learn a lot of things before I could get going with MScaper	8.75
SUS Overall Score: 82.75%	

Conclusions and future work

In this text, we presented MScaper, a system for retrieving sounds from Freesound online sound database using affective dimensions and textual tags. Our goal was to leverage the use of sound databases in audio production environments. The proposed method expands existing technology for navigating in sound databases using semantically-driven queries, namely by mapping between affective dimensions and low-level audio descriptors that can be used to query unannotated audio databases.

Relying on crowdsourced affective annotations from the Emo-Soundscapes, we designed and evaluated a mapping between affective dimensions and low-level audio descriptors. Furthermore, we ranked these descriptors by relevance. We implemented the proposed mapping in MScaper, a Max4Live device, to be tested by expert-users in the context of audio production. The results of a perceptual evaluation indicate that our feature-based affective model is robust in capturing soundscape affects, and the usability of MScaper was perceived as excellent.

In light of the recent developments on automatic generation of soundscapes (Tatar *et al.* 2019), MScaper opens interesting avenues for dynamic soundscape creation. The fluidity of MScaper for retrieval from online audio

databases, together with an array of transformations offered by these web services, can leverage the real-time dynamic creation of soundscapes in interactive installations, virtual environments, and games, to cite a few. In particular, we highlight the possibility to geo-locate particular audio production sessions automatically, or to dynamically adapt the affective change of a scene based on some input (e.g. game mechanics and user behaviour).

References

- Akkermans, Vincent, Frederic Font Corbera, Jordi Funollet, Bram De Jong, Gerard Roma Trepas, Stelios Toggias, and Xavier Serra. 2011. "Freesound 2: An Improved Platform for Sharing Audio Clips." In *Proceedings of the 12th International Society for Music Information Retrieval Conference*, edited by A. Klapuri, and C. Leider. Miami: University of Miami; International Society for Music Information Retrieval (ISMIR).
- Bernardes, Gilberto, Luis Aly, and Matthew E. P. Davies. 2016. "Seed: Resynthesizing Environmental Sounds from Examples." *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference*. 55–62. <http://telecom.inesctec.pt>.
- Brent, William. 2010. "A timbre analysis and classification toolkit for pure data." *Proceedings of the International Computer Music Conference*. 1–6. <http://williambrent.conflations.com>.
- Brooke, John. 1996. "SUS-A Quick and Dirty Usability Scale." *Usability evaluation in industry* 189 (194): 4–7.
- Coutinho, Eduardo, and Angelo Cangelosi. 2011. "Musical emotions: Predicting Second-by-second Subjective Feelings of Emotion from Low-level Psychoacoustic Features and Physiological Measurements." *Emotion* 11 (4): 921–37.
- Fan, Jianyu, Miles Thorogood, Bernhard E. Riecke, and Philippe Pasquier. 2015. "Automatic recognition of eventfulness and pleasantness of soundscape." *Proceedings of the Audio Mostly*. New York: Association for Computing Machinery. Article 12, 1–6. <https://doi.org/10.1145/2814895.2814927>.
- Fan, Jianyu, Miles Thorogood, and Philippe Pasquier. 2017. "Emo-soundscapes: A Dataset for Soundscape Emotion Recognition." *Proceedings of the International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction*. 196–201. IEEE. <https://doi.org/10.1109/ACII.2017.8273600>.
- Grekow, Jacek. 2015. "Audio Features Dedicated to the Detection of Four Basic Emotions." In *CISIM 2015: Computer Information Systems and Industrial Management*, edited by K. Saeed, and W. Homenda, 583–91. Lecture Notes in Computer Science, vol. 9339. Heidelberg: Springer.

- Kobayashi, Vladimer, and Vicente Calag. 2013. "Detection of Affective States from Speech Signals Using Ensembles of Classifiers." *IET Intelligent Signal Processing Conference 2013 (ISP 2013)*, 1–9. London. <https://doi.org/10.1049/cp.2013.2067>.
- Müller, Meinard. 2015. *Fundamentals of Music Processing: Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. Heidelberg: Springer.
- Schafer, R. Murray. 1993. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Simon and Schuster.
- Stolfi, Ariane, Miguel Ceriani, Luca Turchet, and Mathieu Barthelet. 2018. "Playsound. Space: Inclusive Free Music Improvisations Using Audio Commons." *Proceedings of the New Interfaces for Musical Expression*. 228–33.
- Russell, James A. 1980. "A Circumplex Model of Affect." *Journal of Personality and Social Psychology* 39: 1161–178.
- Tatar, Kivanç, and Philippe Pasquier. 2019. "Musical Agents: A Typology and State of the Art towards Musical Metacreation." *Journal of New Music Research* 48 (1): 56–105.
- Teixeira, Paulo. 2019. "Soundscape Generation Using Web Audio Archives." MSc thesis, University of Porto.
- Turchet, Luca, and Mathieu Barthelet. 2018. "Jamming with a Smart Mandolin and Freesound-based Accompaniment." *Proceedings of the 23rd Open Innovations Association Conference*. 375–81. IEEE. Bologna. <https://doi.org/10.23919/FRUCT.2018.8588110>.
- Xambó, Anna, Gerard Roma, Alexander Lerch, Mathieu Barthelet, and György Fazekas. 2018. "Live Repurposing of Sounds: MIR Explorations with Personal and Crowdsourced Databases." *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*. 364–69. Virginia Tech Blacksburg, VA.

What happened in the Hot Clube de Portugal after the April revolution? Questioning some narratives about jazz in Portugal

Pedro Mendes

Abstract

This text discusses the possibilities created by the research of the Hot Clube de Portugal (HCP) archives, and the need to question some narratives about jazz history in Portugal centred in a particular figure, in this case, Villas-Boas. During the first decade after the democratic revolution of 1974, HCP had an intense activity, with new projects such as its school, and ideas that created divergences between club members. Working with these archives is fundamental to unfold what happened during that period. This research highlights the contradictions and the lack of accuracy of ordinary narratives, shedding light upon new historical events, conflicts and the decisive role played by a several individuals in the HCP and the Portuguese jazz scene.

Luís Villas-Boas, born in Lisbon in 1924, is the best-known jazz promoter in Portugal, and he had a crucial role in the history of this musical universe. He had a strong musical background at home – his parents were amateur musicians – and his interest in music began very early, since he started to study piano in the Conservatory when he was 6 years old. During his youth, he lived in Madeira for some time with his family. During that period, he started to contact North-American magazines, record companies, and listening to musical groups playing at the island (Curvelo 2010a).

Villas-Boas became particularly interested in jazz in the beginning of the 1940s. In 1945, he started his own radio show, “Hot Club,” with the aim of promoting jazz music, and to congregate some Portuguese jazz enthusiasts. He promoted a notion of jazz which intended to be distinct in relation to the broader realm of American popular music, defining some specific aesthetic values and distancing himself from dance-oriented styles (Roxo and Castelo-Branco 2018; Roxo and Lourenço 2016).

Before long, he started to develop transnational relations with the French critics Hugues Panassié and Charles Delaunay, and with members of institutions such as the Hot Club of Barcelona and the Hot Club of Madrid, while making efforts in Portugal to gather local jazz enthusiasts and to reach people interested in this kind of music. He also started to organise jam sessions in Lisbon, establishing a closer relationship with local musicians whom he would call for those events (Roxo and Lourenço 2016; Curvelo 2010b).

As those initiatives of Luís Villas-Boas and his collaborators started growing, he became engaged with larger plans concerning jazz promotion in Portugal. From the mid-1950s, he became involved in the organization of concerts with musicians such as Count Basie, Sidney Bechet, Louis Armstrong, Oscar Peterson, and Bill Evans. In 1971, he was the main creator of an event that had a significant impact in the jazz universe and the Portuguese broader musical context: the International Jazz Festival in Cascais, which, in its first year, presented artists such as Miles Davis, Ornette Coleman, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie, and Thelonious Monk (Bernardo 2010). He also developed its activity as a critic, writing for a variety of Portuguese publications, and also presented television programs dedicated to jazz. The musical influence of Luís Villas-Boas went beyond jazz, since, for example, he was responsible for the organization of concerts of rock groups such as Soft Machine.

However, the best-known initiative of Luís Villas-Boas as a jazz promotor was the creation of the Hot Clube de Portugal in the late 1940s, becoming its first associated member. Even though the status of the club was approved in 1950 only, its activities began in 1948, with the organization of jam sessions and other initiatives promoted by its members. Luís Villas-Boas was the main founder and president for several years. The club was inspired by the principles of the Hot Club of France (Curvelo 2010b), but it lasted longer than its model. The Hot Clube de Portugal has kept its activity to the present day, becoming a highly respected institution in Portuguese culture, with its own jazz school since the early 1980s, and a regular schedule of concerts held in its headquarters.

Many of the narratives concerning jazz in Portugal place Luís Villas-Boas at the centre of its development. In fact, we can assume that the most celebrated personality in the discourses about jazz in Portugal is Luís Villas-Boas, a promoter, and not musicians. For example. More often than not, his name is found in texts about different aspects of the jazz history in Portugal. For example, an article written in a famous Portuguese magazine on the celebration of Luís Villas-Boas's 60th anniversary at the Hot Clube de Portugal

stated that he was himself the history of jazz in Portugal.¹²⁷ Bernardo Moreira, president of the Hot Clube de Portugal between 1992 and 2009, when Luís Villas-Boas died in 1999, stated: “He was jazz in Portugal. Everything that exists was done by him. If it wasn't for him, we would still be in the prehistory of jazz in Portugal.”¹²⁸

Narratives created by the recent management teams of the Hot Clube de Portugal have singled out the image of Luís Villas-Boas as the most prominent figure in its history, above all other figures. When one enters the club's school – called Luís Villas-Boas's Jazz School – one finds a large picture of him in the entrance hall, along with his biography. Walking through the corridors, we find a room with his name, where the institution keeps an archive based on his assets and other collections donated to the club.

It is also interesting to read the brief history of the Hot Clube de Portugal in the club's website:

In 1945, some jazz or HOT music enthusiasts were already meeting in brothers Sangareau's house. Luiz Villas-Boas, Ivo and Augusto Mayer brothers, Gérard de Castelo Lopes, and Helena Villas-Boas gathered to exchange records, listen to the news, and play. The group expanded and organised, in a more or less informal way, jazz sessions with Portuguese musicians and foreigners who, while passing through Lisbon, were invited to join.

With the ground set up to found a Jazz club (since a radio programme had been gathering potential members since 1948), this group, led by Luiz Villas-Boas, formalised its creation. On March 16th, 1950, the Statutes of the Hot Clube de Portugal were approved with the slogan “Disclosure of Jazz Music.”

From this day on, Modern Music Festivals were organised, as well as concerts featuring famous musicians like Sidney Bechet or Countie Basie, and many Jam Sessions. The definitive establishment in Praça da Alegria happened during the early 1950s. A fire in 2009 destroyed the basement of no. 39, forcing the club's relocation to no. 48.

¹²⁷ “Mais do que vida: paixão. Essas características residiam de maneira intensa no seu principal fundador, que se confunde com a história do jazz em Portugal: Luís VillasBoas.” <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/praca-da-alegria-39=f520806>, accessed July 13th, 2019).

¹²⁸ <https://jnpdi.blogspot.com/search?q=lu%C3%ADs+villas-boas>, accessed July 13th, 2019).

Hot Clube de Portugal is one of the oldest jazz clubs of Europe and, surely, the only one that has kept a continuous activity for so long. *DownBeat* magazine, a reputed American jazz magazine, considers Hot Clube de Portugal one of the 100 best jazz clubs in the world. The English newspaper *The Guardian* places Hot Clube among Europe's 10 best jazz clubs.

The importance of Hot Clube in Portuguese society was recognised, first in 1995, when it was officially declared an Institution of Public Utility and, more recently, when it received the Almada Negreiros Prize in 2001, and the Cultural Merit Medal in 2004, both awarded by the Ministry of Culture. It also received the Medal of Honor of the City in 2005, awarded by Lisbon Municipality.¹²⁹

The text describes the early steps for the creation of the club, during the late 1940s. Then it refers the concerts and jam sessions organised by Luís Villas-Boas in the 1950s, and the establishment of the club headquarters during the same decade. It then describes the 2009 fire, which destroyed the club headquarters, forcing it to move into another location in order to keep its activities. After that, the text concludes describing the institutional recognition presently held by the club. From its seventy years of history, the club only chooses to highlight the early days, centring the narrative in the action of its founder.

Luís Villas-Boas is a much respected figure; trying to construct an history of jazz in Portugal without acknowledging his crucial influence as a promoter, event organiser, an individual with an amazing capacity and persistence, an active entrepreneur, would be an intellectual dishonesty. However, if we look back to the example of the history presented in Hot Clube de Portugal's website, the text raises several issues. Why does it describe that first phase of 1950s, focusing on the activity of Luís Villas-Boas, and then proceeds directly to 2009? Did nothing of relevance happen in the club during this long period? Is the history of the club simply a mirror of Villas-Boas's activities?

In fact, if we look at the club records, Luís Villas-Boas was not involved in executive functions from the beginning of the 1970s. The only exception was a period of 9 months, starting in 1976, when he accepted the presidency in order to manage a period of instability in the club, which would end in 1977, with the re-election of José Sousa Soares as president. Otherwise, Villas-Boas

¹²⁹ <https://hcp.pt/#clube>, accessed July 13th, 2019.

held functions in general meetings occasionally.¹³⁰ So, what happened in the club during the period in which Luís Villas-Boas was no longer in charge of the club's destiny? What happened to the club after the revolution of April 1974, a period of intense social transformation and cultural activity?

During the 1970s, a relevant topic emerged: the idea of becoming a professional jazz musician. It was not usual for musicians to be paid to play at the HCP until that period. The activities of the club mainly consisted of jam sessions, with musicians playing for free. During the 1970s, this topic started to acquire more prominence. As Bernardo Moreira recalls,¹³¹ there were two divergent philosophies in the club at that time: for the members of the new directions, the club should support the musicians, and not the opposite; for some of the older associates, the club should keep its private character, with musicians playing for the club without fees. Among some of the directors who were in charge during the 1970s, there was a perspective that the club should no longer be a place where some jazz enthusiasts met to play records, to hold occasional jam sessions, or simply to have some drinks. The club should open its doors to more audiences, create a regular schedule of concerts, and support the activities of local musicians (Almeida 2013; Almeida, Bessa, and Soares 2013). Being a professional jazz musician was a topic discussed in several press articles and interviews during the 1970s.¹³² Musicians often pointed out their interest in pursuing a career mainly dedicated to jazz whilst, at the same time, complaining about the difficulties felt in the Portuguese context. Sometimes, their discourses uncover feelings of unfulfilled expectations, showing that they had an objective but not the proper conditions to achieve it.

This perspective of supporting musicians implied some changes in the dynamics of the club. The club would need to open its doors to more public, beyond its associates, and this was far from consensual. José Sousa Soares, president in several directions during the 1970s, remembers some discussions about this issue with some of the associates, namely Luís Villas-Boas. According to José Sousa Soares, these associates were afraid that opening the doors of the club to more people would lead to a distortion of the club's

¹³⁰ This information is based on club records, which were still in a process of organization when this research was conducted. Those facts were also in agreement with interviews held with Bernardo Moreira (2014) and José Sousa Soares (2015), and informal conversations with Zé Eduardo, first director of the Club's Jazz School.

¹³¹ Interviews with Bernardo Moreira, Lisbon, October 7th and November 11th, 2014, by Pedro Mendes.

¹³² We can find some examples in the following interviews with groups and musicians: Araripa (*Música & Som* 6, April 1977), Rão Kyao (*Música & Som* 42, December 1978), Rui Cardoso (*Hot [Hot Clube de Portugal]* 2, April 1975).

original values. That tension was expressed during the period when Luís Villas-Boas assumed the presidency of the club, in 1976. In a document written by this direction (Fig. 1), it was stated, among other issues, that “from now on, the club should return to its original status as a private club, open only to its associates and respective guests”, in order “to avoid a certain kind of unwanted customers who are coming to the club.”

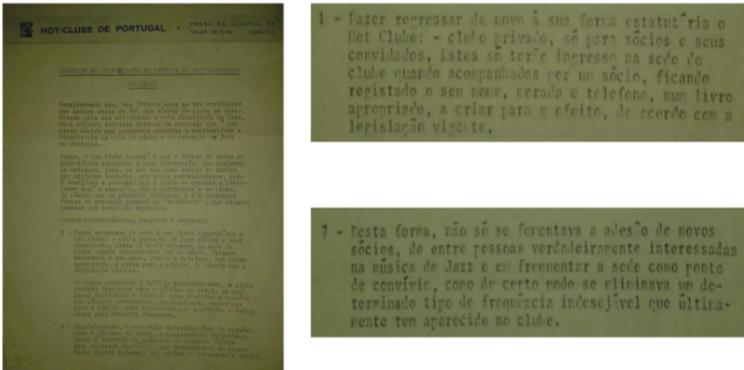


Figure 1. “Projecto de Remodelação do Sistema de Funcionamento do Clube” (Hot Clube de Portugal Archives, Zé Eduardo’s archives).

However, the intentions expressed in this document would not last. In 1977, when José Sousa Soares was re-elected, he proceeded with his intention of opening the doors of the club to the public, and to ask for an entry fee in order to pay the musicians. During the 1970s, several Portuguese jazz groups and musicians played at the Hot Clube Portugal, like Rão Kyo, Araripa, Plexus, and others.

These directions were a period of change in the club’s guidelines, and this model was consolidated and improved by the directions led by Rui Martins, who was elected for the first time in 1979, some years after the April revolution, when the country was facing changes at the political level, which were reflected in the cultural policies and institutions (Nery 2010; Côrte-Real 2000). With the end of the dictatorship and the instauration of a democratic regime, some artists and expressions acquired more freedom and visibility, new cultural institutions were developed, and there were more cultural activities receiving public funding.

Rui Martins describes that his main goal as president of the Hot Clube de Portugal was to create conditions to support a generation of professional jazz musicians.¹³³ In fact, during the 1980s, the Hot Clube de Portugal definitively established the habit of holding regular concerts every week, and of paying the musicians for their performances. One of the most influential decisions of his direction was the creation of the Hot Clube de Portugal's School of Jazz in 1980, established by the doublebass player Zé Eduardo as pedagogical director. It was the first jazz teaching project in Portugal developed in a systematic manner, which kept its activity to the present day. The school had an important impact, promoting an alternative teaching music perspective (if compared to the classical conservatories), with students with diverse musical backgrounds.¹³⁴ The school obtained public funding by the Secretary of State for Culture. This financial support was an institutional recognition of the activities of the Hot Clube de Portugal and contributed towards the improvement in the internal organization of the club, creating better conditions for the administrative work.¹³⁵

In the period right after the democratic revolution of April 1974, and especially during the 1980s, while Rui Martins was the director, the Hot Clube Portugal went through structural transformations that had deep implications for the jazz context in Portugal. The club adopted new principles for its activities, promoting a jazz school with great relevance in the Portuguese musical context, even beyond jazz, establishing a permanent schedule of concerts every week, and assuming the mission to support jazz musicians in Portugal. This involved several agents engaged in jazz promotion, musicians trying to improve their conditions, and club associates and directors who believed in this kind of project, in a context of political transformation, with important changes in the cultural domain. These transformations implied a break with the model initially conceived by Luís Villas-Boas, inspired by other clubs. Instead of keeping the club private, with open doors only for its associates, where musicians would play being paid, the club implemented changes which became the basis of its activity to the present day.

Why does the text published in the Hot Clube de Portugal's website focus on one particular individual and a short period of its history? How should we infer from statements such as those by the club's former president, Bernardo

¹³³ Interview with Rui Martins, Lisbon, December 4th, 2014, by the Pedro Mendes, Miguel Lourenço and Pedro Roxo.

¹³⁴ For further details about the creation of the Hot Clube de Portugal's School of Jazz, see Mendes (2016).

¹³⁵ Interview with Rui Martins (*Idem*).

Moreira, when he argues that everything that happened concerning jazz in Portugal was made by Luís Villas-Boas?

Some important narratives related to the development of jazz in Portugal have been written based on the will to promote particular figures, and not on the interest to understand the processes that led to development of the jazz world in Portugal. Archives such the Hot Clube de Portugal' archive hold crucial contents for jazz studies, since they can disclose more information than the institutional discourse. Concerning this case study, the research of hidden archives promotes a more critical, accurate, inclusive and reflexive version of the history, which does not limit itself to an appraisal of particular figures and events.

References

- Almeida, Francisco. 2013. "O Hot após Abril. Contributo para a Historiografia do HCP." *Hotnews: Boletim Informativo Oficial do Hot Clube de Portugal* 7: 4–7.
- Almeida, Francisco, João Paulo Bessa, and José Soares. 2013. "O Hot Imediatamente antes e após Abril: Contributo para a Historiografia do HCP." *Hotnews: Boletim Informativo Oficial do Hot Clube de Portugal* 8: 4–7.
- Bernardo, Raul Vaz. 2010. "Festival Internacional de Jazz de Cascais." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco, 499–500. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Côrte-Real, Maria de São José. 2000. "Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)." PhD thesis, Columbia University.
- Curvelo, António. 2010a. "Luís Villas-Boas." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco, 1333–34. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Curvelo, António. 2010b. "Hot Clube de Portugal." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco, 624–25. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Mendes, Pedro. 2016. "Ensinar o Jazz como Forma Musical Característica e Autónoma: A Criação da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal." Master thesis, NOVA University of Lisbon.
- Nery, Rui Vieira. 2010. "Políticas Culturais." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco, 1017–30. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Roxo, Pedro, and Salwa Castelo-Branco. 2016. "Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924–1971)." In *Jazz Worlds / World Jazz*, edited by Philip Bohlman, and Goffredo Plastino. Chicago: The University of Chicago Press.

Roxo, Pedro, and Miguel Lourenço. 2016. "Audio Jazz Recordings in Portugal: The Legacies of Luís Villas-Boas and the Hot Clube de Portugal." In *Contributions to the History of the Record Industry*, edited by Pekka Gronow, Christiane Hofer, and Frank Wonneberg. Vienna: Gesellschaft fur Historische Tontrager.

Creation and experimentation

Performing archives: Works for voice and piano/guitar by Elvira de Freitas

Alfonso Benetti, Nery Borges, and André Vaz Pereira

Abstract

Elvira de Freitas is an understudied personality of the Portuguese culture of the 21st century. Few of her works were published during her lifetime and few are available nowadays. This lack of dissemination is a recurrent problem in Portuguese art-music, only addressed by recent research, supported by funded projects, which has studied the sources and context of Elvira de Freitas's production, and published critical editions of her musical works. This study proposes an analytical description and systematization of her compositional style, addressing her works for voice and piano/guitar pertaining to two different contexts: 1) works composed during the 1950s, connected to modernist and nationalist aesthetics; and 2) works from the 1970s, influenced by *fado*.¹³⁶

Introduction

Elvira de Freitas (Fig. 1) was born on June 8th, 1927, in Lisbon. She was the daughter of the renowned Portuguese composer and conductor Frederico de Freitas and his wife, Consuelo de Freitas. She began her musical studies with Etelinde Valente and Santiago Kastner, and was admitted to the National Conservatory at seventeen years old. She graduated in piano with Lourenço Varella Cid and in composition with António Eduardo da Costa Ferreira and Jorge Croner de Vasconcelos – while studying privately with her father and the composer Fernando Lopes-Graça. Her studies were also influenced by

¹³⁶ This research was funded by the project “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries,” funded by FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, through COMPETE 2020 – Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), and by Portuguese funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia in the framework of the project POCI-01-0145-FEDER-016857, and by research funds in the scope of the framework contract foreseen in the numbers 4, 5 and 6 of the article 23, of the Decree-Law 57/2016, of 29 August, changed by Law 57/2017, of 19 July.

two grants awarded to her – in 1957, from the French Government, and in 1959, from the Calouste Gulbenkian Foundation (Portugal). She studied with Nadia Boulanger¹³⁷ at the École Normale in Paris and with Olivier Messiaen at the Conservatoire Supérieur de Musique in Paris.



Figure 1. Elvira de Freitas, around 2000 (photograph property of Elvira de Freitas's family).

In 1955, Elvira de Freitas won the first prize in the popular marches' competition of Lisbon (a significant award in the Portuguese context), presenting the work *Marcha do Bairro Alto* (*Bairro Alto March*). In the same year, reinforcing her national recognition, she was invited to conduct the Popular Music Orchestra of the National Broadcast, becoming one of the first women conductors in Portugal (Côrte-Real 2010). During this period, she

¹³⁷ Her collection at the University of Aveiro Library includes letters exchanged with Nadia Boulanger and several recommendation letters for the 1958 grant – including letters from personalities such as Lourenço Varela Cid, João de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça and António da Costa Ferreira.

wrote and harmonised several songs presented in a monthly programme entitled “As Nossas Melodias” (“Our Melodies”), in partnership with other composers, such as Fernando Carvalho, João Nobre and Belo Marques.

In 1957, she obtained the “professional licence” – mandatory in Portugal – as “orchestral conductor” from the National Musician’s Union, and was invited to work with the Orchestra of the National Broadcast until 1967. Moreover, from 1954, she lectured choral disciplines in secondary schools (e.g. Camões High School) and at the Technical School Nuno Gonçalves. Between 1974 and 1978, she also taught at the National Conservatoire and, from 1978 onwards, she taught composition, counterpoint, fugue, analysis and piano at the Gregorian Institute of Lisbon. As a pianist, Elvira de Freitas premiered works of her father Frederico de Freitas (e.g. *O Livro da Maria Frederica*, dedicated to Elvira’s daughter), and she recorded Portuguese art-song works, preserved in the archives of Portuguese television.

Despite her background as composer, pianist, conductor and pedagogue, Elvira de Freitas is an understudied personality of the Portuguese culture of the 20th and 21st century. In December 2016 (after her death, in June 2015), her archives were donated to the University of Aveiro, and the systematization and research of its contents (and musical works) was carried out as part of the project “Euterpe Unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries.”

This study addresses the works for voice and piano/guitar composed by Elvira de Freitas and their critical edition, including an analytical description and systematization of her compositional style. The research questions were: 1) how to systematise musicological contents in order to support and integrate critical editions of these works? and 2) how to establish an aesthetic dialogue and artistic comprehension departing from archival research? The aims of the study were: 1) to promote the preservation and dissemination of representative Portuguese musical works from the second half of the 20th century; 2) to discuss relevant aspects of the history and activities of “hidden” women composers from the second half of the 20th century; and 3) to disseminate Portuguese repertoires by lesser-known woman composers. This chapter discusses the elaboration of a catalogue of Elvira de Freitas’s musical manuscripts (Pereira, Borges, and Marinho 2019), and the musical sources that were used for the critical editions of the works for voice and piano *Quadras* and *Quatro Canções para Ela*, and of a collection of *fados* for voice and guitar.

Catalogue of Elvira de Freitas’s musical manuscripts

The research process undertaken after the donation of the composer's archives to the University of Aveiro Library, in 2016, included the elaboration of a catalogue of her musical manuscripts, undertaken by Pereira, Borges, and Marinho (2019), which lists 298 musical works. Some entries include several versions, in different elaboration stages, formats and materials (drafts, autographs, copies and photocopies). The systematization of her musical works unveiled a varied production, encompassing musical genres such as marches, *fados*, harmonised and orchestrated songs, in addition to choral, symphonic, chamber or solo works. A considerable number of works combine choral harmonization for two, three and four voices, as well as original works for choir, partly used in pedagogical context – such as the didactic manual *Cantar é Bom (Singing is Good)*, published in 1974, in partnership with Frederico de Freitas.

The catalogue was organised into nine sections: 1) Orchestral works (repertoire for larger ensembles and orchestra, including ballet and orchestrations); 2) Concertante works for voice and orchestra (including orchestral arrangements of traditional themes), for choir and orchestra, and piano and orchestra; 3) Stage or radio works (opera, stage music, radio poem); 4) Chamber music (varied ensembles, voice and piano, voice and guitar); 5) Repertoire for solo instruments (solo piano, solo clarinet); 6) Choral repertoire (including also choral works for didactic contexts, choral harmonisations, and hymns), 7) Marches; 8) *Fados* (written music, *fado* arrangements); 9) Music for advertising. The catalogue also includes an addition section listing the manuscripts of texts used in Elvira de Freitas's vocal repertoire.

Elvira de Freitas's first musical compositions date back to June 17th, 1935, short piano pieces dedicated to her father and mother with the titles: "Dedicada à Mãe" ("Dedicated to Mummy") and "Dedicada ao Papá" ("Dedicated to Daddy"), as well as *Bailarino* and *Flautista (Dancer and Flutist)*, and, in 1937, *Tudo Dança (Everybody Dances)*. Her most relevant works, from a mature phase, include a Piano Sonata dedicated to Lopes Graça (premiered by Dinorah de Oliveira in 1950); *Estruturas Poéticas (Poetic Structures)*, 1969) for piano and cello; *Herança (Inheritance)*, 1966) for voice, piano and percussion; the song cycles *Quatro Canções para Ela (Four songs for Her)*, 1950), *Quadras (Quatrains)*, 1950), and *Insectos (Insects)*, 1959); *Natal dos Meus Meninos (My Boys' Christmas)*, 1956), a radiophonic poem for speaker and orchestra; the ballet *Passeio Público (Promenade)*, 1957); music for the children's play *Floresta Encantada (Enchanted Forest)*, 1957); *Bartolomeu Marinheiro (The Sailor Bartholomew)*, 1961) for choir, soloists and orchestra; *As Profecias do Bandarra (Bandarra's Prophecies)*, 1967), a comedy in two acts

by Almeida Garrett; and ... *E as Caravelas de Cabral (...And Cabral's Caravels)* for three voices and orchestra. In 1971, she was awarded an honourable mention in the Carlos Seixas National Composition Prize with the works *Excertos para uma Missa de Requiem (Excerpts for a Requiem Mass, 1971)* for four voices a cappella, which won the prize *ex-aequo* with her father's *Stabat Mater* of her father (Côrte-Real 2010).

Some of her most representative chamber music works with piano include the song cycles. The vocal works were based on poems by authors such as García Lorca, José Blanc de Portugal, Sebastião da Gama, Olegário Mariano, and Manuel Bandeira. Her first songs were composed in 1945 and 1946 – *Enamorados (Lovers)* and *Em Louvor a Sta. Filomena (In Praise of Saint Philomena)*. Other works were composed for music competitions and include variable instrumentations, such as *Herança (Inheritance)*, from 1966, written under the pseudonym of Alcyone – for unconventional instrumentation (*e.g.* the first movement requires voice, piano and percussion; the piece was premiered at Lisbon's Town Hall in 1992), and *O Zambujeiro (The Wild Olive Tree)*, for voice, flute and piano (premiered in Setúbal Town Hall in tribute to the poet Sebastião da Gama). Her vocal works include also *fados* in chamber settings, composed in collaboration with the poet Fernanda de Castro.

The composer's archives also include published works, letters, press clippings with interviews, news and articles, and concert programs. In addition, Elvira de Freitas also devoted herself to painting and writing. Her literary works include the children's novel *A Quinta das Camélias (The Camellia Farm)*, the poem *Cristais (Crystals)*, an unfinished adventure novel – in partnership with Fernanda de Castro –, and her own memoirs, written between 1984 and 1986 (Marinho and Pereira 2020).

The variety of Elvira de Freitas's production bears witness to her capability and willingness to adapt to different contexts and requirements of artistic creation. Moreover, it evidences that her eclectic range of production encompassed art-music composition and genres associated with popular music, a characteristic that she shared with her father.

Editing musical sources I: *Quadras* and *Quatro Canções para Ela* for voice and piano

The song cycles *Quadras* and *Quatro Canções para Ela*, both composed in 1950, were edited by Benetti (2018a; 2018b). *Quadras* (which stands for “quatrains,” the poetic format), for voice and piano (Fig. 2), include four short songs composed between April 13th and May 16th, with poems by Silva Tavares (*Quadras* no. 1, 2 and 4) and Alberto Rebello D'Almeida (*Quadra* no. 3). The

work presents a neo-tonal compositional aesthetic – similar to works such as the Sonata and the *Theme and Variations* for piano by her father, Frederico de Freitas (both composed in 1944) – and is marked by the contrasting character resulting from the superposition of articulations, contrapuntal connections between voice and piano, and the use of contrasting metrics and accentuations.



Figure 2. Autograph score of *Quadra* no. 1; Elvira de Freitas's archives at the University of Aveiro Library.

The cycle *Quatro Canções para Ela* (*Four songs for Her*) was composed between May 16th and September 25th, on poems by Silva Tavares (1893–1964). Similarly, the work presents a neo-tonal compositional aesthetic and is characterised by the contrast between the songs, the contrapuntal dialogue between the voice and the piano, the variety of metrics, rhythm and articulations, and the variation of compositional elements (*e.g.* the alternation between chords, arpeggios, tremolos and chromatism in the second song).

The composition of the *Quadras* and *Quatro Canções para Ela* was directly connected, and research findings suggest that both works were conceived simultaneously with the intention of integrating a single song cycle. Such findings are demonstrated by the following connections: 1) in the original autograph, written with pencil, of *Canção para Ela* no. 4 (the first of this cycle written by the composer), the piece appears as “5^a Quadra,” attached to the original autograph of *Quadra* no. 1 (which, in the same document, is included

as the 3rd *Quadra*), and dated May 16th, 1950 – the same date of the completion of the *Quadras*; 2) in the autograph, written with pencil, of *Quatro Canções para Ela*, the 3rd song appears as "Quadra IV" and the 2nd song appears as "Quadra VII"; and, finally, 3) in a page attached to the first autograph in pencil of *Quadra* no. 4, the composer integrates the titles from the two cycles:

- I O que é gostar? [What is it to like?]
- II A nossa vida singela [Our simple life]
- III Se o espelho reproduzisse... [If the mirror could reproduce...]
- IV É cantando que se diz [We speak through song]
- V Eu gosto quando te falo [I like it when I speak to you]
- VI Quando a mais pequena ideia [When the smallest idea]
- VII Dá-me os teus olhos profundos [Give me your deep eyes]

Regarding the sources for the critical editions, the edition of *Quadras* was based on an autograph of the four songs with added corrections, a handwritten copy including additional corrections, and a photocopy of the handwritten copy. The edition of *Quatro Canções para Ela* was based on autograph sketches of songs no. 2 and no. 3, a handwritten copy with added corrections, including versions for songs no. 1, 2 and 4, and a photocopy of the handwritten copy.

Both cycles were composed immediately after the conclusion of Elvira de Freitas's Piano Sonata, written between January and April 1950, and dedicated to her teacher, the composer Fernando Lopes-Graça (1906–94). *Quadras* and the *Quatro Canções para Ela* can be considered as one of the most important works of the composer from the 1950s, consolidating the beginning of her career as a composer.¹³⁸

Editing musical sources II: *Fados* for voice and guitar

From the late 1970s onwards, Elvira de Freitas collaborated with several *fado* singers (Ada de Castro, Sahra Gi, Miguel Barata-Feyo, and Alice Maria), using texts by authors such as Fernanda de Castro, Manuela de Moura, Sá Teles Santos, Júlio Alberto Lopes, and Jerónimo Bragança. Her works after 1969 comprise several pieces influenced by *fado* – including chamber versions of

¹³⁸ The *Quadras* and *Quatro Canções Para Ela* were recorded in 2018 by Sara Braga Simões and Alfonso Benetti, and included in the CD *Elvira de Freitas – Obras Musicais*, published by the label Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa in 2020.

fados. This latter category includes works arranged for voice and guitar in 1969 and 1971, such as *Meu Violão* (written on May 30th, 1971) (Freitas 1971b), on verses by Margarida Homem de Sousa, *Não Quero Rosas Vermelhas* – initially composed for voice, flute and piano (on November 10th, 1969), and a version for voice and guitar (n/d) of *Nessa Casa com Lareira* (n/d) (Freitas 1971c), on verses by Alberto Sá Machado.

The works *Meu Violão*, *Não Quero Rosas Vermelhas*, and *Nessa Casa com Lareira* were published together in a critical edition by Borges e Costa (2018), under the title *Três Peças para Voz e Guitarra* (*Three Pieces for Voice and Guitar*). This edition was based on two handwritten versions of works grouped by Elvira de Freitas in the same order in which they were published. Nevertheless, there is no proof that the composer herself conceived the three songs as a cycle. Other works for voice and guitar, such as *A Balança* (*The Scale*), *Ah! Mon vieux* (*Ah! My Friend*), *Au jardin du Luxembourg* (*In the Garden of Luxembourg*), *Espectativa* (*Expectation*), *La rue du Bac* (*Bac Street*), *Quoi bon croquer? Croque monsieur?* (*What Would Be Good to Eat? Croque-monsieur?*), and *Andalusia* (on eleven poems by Garcia Lorca) did not present complete scores. The two manuscript versions of the three songs did not include the complete poems in the score, ascribing the editors the role of adapting part of the poems to the melodic metric of the voice part.

This collection of songs presents affinities with the aesthetics of fado, namely the combination of a solo vocal melody with a guitar accompaniment. Despite having been written for tenor, these songs can also be transposed an octave higher, and be sung by a soprano. The classical guitar plays simultaneously the role of the two instruments of the fado group: on the one hand, the viola fado that provides a solid harmonic and rhythmic basis for the singer; on the other hand, the Portuguese guitar, normally in charge of the contrapuntal dialogue.

The song *Não Quero Rosas Vermelhas* (Fig. 3) was recorded in 1977 by singer Alice Maria. The album included two other songs, *Eh, Garraio!* (*Hey, Bull*) and *Saudades* (*Longing*), which belong to another collection of pieces for voice and piano by Elvira de Freitas. The same work was also recorded in 1969 by Sahra Gi. According to Ada de Castro,¹³⁹ Elvira de Freitas was always present in the rehearsals and the recordings of her *fados*, interacting with the musicians (for instance, demonstrating musical examples in different contexts and instruments) – as musical director.

¹³⁹ Interviewed by André Vaz Pereira and Nery Borges, April 1st, 2019.

Custódio Cardoso Pereira & C.ª - Rua do Carmo, 9, a 13 - Telefone 334076 - LISBOA

Não Quero Rosas Vermelhas

Figure 3. Autograph score of *Não Quero Rosas Vermelhas*; Elvira de Freitas's archives at the University of Aveiro Library.

Final remarks

The results of this research showed a very close interdependency on contextual aspects for the understanding of the work and career of Elvira de Freitas. A broader overview of Elvira de Freitas's works and legacy, in some cases, can only be understood and contextualised after reading her memories, letters or concert programs donated to the University of Aveiro Library. The song cycles, for instance, include different manuscript sources; it was therefore necessary to collect all the versions, organise and compare them, in order to reach grounded editorial decisions. Moreover, the songs for voice and guitar present different stylistic approaches and several instrumentations for the same song – which justifies classifying these as arrangements and not as transcriptions or instrumentations, due to the variability of performance styles that they assume. A systematised inventory of handwritten sources that takes into account the contexts, sources, and musical genres is at the core of

these initial research endeavours, which we hope may contribute towards the dissemination of Elvira de Freitas's output.

References

- Benetti, Alfonso, ed. 2018a. *Elvira de Freitas – Quadras para Voz e piano*. Lisboa: AvA Musical Editions.
- Benetti, Alfonso, ed. 2018b. *Elvira de Freitas – Quatro Canções para Ela para Voz e Piano*. Lisboa: AvA Musical Editions.
- Borges, Nery, and Patrícia Costa, eds. 2018. *Elvira de Freitas – Três Peças para Voz e Guitarra*. Lisboa: AvA Musical Editions.
- Côrte-Real, Maria de São José. 2010. "Freitas, Elvira Manuela Fernandez de." In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa Castelo-Branco, 522–23. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Marinho, Helena, and André Vaz Pereira, eds. 2020. *Elvira de Freitas – Memórias*. Lisboa: Movimento Patrimonial para a Música Portuguesa.
- Pereira, André Vaz, Nery Borges, and Helena Marinho. 2019. *Catálogo das obras musicais de Elvira de Freitas*. Aveiro: UA Editora.

À redescoberta do envolvimento visual de *Jogo Projectado I*

Andreia Nogueira

Abstract

Jogo Projectado I (1979), created by the Portuguese composer Clotilde Rosa (1930–2017) and the Portuguese visual artist Eduardo Sérgio (1937), presents itself as an interdisciplinary and collaborative work, based on a poem by the Portuguese poet Marta Cristina Araújo. Despite its pioneering audiovisual experience, *Jogo Projectado* has remained away from the public sphere for 40 years, partly because the visual component was deemed lost. After a comprehensive research, in collaboration with the authors, the visual components were recovered, as well as other information absent from the musical text. By retracing the past of *Jogo Projectado I*, while reflecting upon the preservation process associated with its restaging, this text aims to demonstrate the need for the implementation of an empirical and ethnographical approach for the preservation of musical heritage.

Introdução

Obra para piano com música de Clotilde Rosa e envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio, sobre um poema aberto de Marta Cristina Araújo, *Jogo Projectado I* compreende uma simbiose entre som, texto e imagem de ímpar concretização em diaporama, técnica que permite a construção de um espetáculo audiovisual que usa da projeção, em fundido encadeado, de imagens fixas em diapositivos e de material áudio síncrono, neste caso, o da performance musical do pianista.

Pretende-se, com este texto, expor o processo de recuperação de informação vital à (re)performance da obra, nomeadamente em relação à sua componente visual, da autoria de Eduardo Sérgio, dada como perdida. Este processo permitiu trazer novamente a obra a palco, passados cerca de 40 anos da sua primeira audição nacional, em 1979, nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, na altura com interpretação de Jorge Peixinho.

Os assuntos aqui abordados confluem no sentido de consciencializar compositores, académicos, musicólogos e outros intervenientes para a

importância e necessidade do desenvolvimento de uma rede interdisciplinar de preservação a par do estabelecimento de novos repositórios de documentação e, assim, contribuir para uma nova e importante área de investigação, que em Portugal tarda em se estabelecer e consolidar, mas que é fundamental à reposição do passado, consolidação do presente e construção do futuro. Tal como refere o conservador de arte contemporânea Glenn Wharton, “future knowledge of today’s art may only be constructed through traces of documentation” (Wharton 2015, 31).

Da perda à redescoberta do envolvimento visual de *Jogo Projectado I*

Segundo diversos registos documentais, *Jogo Projectado I* incluiu um diaporama da autoria do músico e artista plástico Eduardo Sérgio. A técnica do diaporama permite a construção de um espetáculo audiovisual que usa a projeção, em fundido encadeado, de imagens fixas em diapositivos (na gíria conhecidos como slides), e também a projeção de material áudio síncrono, neste caso o da performance musical do pianista. É comum fazer-se igualmente alusão à projeção de diapositivos da autoria do arquiteto e filho da compositora João Sá Machado, em referência à componente visual da peça. Há também quem aponte para a projeção da partitura na estante do piano e/ou ao fundo do espaço performativo. Dada a existência de múltiplas divergências nos vários escritos dedicados à obra, a pergunta que se coloca é: será que existiram diversas versões do envolvimento visual de *Jogo Projectado I*? Mais ainda: o que é feito desse(s) envolvimento(s) visual(ais)?

Na sua tese de doutoramento, Francisco Monteiro explica que: “*Jogo Projectado* is a piano piece based on a poem by Marta Carvalho [sic] Araújo. There are 13 sections, each section using verses from the poem. It is intended to be performed with each section’s text projected during the performance, together with images of the artist Eduardo Sérgio (now lost)” (Monteiro 2003, 211).

Deste testemunho é de destacar a referência à perda das imagens criadas por Eduardo Sérgio. Já Anne Kaasa (2008), no âmbito da sua dissertação de mestrado, refere que a peça “foi concebida para ser executada com duas projecções simultâneas (para o fundo do palco), uma de diapositivos de obras de Eduardo Sérgio, e outra das páginas da partitura” (Kaasa 2008, 34). Por sua vez, Maria Beatriz Serrão afirma que esta obra

foi inspirada no poema “Amo-te Flama”, de Marta Cristina Araújo, cujos versos foram utilizados em projecção de diapositivos realizados por João Machado e no aparato cénico multimédia de Eduardo Sérgio. [...] A execução desta obra inclui um conjunto de manifestações de áreas artísticas distintas. Com efeito, recorre à poesia, através do poema de Marta Cristina Araújo, obra aberta, que não só inspira a compositora, como os seus versos são trabalhados e desconstruídos em palavras nas projecções de diaporamas de João Sá Machado e de Eduardo Sérgio. (Serrão 2011, 54–55)

A autora acrescenta ainda que *Jogo Projectado I*

inclui igualmente vários tipos de projecções.

Projecção da partitura: a partitura não é utilizada na sua forma física, mas é projectada em duas telas, uma na estante do piano, para o intérprete, outra na cena, de modo a ser vista pelo público; esta projecção era controlada por uma tela acrescentada ao piano, a qual, através de um mecanismo imaginado e criado por Eduardo Sérgio, permitia ao pianista projectar os diapositivos da partitura e fazê-los avançar e recuar, conforme necessário, pois estes eram baralhados antes de cada apresentação, sendo sempre uma surpresa para o próprio intérprete a sequência das secções.

Projecção de imagens: criadas pelo artista plástico Eduardo Sérgio sobre um aparato cénico, em forma de pequena máquina de cena.

Esta construção, que se pensa estar perdida, era composta por uma cortina feita por várias fitas, sobre a qual eram projectadas as imagens, as quais eram distorcidas e modificadas pela movimentação dessas fitas, através do recurso a uma ventoinha a funcionar por detrás das mesmas. (Serrão 2011, 56)

A partir da análise do discurso citado, pode perceber-se que os três autores mencionados convergem apenas em relação à projecção de imagens da autoria de Eduardo Sérgio. Elemento que, ainda assim, não é completamente escrutinado, pelo que, partindo deste contexto sumário de informação, ficámos sem saber por quantos diapositivos era composta a intervenção de Eduardo Sérgio, qual o seu aspeto plástico, e de que forma é que esta se articulava com a performance musical. Também não é especificado como é que Francisco Monteiro e Maria Beatriz Serrão tiveram conhecimento da

perda dos elementos relativos à intervenção de Eduardo Sérgio. Restava perceber se seria ainda possível recuperar esse material. Na verdade, para que *Jogo Projectado I* possa continuar a ser fruído por gerações futuras, enquanto obra multimédia, é necessário trazer à memória o envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio na sua materialidade.

Se continuarmos a analisar as citações apresentadas, somos levados a crer, segundo as palavras de Francisco Monteiro, que a performance musical em *Jogo Projectado I* é ainda acompanhada pela projeção dos versos do poema de Marta Cristina Araújo, presentes em cada uma das treze secções musicais que dão forma à composição de Clotilde Rosa. Maria Beatriz Serrão fala-nos também sobre a projeção de diapositivos, da autoria de João Sá Machado, baseados no poema de Marta Cristina Araújo. Estariam Francisco Monteiro e Maria Beatriz Serrão a referir-se aos mesmos diapositivos? Será que os slides criados por João Sá Machado ainda existiam?

Para além disto, tanto Anne Kaasa como Maria Beatriz Serrão referem, nos seus escritos, a projeção da partitura. No entanto, também aqui há discrepâncias. A primeira autora refere que esta projeção foi feita ao fundo do espaço performativo, enquanto Maria Beatriz Serrão afirma que a referida projeção foi dupla: ao fundo do espaço e na estante do piano.

Todas estas divergências e convergências nos levaram a colocar a hipótese da existência de diversas versões do envolvimento cénico que acompanhava a performance musical de *Jogo Projectado I*. Não obstante, há falta de informação sobre todas as versões apontadas e, no sentido de não se criar uma leitura fictícia, ou pior, uma não leitura sobre a obra, abordar-se-á mais detalhadamente o processo de recuperação da componente visual de *Jogo Projectado I* da autoria de Eduardo Sérgio, uma vez que os testemunhos recolhidos, nomeadamente de Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio, João Sá Machado e Francisco Monteiro (Fig. 1), apenas nos permitem criar um envolvimento narrativo consistente e fidedigno, que joga com a realidade dos factos passados inerentes à referida versão da componente visual de *Jogo Projectado I*, que teve a sua primeira audição nacional nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.



Figura 1. Imagens dos vídeos das entrevistas com: A – Clotilde Rosa (5 de maio de 2016); B – João Sá Machado (27 de junho de 2016); C – Eduardo Sérgio (23 de junho de 2016); e D – Francisco Monteiro (6 de julho de 2016).

Independentemente das dificuldades encontradas no decorrer do processo de recuperação da componente visual de *Jogo Projectado I*, conseguiu-se recuperar informação considerada indispensável e imprescindível à continuidade performativa da obra, já que foi possível redescobrir *Jogo Projectado I*, sobretudo a sua componente visual, como apresentada nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. O exemplo maior desta redescoberta prende-se com o envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio¹⁴⁰, até aqui dado como perdido.

Teve-se a oportunidade de verificar que, para além dos diapositivos (ver Figuras 2 e 3), Eduardo Sérgio guardava também todo o equipamento

¹⁴⁰ A nota de campo que se apresenta de seguida, registada durante entrevista presencial conduzida a Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, descreve o momento da descoberta dos diapositivos da sua autoria que compõem parte da experiência visual de *Jogo Projectado I*. “Na presença de diversos carrocéis Eduardo Sérgio exclama: – Não me diga que vamos ter uma alegria os dois. Dito e feito! Após breves instantes e uma rápida procura eis que encontramos os dois carrosséis (o par e o ímpar) com os slides de *Jogo Projectado I*. Ao que acrescenta Eduardo Sérgio: – Já viu a vantagem que teve na sua investigação ter vindo até cá?”

utilizado, na altura, para a projeção em diaporama (ver Figura 4). De acordo com o artista, o referido equipamento encontrava-se ainda operacional.



Figura 2. Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em sua casa, segurando os carrósseis com os diapositivos relativos a *Jogo Projectado I*, da sua autoria.



Figura 3. Andreia Nogueira segurando um dos slides de *Jogo Projectado I*, da autoria de Eduardo Sérgio, em casa do artista, a 23 de junho de 2016. Dimensão física do diapositivo: 5cm x 5cm.



Figura 4. Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em sua casa, mostrando o seu equipamento de projeção de slides/ diaporama.

Em referência ao diaporama de *Jogo Projectado I*, disse-nos Eduardo Sérgio: “É uma das grandes obras da minha criação audiovisual”¹⁴¹. O referido diaporama é composto por vinte e nove slides: dois pretos; vinte e seis diapositivos com o texto do poema de Marta Cristina Araújo disposto / escrito em espiral, cuja posição e cor vai alterando; e um diapositivo abstrato (ver Figura 5).

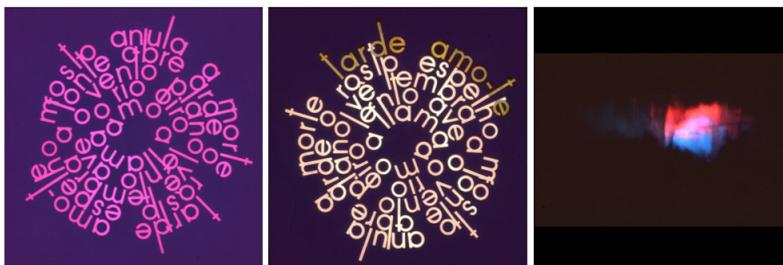


Figura 5. Diapositivos de *Jogo Projectado I* da autoria de Eduardo Sérgio (seleção). Diapositivos gentilmente cedidos pelo artista. Digitalização por Andreia Nogueira, a 27 de outubro de 2016, em casa do artista, pelo recurso ao digitalizador Epson Perfection V600 Photo e respetivo software em conexão com o notebook ASUS.

¹⁴¹ Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista em Colares (Sintra).

Os diapositivos em questão, segundo Eduardo Sérgio, costumavam ser projetados sempre na mesma ordem, ao fundo do espaço performativo e em retroprojeção. Esta condição de exibição foi pensada propositadamente para mitigar o ruído dos projetores utilizados, a fim de não se perturbar a percepção da performance musical. Acresce que os diapositivos mencionados eram projetados em fundido encadeado. Ou seja, dois slides não eram apresentados simplesmente um a seguir ao outro, como acontece com a comum projeção de diapositivos. Antes, a passagem de um slide para o outro pressupunha, durante determinado momento, a sobreposição das imagens de ambos os diapositivos. Isto significa que o primeiro diapositivo ia desaparecendo ao aparecer o seguinte, criando-se assim uma animação obtida pelo *fade-out* do diapositivo projetado e *fade-in* simultâneo do diapositivo a projetar. Daqui resultava uma terceira imagem, produzida pela fusão dos slides em causa. Este efeito era criado mediante o recurso a dois projetores de diapositivos, que projetavam os slides alternadamente para a mesma zona de projeção, e pelo emprego de uma unidade eletrónica de fundido encadeado, usada para coordenar as projeções de ambos os projetores, bem como a intensidade luminosa das referidas projeções¹⁴².

Todo este envolvimento visual era projetado sobre uma cortina branca confeccionada especificamente para o efeito e composta por várias faixas de tecido, com cerca de 10 cm de largura e 200 cm de comprimento, em aproximadamente 200 cm de largura total da cortina. Estas faixas eram rematadas com pequenas barras de alumínio, em baixo, de forma a manterem-se esticadas. Perto do final da performance, as imagens projetadas eram distorcidas pelo movimento das faixas da cortina, provocado pelo vento gerado por uma ventoinha colocada por detrás da mesma, quando possível, ou então pela mão do próprio Eduardo Sérgio. A referida agitação, segundo o artista, ia-se intensificando, conduzindo ao bater das barras de alumínio, que faziam “dlim, dlim, dlim...”¹⁴³, momento que anunciava o término da performance¹⁴⁴.

O envolvimento visual criado por Eduardo Sérgio compreendia ainda a projeção da partitura de *Jogo Projectado I* em retroprojeção, sobre uma tela em papel vegetal de tamanho A3, também produzida especialmente para o

¹⁴² Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevistas presenciais conduzidas por Andreia Nogueira, a 23 de junho e a 27 de outubro de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

¹⁴³ Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

¹⁴⁴ *Idem*.

efeito, a colocar na zona da estante do piano. Esta projeção foi pensada para uso do próprio intérprete, na altura Jorge Peixinho, que a controlava segundo um mecanismo criado e desenvolvido pelo artista, que lhe permitia avançar os diapositivos na ordem previamente estabelecida no carregador de slides.

A própria partitura funcionava, portanto, como elemento plástico, tendo sido desenhada, segundo palavras de Clotilde Rosa, pelo seu filho e arquiteto João Sá Machado¹⁴⁵. Resta acrescentar que a iluminação, em *Jogo Projectado I*, provinha: i) da projeção dos diapositivos da autoria de Eduardo Sérgio; e ii) da projeção da partitura na estante do piano. O espaço permanecia assim na penumbra, condição fundamental à eficaz apresentação do diaporama.

Reposição de *Jogo Projectado I* por Francisco Monteiro, a 21 de abril de 2017

Na sequência da investigação empírica com base etnográfica realizada, foi possível trazer novamente a palco *Jogo Projectado I*, passados cerca de 40 anos da sua primeira audição nacional, tal como apresentado nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, com envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio. Graças à colaboração do pianista Francisco Monteiro, a reposição teve lugar a 21 de abril de 2017 no Pequeno Auditório da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML; ver Figuras 6 e 7), no âmbito do encontro “Dois acontecidos happenings & outras performatividades”, com organização de Cláudia Madeira, Isabel Pires, Hélia Marçal e Andreia Nogueira.

¹⁴⁵ Informação transmitida por Clotilde Rosa, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 26 de abril de 2016, em casa da compositora, em Algés (Oeiras).

financeira, não foi possível reconstruir e utilizar a tela composta por múltiplas fitas anteriormente descrita. Em alternativa, a projeção dos diapositivos foi efetuada sobre a parede do espaço performativo. Esta solução foi pensada em colaboração com os autores e admitida, dado não se comprometer a perceção visual da obra. Note-se ainda que esta componente de *Jogo Projectado I* foi mostrada em projeção frontal. O barulho produzido pelos antigos projetores de slides impunha, na conceção inicial da obra, o uso da retroprojeção. Atualmente, com os modernos projetores de vídeo, tal condição não se coloca, ficando ao critério do intérprete escolher a opção que mais lhe agrade ou convenha. No Pequeno Auditório da ESML, a retroprojeção dos diapositivos de Eduardo Sérgio não era de qualquer forma exequível, dada a pouca profundidade do palco. As condições de iluminação não foram ideais, pela impossibilidade de ter o espaço em total penumbra, visto existir uma janela de grandes dimensões que, mesmo tapada, deixava passar bastante luz exterior. Esta iluminação foi, no entanto, favorável à criação de um documento de preservação audiovisual, objetivo primordial do procedimento de reposição da obra agora analisado.

Apesar destes constrangimentos, a apresentação de *Jogo Projectado I* por Francisco Monteiro, no Pequeno Auditório da ESML, deve ser encarada como um marco na perceção da importância da análise e estudo de arquivos privados que escondem práticas artísticas desconhecidas, de suma importância à continuidade performativa do nosso património musical contemporâneo nacional.

Partindo da análise e tratamento de toda a informação recolhida e produzida, foi possível agregar no mesmo documento (ver Figura 8), para além da partitura da obra, informação considerada essencial à continuidade performativa de *Jogo Projectado I*, tal como apresentado nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Reveste-se de especial relevância o registo audiovisual da reposição de *Jogo Projectado I* por Francisco Monteiro, bem como os ficheiros digitais resultantes da digitalização dos slides da autoria de Eduardo Sérgio. Sem estes elementos a partitura por si só não é suficiente para que esta obra possa existir futuramente enquanto peça multimédia.

Jogo Projectado I

(1979)

Clotilde Rosa | Eduardo Sérgio

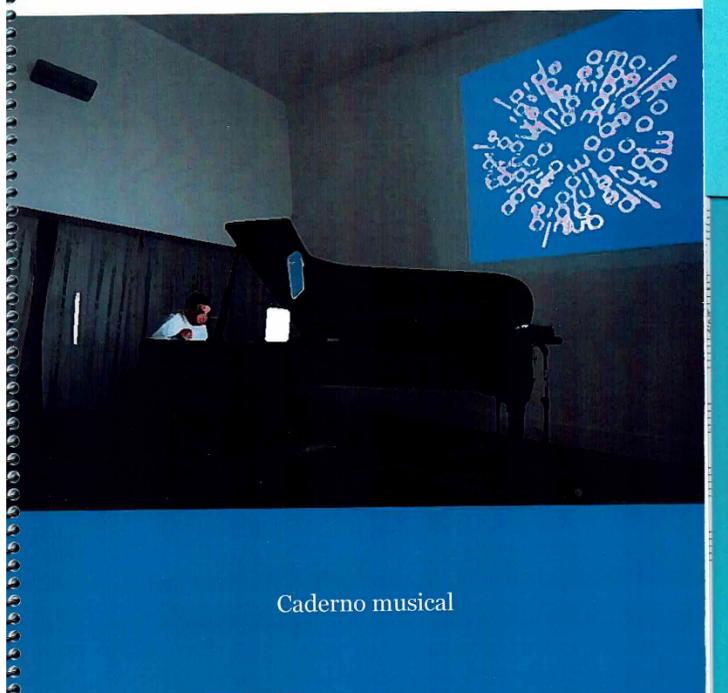


Figura 8. Caderno musical de *Jogo Projectado I*.

Conclusão

Apesar dos desafios e constrangimentos enfrentados no decorrer do processo de documentação de *Jogo Projectado I*, foi possível recuperar informação e documentação, reavendo-se uma leitura esquecida da obra, expressa por diversas ocasiões nos testemunhos de Clotilde Rosa, João Sá

Machado, Eduardo Sérgio e Francisco Monteiro, e corroborada pela observação e participação no fenómeno musical (isto é, na performance musical em causa), numa metodologia complementar à tradicional análise da partitura. Como se pode perceber pelo caso de *Jogo Projectado I*, a mera análise da partitura não seria suficiente para a prossecução dos objetivos do estudo: trazer à lembrança e ao mesmo tempo perpetuar aquilo que terá sido *Jogo Projectado I*, pelo esclarecimento das questões colocadas no início de todo o processo.

Em suma, torna-se evidente a necessidade de produção de documentação como estratégia de preservação. Uma documentação que se baseia, em grande parte, em testemunhos e nos resultados de uma prática informada por momentos de observação-participação, mas que os analisa, contrapõe e triangula face aos documentos históricos existentes, nomeadamente a partitura, programas de concerto, e outros vestígios, disponíveis sobretudo em arquivos privados que escondem práticas artísticas desconhecidas, que se revelam fundamentais à continuidade do património musical contemporâneo nacional.

Referências

- Kaasa, Anne. 2008. "Uma Aproximação à Estética da Obra para Piano de Clotilde Rosa". Tese de Mestrado em Música, Universidade de Aveiro.
- Monteiro, Francisco. 2003. "The Portuguese Darmstadt Generation. Portugal and Modernity in the 20th Century". Tese de doutoramento, Universidade de Sheffield.
- Serrão, Maria Beatriz. 2011. "Influências da performance na música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio". Tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Wharton, Glenn. 2015. "Public access in the age of documented art". *Revista de História da Arte* w (4): 180–191.

Lambda3.99 pour guitare et synthétiseur: Questões de sustentabilidade e performance de música eletroacústica mista

Belquior Guerrero Marques e Pedro Rodrigues

Abstract

This paper discusses issues regarding the sustainability of mixed music through the convergence of the following points: 1) review of the academic production on the subject; 2) analysis of interviews with composers and computer music designers; 3) presentation of a case study on the restoration process of *Lambda3.99, for guitar and electronics*. Finally, we discuss the role of the instrumentalist in the context of technologically supported musical practices, and the potential contribution of this agent to the sustainability of mixed music performance.

Lambda3.99 pour guitare et synthétiseur é uma obra para violão e tape escrita em 1994 pelo compositor Mikhail Malt. A parte eletrônica desta obra é difundida através do disparo de vários arquivos sonoros durante a performance, e foi criada com um sintetizador Yamaha TG500. Após sua estreia, também em 1994, a performance desta obra não pôde ser mais realizada por conta de problemas relativos à acessibilidade ao tipo de tecnologia necessário para sua difusão. Em uma entrevista realizada com o compositor em Abril de 2018 no IRCAM, este referiu o seguinte sobre as condições da obra:

foi tocada uma única vez, e depois não foi mais tocada, exatamente por problemas técnicos, [...] por causa de eu ter feito isso em função de um equipamento que era um pouco especial e não muito divulgado a peça não podia ser tocada. Na época ainda era mais complicado pois não era somente o famoso sintetizador, mas era também ter o computador, era complicado. (Malt, comunicação pessoal, 16 de Abril, 2018)

Adicionalmente, o compositor comentou que “a peça acabou morrendo sozinha por causa do sistema eletrônico que foi escolhido” (Malt, comunicação pessoal, 16 de Abril, 2018).

Vários investigadores referem problemas relacionados com a sustentabilidade da música mista. Nesta produção académica, a questão é tratada por designações distintas, como efemeridade (Kuivila e Behrman 1998), obsolescência (Tiffon 2005), permanência (Leite 2012), manutenção (Furniss e Dudas 2014), preservação (Sousa Dias 2009), conservação (Wetzel 2006), ou sustentabilidade (Bernardini e Vidolin 2005). Sintetizando o problema levantado por esta produção, grande parte do repertório para instrumento e eletrónica tem um curto período de vida pois sua performance é inviabilizada por fatores como a obsolescência dos recursos tecnológicos utilizados na difusão sonora, a (falta de) compreensão da operacionalidade dos sistemas, e a ausência de documentação que possibilite a reconstrução da parte eletroacústica.

Embora a obsolescência seja colocada pela investigação em música supracitada como um prejuízo evidente, outras práticas artísticas podem não associar este fenómeno a um carácter negativo. Neste sentido, Leal (2011) alega que:

Em suma, para muitos artistas a obsolescência dos media é hoje uma vantagem funcional. Até certo ponto, podemos dizer de um medium que quanto mais obsoleto mais operativo, no sentido experimental da prática artística, que frequentemente precisa de se desfascinar primeiro para poder depois tirar pleno partido da técnica; ou, seguindo a conhecida fórmula de Hollis Frampton, dizer também que nenhuma atividade se pode tornar uma arte até que a sua época própria tenha terminado, fazendo-a cair em total obsolescência. (Leal 2011, 6)

A condição da música mista é diferente do caso apontado por Leal (2011) nas artes plásticas pois, no contexto da performance musical, a obsolescência dos sistemas impossibilita a prática artística, a tornando inoperativa. Bernardini e Vidolin (2005) salientam a importância de uma performance de música mista, no caso difundida em tempo real, ser praticável e não estar restrita a um registo fonográfico. De acordo com os autores:

Live electro-acoustic music is different in that we seek to preserve not only a single, memorable performance but rather the ability to

perform, study and re-interpret the same work over and over again, with different performances proposing different interpretations. A recorded document of the first (or indeed, of any) performance of a live electro-acoustic music work is instead completely insufficient and inadequate to the recreation of the work itself. (Bernardini e Vidolin 2005, 1)

Acredito que a capacidade de realizar a performance das obras, a operacionalidade, é fundamental não somente pelo aspecto apontado acima, que dá foco ao perfil “ao vivo” do repertório, mas pelo próprio tipo de relação de estudo e trabalho que um performer desenvolve com as obras de seu programa. Neste sentido, ao se referir ao repertório misto, Wetzel (2006) alega que “performers must be willing to play a piece repeatedly and devote considerable time and energy to its study and interpretation. My understanding of each piece presented here is the product of many years of study and performance (fourteen in the case of Kramer’s Renaissance)” (Wetzel 2006, 276).

Vários fatores podem comprometer a sustentabilidade do repertório de música mista, como, por exemplo, o desgaste físico do suporte utilizado (Eco 2015), a desatualização de *softwares* e *patches* (Wetzel 2006; Pierangeli 2012), e a inacessibilidade aos materiais para a performance (Esler 2004; Canazza e Vidolin 2001). Este problema não está vinculado somente a novas tecnologias; em um texto publicado na década de 1960, Umberto Eco aponta que:

A produção de música em fita, graças ao emprego direto de filtros e moduladores de frequência, colocou novos e inéditos problemas acerca da conservação do produto musical. Existe, a este propósito, uma acesa polémica entre músicos eletrônicos: uns sustentam que é possível anotar mediante sinais gráficos as operações realizadas para chegar à produção e à montagem em fita de uma série de sons, e que portanto a sua música é anotável e reproduzível; outros afirmam que, dado que a produção do som é dominada também por momentos casuais, por manipulações diretas da fita, não planificáveis com exatidão, por dosagens dos filtros e dos geradores não descritíveis em termos matemáticos precisos, a música uma vez produzida não pode ser refabricada por outros com base numa suposta partitura: portanto a música seria confiada apenas à fita. A sobrevivência da fita seria depois «limitada», dado que sobrevém fenômenos de

desmagnetização que provocam a sua deteriorização. Assim, a música gozaria de uma existência calculável numa dezena de anos, seria perecível como as improvisações jazzísticas ou os jogos de água, e acabaria por ser o produto típico de uma civilização do consumo baseada no revezamento rápido das formas. (Eco 2015, 282)

Um exemplo dos tipos de problemas que afetam a sustentabilidade da música mista pode ser encontrado em outra obra do repertório para violão e eletrônica: *Ongaku for Guitar and Electronic Sound* (1967), do compositor japonês Kenjiro Ezaki. De acordo com Quinn (2003), “the performance notes say to contact the publisher for the tape part but they have apparently lost the tape, so we will have to imagine what the tape part may have been from the graphic notation” (Quinn 2003, 64). Ou seja, neste caso, o material para a performance foi perdido e a representação gráfica não possibilita a reconstrução da parte eletroacústica (Fig. 1).

ONGAKU FOR GUITAR AND ELECTRONIC SOUND
KENJIRO EZAKI

1

Guitar

Playing back recorded guitar

Electronic Sound { Left Right (2 tracks stereo 7 1/2 ips)

10 15 20 25

Figura 1: Trecho de *Ongaku for Guitar and Electronic Sound*, de Kenjiro Ezaki; extraído de Quinn (2003, 66).

Canazza e Vidolin (2001) alegam que a sustentabilidade do repertório de música mista é dependente de dois processos intrinsecamente ligados: a conservação e o restauro. Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, as ações relativas à conservação do repertório tiveram maior destaque nos depoimentos dos compositores Mikhail Malt, Rael Gimenes Toffolo e Serge Lemouton. Entre tais ações constam: 1) documentação; 2) economia (simplicidade dos sistemas utilizados); e 3) utilização de plataformas *open source*. Sobre o primeiro ponto, Malt defende a importância de “descrever todos os processos, independentemente do patch” (Malt, comunicação pessoal, 17 de Abril, 2018). O entrevistado cita como exemplo a peça *Anthèmes 2* (1997), de Pierre Boulez, que foi submetida a um trabalho “monstruoso” de documentação realizado por Andrew Gerzso para a publicação pela Universal Edition. Em relação ao segundo ponto, de acordo com Malt, é importante “sempre fazer a parte técnica da maneira mais simples o possível. Quanto mais complicado a gente faz, a obsolescência vai vir mais rapidamente. Lógico que, se existe uma ideia por trás, tem que se fazer [de forma mais complexa]” (Malt, comunicação pessoal, 17 de Abril, 2018). A simplicidade na utilização de recursos tecnológicos, como medida para a sustentabilidade da música mista, também foi matéria levantada por Rael Gimenes Toffolo. De acordo com este compositor, economizar a utilização de *plugins* e bibliotecas de objetos adicionais aos *softwares* é uma ação que pode retardar a obsolescência dos *patches*. Toffolo argumenta que a tecnologia utilizada tanto pelos compositores quanto pelos performers deve ser bastante difundida e defende a utilização de *softwares open source*. Serge Lemouton também destaca o uso de *softwares* livres como algo positivo, alegando que, ao utilizar *softwares* pagos, as obras ficam com o futuro condicionado aos interesses económicos das companhias que possuem as patentes dos programas e *plugins*.

Ao realizar uma revisão da bibliografia foi possível identificar outras ações favoráveis à sustentabilidade do repertório. Em relação a tais medidas, Bernardini e Vidolin (2005) destacam: 1) a utilização de “baixa tecnologia”; 2) a redundância das fontes; 3) a realização de gravações dos processamentos sonoros; e 4) a atividade de comunidades de cooperação entre performers. Leite (2012) alega que, para a permanência do repertório de música mista, é fundamental: 1) a criação de um pseudocódigo; 2) o registo das ideias musicais da programação em forma de artigo; 3) a criação de uma partitura com indicações das respostas do computador; 4) a realização do registo sonoro da obra.

Também pensando na conservação do repertório de música mista, Ferreira (2014) recomenda a criação de “instruções que permitam uma reabilitação

do interface noutros ambientes informáticos, ou seja, a possibilidade de realizar transferências tecnológicas” (Ferreira 2014, 102).

É possível constatar que as várias ações apontadas, através das entrevistas e da revisão da literatura, embora mais voltadas ao processo de conservação, consideram também a necessidade de restauro posterior das obras. No entanto, o músico instrumentista pode não ser portador do conhecimento necessário para realizar este tipo de procedimento. Neste sentido, em entrevista com Serge Lemouton, este compara o trabalho do *luthier* ao de um RIM (Réalisateur en Informatique Musicale). Ou seja, o entrevistado alega que esse profissional possui um grau de especialização em programação musical que melhor possibilita o restauro de determinados sistemas.

Lambda3.99 é uma obra do repertório para violão e eletrônica que desde sua estreia não foi mais tocada devido a questões técnicas, principalmente relacionadas ao difícil acesso a um dispositivo específico para a realização da performance. Após nosso pedido, o compositor Mikhail Malt generosamente se propôs a restaurar a obra, criando uma versão possível de ser tocada ao vivo. Esta versão foi elaborada no ano de 2017 e, segundo o compositor, foi necessária a realização das seguintes etapas: 1) recuperação dos ficheiros de áudio; 2) recuperação do sistema utilizado para a leitura dos ficheiros; 3) escuta e análise dos ficheiros de áudio; 3) reescrita em outro sistema. De acordo com o compositor: “qual era o problema? Eu precisava ressuscitar o sintetizador [...] a única razão pela qual eu tinha guardado esse sintetizador era por causa da peça, porque faz tempo que eu nem o usava mais” (Malt, comunicação pessoal, 17 de Abril, 2018). No trecho seguinte, o compositor Mikhail Malt descreve detalhadamente parte do processo de recuperação dos ficheiros (arquivos) de áudio:

quando você tem qualquer sintetizador você pode fazer um dump, você pode gravar toda a arquitetura, todos os dados dele em um arquivo de MIDI em sistema exclusivo. Eu tinha feito isso na época, tinha várias cópias de segurança, mas o que acabei descobrindo, foi que o formato de sistema exclusivo da época [...] não eram mais os sistemas de hoje. Eu acabei conseguindo um antigo programa sobre PC que conseguia ler meus arquivos antigos e usei esse programa para ler o que eu tinha feito e reescrever. Simplesmente para ler e escrever. E aí que eu consegui ter a boa configuração para poder mandar dentro do meu sintetizador e para que quando eu mandasse os arquivos de MIDI ele reagisse com os sons que eu esperava dele, quer dizer, com sons de base. [...] Isso levou uns dois três meses, rever verificar. Eu tinha uma gravação e revia pois eu não lembrava de todos os detalhes

da peça. Tinha várias coisas, tinha configurações de vários canais porque na peça, originalmente, você disparava arquivos de MIDI que tocavam no sintetizador, o sintetizador estava de certo modo com canais diferentes, configurações diferentes, levou um certo tempo para ressuscitar. E o que acabei fazendo foi, uma vez que estava tudo funcionando eu gravei tudo em arquivo sonoro, então agora teoricamente tá tudo bem, então... foi um certo tempo até ressuscitar a peça. (Malt, comunicação pessoal, 17 de Abril, 2018)

O resultado deste trabalho foi a criação de uma nova versão da obra *Lambda3.99* para Max/MSP 7. A questão que surge após estudar este processo é: o que garante que, dentro de um curto espaço de tempo, não seja necessário realizar outras versões / atualizações / restaurações desta obra? O próprio compositor reconhece que essa condição é inevitável e que pode ser uma tarefa difícil, considerando que, em algum momento futuro, outras pessoas precisarão restaurar a peça caso queiram realizá-la ao vivo. Sobre as precauções que podem viabilizar a permanência da obra, Malt alegou que:

muitos compositores que fizeram peças em tempo real fazem o que eu fiz com *Lambda 3.99*, eles fazem uma versão com disparo de pequenos arquivos sonoros, que atualmente é uma maneira de guardar a peça. Quer dizer, a peça consegue ser tocada. Não é mais tempo real, não é totalmente inflexível porque tocar com um tape completo é praticamente como tocar com um metrônomo [...] atualmente é uma solução, não a melhor solução, mas é uma das soluções. Porque, se você tem uma lista dos arquivos sonoros, no pior dos casos, você sempre vai poder ter uma playlist. (Malt, comunicação pessoal, 17 de Abril, 2018)

No ano de 2018, foi possível ensaiar a obra com a presença do compositor. Os ensaios foram fundamentais para compreender: 1) o funcionamento do sistema; 2) a sincronização das ações do performer com os dispositivos necessários para a difusão; e 3) a relação discursiva entre os sons instrumentais e eletroacústicos. A estreia da versão restaurada foi realizada pelo primeiro autor deste trabalho em Maio de 2018 no Festival Dias de Música Eletroacústica (Festival DME 61), na cidade de Lisboa.

Embora em alguns casos o instrumentista não possua capacidade técnica para restaurar determinados sistemas, acreditamos que o performer tem um papel fundamental para a sustentabilidade e conservação do repertório.

Relativamente a esta afirmação, destacamos aqui dois pontos: 1) O performer pode ser portador de um conhecimento de trabalho direto com a obra; 2) O performer pode ser um agente que possibilita mediações necessárias para a permanência das obras. Sobre o primeiro ponto destacado, a experiência de trabalho com a obra (conjuntamente ao compositor, no nosso caso) viabiliza uma compreensão dos sistemas utilizados e sua interação com a parte instrumental que pode ser um fator determinante para uma recuperação de uma obra. Sobre o segundo ponto, ao incluir uma obra mista em seu repertório, mesmo que não trabalhe diretamente na arquitetura de programação, o instrumentista precisa estabelecer contacto com compositores e técnicos que possibilitem a restauração e atualização da obra. Acreditamos que esse ato de “curadoria” realizado pelo performer contribui para o prolongamento da condição operacional de obras para instrumento e eletrónica.

References

- Bernardini, Nicola, e Alvisé Vidolin. 2005. “Sustainable Live Electro-Acoustic Music”. Em *Proceedings of the International Sound and Music Computing Conference*. Salerno: Sound and Music Computing Research Community. Disponível em: <http://smc.afim-asso.org/smc05/papers/NicolaBernardini/Bernardini-Vidolin-SMC05-o.8-FINAL.pdf>.
- Canazza, Sergio, e Alvisé Vidolin. 2001. “Introduction: Preserving Electroacoustic Music”. *Journal of New Music Research* 30 (4): 289–93. <https://doi.org/10.1076/jnmr.30.4.289.7494>.
- Eco, Umberto. 2015. *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Esler, Robert. 2004. “Re-Realizing Philippe Boesmans' *Daydreams*: A Performative Approach to Live Electro-Acoustic Music”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, vol. 7. Miami: Michigan Publishing. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2004.113>.
- Ferreira, José Luís Costa Marques. 2014. “Música Mista e Sistemas de Relações Dinâmicas”. Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa.
- Furniss, Pete, e Richard Dudas. 2014. “Transcription, Adaptation and Maintenance in Live Electronic Performance with Acoustic Instruments”. Em *Proceedings of the Joint International Computer Music Conference (ICMC) and Sound and Music Computing Conference (SMC)*, 456–462. Atenas: Michigan Publishing. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2014.071>.
- Kuivila, Ron, e David Behrman. 1998. “Composing with Shifting Sand: A Conversation between Ron Kuivila and David Behrman on Electronic Music and the Ephemerality

- of Technology". *Leonardo Music Journal* 8: 13–16. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1513392>.
- Leal, Miguel. 2011. "Obsolência e Inoperatividade: A Arte como Contrafluxo da Mediação". *Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia* 18 (agosto). Disponível em: <http://interact.com.pt/18/obsolescencia-e-inoperatividade/>.
- Leite, Daniela dos Santos. 2012. "A Permanência de Músicas com Eletrônica em Tem-po Real." Em *Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, coordenado por Luis Costa-Lima Neto, 1004–12. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1513392>.
- Pierangeli, Caio Tikaraishi. 2012. "Interação e Interatividade no Live Electronics". Trabalho de conclusão de curso, Universidade Estadual de Maringá.
- Quinn, Daniel. 2003. "Guitar Music by Japanese Composers". Doctoral Dissertation, Indiana University.
- Tiffon, Vincent. 2005. "Les musique mixtes: Entre pérennité et obsolescence". *Musurgia* 12 (3): 23–45. <http://www.jstor.org/stable/40591401>.
- Wetzel, David Brooke. 2006. "A Model for the Conservation of Interactive Electroacoustic Repertoire: Analysis, Reconstruction, and Performance in the Face of Technological Obsolescence". *Organised Sound* 11: 273–84.

Performing soundscapes in public space: Towards an ecological transition

Cláudia Martinho

Abstract

This text presents a practice-based research on acoustic ecology, sound art, and architecture. It addresses creative approaches to the experience and performance of soundscape interventions in public spaces. As sound environment is an increasingly relevant topic of concern, it has become an effective creative tool for the development of more sustainable ecosystems. This research questions which characteristics could be enhanced in soundscapes in order to create sustainable relationships in ordinary public spaces, towards sensorial, environmental and territorial regenerations. This text describes three transdisciplinary case studies; methods integrated fieldwork, spatial sound installation, and workshops with communities.

Architecture and the sound environment

Several authors have pointed out issues of saturation and degradation of the quality of the acoustic experience in urban territories (Schafer 1994; Leitner 1998). As the acoustic environment shapes our everyday life, it also has a detrimental effect on our well-being, causing a reduction of our perceptual spectrum (Pallasmaa 2017). General architectural practices address the sound environment mainly through generic acoustic insulation techniques, which do not solve the origin of the problem, as they tend to separate the human being from its primary sensory environment. This is reflected in landscape, heritage and territory, with an increasing homogenisation of the sensory qualities of space and elimination of the existing differences. This lack of diversity (natural, cultural) is an evident sign of the degradation of territories and life. UNESCO created a Sound Charter (2015), which emphasises the importance of the sound environment in terms of education, and the acoustic treatment of public spaces as a societal priority. A soundscape approach is urgent, since the sound environment is as an important resource in design as it allows to tackle patterns of change in time (day, night, season), to apprehend a place's dynamics and potentials, and turn

us into insiders and participants. Paying attention to soundscapes as intangible cultural heritage and as an aspect of urbanism helps endowing our living spaces with new qualities, and the soundscape also acquires an educational dimension, because it enables one to learn how to listen better (Kytö *et al.* 2012, 10). Furthermore, there is a need for innovative, creative and sustainable interconnections between soundscapes and architecture.

My approach sustains that the sound environment can be an effective creative tool for the development of more sustainable ecosystems, fostering a new culture of spatial projects based on the sensory experience and the performance of soundscapes. Some remarkable projects enhance this experience, such as: *Le cylindre sonore*, Bernard Leitner, La Villette, Paris (1984); *Sound Box*, Peter Zumthor, Germany (2000); *Sea Organ*, Nikola Bašić, Croatia (2005); *Acoustic Shells*, Flanagan Lawrence, England (2014). However, there is a shortage of such practices. Therefore, my research proposes to extend this field of experimentation, connecting with research projects and practice in the field of acoustic ecology and sound studies, such as the World Soundscape Project, the World Forum for Acoustic Ecology, the CRESSON laboratory, the European Acoustic Heritage project, and location field recordists such as Chris Watson, Jana Winderen or Leah Barclay, among others.

In this context, my research objectives are:

- to experience and perform soundscapes as a creative and active tool to intervene in space and society, and enhance hidden qualities of everyday life;
- to encourage active community participation in listening to the qualities of soundscapes, to raise awareness of their value in environmental health and well-being.

As an additional contribution, my aim is to advance knowledge of soundscapes' heritage as creative future-making, in order to develop sustainable public spaces in balance with the ecosystems.

Methodology and creative approaches

My research started with a question:

What qualities should be enhanced in soundscapes in order to create sustainable relationships in everyday public spaces, towards sensorial, environmental and territorial regenerations?

To answer this question, I have engaged in a practice-based research, developing experimental practical case studies. In this paper, I will unfold three

interventions in the public space and their transdisciplinary approach, which embraces the fields of architecture, sound art, acoustic ecology, and bio-acoustics. The research methodology emerged from my practice, drawn around three axis: experience, creativity, participation. It integrated, as activities, fieldwork, installations and workshops with communities. I have systematised these creative approaches into a 3-step protocol:

1. Experience: place and ambient dynamics
 - as a process of connection to a site
 - involving soundwalks and binaural field recordings (with DPA omnidirectional microphones)
 - to open up the potentials of sites
2. Creativity: design of a resonant soundscape installation
 - as a process of modulation of environmental sounds
 - involving an installation, and emphasis on natural acoustic effects and spatialisation
 - for a diversity of experiences of soundscapes, enhanced by acoustic spatialisation
3. Participation: acoustic ecology
 - as an attunement process through resonant space
 - nexus and relationships between communities and places
 - to engage ecological awareness of usually unperceived symbiotic processes

Each project's results were assessed through qualitative surveys.

Three interventions in the public space

The three interventions aimed to offer encounters between different vital materialities or “vibrant matter” (Bennett 2010) – space things and living beings –, all interconnected through vibration. Each intervention was an invitation to open up non-verbal communication, through sound, with the primary sensory environment. It proposed diverse experiences of listening to unnoticed layers of reality, as a form of active listening, connection and attunement, in order to contribute to an ecological intimacy. Each project and their creative methods and results are described below.

Shores

The first project, entitled *Shores* (2017), was commissioned for the event “Invisible Places Symposium,” in São Miguel, in the Azores Islands, and was developed during an artistic residency. My proposal was to draw attention to

artisanal fishing as an important part of the cultural heritage of the islands, a practice that has been drastically declining. I proposed to convert a boat into an acoustic shell, and intervene in the harbour of Ponta Delgada, conveying a sonic memory of the fishing community, as a travel through the places and ecosystems of the coast of São Miguel (Fig. 1).



Figure 1. Shores installation at Ponta Delgada harbour, Azores.

Experience of place

The emphasis was put on collaborative and participatory dynamics. Workshops of sound mapping, sound walking and field recording were conducted with architecture students, and the involvement of the fishermen community of Rabo de Peixe. The aim was to open a connection with diverse places. I recorded at different places around the island's shores and at sea with the fishermen (Fig. 2).



Figure 2. Sound sources.

After two weeks of fieldwork, soundwalking and recording, my ears started to adapt to the harsh climate changes and strong winds. My overall feeling was that this place raised a sense of how small and vulnerable we are. A deep listening experience arose from a powerful soundscape of ocean waves, human voices attuned to their territory, the peculiar chanting of native bird species (such as the *caçarros* and *prioulos*), extremely loud airplanes, church bells, cow bells, noisy motorcycles, and milking motors; resounding through the wind, fog, low clouds, rain and the reverberating acoustics of volcanic stones, volcanoes' craters, cliffs and harbours. I explored São Miguel's soundscapes in two ways. On the one hand, I enquired how sonic landmarks and dominant frequencies created a sense of orientation and place. On the other hand, as an extension, I explored how certain spaces were dominated by specific sonic effects, generated by the particular acoustic qualities of specific places.

Soundscape creative design and resonant installation

I engaged in a process of field recording and soundscape composition as a method to extend the knowledge of place. The sounds were recorded, edited

and mixed following that same approach. The aesthetics of the raw field recordings was so intense that I decided to only subtly highlight the essence of this place's life with its own energy and forces at work. To enhance its essence, I selected recordings that captured natural acoustic effects, derived from topography or architectural qualities. I approached the soundscape as a narrative or document, created with the unprocessed sounds. Rhythms, tension, relaxation, climax or time-scale were provided by the topography of the recorded places. There were moments of relaxation, with sounds of the water flowing and chanting; and moments of tension, with waves crashing against the cliffs. A climax was attained when finally, after a long wait, the sardines were captured. I composed the field recordings with layers of specific frequencies, to obtain acoustic and psychoacoustic effects in its spatialisation; fading one into another, with no digital effects processing.¹⁴⁶

The installation was installed in the Ponta Delgada harbour, using the acoustic space of a wooden boat that was left abandoned in the harbour, full of trash. Its owners lent it for this installation. I cleaned it and created the boat installation with the help of the fishermen, leaning it towards the sea, in the direction from where the small boats arrived, and setting up inside a sound system. This installation modulated the experience of the harbour's environmental sounds, intersecting the sounds of the activities of the fishermen with the designed soundscape (Figs. 3, 4, and 5).



Figure 3. *Shores'* installation process.

¹⁴⁶ You may listen to the soundscape and a series of reports by the fishermen in the following urls: <https://soundcloud.com/user-283066163/shores>; <https://soundcloud.com/user-283066163/shores-fishermen-interviews>.



Figure 4. *Shores'* installation process.



Figure 5. *Shores'* installation process.

For the soundscape amplification, we built two speakers inside the boat, on opposite sides. A sub-woofer was placed outside, behind the boat, to transmit vibration into the wood and set the boat in resonance. It became obvious that wood is a material with a strong live quality, as it responded and resonated. The wood boat became an acoustic shell and a communication channel. Therefore, this aural architecture's vibrational materiality effectively acted as a translator. The sound transmission was felt through the whole body. The resonance of the space magnified the environmental sound, and responded with sympathetic vibration aligned with the audience's body and mind. The soundscape resonated with the boat's physical structure and the audience,

creating an aural travel experience, as in the middle of the sea – surrounded by sounds.

Acoustic ecology

Timothy Morton has described attunement as “something that has always been there: ecological intimacy, which is to say, intimacy between humans and nonhumans” (Morton 2014). This was the quality of attunement and ecological intimacy that I tried to experience (Figs. 6, 7, and 8).



Figure 6. *Shores'* audience experience.



Figure 7. *Shores'* audience experience.



Figure 8. *Shores'* audience experience.

I left a notebook for the public's feedback, transcribed below:

Audience's experience and feedback

I felt a bit sick, you feel movement, as if the other boats around are moving.

I liked the angle of the boat, it turned into a big sound system. And I liked the interaction with other people.

I was inside the vibration, it feels like it is happening for real.

We need to have this kind of experiences permanent in public space, it's really important to share this longer, to be part of everyday life.

I loved the feeling of the mixture of the outside sounds with the soundscape composition. There were resonance frequencies happening. I felt quite immersive, a physical experience of sound.

I'm feeling slightly dizzy from this experience. I wonder if it was because of the angle of the boat and the vibrations [...] When I got back to the ground, I actually felt like I have been at sea [...] I'm still feeling emotional. I wasn't when I was on the boat, but I'm feeling it now.

I liked how the work is done with the fishermen, you can feel there is a respect for their work, for what they do. The choice of the boat made all the sense, not just an obvious thing, but for the place where it was placed, the angle, the relation with the water, how it resonated, how you could go on the back and hear how wood resonates sound. I liked

the particularity of how the boat wood structure resonated the sound of the sea so well, this took me on a travel.

(C. Martinho, *Shores* survey, April 9th, 2017)

Results

I confirmed that the boat's angle and the relationship of the soundscape with the harbour's sounds caused an immersive, receptive listening situation, and affected multisensory variations such as the sense of balance. Several people felt dizzy, as if they were at sea. By listening to the soundscapes, we got in tune with the fishermen's natural environment: sea, winds, currents, fishing, coasts, the oscillating of the boat – a symbiotic and normally unperceived manner of experiencing the territory.

Passagem

The second project, entitled *Passagem* (2017), was commissioned for the event “Lisboa Soa,” an annual event of sound art, urbanism and auditory culture in Lisbon, Portugal. The aim of “Lisboa Soa” is to take citizens on a sonic journey to rediscover their city's spaces. This edition took place in Estufa Fria, located in a noisy urban area of Lisbon. It is a human-made ecosystem with hundreds of plant species and watering systems. My proposal was to engage an active and immersive listening mode to this ecology through acoustic resonance, enhancing the presence of plants and water (Fig. 9).



Figure 9. *Passagem* installation at Estufa Fria, Lisbon.

Experience of place

The emphasis was put on ambiance dynamics and sensory variation, with a process of soundwalking and binaural field recording, to amplify what was already there. The aim was to open a connection to the natural phenomena and primordial sounds of water, through its site-specific acoustic effects (Figs. 10, 11, and 12).



Figure 10. Sound sources.



Figure 11. Sound sources.



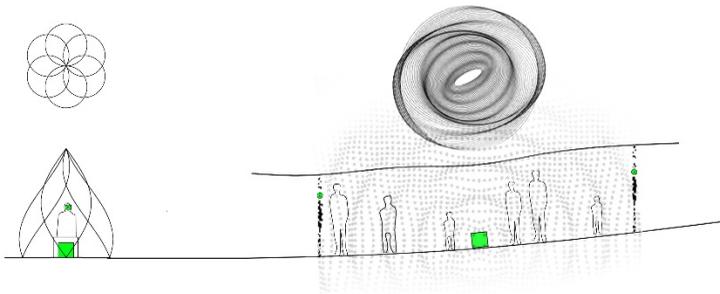
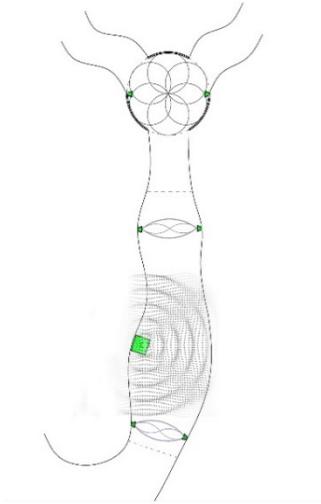
Figure 12. Sound sources.

I recorded the subtle forces at work in the place, usually unnoticed – such as the infrastructure of water running and falling through channels, stones and tunnels – to enhance a tangible experience of a kind of unified field.

Soundscape creative design and resonant installation

I created a walking path with two distinct soundscapes installations:

- One installation was in resonance with the acoustic space of an existing tunnel of stone.
- Another installation was a self-built architectural shelter – a zome.



Figures 13 and 14. Plan and section of the installation.

In the plan and section of the installation (Figs. 13 and 14) we can see an immersive passage through the tunnel, ending up in the zone. The tunnel created a space of low frequency sound and sympathetic resonance, with portals of standing waves, converted into an acoustic resonator. I explored a form of experience based on the corporeal aspect of environmental sound and acoustic embodiment. Therefore, I designed an immersive experience of the physical environment as an interconnected field of vibrational forces. My

stance was that this form of experience could engage an experience of space and time as a unified field of resonance. This acoustic embodiment meant that, through the space's resonance, the magnification of environmental sounds produced a sense of physicality and responded with sympathetic vibration with the audience's body and mind. I searched for an enhanced water experience, into micro-molecular movement of drops, and macro-embodiment of the physical flow of its driving forces. Low frequency sounds were already present in the tunnel, therefore, the soundscape would amplify its experience and embodiment. My purpose for this soundscape composition was to sublimate the presence of the vibratory force of water in its different dynamics, which modulated distinct layers of frequencies, pitch, rhythms, intensities. I also decided to amplify the presence of infrasound, to enact intensity at the physical level. I added specific frequencies to draw mind-body experiences to levels of relaxation and meditation. This tunnel would enact a process of acoustic transformation, engaged as an overwhelming force, an immediacy, like an immersion that takes experience into a field of interconnection between self and the surrounding vibrational forces (Figs. 15, 16, and 17).¹⁴⁷



Figure 15. The tunnel experience.

¹⁴⁷ You may listen to the soundscapes in the following url: <https://soundcloud.com/user-283066163/passage-tunnel>.



Figure 16. The tunnel experience.



Figure 17. The tunnel experience.

After going through this passage, the audience went inside the zome. The zome incorporated specific acoustic qualities, due to its geometry, materials' density and spatial volume. The purpose of this soundscape for attunement was to only subtly illuminate aurally the zome experience, with three distinct layers: watering sprinklers, cicadas, water drops. The zome installation was simple: I used two small audio speakers, and installed them on the cork walls,

one in each side of the ears (at the height of an average person's position, when seated on the bench), for a binaural experience. It created an inner intimate experience, engaging a sort of dynamic stillness, a protective environment, absorbent but, at the same time, allowing permeability and connection to the outside – a relatively quiet moment for attunement (Figs. 18, 19, and 20).¹⁴⁸



Figure 18. The zome experience.



Figure 19. The zome experience.

¹⁴⁸ You may listen to the soundscapes in the following url:
<https://soundcloud.com/user-283066163/passage-zome>.



Figure 20. The zome experience.

Acoustic ecology

As in my previous experiments, I left a notebook for the public's feedback, transcribed bellow.

Audience experience and feedback

The tunnel – audience's feedback:

Impressive! I felt like a plant for the first time! Seeing with vegetable ears.

No time. A dimension with a lower frequency.

I feel like I'm falling into a hole. I like the strong sensation in the sounds, it seems like I feel it inside myself. I closed my eyes and it becomes much more powerful!

With my body inside the wall, but with my ears out.

I'm in a menthol cave, with water drops going up and going down.
(signed: Tiago, 9 years old)

Inspired. The entrance was not very inviting, but the way out opens a new world.

I remembered I breed! It reminded me how sensual the sound of water is... I wonder how would sound the fire, the earth, the wind...?

Flying in the water

Water transports me in harmony and balance

The sounds travel through the stones like if they are communicating between themselves

The zome – audience's feedback:

Sliding in life

I don't want to go out

Floating

In balance

Very calm

Is this what bees hear? I like this shape. It smells good like the earth (Joana, 7 years old)

Suspended

Tuned with the vibrations of this space

I feel the transmission of nature on a human shape, like if it was a real person.

(C. Martinho, *Passage* survey, September 15th–17th, 2017)

Results

The purpose of this installation was to create a diversity of soundscapes experiences. This act of modulating different frequency fields allowed exploring a form of receptiveness that links with specific corporeal states and brings the senses into synergy. From the comments, I concluded that there was an enhancement of an innate capacity of attunement. People engaged with sounds that were previously imperceptible, towards an understanding of our environmental forces as a unified and dynamic field of vital relationships.

Biofeedback

The third project, entitled *Biofeedback*, will take place in gnration in Braga, during the “Noite Branca” event (September 2020). This will be my first experiment of a series exploring the communicative ecology of plants. My proposal is to inhabit the facade of the interior patio of gnration with plants, some connected to sensors of electrical impulses that will be translated into sounds (Fig. 21).



Figure 21. Biofeedback proposal for an installation at gnration, Braga.

This biofeedback technology is used in bioacoustics to research how plants communicate and interact with different environmental conditions and organisms, by emitting signals at ultrasonic and infrasonic frequencies, beyond the human perceptual spectrum. This scientific field, called plant bioacoustics, emerged from Monica Gagliano's experiments, which she describes in her book *Thus Spoke the Plant* (2018), illuminating the forefront of a new scientific paradigm. Gagliano has scientifically proven that plants communicate, think, feel, learn and display decision making. We see the emergence of new creative approaches in the relation of the human with vegetal life. Other scientists before Gagliano contributed to this field, such as

Jagadish Chandra Bose with his experiments in the beginning of 20th century, but Gagliano's creative experiments shifted the established scientific limits. Moreover, more accessible technologies open up a vast potential in artistic experimentation involving forms of direct communication with the world of plants through the language of music (from the "Music of the Plants" project by Damanhur, in 1976, to more recent projects by artists such as Leslie Garcia, Mileece, Miya Masaoka, among others). Similarly, this installation will require humans to attune their ears to vegetal voices, as a way of reconfiguring our relationship with the plant world through the language of vibration. The innovative aspect of my approach lies in the intersection of these previous investigations with aural architecture and acoustics, as a means of tuning through resonant space. In this experiment, a sound system will amplify the sounds emitted by plants, tuned into the space's resonant frequencies and its harmonics. Circadian variation and audience interaction will cause different reactions in plants, and will modulate the soundscape in real time. As expected results, the community may have a deep experience of communication with plant life. This experiment will also demonstrate how technologies can be creative means to perceive hidden and subtle dimensions of reality, and develop a sensible intelligence to communicate and interact in direct and conscious ways with the environment, with care and empathy.

Discussion

The three interventions presented in this paper unfold creative approaches to performing soundscapes in public space, as modes of experiencing the qualities of vital materialities. The resulting multi-sensory experiences seem to contribute to balance the senses interplay and towards an embodied understanding of the self and the environment as a unified field of nexus and relationships. As final remarks, I would like to point out to the importance of performing spatial soundscapes to create a diversity of experiences of listening in the everyday as a form of active listening, connection and attunement, to contribute to an ecological intimacy. My stance is that techniques of acoustic spatialisation and aural architecture are valuable means of tuning the soundscape and human beings through resonant space, enhancing psychoacoustic effects and particular mind-body experiences. Artistic research, in this sense, can therefore contribute to innovative spatial interventions that balance the senses interplay, to decolonise our perceptual spectrum, our bodies, our minds, in order to engage ways of reappropriation and co-creation of healthy lives, in balance with the world's ecosystems. For the future, my aim is to continue to develop further experiments based on the spatialisation of soundscapes in resonance with architecture. It seems an

important tool to experiment and create encounters that enhance our symbiotic relationships with the primary sensory environment, towards an embodied understanding of self and the environment as an interconnected field of vital relationships.

References

- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter, a Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Gagliano, Monica. 2018. *Thus Spoke the Plant*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Kytö, Meri, Nicolas Remy, and Heikki Uimonen, eds. 2012. *European Acoustic Heritage*. Tampere: TAMK.
- Leitner, Bernhard. 1998. *Sound:Space*. Berlin: Hatje Cantz.
- Morton, Timothy. 2014. "Ecology without nature."
<http://ecologywithoutnature.blogspot.pt/2014/11/attunement.html>.
- Schafer, Raymond Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Transtextualidade e técnicas estendidas em obras para clarinete: Um estudo de caso

José Batista Jr

Abstract

In the work for solo clarinet *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, the composer Luís Neto da Costa departed from Fernando Pessoa's poem "A Casa Branca Nau Preta" for inspiration and extramusical connections with different sonorities of the clarinet. The main effect explored is the "muffled sonority" – generated by the addition of keys to conventional fingerings, originating eighth-tone scales. In this article, the methodology focused on experimentation, and included tasks such as interviewing the composer, transtextual music–poetry analysis, and a development of an interpretative discourse in a performative laboratory context. The transtextuality and its unfolding incorporated into the performance a sense of literary association to the sonic results of the explored extended techniques.

Prelúdio

Na obra para clarinete solo *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, o compositor português Luís Neto da Costa inspirou-se no poema de Fernando Pessoa "A Casa Branca Nau Preta", traduzindo suas relações extramusicais, como a referência frequente às metáforas do poema, através do ritmo e exploração do timbre e alturas. A citação do título do poema no título da obra e as referências nas notas da partitura direcionam aspectos sonoros da música às narrativas e metáforas descritas por Fernando Pessoa em sua poesia. Tal aproximação textual tem em Gérard Genette, e na sua definição do conceito de transtextualidade, o inicial referencial teórico deste estudo. Genette (2006) considera transtextualidade como a "relação de co-presença entre dois ou vários textos" (Genette 2006, 8). Dessa forma, a citação, a paródia, o plágio são parte dos exemplos dessa prática intertextual tão presente na literatura e música.

O meu primeiro contato com a música de Luís Neto da Costa se deu em dezembro de 2018, no Festival de Música Eletroacústica realizado na cidade de Seia. Após o início desse projeto, e em contato com o compositor, o

mesmo se prontificou em conceder uma entrevista¹⁴⁹ e enviou todo o material referente à composição e pesquisa da sua obra.

E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta foi escrita para clarinete solo em 2017, e surgiu a partir de uma encomenda do clarinetista Frederic Cardoso, que a registrou em CD, lançado em 2018. Luís Neto da Costa nasceu em 1993 em Freamunde – Portugal. Licenciou-se em composição pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, e posteriormente cursou o Mestrado em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro. Escreveu obras para orquestra, ensemble e diversas formações camerísticas. Seus interesses alargam-se a campos como programação musical, música eletroacústica, improvisação e exploração de novos instrumentos. Como destaque em sua carreira, além de premiações em concursos de composição, em 2017 Neto da Costa foi escolhido como compositor residente na Casa da Música do Porto. Atualmente, é professor de Técnicas de Análise e Composição na Escola de Artes do Norte Alentejano, em Portalegre. Na música de Neto da Costa, um dos aspectos centrais é a utilização das técnicas estendidas, ou seja, o uso de possibilidades sonoras e gestuais do instrumento ou voz pouco utilizadas em determinados contextos históricos e estéticos (Padovani e Ferraz 2011). *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta* apresenta, como material sonoro predominante, sons abafados gerados a partir da alteração do dedilhado usual do instrumento. Complementam ainda o conjunto de técnicas estendidas utilizadas nesta obra, multifônicos e trilos em oitavo de tom.

O poema “A Casa Branca Nau Preta” foi publicado em 1 de junho de 1917, assinado por Fernando Pessoa, no jornal *O Heraldo*. Nascido em Lisboa em 1888 e falecido em 1935, Pessoa é, sem dúvida, o mais universal dos poetas da língua portuguesa. Sua poesia lírica e nacionalista cultivou temas voltados à tradição de Portugal, expressando de forma profunda o saudosismo, suas crises existenciais e suas inquietações sobre o “eu profundo”. Poeta plural, como ele mesmo se definia – através dos seus vários heterônimos, entre os principais Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis – Pessoa foi vários poetas em um só, poetas estes com biografias e personalidades bem distintas.

Considerando a interseção entre o texto musical e o texto literário, este estudo partiu de duas questões centrais: 1) de que forma a transtextualidade (Genette 2006) pode motivar estratégias performativas num contexto de utilização de técnicas estendidas?; e 2) como construir um discurso coerente

¹⁴⁹ Entrevista concedida a José Batista Jr., Porto, 12 de abril de 2019.

a partir de indicações genéricas de notação, e trabalhar estes materiais no contexto da sua associação a um texto e a critérios pessoais?

Com o propósito de buscar um ponto de partida para a investigação artística pretendida e, simultaneamente, para a construção de estratégias enquanto performer, foram estabelecidos os seguintes objetivos: 1) articular e identificar, a partir do poema, metáforas que se relacionassem com a apreciação estética da obra; 2) desenhar e integrar, a partir dessas metáforas, estratégias performativas aplicadas às técnicas estendidas.

Parte dos métodos utilizados nesta pesquisa focou-se na experimentação, entendida como uma disposição de repensar pensamentos e práticas, e de operar reconfigurações imprevisíveis através da performance (Assis 2015). A experimentação artística, na música, é caracterizada por uma abordagem multifacetada do ponto de vista da pesquisa em processos ligados ao fazer musical. ‘Experimentar’, de forma geral, significa observar o desenvolvimento de um fenômeno inserido em um contexto controlado. Este estudo ainda incluiu as seguintes tarefas: 1) análise transtextual do poema e da obra musical; 2) entrevista ao compositor; 3) desenho de estratégias performativas, a partir da análise transtextual, relacionadas com as técnicas estendidas; 4) desenvolvimento de um discurso interpretativo em contexto de laboratório performativo. Para apoiar este processo, foi elaborado um diário incluindo o planejamento de estudo, além de registros audiovisuais.

Transtextualidade – poesia e música

A citação de Fernando Pessoa, presente no título e também nas notas explicativas que acompanham a partitura de Luís Neto da Costa, inevitavelmente direciona a composição à poesia, como comenta o compositor:

Para além da evocação do poema “Casa branca Nau preta”, no seu carácter e no seu conteúdo, onde o sujeito poético entorpecido fala de um estado límbico, de indecisão, de uma dor do pensar que o pesa [...] é no ritmo, nas alturas e no timbre que o compositor tenta imprimir a imprecisão musicalmente. Uma imprecisão “que embala”: uma ilusão, uma canção de dormir, o movimento de balançar, um impulso, um alento? (Costa 2017, 2)

Tais conexões textuais apontam para a intertextualidade e, de forma mais ampla, para a transtextualidade. A transtextualidade diz respeito à

transcendência textual e abrange as diferentes relações que envolvem os textos entre si. A partir dos estudos de teoria literária de Julia Kristeva (1974) sobre intertextualidade, Gérard Genette (1982) ampliou o conceito inicial de intertextualidade e o categorizou em cinco subdivisões: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Entre os mecanismos de transtextualidade destaca-se a intertextualidade como a presença efetiva de um texto em outro, reafirmando-o ou transformando-o, tanto no plano formal quanto expressivo, conservando ou reelaborando termos ou estruturas sintáticas.

O título da obra, *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, faz referência direta ao poema de Fernando Pessoa, o que confirma a relevância da intertextualidade por meio de umas das suas principais características, a citação. A hipertextualidade tem também o seu lugar nesse estudo e o seu mecanismo diz respeito à tradução de sentidos ou à derivação – processo em que um texto B, denominado hipertexto, é gerado a partir de um texto A, o hipotexto (Genette 2006). A Figura 1 apresenta um quadro descritivo sobre a transtextualidade, suas principais características e procedimentos, adaptado a partir de Genette por Luís Bittencourt (2019).

Tipos de transtextualidade	Características	Procedimentos
intertextualidade	relação de co-presença entre dois ou vários textos; presença efetiva de um texto em outro	citação, plágio, alusão, entre outros.
paratextualidade	relações do texto com seu paratexto, (conjunto de elementos adicionais ao texto em si) título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc	título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.
metatextualidade	relação que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo ou convocá-lo, até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo	comentários
hipertextualidade	toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário	transformação ou imitação (paródia, pastiche, transposição, tradução, entre outros)
arquitextualidade	relação silenciosa, que implica apenas uma menção paratextual ou infratitular como as classificações taxonômicas que acompanham as obras	arquitetar a forma da obra (se é um romance, poema, narrativa, etc.)

Figura 1. Tipos de transtextualidade, adaptação de Genette (Bittencourt 2019, 231).

A aproximação entre música, poesia e performance não é algo novo. Ao longo da história da música, compositores se apropriaram de diferentes textos para se inspirar ou ainda os incluir em suas obras. O performer, de igual modo, pode se utilizar do texto para assim criar e conferir sentido metafórico, que

servirá como ferramenta interpretativa. Paul Zumthor observa que “a natureza da performance repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade do rito” (Zumthor 2014, 47).

A transtextualidade dialoga com proximidade a outros conceitos, como é o caso da metáfora. O termo metáfora, do grego *metaphorá* (mudança ou transposição), pode ser definido como a representação de algo para além do manifesto no texto. As metáforas são recorrentes na interpretação musical, além de serem vistas como uma ferramenta essencialmente criativa, estabelecendo relações entre o texto musical e as diferentes situações imaginárias. Dessa forma, o performer tem, a partir da imagem criada pela metáfora, “um indutor de interpretação em termos criativos e na concretização da ligação física entre o próprio corpo e o seu instrumento” (Bernardo e Lopes 2017, 2).

Técnicas estendidas

Embora o termo “técnicas estendidas” (TE) esteja amplamente divulgado e incorporado à música contemporânea, sua definição ainda é controversa. Em uma simples busca na internet ou em trabalhos acadêmicos que tratem do assunto, encontramos definições como: técnica não usual, técnica não convencional, sons e efeitos incomuns, técnica não ortodoxa, técnicas contemporâneas, entre outras (Vaes 2009). Contextualizando a segunda metade do século XX como um período durante o qual as abordagens ligadas à experimentação em música trouxeram à tona a introdução de novos elementos e a busca por novas sonoridades, até então pouco usuais, Padovani e Ferraz definem as TE como “maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (Padovani e Ferraz 2011, 1).

A dificuldade em definir TE se relaciona com a própria dificuldade em definir o que é ou não usual, considerando um contexto histórico e organológico específico. Técnicas como *pizzicato* e *tremolo*, ambas amplamente incorporadas à técnica dos instrumentos de corda, já foram outrora consideradas técnicas inovadoras e estendidas. Dessa forma, as TE podem fazer parte da construção e desenvolvimento de cada instrumento e, de alguma maneira, se relacionam “com a história da autonomia instrumental na música” (Nunes 2013, 15).

Relações transtextuais

Foi fundamental a este estudo – ao relacionar música, poesia e performance – o uso de diversas metáforas retiradas do poema de Fernando Pessoa, atribuindo às mesmas sentido e relações com a estrutura musical e técnicas estendidas.

O sujeito poético, em “A Casa Branca Nau Preta”, apresenta-se como alguém que expressa suas reflexões e delírios sobre a vida, sobre ser e existir. Essa reflexão demonstra frustração e desânimo diante do que podia ter sido, do que se sonhou, frente ao que se escolheu e se alcançou. Parece haver uma “ausência corporal” – experiência de sonho e fantasia, mas não necessariamente positiva – que faz dançar na mente memórias de desejos e realizações. Ele, o poeta, fala de dentro da casa branca, de dentro de si, do lugar seguro que sua vida é, no sentido de haver racionalidade, rotina e segurança.

Que sonhos?... Eu não sei se sonhei... Que naus partiram, para onde?
Tive essa impressão sem nexos porque no quadro fronteiro
Naus partem — naus não, barcos, mas as naus estão em mim,
E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta,
Porque o que basta acaba onde basta, e onde acaba não basta,
E nada que se pareça com isto devia ser o sentido da vida...¹⁵⁰

Nesse contexto, onde se busca uma conexão entre textos (musical e literário), música e poesia se aproximam em variadas metáforas, ricas em significados interpretativos: a) Imprecisão que embala em contraste com o certo que basta; b) Os sonhos representados pela nau que parte e impulsionam novos desafios; c) O torpor que traduz o estado de espírito do Eu que se manifesta no texto; d) A dor da consciência de si e os conflitos sonho e realidade; e, e) O sentido da vida para além da materialidade do mundo. Todos esses sentidos e versos, ao se transportarem à música trazem consigo, na visão do próprio compositor, “uma asserção estética” (Costa 2017). De igual modo, e na minha perspectiva enquanto intérprete, as metáforas se transpuseram à performance quando se somaram à exploração das técnicas estendidas, buscando assim direcionar as análises transtextuais para impulsionar a criação de sentido na estrutura e sonoridade da obra. Para além da performance, os resultados de pesquisa incluíram a elaboração de exercícios técnicos

¹⁵⁰ <http://arquivopessoa.net/textos/147>, acessado em 26 de janeiro de 2019.

específicos, sugestões de dedilhados auxiliares, exploração das técnicas estendidas utilizadas.

Dentre os cinco tipos de relações textuais propostos por Gérard Genette, a intertextualidade foi a base para este trabalho. Foi por meio da citação do título da música que se passou a investigar a relação textual música–poesia. Retiramos da poesia e da música o número 5 (fruto das relações com o ritmo e subdivisões com quiálteras de 5) e associamos a 5 metáforas da poesia:

- *Imprecisão / Ritmo, alturas, timbre* A imprecisão, o desconhecimento e a incerteza, mostrados na poesia, abarcam sonhos, possibilidades e desejos. A imprecisão foi relacionada aqui ao timbre e às alturas, demonstradas por meio das escalas de oitavo de tom oriundas dos vários padrões de sons abafados utilizados na obra. Os ritmos mantêm uma constante inconstância, por meio de síncopes, quiálteras de 5 notas e appoggiaturas frequentes, criando uma sensação instável de tempo.
- *Nau / Multifônicos* Sonhos e sensações que dialogam com a intensificação da consciência de si. Foram relacionados aos multifônicos e à sobreposição de sons e sentidos de forma mais metafórica.
- *Torpor / A escuta* Traduz o estado de espírito do Eu que se manifesta no texto. Aqui relacionada à escuta confusa, levada a apreciar e dar sentido a sons não usuais e “estranhos”.
- *Dor / Agudos* A dor existencial que se mostra questionada pela lógica da própria existência. Traduzidos e relacionados aos agudos, por vezes em trilos em oitavo de tom, sensação cortante e de angústia.
- *O sentido da vida / O silêncio* Passividade e reflexão. Aqui essas duas metáforas se relacionam ao silêncio representado pelas pausas em segundos.

Aspectos técnicos e performance

A partitura de *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta* é escrita em notação tradicional, com algumas indicações de tempo em segundos. Apresenta duas pautas, registrando na superior os sons resultantes e a inferior a notação tradicional e, acima, uma indicação do padrão de som abafado desejado. Há também outra partitura, para performance, mais condensada e sem a pauta com os sons resultantes (Fig. 2).

«E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta»

for solo clarinet

Luís Neto da Costa

The image shows two staves of musical notation for a solo clarinet. Both staves are in 4/4 time and have a tempo marking of quarter note = 60. The first staff begins with a *ppp* dynamic and contains several measures with slurs and accents, alternating between *ppp* and *mf*. The second staff starts with a box containing '+ A' and an arrow pointing to the right, followed by similar musical notation with *ppp* and *mf* dynamics.

Figura 2. Luís Neto da Costa. *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, c. 1–2.

De forma a pontuar e melhor descrever os principais materiais sonoros explorados na música, listamos abaixo os sons abafados e multifônicos constantes da obra, discutindo a sua aplicação. Em entrevista com o compositor acerca dos materiais presentes na obra, este não fez distinção entre o que pode ser ou não estendido. A sua visão diz respeito à escolha do material predominante (sons abafados e multifônicos), de forma que busca olhar com naturalidade para essas sonoridades, afirmando que, nessa obra, “o material que penso ser estendido é aquele Dó4 compasso 176 e 177, na penúltima página [...] assim como o Sol5 do compasso 88” (Costa 2019).

Sons abafados

A sonoridade mais característica e estrutural da obra são os sons abafados. Ao longo do estudo da peça foram encontrados 11 padrões, inicialmente chamados de “padrões X”, até assumir o termo “sons abafados” usado pelo compositor. A leitura dos sons abafados, embora com notação tradicional, é modificada ao acrescentar ou retirar alguma chave do dedilhado original. Tal alteração pode inicialmente se mostrar complexa pela modificação da referência sonora relacionada e associada ao dedilhado tradicional. No caso dos sons abafados, usa-se um dedilhado tradicional que passa a emitir um som abafado e com afinação em oitavo de tom ou apenas frequentes mudanças de timbre. A Figura 3 lista o mapeamento dos sons abafados feito ao longo do estudo da obra.

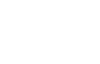
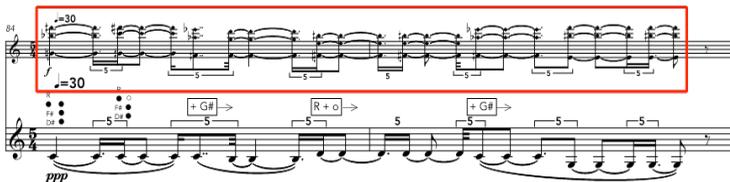
	Padrões	Extensão	Compassos onde são utilizados
1	+ A		1 - 8, 17, 78 - 79.2, 80.3 - 81.3, 83.1 - 83.4, 90 - 95.4, 99.5- 105.2
2	+ G#		9 - 16, 21 - 29, 50 - 57, 70 - 71, 84.3 - 84.4, 85.2 - 85.5, 129.2, 138.2 - 139.1, 140.2 - 141.1, 155 - 157.2
3	+ C#		58 - 69, 112 - 114, 115.2 -120, 125 - 127.1, 135.2 - 135.4, 142., 146.1 - 148
4	+ D#		107 -111, 115.1, 127.1 - 129.2, 129.2 - 134.2, 136 - 138.1, 139.2 - 140.2, 141.1 - 142.1, 149 - 151.1
5	+ o		38.3 - 40.3, 41.4 - 46, 48.4 - 49.2, 105.3 -106, 151.2 - 152, 159.2
6	A + o		95.4 - 99.4, 184.2 - 186
7	G# + o		32
8	C# + o		160, 168, 179
9	R + A		145 - 146.1, 161 - 167, 170 - 178
10	R + o		36 - 38.2, 40.3 - 41.4, 47 - 48.4, 49.2 - 49.4, 84.5 - 85.2, 134.2 - 135.2, 143 - 144, 153 -154, 157.2 - 159.2, 180, 187 - 189.1
11	R + A + o		75 - 77, 79.2 - 80.3, 81.3 - 83.1, 86, 181 - 184.2

Figura 3. Padrões de sons abafados, extensão e respectivos compassos na partitura.

Multifônicos

Os multifônicos utilizados se relacionam com os “sons abafados”, ou seja, a nota fundamental do multifônico mantém proximidade de altura com o “som abafado”, sendo eventualmente escrito com o mesmo padrão do “som abafado” – nota do dedilhado tradicional com indicação de chaves adicionais, gerando também multifônicos (Fig. 4).



The image shows a musical score with two staves. The top staff is a treble clef with a tempo marking of 30. A red box highlights a section of the score. The bottom staff is a bass clef with a dynamic marking of ppp. Arrows indicate transitions between chords in the bottom staff.

Figura 4. Luís Neto da Costa. *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, c. 84–85.

Para além da exploração das técnicas estendidas a partir da sua associação literária, foram formulados alguns exercícios técnicos com o objetivo inicial de gerar familiaridade aos sons abafados (Fig. 5). Esses exercícios contribuíram sobremaneira para atribuir sentido musical e de apreciação aos novos sons. Mesmo com relações de dinâmicas reduzidas em relação ao som natural, é possível ampliá-las, consideravelmente, com a prática dos mesmos. Os exercícios ainda podem exigir adaptações no que se refere aos materiais usados por cada um (instrumento, boquilha, palheta), e às características anatômicas de cada intérprete.

- Variar dinâmicas, articulações e ritmos
 - Alternar entre o som natural e o padrão de dedilhado indicado

Figura 5. Exercícios para os 11 padrões de sons abafados.

Ainda buscando familiaridade com os sons abafados, foi recorrente no estudo diário a exploração do sentido musical dos sons abafados a partir da referência não abafada. Como exemplo, pode-se tocar a passagem sem os sons abafados, explorá-la musicalmente e em seguida repetir a mesma ideia musical com os sons abafados. A mesma intenção e formulação de exercícios podem ser feitos em outras passagens da música.

Figura 6. Luís Neto da Costa. *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*, c. 187–90.

Alterações para performance

Os multifônicos, em geral, são de natureza instável e a sua execução ainda pode ser dificultada levando em consideração especificidades como instrumentos, boquilhas, palhetas e particularidades do performer. Uma seção mais precisa de multifônicos trouxe aqui uma certa estabilidade, levando em conta uma maior familiaridade com alguns multifônicos do clarinete.

Os multifônicos utilizados tiveram a sua escolha a partir dos parâmetros: 1) proximidade ao contexto musical da partitura (dinâmicas e alturas), 2) facilidade particular de emissão e, 3) dedilhado que contribua de forma mais eficiente ao legato entre os multifônicos, sugerido pelo compositor.

Poslúdio

A intertextualidade e, de forma mais ampla, a transtextualidade, estão presentes na obra enquanto citação textual (título e notas de programa) utilizadas pelo compositor como inspiração para a criação da obra. Enquanto performer, as indicações subjetivas de metáforas do poema, por meio das relações transtextuais aqui sugeridas, encontram sentido na construção do discurso interpretativo. Construir sentido musical através das relações intertextuais poesia–música foi a busca principal neste trabalho.

A transtextualidade, e seus desdobramentos, buscou incorporar através da performance o sentido de associação literária aos resultados sonoros de técnicas estendidas. Ao analisar a poesia de Pessoa, foi possível, através da sua narrativa, encontrar sentidos, bem como metáforas, e relacioná-los com o texto musical. Nessas associações metafóricas buscou-se caminhos entre a razão e a imaginação, que sirvam como elemento facilitador à interpretação da obra pelo performer.

A música contemporânea oferece desafios, por vezes não perceptíveis em uma análise superficial do seu material. O presente estudo abordou o quadro de complexidades da obra, seus padrões de notação, suas relações transtextuais e uma apreciação sonora pouco habitual e relacionada aos 'sons abafados'.

Novos trabalhos buscando organizar questões de notação, catalogação, dedilhados e estudos específicos para o aprendizado das diferentes TE se mostram escassos, em comparação com métodos para a técnica tradicional. Dessa forma, e tentando suprir tal escassez, percebe-se a crescente quantidade de trabalhos e estudos sobre TE e experimentações sonoras aplicados aos diversos repertórios e formações.

Paulo de Assis (2018) discorre sobre os 'artefatos' e variedades de 'coisas epistêmicas' ao qual as obras musicais estão associadas. Em especial a partir do século XX, "as performances musicais tornaram-se uma complexa articulação de diferentes tipos de dados, informações e conhecimento retrátil em diversas fontes de materiais" (Assis 2018, 126). Assim, a busca por discursos reflexivos, relações extramusicais e outras ferramentas que possam contribuir enquanto estratégias performativas se fazem necessárias, e têm o seu lugar nas opções aqui discutidas.

Referências

- Assis, Paulo de. 2018. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Bittencourt, Luís Alberto Teixeira. 2019. "Percussão e Instrumentalidade: Explorando a Performance de Instrumentos e Fontes Sonoras Incomuns". Tese de Doutorado: Universidade de Aveiro.
- Costa, Luís Neto da. 2017. *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta*. Partitura e notas de programa. Porto: edição de autor.
- Genette, Gérard. 2006. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Extratos traduzidos por L. Guimarães e M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- Lopes, Eduardo, e Ana Cristina Bernardo. 2017. "A Metáfora para a Interpretação Musical: O Estudo de Caso *Um Sino Contra o Tempo*". *European Review of Artistic Studies* 8 (1): 1–23.
- Nunes, Martinez Galimberti. 2013. "A Performance de Técnicas Estendidas a Partir dos Estudos *Viola Spaces* de Garth Knox e sua Aplicabilidade na *Sequenza VI* de Luciano Berio". Dissertação de Mestrado, UFMG.
- Padovani, José Henrique, e Sílvio Ferraz. 2011. "Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance". *Revista Música Hodie* 11 (2): 11–35.
- Vaes, Luc. 2009. "Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice". Tese de Doutorado, Leiden University.
- Zumthor, Paul, Suely Fenerich, e Jerusa Pires Ferreira. 2007. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

Percussion and instrumentality: exploring the performance of unusual instruments and sound sources

Luís Bittencourt

Abstract

This research focused on the performance of percussion works composed for unusual instruments and sound sources (UISS). UISS refers any material or object that may be used for producing sound in a musical context. In addition, this research attempted to identify some features of the instrumental potential of UISS — in other words, their instrumentality — through a discussion of the homonymous concept. A practice-led multimethod approach was adopted, which included studio research of three case studies, and interviews and performative ethnography with performers and composers who are specialists in UISS repertoire. Research findings suggests that the performance of works composed for these instruments involves a unique performance path, shaped by singular characteristics regarding epistemic, immaterial and organological issues.¹⁵¹

Background

In the context of Western art music, the term percussion refers to an action that can be applied to any object or surface, embracing a multitude of instruments, concepts and practices. Consequently, percussion repertoire encompasses a plurality of sonic affordances and objects and, according to Cope (1997, 129) “the acceptance of almost any sound-producing object by percussionists has significantly expanded our view of just what, in fact, constitutes a musical instrument.” Terms such as “found instruments” (Oliver 2003, 273), “found objects” (Mellers 1992, 446; Cage in Kostelanetz 2003,

¹⁵¹ This research was implemented in the context of the project “Experimentation in music in Portuguese culture: History, contexts and practices in the 20th and 21st centuries”, co-funded by the European Union through the Operational Programme Competitiveness and Internationalization, in its ERDF component, and by national funds, through the Portuguese Foundation for Science and Technology. Special acknowledgements to percussionist and researcher Louise Devenish, for precious suggestions and corrections.

73), “sounding objects” (Glennie in Bittencourt 2019, 2), and “junk or noise percussion” (Schick 2006, 290) are commonly used to refer to ordinary objects imbued with some sonic potential, but also to establish an organological boundary between unusual instruments or sound sources and standard¹⁵² percussion instruments. In addition, the point of contention between unusual instruments and sound sources (hereafter UISS) and standard percussion instruments is not only related to organological matters, but also to performative and epistemological issues. In this text, I intend to demonstrate that the performance of works composed for UISS follows a different path, which demands a distinct approach regarding the singular characteristics and unique epistemic nature of such works. These propositions were outlined from my own artistic practice and reflections on the concept of instrumentality, on the epistemic complexity in musical performance, and on the skills and processes involved in experimental western art music, a genre which UISS are usually associated with. In the next section, I will briefly discuss some theoretical topics that support these propositions.

From musical instruments to instrumentalities – a brief overview

One of the underlying forces that propels my artistic-research work is the reflection on the impact of musical instruments in my artistic practice and, in a panoptic perspective, how contemporary musical instruments can be defined at a digitally-driven era, a time in which virtual / interactive / intelligent / automated resources, mediums, systems and interfaces are increasingly eroding the boundaries of past concepts on the subject. Although digital, virtual or electronic instruments may seem unrelated to UISS, they do share some concealed resemblances: both frequently deal with non-standard performance techniques, and their learning processes are non-linear, often requiring previous development. In addition, digital music instruments and UISS present to their performers unique sound, tactile, visual and proprioceptive references, when compared to standard musical instruments. Hence, exploring the instrumentality of digital instruments can be useful as

¹⁵² I am aware that this term can evoke several problems and understandings, since a given percussion instrument may be “standard” within a particular culture and not in others. In this research, I use the term “standard” to refer to percussion instruments that have undergone a process of legitimation and are somehow accepted and used regularly in a context of a particular culture (*e.g.* orchestral percussion instruments used in Western art-music, instruments manufactured by companies).

theoretical support to deepen the perspectives on the instrumentality of UISS.

The ability to produce sound in some way is undoubtedly a fundamental criterion of a musical instrument and, in fact, some of the most accepted notions of musical instruments take this aspect as the basis for the construction of their concepts — *e.g.*, that musical instruments are “sound producing devices” (Hornbostel 1933, 129; Lysloff and Matson 1985, 217). However, this perspective becomes questionable when one is aware that our world is crowded with things that produce sound, which are not primarily recognised as musical instruments (*e.g.* a blender, an iPod, a chair dragged on the floor, cicadas in a summer evening). Furthermore, there are many everyday objects that are not originally musical instruments, but that have been regularly used as such in the context of certain cultures; these objects have undergone a process of legitimation and acquired the status of “real” musical instruments (*e.g.* the *cajon*, the musical saw, the washboard used in Dixieland bands, among others). These examples demonstrate that an object not originally designed as a musical instrument may become one by being used as such, and, more importantly: the human intent to use something as a musical instrument is just as important as the material properties of the object itself. This plays a crucial role in our understanding of musical instruments (Alperson 2008; Hardjowirogo 2017). In other words, “it appears that “instrument” does not actually refer to a device [...] but rather qualifies its interaction with users” (Cance *et al.* 2013, 297), and this perspective shifts the focus from the object to its user’s purpose, from material features to immaterial ones, from collective traditions to individual volitions.

The more we realise the role of “immaterial features” (Alperson 2008) in the understanding of musical instruments, the clearer the idea of the concept of instrumentality becomes. What is instrumentality then? As suggested by Hardjowirogo (2017, 17), instrumentality represents the potential of objects to be used as musical instruments, and represents “a complex, culturally and temporally shaped structure of actions, knowledge, and meaning associated with things that can be used to produce sound.” However, instrumentality must not be interpreted as a property that an object essentially has or has not, but as a gradable, dynamic concept, in which an object may be more or less instrumental than others, aimed as a means to elicit the instrumental potential of a given artefact (Hardjowirogo 2017).

For Alperson (2008), our understanding of musical instruments shapes our way of thinking about music and the different ways music is produced and performed; above all, it plays a crucial role in how we appreciate many of the skills involved in music making. Therefore, it would be imprecise to investigate

the performative processes involved in UISS repertoire without first reflecting on how these instruments relate to current understandings of what a musical instrument is. Through this reflection, the concept of instrumentality shows itself as a useful and inclusive theoretical structure, as it overturns perspectives that are often neglected by other musicological or organological studies.

Methods

This research required a multidisciplinary approach that combined methods and theoretical perspectives from the fields of artistic research, performative research (Haseman 2006), performance studies, and auto- and performative ethnography (Wong 2008). Semi-structured interviews and performative ethnography with percussion specialists in the selected repertoire were undertaken, in order to collect information and concepts about the research subject from multiple practice-based perspectives. In addition, my own artistic practice was used as a research medium and strategy, since the research questions derive from practical concerns and reflections drawn from my activities as percussionist. Departing from a performative and auto-ethnographic approach, studio research on three case studies was undertaken, which enabled me not only to investigate the research subject from the performer's viewpoint, but also to produce a double-articulation between theory and practice: theory that emerges from practice while practice is informed by theory (Bolt 2010). The case studies also included interviews with composers, to gather information about the musical works from the standpoint of their creators.

Interviews

Eleven interviewees were selected, including nine percussionists (Evelyn Glennie, David Cossin, Steven Schick, William Winant, Miquel Bernat, Joby Burgess, Beibei Wang, Matthias Kaul and Håkon Stene), and two composers (Gabriel Prokofiev and Jon Rose). The interviews were conducted between 2015 and 2017, through face-to-face meetings or video calls.

The selection criteria of performer interviewees was based on their experience with the type of repertoire investigated, professional experience as music performer, and accumulated time of practice in performance-related activities (Ericsson *et al.* 1993; Sloboda 1996). The composer interviewees were selected regarding the musical works chosen as case studies.

The number of interviewees was satisfactory, considering the specificity of the research subject, the number of professional performers dedicated to it, and the availability of these musicians. All selected performers have an established career, especially in solo performance, and relevant experience with the repertoire investigated, which was verified through the research of their performance activities, their videos and audio recordings, recital programs and other sources.

Results of interviews

A categorical analysis (Quivy and Campenhoutd 2008) of the interviews was undertaken, which originated 22 codes or topics related to the performance of UISS. These codes were organised into 3 major categories (Table 1).

Table 1. Codes and categories – analysis of interviews (Bittencourt 2019).

Categories and description	Codes/Topics	Description
Skills/Knowledge Topics related to the nature of knowledge and skills required in the performance of works composed for unusual instruments	adaptability	The skill to adapt "towards instrumentations, actions, and techniques that are fragmented and unrelated" (Stene 2014, 41)
	experimentation	Actions and qualities like investigation, curiosity and imagination associated to the unusual instruments and its repertoire.
	sound	The sound quality as the main focus of the performer's work.
	improvisation	Opinions about improvisation, unusual instruments and its repertoire.
	instrument selection/preparation	The selection, preparation and construction of instruments and their influence on the performance.
	instrument setup	The configurations, practical solutions and adaptations related to set up the instruments for a given work.
	learning process	Characteristics of the learning process of a work composed for unusual instruments.
	listening	Perspectives on the skill of listening in the performance of found/unusual instruments.
	performance techniques	The creation/adaptation of performance techniques in the found/unusual instruments repertoire.
	time investment	The investment of time in the preparation, learning and mastering the unusual instruments and repertoire.
Immaterial Features Immaterial features (Alperson 2008) refers to aspects that go beyond the physical dimensions of an instrument, such as its cultural embeddedness, symbolic significance, among other	mindset	Narratives on how performers interpret and respond to unusual instruments and its repertoire.
	audience perception	Issues on the perception of unusual instruments by the audience.
	cultural embeddedness	The relationship between instrument and culture.
	contributions	What the performer can learn or develop from the found instrument's repertoire.
	singularity	Singular characteristics of the objects and materials used as instruments.
	symbolic significance	The symbolic significance that emerges from the found object when discovered/transformed in a new instrument.
Organology Organological characteristics of unusual instruments and its related issues	standardization	Standard conceptions in percussion and its consequences on aspects of music performance.
	context	The influence of context to perceive an object as an instrument.
	terms	Terms and expressions used by the interviewees to refer unusual instruments and sound sources.
	depreciation	Depreciation associated with found/unusual instruments.
	definitions	How performers define, distinguish or relate unusual instruments.
	legitimation	Found instruments that become to be legit or standard over time.

Case studies

Three case studies featuring musical works composed for UISS were selected, based primarily on the originality of their instrumentation. Originality “refers to any new idea or product” (Csikszentmihalyi and Wolfe 2014, 162), “doing something which has not, perhaps even could not, have been done before” (Boden 2004, 142). In musical performance, Williamon *et al.* (2006) propose that a fundamental criterion for originality is that “whatever type of thing is being referred to, for it to be original it must be qualitatively different in some respect from any previously known instance of that type” (Williamon *et al.* 2006, 167). The choice of originality regarding instrumentation as a criterion is related to the fact that original instruments, in the context of this research, derive from the creation of new functions or realities for common objects — namely, new instruments. The newness of these instruments frequently leads to new performative challenges and inquiries, since some aspects of musical performance are altered or reconsidered, as explained by Wilson (2013):

‘Building an instrument’ is no neutral thing — in the creation of the new is an inherent confrontation with tradition and the ‘natural’ way of things. Philosophical and experiential issues are inherently explored in building instruments; how building instruments concerns an implicit connection, development, or break from established instrumental practices. Furthermore, as the body is always involved in playing instruments, building instruments encompasses wider concerns about what we understand the body to be, how we use our bodies, and how bodies are performed. (Wilson 2013, 425)

Import/Export: Percussion Suite for Global Junk (2008) – Gabriel Prokofiev (1975)

Import/Export: Percussion Suite for Global Junk,¹⁵³ by Gabriel Prokofiev, is a solo work composed for a quartet of junk objects without a connection to any particular culture, objects that are truly global: an oil drum, a wooden pallet, Fanta® bottles and plastic bags. The performance of the work also includes

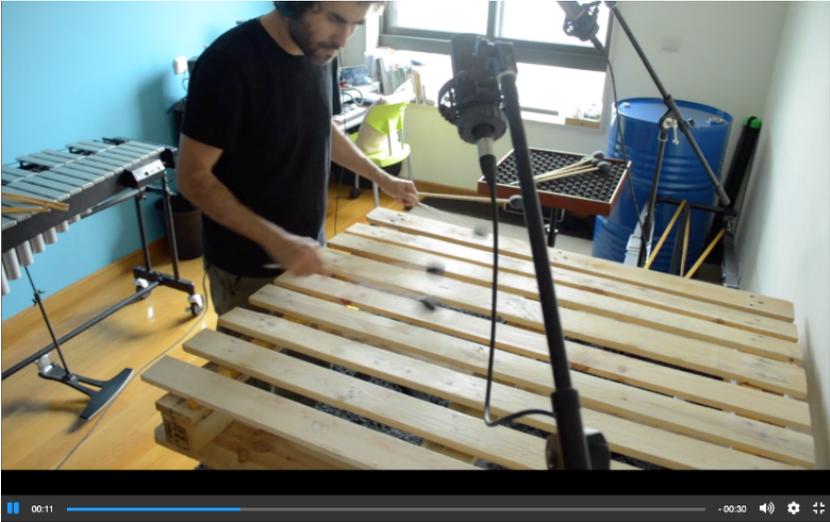
¹⁵³ In addition to the video examples presented in this article, there are several more video excerpts of the seven movements of *Import/Export* at <https://educast.fccn.pt/vod/channels/2nmjnw12bl?locale=pt&page=1>.

live sound processing (by a sound designer) and live looping (by the performer), as well as projection of films created exclusively for the piece (optional). Notwithstanding its unusual instrumentation, an important aspect of *Import/Export* “was to create a pre-composed piece of music in the classical tradition that is ‘musical’ and has a sense of form, harmony & melody; not an experimental piece of conceptual sound-art” (Prokofiev 2008, 1). In addition, the musical notation of *Import/Export* is standard, even including expressive terms from the classical tradition (e.g. the *cantabile* at the beginning of Figure 1), which contrasts with the repertoire composed for UISS, in which each work usually is presented through specific graphics or symbols distinct from the standard musical notation.



Figure 1. *Import/Export*. “Memories of a Wooden Workhorse,” bars 45 to 47 (Prokofiev 2008). Permission kindly granted by the composer and his publisher, Mute Song.

From a performer's viewpoint, *Import/Export* is a demanding musical work. Lasting about 35 minutes of duration, which are distributed into 7 movements, the performance of *Import/Export* calls for the mastery of a vast set of performance techniques, some of which were adapted from standard percussion instruments (Videos 1 and 2) and others that are instrument-specific (Videos 3 and 4).



Video 1. Using four mallets marimba technique to play a wooden pallet (*Import/Export*: “Memories of a wooden workhorse”):
<https://educast.fccn.pt/vod/clips/vphvexqtk/streaming.html?locale=pt>



Video 2. Applying hand drum techniques of bongos to an oil drum (*Import/Export*: “Tropical Shores”):
<https://educast.fccn.pt/vod/clips/mqseqopbo/streaming.html?locale=pt>



Video 3. The squeak technique, used to create high-pitched, rhythmic sounds in a plastic bag (*Import/Export*: "Plastic Invasion");

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/tdb86k7xh/streaming.html?locale=pt>



Video 4. Chromatic melodies in an discontinued model of Fanta® bottle. (*Import/Export*: "Fanta");

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/2enu5s6uj3/streaming.html?locale=pt>

The performer of *Import/Export* must also be skilled in the manipulation of electronic devices for live looping, a technique that is extensively used in the performance of the work (Video 5). Because *Import/Export* was composed to be performed live as multitrack piece – which is the overlap of several sound layers – the looper becomes another instrument to be learned, with its own set of performance techniques, notation, choreography and instrumentality.



Video 5. Activation and deactivation of loops (*Import/Export*: “Tropical Shores”): <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1t859ckkba/streaming.html?locale=pt>

From the performer’s perspective, it is necessary to dedicate substantial time to the preparation of *Import/Export*, to explore the instrumentality of the looper pedal, to study its operation modes, and to create solutions for several conflicting points between the live looping notation (recording, overdub, clear tracks, activate and deactivate loops, etc.) and its live performance.

Another important feature of *Import/Export* is the live sound processing and amplification. According to Prokofiev, “electronics are used sparingly in this piece, with the aim of enhancing the natural sounds of the metal, glass, plastic and wooden objects. Whilst the lead part generally remains ‘clean,’ live looping is used to create multi-layered ostinati which are often processed” (Prokofiev 2008, performance notes). Live sound processing, in combination with live

looping, are two major challenges in *Import/Export*, as they are difficult to achieve satisfactorily in live performance. Unlike a music recording studio, which is an acoustically controlled space, live performance venues present unpredictable acoustic conditions, with various types of reverberations, noise interferences and audio feedback, among other challenges. In relation to this, percussionist Joby Burgess commented:

The difficulty always, with that piece, was putting it into a live show, because it is really hard to do that, the live processing. Well, just going to a big open space, put microphones on things and loop them, and trying to process them, and send signal back, it is just not easy. It is great if you are in a small, dry theater, it works brilliantly, it is very easy to do many things. And it is really easy to do it in a recording studio, because there is no acoustic — which it's where Gabriel was doing everything, it is where we rehearsed everything. So as soon as we got our very first tour with that piece — I think it was ten days running [in the] UK — and it was three, four, five venues, and some were pretty hard, the first one was pretty hard...so we had to find ways round that quite quickly, plus exploding Fanta® bottles in the first sound check, so rolling in touch for new pedals. (Burgess 2017, interview with the author)

Wreck (2012) – Jon Rose (1951)

*Wreck*¹⁵⁴ is a multimedia project by sound artist, composer and violinist Jon Rose that features a car wreck as a collective musical instrument (Fig. 2), which includes also live and pre-recorded electronic sounds and video projections. This case study was conducted by me along with an ensemble of musicians and Jon Rose during an artistic residency in Porto, Portugal, in June 2016. This performance of *Wreck* was also the Portuguese premiere of the work, at the opening of “Serralves em Festa! 2016,” a 48 hour non-stop contemporary art event in Portugal.

¹⁵⁴ In addition to the video examples presented in this text, there are several other video excerpts of the performance of *Wreck* at <https://educast.fccn.pt/vod/channels/17ed1vzvde?locale=pt&page=1>.



Figure 2. Performance of *Wreck* at the opening of “Serralves em Festa! 2016.”

The preparation of the performance took place as a short-term artistic residency, providing time for reflection, research and immersion with the project before the public performance. The work sessions were held in the warehouses of the Porto City Council, where the wrecked car was installed. *Wreck* is dissimilar from the other case studies because it involves an ensemble and multimedia piece, and because of the determinant role of improvisation in the construction of performance. The ability to improvise is essential in *Wreck*, particularly as a way to access or to coax the sound from a given object, as argued by Rose: “In the sense of timbre, you know, coming to the idea of accessing the sound that might be in an object...This is something that, you know, some percussionists who particularly improvise in percussion have a feel for” (Rose 2016, interview with the author). In addition, improvisation also worked as a conceptual tool to structure the work, since several sections were created during the experimental and improvisational sessions led by Jon Rose. *Wreck* is not notated in the traditional sense, but as a script with textual instructions that serve as basic parameters for real-time musical and scenic creation. For the performance presented in Porto, the script (Fig. 3) included 10 sections, in addition with to a solo-violin improvised introduction played by the composer (not listed in the script).

1. — PERCUSSION SIT INSIDE CAR + MIMIC. ONLY WHEN YOU HEAR!
2. PANELS + WITH BREAKS GEORGE SHOUT.
3. LOW RUBBER / WINDOW RUB
4. ~~LOW RUBBER~~ DRUM ROLLS ON PANELS
5. SPRING (ERIC) — BACK INSIDE CAR
6. TYRES (T+E)
7. BACK OF CAR EXHAUSTS (ERIC STARTS).
8. STRINGS (ERIC + ~~LOUISE~~)
(FIRST ACCO → COL LEGNO)
9. ~~ONE HITS WITH JAW~~ POOKS! (George starts)
10. POOKS IN SYNCH (4 SECS between) slowly faster

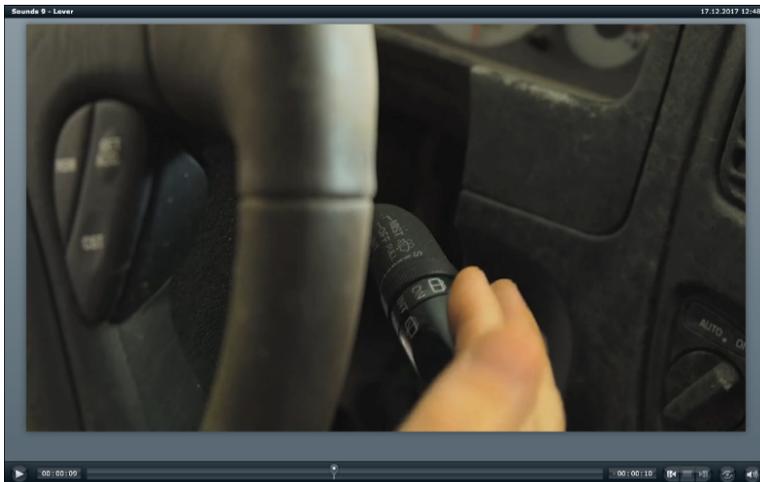
Figure 3. The script of *Wreck* used at "Serralves em Festa! 2016."

All the sonic contents for this performance of *Wreck* were developed during sessions of experimentation, improvisation, recordings, reflection and collective discussion among the performers and the composer. During the

residency, this experimental approach guided us to explore the instrumental potential of the wrecked car, an approach that could be better defined as a “sonic archeology”, a term coined by Jon Rose:

One aspect of the Wreck is that we are looking, is like investigating, it is like archeology, it is like: “where are the sounds on this wreck?” And you really spend time with the wreck and it is very nice. We discovered how to make sounds as well as discovering the sounds that are inherently there in the wreck, we were able to make sounds too, change them, transform them. So it remains almost like a piece of sonic archeology but at the same time you are using your skills and knowledge to see the potential to look at something. (Rose 2016, interview with the author)

I would argue that this sonic archaeology was a twofold process of rescue and creation of sounds: the former is related to the search for the wreck’s inherent sounds, produced by the manipulation of its parts and devices (Videos 6, 7 and 8); the latter refers to the creation of new sounds drawn from the destroyed vehicle through percussive exploration of its surfaces, resonances, rattles, buzzes, hums, and shakes (Videos 9, 10 and 11).



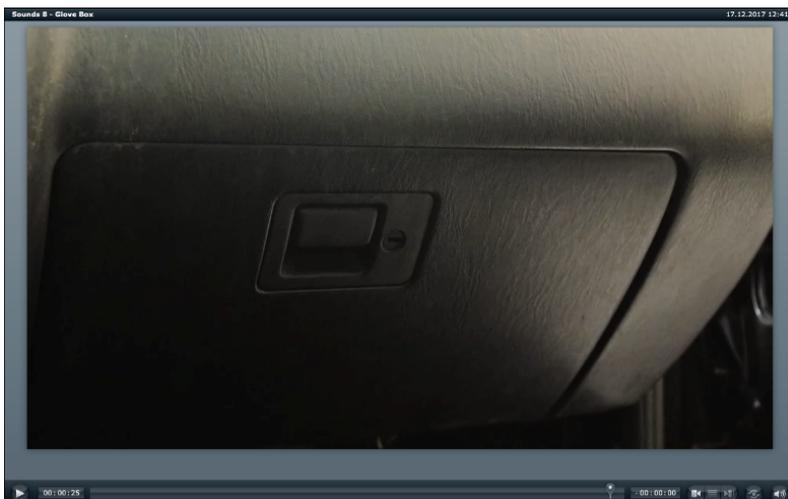
Video 6. Rhythmic levers (*Wreck*):

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/7xk63hlne/streaming.html?locale=pt>



Video 7. Air valve solo (*Wreck*):

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/13w332osvg/streaming.html?locale=pt>



Video 8. Hits with the glove's box (*Wreck*):

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/2arh19djmn/streaming.html?locale=pt>



Video 9. Rhythms on tyres and mudguard with drum sticks (*Wreck*):
<https://educast.fccn.pt/vod/clips/1405b7uddh/streaming.html?locale=pt>



Video 10. Super ball on panels (*Wreck*):
<https://educast.fccn.pt/vod/clips/1x4e8g1oyf/streaming.html?locale=pt>



Video 11. Rolls on exhaust pipes (*Wreck*):

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/1ndmiks46k/streaming.html?locale=pt>

Memórias Líquidas (2014) – Luís Bittencourt (1981)

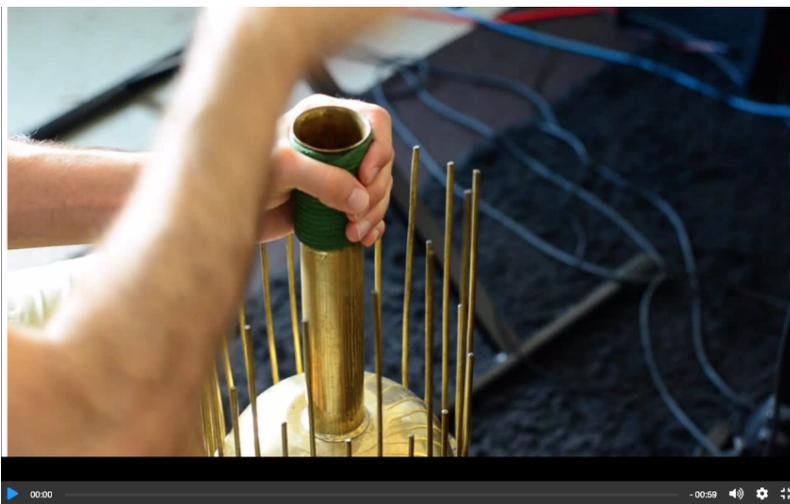
*Memórias Líquidas*¹⁵⁵ (*Liquid Memories*) is a solo work for waterphone and live loops composed by myself between 2013 and 2014. This case study was carried out during the first two years of my PhD in percussion performance, described in the article “Liquid Memories for solo waterphone and live loops: creation, performance and transtextuality” (Bittencourt 2016). The waterphone exhibits features of both a musical instrument and of a sonic sculpture, and it uses the properties of water to expand its sound possibilities and to produce its characteristic tone. Invented in 1976 by the American artist Richard Waters (1935–2013), the waterphone is a relatively recent creation and its solo repertoire is almost non-existent. In addition, its performance techniques and musical affordances — in general, its instrumentality — constitutes a fertile and almost unexplored field of contemporary musical creation.

¹⁵⁵ In addition to the video examples presented in this text, there are several other video excerpts of the performance of the performance of *Memórias Líquidas* at <https://educast.fccn.pt/vod/channels/z81bh5g1ak?locale=pt>.



Figure 4. Two different waterphone models.

The creation of *Memórias Líquidas* is related to my activity as a performer and a researcher, since the solo repertoire for the waterphone and the research on its instrumentality are scarce. Departing from the concept of transtextuality (Genette 1997) in this approach to music composition and performance, *Memórias Líquidas* was based on the rhythm of the South American dance *chacarera* and its main percussion instrument, the *bombo legüero*. I attempted to translate the folk “idiom” of the *chacarera* to contemporary music parlance, by expressing the *legüero*’s “vocabulary” through the “accent” of the waterphone. The work presents a sentient conceptualisation of the waterphone as a drum, in order to reveal its underexplored percussive potentialities (Videos 12 and 13), without erasing its prominent harmonic potential (Video 14).



Video 12. Percussive layers of *Memórias Líquidas*.

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/ds3ov1ktz/streaming.html?locale=pt>



Video 13. Rhythmic improvisation in *Memórias Líquidas*.

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/2hs37yjlhm/streaming.html?locale=pt>



Video 14. Harmonic layers of *Memórias Líquidas*.

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/2cpotoh3n9/streaming.html?locale=pt>

There is a hybrid quality to *Memórias Líquidas*, which distinguishes itself from the other case studies. This quality is related to the fact that some of the epistemic things involved in music performance (Assis 2013) — e.g. the instrument, the score, the performative/aesthetic orientation, among other — are, in *Memórias Líquidas*, a kind of hybrid interface. Let us consider the waterphone, for example: on the one hand, it is a musical instrument, intentionally created for making music or, at least, sound; on the other hand, it still remains an unusual sound source, an odd, esoteric object for most people, even for most musicians. This quality is also embedded in score of *Memórias Líquidas*, which combines elements of standard musical notation, written text, drawings and graphics (Figs. 5 and 6). Even the composition of the work intersects dissimilar musical domains, namely, contemporary Western art-music and South-American folk music, and its performance becomes a tangible space for problematizing these domains.

MEMÓRIAS LÍQUIDAS (2014)

Luis Bittencourt

EPISODE I
 ♩ = 147
 Improvise with any of these materials in any order. Use only 4 pitches (rods). Each note in the squares corresponds to one of the four pitches chosen.

4 previous pitches
 8th interval pitch

c. 45"

EPISODE II
 long harmonics, use bow, water vibrato
 slow glissando (w/ bow) on the rods, freeze the resonance
 c. 50"

1. With the palm of the hand on the opening of the tube.
 2. With finger tips on the rods.
 3. With hands on the bottom.
 4. With finger nails on the side.

c. 15"

KEEP FREEZING... c. 35"

EPISODE III
 GROUP P
 Start to build the rhythmic layers with looper pedal
 Release the Freeze pedal after the 1st layer is recorded
 After the 5th layer is recorded, improvise (rhythm, hands, no bow!) over the loops.
 Stop the improvisation abruptly and, at the same time, Freeze the resonance and keep it (c. 30") until the first note of the next section (EPISODE IV)
 c. 1' - 1'15"

KEEP FREEZING... FREEZE

Figure 5. Score of *Memórias Líquidas* (composer's manuscript), 2.

EPISODE IV
 Medium size Rods
 Big Size Rods
 Pizzicato Bass notes
 Repeat EPISODE I briefly (c. 40") over the frozen resonance. Keep freezing until EPISODE V

slow glissando (with bow) + harmonics
 Record the resonance w/ FREEZE pedal

TURN OFF FREEZE
 All notes here c. 50" are played by pizzicato on the rods

FREEZE

EPISODE V
 GROUP P
 Start to build the harmonic layers with looper pedal
 After the 5th layer is recorded, let all the loops play for 4 measures.
 Stop FREEZE pedal

♩ = 147 4x

3 4

Play Group P (rhythmic layers) right here

Scrape the rods with rattan (only 1st time, 2nd time play with hand in the bottom)

Percussive hits, by hand, in the bottom of the waterphone. The other hand is used to hold and shape the notes, in order to perform the water vibrato.

EPISODE VI
 cont.
 escape the rods with fingernails
 Percussive hits in the bottom
 Turn on delay effect right here
 Let all the loops play for 4 bars
 In the next 4 bars, play a long glissando (with bow) until the end
 Pizzicato bass on the rods
 STOP ALL LOOPS

Figure 6. Score of *Memórias Líquidas* (composer's manuscript), 3.

Moreover, this hybrid quality refers to another important issue: *Memórias Líquidas* was the only case study in which I simultaneously played the roles of performer, composer, and researcher. Although all these activities are distinct, they were complementary and essential, insofar as each informed and was informed by the others. To summarise this artistic research perspective, my performative need for solo works for the waterphone stimulated the creation of a new work for this instrument; consequently, the challenges intrinsic to the creative process led me to investigate specific aspects of the instrument that may have only emerged from the practitioner's inquisitiveness. Simultaneously, as the investigation progressed, its previous findings and results offered new directions for musical composition, stimulating the creation while providing a practice-based knowledge of the possibilities and impossibilities of the instrument. In this sense, it would be unwise to dissociate or isolate the extent of the artistic, technical, epistemic, academic and performative components embodied in *Memórias Líquidas*, as they were deeply interconnected.

Conclusions

Overall, the interviews with the selected performers and composers suggested that the epistemic nature of the performance of works composed for UISS is grounded by: 1) the attention to sound and forms of sound production; 2) experimentation, research and discovery; 3) the ability to listen carefully and to distinguish nuances of sound; 4) instrument-specific learning processes, including contact with peculiar instrumentations and performance techniques; 5) the ability to adapt towards fragmented and unique performative situations; 6) the knowledge to select, prepare or even construct sound objects, as well as the capacity to organise them into poly-instrumental units optimised for performance; 7) the ability to improvise and develop a repertoire of musical ideas involving unusual objects. The instrumentality of UISS also seems to be based on immaterial aspects such as the mindset adopted by performers in approaching everyday objects as musical instruments, and the symbolic meaning that these objects might assume for their performers.

The studio research on the case studies enabled the problematisation and experimentation (Assis 2018) of the selected musical works, and provided opportunities to reflect on my artistic practice, to deconstruct habits, and learn new skills from unexpected challenges. Musical works such as *Import/Export*, *Wreck* and *Memórias Líquidas* have placed me in unique

situations, as each constitutes a microcosm of singular performative demands that orbit around specific sets of objects: an oil drum, a wooden pallet, plastic bags, Fanta® bottles, a car wreck, waterphones, loopers. These works have often led me to the abandonment of acquired skills towards unexplored territories and, through them, I was able to experience new instrumentalities and all the epistemic things that come with it: new sounds, new instrumental techniques, new learning processes, peculiar relationships between my body and the instruments, distinct forms of musical expression, unexpected performance situations.

This research also identified some key features of the instrumentality of unusual instruments and sound sources:

Sound

To produce sound is an unquestionable criterion for any musical instrument. Regarding UISS, this task seems to be based on both: 1) an object's sonic affordances, and 2) the performer's skills to create or access them. Whilst the first is related to an object's physical characteristics, the second is related to the performer's skills (e.g. the mastery of performance techniques in a given instrument, or the ability to listen and identify subtleties of sound). The sound production of UISS seems to be possibly more dependent on the performer's skills if we consider that found objects are not conceived for musical purposes, and that they consequently lack design elements in this sense (e.g. sound projection, amplification, tuning, among others).

Experimentation

According to Vanhecke, "experimentation" in the arts is usually related to, at least, three different meanings: 1) innovation in artistic creation, 2) unpredictability or indeterminacy in procedures or outcomes, and 3) experimentation in the scientific sense (Vanhecke 2014, 91). These meanings are also compatible with the performance of UISS and their repertoire, since the musical styles commonly associated with it (such as experimental or avant-garde music) are, in part, characterised by the constant search for new expressive means (such as extended techniques, new sound materials, styles and compositional procedures), in favour of new sounds and innovative (and sometimes indeterminate) creations, and almost scientific approaches (Stene 2014, 14).

Tomlinson (2017, 5) defends percussion "as an attitude, an investigation of sound", which reinforces the idea of percussion performance as an inherently experimental and investigative practice, mediated by qualities such as curiosity, imagination and creativity. Similarly, experimentation, in the performance of the UISS, seems to be related to actions of research as well,

and creation and discovery at different levels. For Gottschalk, an intrinsic feature of found instruments is their ability “to elicit reminiscences of the way that small children explore their surroundings — not with intention or preconception, but with curiosity” (Gottschalk 2016, 89).

Time investment

To create a musical performance is an activity that demands an investment of time by the performer, regardless of the instrument or the type of repertoire involved. Nevertheless, in the performance of works composed for UISS, the investment of time is related to actions usually not required by musical works composed for standard percussion instruments. These actions include the search, selection and set up of the objects, including adaptation or preparation of the materials, or even the construction of a specific sound object. Developing solutions to the problems inherent to UISS performance is a continuous effort that usually requires considerable time and may even create a gap between artistic and practical aspects of performance.

Learning / Performance Techniques / Virtuosity

According to Hardjowirogo (2017), learning a musical instrument offers opportunities for the improvement of the musician's skills through exercise and, in general, "the higher the impact of practicing an instrument, the higher its degree of instrumentality" (Hardjowirogo 2017, 18). However, acquiring a level of virtuosity in an instrument implies learning to play it first; especially with UISS, their performance techniques are not standardised, there are no methods or books on the subject and, therefore, their learning processes are peculiar, individual journeys of discovery and improvement.

In the repertoire composed for UISS, each work generally presents a unique instrumentation that often demands *ad hoc* performance techniques. According to Stene, the performance techniques applied in UISS, instead of being homogeneous, “are fragmented and multi-directional, and therefore constitute the need for continuous re-orientation by the performer” (Stene 2014, 8). Furthermore, the performance of UISS seems to imply other forms of virtuosity that go beyond those of physical virtuosity, which is usually identified in percussion music. With UISS, the idea of virtuosity seemed to be more related to issues on timbre and the modelling of sound, through manipulation of different materials, although other forms of virtuosity may also be identified.

Mindset / Adaptability

The term “mindset” is used by the interviewees to express the percussionist's attitude or openness towards the performance of found objects as musical instruments, dissociating them from their utilitarian functions and symbolism.

In addition, the term “adaptability” derives from the homonymous concept (Stene 2014), and refers to a performer’s ability to adapt to instrumentations, actions, and techniques that are specific, unsystematic and unrelated. Stene argues that, in the performance of UISS, adaptability is a technique, not in the sense of a particular body movement, but as an indispensable mental skill, and a form of virtuosity.

Listening

Listening is also a fundamental ability in the performance of UISS and an important characteristic of their instrumentality. There is a sort of “listening-in-search,” or a type of active listening related to UISS: a listening in which details are of the greatest importance, involving a conscious search for sonorities and the ability to focus on a certain aspect of sound, while excluding others. According to Tomlinson (2011), the development of one’s listening skills includes the recognition of the subtle transformations of sound and the awareness that each object contains within itself peculiar properties and musical potentials. In fact, in the performance of UISS and their repertoire, the ability to listen seems to be at the basis of other skills such as sound production, acquisition of performance techniques and virtuosity, or even improvising.

Singularity

From an organological viewpoint, UISS “are by definition unique [...] each object is unique; brake drums are not constructed to have a particular pitch, but they each have a unique pitch” (Tomlinson 2017, 5–6). Moreover, some performers may attribute greater importance to UISS than to standard percussion instruments, because the former usually possess irreplaceable sound characteristics, and the latter do not.¹⁵⁶ In addition, the singularity of UISS seems to influence the relationship between instruments and instrumentalists (e.g. the need of site-specific performance techniques and its continuous readapting by the performer), and also the frequency of presentation of musical works, since some works composed for unique objects might be performed only once, or even exclusively by one performer.

¹⁵⁶ Percussionist and author Steven Schick presents a relevant example of the singularity of found instruments: “I travel with certain essential, irreplaceable instruments: the small set of pipes I use for *Psappha*, a special cowbell and opera gong I need for Brian Ferneyhough’s *Bone Alphabet*, a very well-travelled whisky bottle for Roger Reynolds’ *Watershed*. The irony of contemporary percussion is that these unique bits of junk are the real instruments; they are specific and personal. The most recognisable icons of percussion—the cymbals, bongos, bass drums and triangles—are in fact just tools of the trade: generic, interchangeable, and nonspecific” (Schick 2006, 7).

Symbolic Significance

Gascoygne, discussing the use of found objects by surrealist artists, argues that the artist “discovers a hidden symbolic significance in the [found] object, which is preserved when the object is ‘framed’ as art” (Gascoygne cited by Camic 2010, 83). Transposing this reflection to music, it would not be incorrect to affirm that a percussionist may also find a hidden symbolic meaning for a found object, which has been transformed in a new musical instrument.

Notwithstanding unique sound qualities of UISS, which are perceived as invaluable by performers, their symbolic value does not seem to be associated only to their singular characteristics: according to Camic (2010), the searching process, the moment of discovery, the reflection on the possibilities of use, and the contemplation of the transformation of a found object are equally important for the creation of subjective bonds between the user and object. Similarly, such connections may also happen between a performer and standard percussion instruments, but with UISS these connections seem to be of a different nature, which involve cognitive and affective assessment, emotional arousal, and creative action.

References

- Alperon, Philip. 2008. “The Instrumentality of Music.” *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 66 (1): 37–51. doi: 10.1111/j.1540-594X.2008.00286.x.
- Assis, Paulo de. 2013. “Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance.” In *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, edited by Michael Schwab, 151–165. Leuven: Leuven University Press.
- _____. 2018. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Bittencourt, Luís. 2016. “Memórias líquidas para waterphone solo e live loops: Criação, performance e transtextualidade.” *Música Hodie* 16 (2): 116–132. doi: <https://doi.org/10.5216/mh.v16i2.45316>.
- _____. 2019. “Percussão e Instrumentalidade: Explorando a Performance de Instrumentos e Fontes Sonoras Incomuns.” Doutorado em Música, Universidade de Aveiro.
- Bolt, Barbara. 2010. “The magic is in handling.” In *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, edited by Estelle Barrett and Barbara Bolt, 27–34. London and New York: I. B. Tauris.

- Camic, Paul. 2010. "From Trashed to Treasured: A Grounded Theory Analysis of the Found Object." *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 4 (2): 81–92. doi: 10.1037/a0018429.
- Cance, Caroline, Hugues Genevois, and Danièle Dubois. 2013. "What is Instrumentality in New Digital Devices? A Contribution from Cognitive Linguistics & Psychology." In *La musique et ses instruments*, edited by Michèle Castellengo and Hugues Genevois, 283–97. Paris: Delatour.
- Cope, David. 1997. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, and Rustin Wolfe. 2014. "New Conceptions and Research Approaches to Creativity: Implications of a Systems Perspective for Creativity in Education." In *The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*, edited by Mihaly Csikszentmihalyi, 161–84. London and New York: Springer.
- Ericsson, K. Anders, Ralf T. Krampe, and Clemens Tesch-Römer. 1993. "The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance." *Psychological Review* 100 (3): 363–406.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Vol. 8. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music since 1970*. London: Bloomsbury.
- Hardjowirogo, Sarah-Indriyati. 2017. "Instrumentality. On the construction of instrumental identity." In *Musical instruments in the 21st century: Identities, Configurations, Practices*, edited by Till Bovermann, Alberto de Campo, Hauke Egermann, Sarah-Indriyati Hardjowirogo, and Stefan Weinzierl, 9–24. Singapore: Springer.
- Haseman, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy* (118): 98–106.
- Hornbostel, Erich Moriz Von. 1933. "The Ethnology of African Sound-Instruments. Comments on *Geist Und Werden Der Musikinstrumente* by C. Sachs." *Africa* 6 (2): 129–57. doi:10.2307/1155180.
- Kostelanetz, Richard. 2003 [1988]. *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions.
- Lysloff, René T. A., and Jim Matson. 1985. "A New Approach to the Classification of Sound-Producing Instruments." *Ethnomusicology* 29 (2): 213–36. doi:10.2307/852139.
- Mellers, Wilfrid. 1992. "Percussion in the New-Old World. There Was a Mid-Century Percussive Revolution in Western Music. American Composers Had Much to Do with It." *The Musical Times* 133 (1795): 445–47. doi: 10.2307/1002370.

- Oliver, Paul. 2003. "Found Instruments." In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, edited by John Shepherd, David Horn, David Laing, Paul Oliver and Peter Wicke, 273–74. London and New York: Continuum.
- Prokofiev, Gabriel. 2008. *Import/Export: Percussion Suite for Global Junk*. Author edition.
- Quivy, Raymond, and Luc Van Campenhoudt. 2005. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Translated by João Marques e Maria Amália Mendes. Lisbon: Gradiva.
- Schick, Steven. 2006. *The Percussionist's Art: Same bed, Different Dreams*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Sloboda, John A., and Jane W. Davidson. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians." *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.
- Stene, Håkon. 2014. "This is Not a Drum: Towards a Post-Instrumental Practice." PhD Thesis, Norwegian Academy of Music.
- Tomlinson, Vanessa. 2011. "Music for the Banal, the Obvious, the Everyday." Retrieved from http://vanessatomlinson.com/writing/tomlinson_music_for_the_banal.pdf.
- _____. 2017. "On Listening: A Universe of Sound." *Contemporary Music Review* 36 (1–2): 5–14. <http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2017.1368177>.
- Vanhecke, Bart. 2014. "A New Path to Music: Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe." In *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, edited by Darla Crispin and Bob Gilmore, 91–104. Leuven: Leuven University Press.
- Williamon, Aaron, Sam Thompson, Tânia Lisboa, and Charles Wiffen. 2006. "Creativity, Originality, and Value in Music Performance." In *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins, 161–80. Hove and New York: Psychology Press.
- Wilson, Samuel. 2013. "Building an Instrument, Building an Instrumentalist: Helmut Lachenmann's *Serynade*." *Contemporary Music Review* 32 (5): 425–36.
- Wong, Deborah. 2008. "Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again." In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley, 76–89. New York: Oxford University Press.

Diaries of Syncretic Musical Experiments #15: Unfolding Project X 2018 and its reverberations

Mariana Miguel, Paulo Maria Rodrigues, and Helena Rodrigues

Abstract

In this paper, we describe and discuss the 2018 edition of *Project X*, held between October and December of 2018 in Aveiro and Viseu (Portugal). *Project X* is a framework that aims to promote “musical experiments” designed to foster human development, inspired by community music practices and listening experiences. Though the collaboration between Companhia de Música Teatral (CMT) and the Universidade de Aveiro (UA) is central to the development of the project, each edition features an established relationship with other entities – in this case, special needs people from Associação de Viseu de Portadores de Trissomia 21 (AVISPT21), visual artists from CentroPontoArte and students from different schools in Viseu. By presenting the specificities of *Project X 2018*, we intend to inspire a discussion about the nature and role of creative and collaborative processes in exploring the boundaries of music.

Introduction (Context)

The authors' work, in which artistic projects act as laboratories, is developed in three axes: the creation of music-based multidisciplinary work, the study of human communication, and the generation of tools to promote human development.

The practice of reflection on artistic creation and its communication is, then, an essential process and methodology, one that allows us to complement intuitive thinking with reflective thinking. The term “diaries of syncretic musical experiences” or “syncretic music experiments” was created to designate a platform in which these practices could be communicated in a sequential, organised way. These diaries describe several activities and reflect on performative practices and methodologies, and syncretism refers to the experiences' relationship with technology, community, education and other arts, as inspired by Roy Ascott's (2005) description of the term.

Project X 2018 is an example of this syncretic perspective, combining a visual sculpture and musical installation (the *Porcelain and Crystal Gamelan*) with a performative experience based on contemporary aesthetics, experimental music and soundscapes' integration against a social development background. Inclusiveness is offered by providing safe spaces of artistic sharing, conveying listening exercises, inspired by Schafer (1977), that intend to accustom the ear to a new level of sonic perception, as well as non-verbal pathways of communication (essential in establishing relationships between people who might have verbal difficulties). The project is also inspired on Community Music principles, since artists operate as facilitators, including the participants in the creative process and in the artistic result, specifically in the training of music students, proficient at their instruments but often lacking the social skills to prepare them for educative practice and musical projects (Higgins 2012). Although parallels can be made between community music projects and *Project X*, its idiosyncrasies, contexts and aesthetic principles are singular.

As in other projects run by the authors, *Project X* emphasises an attitude based on a permanent exercise of creativity in dialogue with the act of human communication and social interaction. This is observed not only during the development stage of artistic creation, but also on the transformation that happens when performers and performance alike are given some degree of freedom to react to the environment and engage in playfulness. We relate these ideas to both Dewey (1980) and Paynter (1992) writings, prioritizing the experience of art and creativity, especially in educational environments.

Awareness of the world around us, and its subtle changes, requires the capability to understand our responsibilities towards one another, and the ability to react with sensibility and imagination (Paynter 1992). The path to achieving these is attained, we believe, by practicing creativity and spreading it towards a holistic presence, cultivating safe spaces for human interaction and development.

These ideas are at the core of Companhia de Música Teatral's work (CMT), a group of artists based in Portugal, including educators and performers who share a desire to develop ideas and art experiments to promote human connections and encompass multidisciplinary artistic and educational works (shows, workshops, training courses, projects, installations).

Project X

Project X was created in 2014, from the confluence of three academic universes in which co-author Paulo Maria Rodrigues was a common element: a course from the Master's degree in Music Teaching named "Music,

Community and Education,” the PhD work of Inês Lamela with a group of inmates from Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, and the Master’s degree project of Pedro Costa in Estabelecimento Prisional Regional de Aveiro.

The project celebrated Communities Day (June 10th) by preparing a performance in which the different groups gathered to create and share musical experiences. X “marks the meeting point where each participant has, through artistic experiences, the opportunity to express his individuality and build with others a common voice.” X is also “the expression of the unknown that surrounds a creative process that is rewritten as it develops and whose final result cannot be anticipated.” X is, finally, “a mark in a game of human relations where there are only winners.”¹⁵⁷

This first edition is documented in the PhD thesis of Lamela, which describes details of the planning, execution and discussion of sessions (Lamela 2017). The general plan for the project was as follows:

- Classes with the university students were planned envisioning the capacitation of students to work with communities, exploring both musical and artistic environments, and focusing on social interaction skills;
- Rodrigues, Lamela and Costa gathered regularly to plan the development of sessions with their different groups, while they operated separately;
- Grouped sessions were scheduled in the establishments, for students to rehearse with the secluded groups;
- Performances of both secluded groups were made at the University of Aveiro (UA) and the establishments, as part of the sharing process and as preparation for the final performance;
- The final performance took place at the Department of Communication and the Arts of UA, on June 10th, gathering all the participants in a joint and collective work.

The project was established as an annual event, when students from the Music, Community and Education course would have the opportunity to interact with communities and be a part of a practical learning experience. In 2015, the project featured a Ukrainian community based in Aveiro, and the group Música10oldade,¹⁵⁸ from a nursing home in Calendário, Famalicão,

¹⁵⁷ Adapted from the video *Porcelana, Cristal e Pássaros*, available at <https://vimeo.com/313127916>.

¹⁵⁸ Group of elderly participants from the Música10oldade project.

through the master's project of Joana Teixeira, documented in her dissertation.¹⁵⁹

In 2016, the Music, Community and Education course was extinguished, and Paulo Maria Rodrigues assembled a group of interested students, CMT artists and collaborators and people from the association Pais-em-Rede, an association based in Aveiro that helps and promotes the professional integration of people with disabilities. The project took place at Fábrica Ciência Viva, in Aveiro, specifically in a CMT installation called *Pianoscópio*.¹⁶⁰ Thus, the collaboration between UA and CMT became more evident, with the latter broadening the artistic scope within which the project took place.

In 2017, motivated by Mónica Reis master's project, *Project X* followed a different path. Mónica was working with CERCI-Feira, an association that welcomes disabled people and that collaborates with Orquestra Criativa de Santa Maria da Feira on a regular basis. Participants from the previous edition, namely the Pais-em-Rede association, were interested in being involved again, and thus meet this new group of people. *Project X 2017* edition was entitled *Viagem à Fragilândia*. People were invited to arrive early and participate in a workshop that enabled them to take part in the show. Thus, *Orquestra Frágil* (a 'fragile orchestra') was created, gathering all the participants and lasting only for one day.¹⁶¹

GamellN / Project X 2018

GamellN was the 2018 edition of *Project X*, named after the words "gamelan" and "inclusion." It was scheduled from October to December 2018, with weekly sessions, culminating on a final performance in which participants would showcase their experiences. Since the main focus was inclusion, all sorts of people were involved: high school students from the Visual Arts course; undergraduate students from the School of Education; students from the Music, Creativity and Education course;¹⁶² artists from CMT (namely, the first two authors and video producer Luís Margalhau); visual artists from CentroPontoArte; people from AVISPT²¹, with mental and/or physical disabilities, ranging from late teens through adulthood.

¹⁵⁹ Available at <https://ria.ua.pt/handle/10773/14626>.

¹⁶⁰ *Pianoscope*. See <http://www.musicalteatral.com/pianoscopio/en/>.

¹⁶¹ Dissertation available at <https://ria.ua.pt/handle/10773/23258> and video documentary on *Project X 2017* available on <https://ria.ua.pt/handle/10773/23258>.

¹⁶² Hereon mentioned as MCrE students. This course is offered in the Master degree in Music Teaching, at UA.

The meeting point was the *Porcelain and Crystal Gamelan* (GaPC), an instrument / installation created by CMT for the *Opus Tutti* project, in 2011, as a part of a performance named *Um Plácido Domingo*, at the Gulbenkian Foundation Gardens (Companhia de Música Teatral 2019). The GaPC is a collective musical instrument inspired by the traditional Javanese gamelan, with porcelain, earthenware, glass and crystal pieces, arranged in a metal and wood frame, which can be combined in different ways to integrate the architectural space it inhabits (Rodrigues, Rodrigues, and Rodrigues 2016). This is an exceptional instrument for inclusive projects, since it has a considerable visual impact but does not require formal musical education to be played – people with different skills find different abilities and challenges within the instrument (Fig. 1).



Figure 1. The *Porcelain and Crystal Gamelan* at the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon. Courtesy of CMT.

The GaPC was assembled at the Igreja de S. Miguel do Fetal, in Viseu, a church that provided a mystical and poetical atmosphere, and offered the needed human logistics to host all the participants.

Process and methodologies

Apart from the MCrE students, there was an average of 30 participants. In order to run workshops adequately, the overall group was divided into two. We took into consideration the diversity of backgrounds, whenever possible, and tried to combine them heterogeneously.

Each group had a visual arts workshop and a musical workshop per week, in a total of 12 sessions each. Visual arts workshops were coordinated by CentroPontoArte tutors, and participants had a chance to experiment with different techniques such as printing, press, and painting. These workshops were connected to the GaPC installation, which served as inspiration to the artworks produced. Paintings and merchandise were later showcased at the performance and made available for purchase, with proceeds going to AVISPT21.

The musical workshops were led by authors Paulo Maria Rodrigues and Mariana Miguel, and focused on three main aspects:

- Fostering a sense of community and group;
- Enhancing listening skills, both aurally and socially;
- Exploring collective music-making practices and artistic communication through movement, voice and music.

Each workshop lasted for one hour and was divided into three parts: **warm-up**, which consisted of name and interaction games, breathing exercises and listening exercises, based on Pauline Oliveros' *Deep Listening* (2005), and space/movement exercises; **in-sight**, named after the GaPC possibilities for inclusion and insight, and its inside and 'in sight' senses; and **reminders**, a farewell session for sharing important information for the next week.

In-sight correlated the focus obtained during warm-up with the acknowledgment of people around us, by practising communication (with signs and/or with music), interaction (between peers and between participants and leaders) and awareness (of others, of self-made sounds, of others' sounds). This was mainly gamelan-based, though some instructions or reflections were given on occasion.

In order to facilitate listening and concentration, most communication was non-verbal. The leader used a set of signs (see Fig. 2), which provided basic instructions and could be used individually or in a series.

In addition, we set up pairs inside the group, with an able person and a disabled one. In terms of movement, this helped prevent accidents, but also made sure everyone could follow the instructions and participate fully, even if they did not understand the request at first. Consequently, there was less need for

verbal communication, which provided for better sound awareness opportunities.



Figure 2. Set of signs used for non-verbal instructions. Courtesy of CMT.

At UA, classes lasted for three hours, once a week. Since the students were proficient in playing their instruments, the focus was on exploring unconventional sound resources, movement and voice exercises.¹⁶³

Practice and difficulties

At the GaPC, the sessions had some specificities worth mentioning. From the 32 people initially involved, there were three drop-outs, one after the first session, for lack of interest in the project and a feeling of vulnerability (explained by the AVISPT₂₁ workers), the other after a couple of sessions, by his caregivers' inability to arrange transportation, and the last for more complex reasons, as described below. We had a group of 29 participants, plus organisers from AVISPT₂₁ and the artists from Centro-PontoArte, who participated actively in the workshops, and facilitated external participation whenever needed.

¹⁶³ For further information, see: <https://www.ua.pt/deca/uc/8622>.

Due to schedule constraints, one workshop group had more participants than the other, despite the original division. The proportion was circa 60–40%, which in turn resulted in similar though not identical sessions for both groups.

One of the initial participants, herein referred as G., had a severe case of autism. His participation was considered highly beneficial personally, with his school facilitator constantly present. G. was non-verbal and thought to be hearing-impaired, though this showed to be untrue in some singing and playing games. When engaged with group singing, or listening to the gamelan (either played by himself or by others), G. changed his behaviour, showing attentiveness. He soon developed an intense relationship with the workshop environment, showing affection for the participants and excitement at the beginning of each session. Although the benefits were clear and his facilitator reported a big evolution in school activities, accommodating for his individuality and insistence on his own activities proved difficult in the workshop environment. Other participants were very open and helped him engage, though this was sometimes frustrating and a setback in terms of carrying out the workshop plan. In order to continue providing for a relevant and thoroughly diversified experience to all participants, it was decided that G. would stop his participation in the workshops a couple of weeks before the final performance, though he was welcome to visit the gamelan and the participants either before or after a workshop.

Project X modus operandi includes a focus on the process, since the performance result is unknown until the final rehearsals, when leaders start arranging the materials into an artistically valid narrative. This was especially relevant considering that it was not possible to bring the MCrE students to Viseu ahead of the performance day, which added a new layer of “unknown” into *X* – MCrE students did not know the GamellN people and vice-versa. In fact, the songs and pieces planned by Paulo Maria Rodrigues and Mariana Miguel were assembled for the first time only an hour before the performance, at the dress rehearsal.

Results (Porcelain, Crystal and Birds)

The week before the final performance, Paulo Maria Rodrigues and Mariana Miguel composed the performance piece, helping to establish some degree of reliability for the participants. This comprised several movements and smaller pieces that they were already familiar with, and those contents, with the participation of MCrE students, added a layer of complexity to what was already happening with the *GamellN* participants.

For instance, in the piece 'estátuas' (statues), MCrE students created echoes for the *GamelIN* voices – an activity practiced by Paulo Maria Rodrigues in the MCrE lessons, incorporated with a piece created by the *GamelIN* participants, and then applied in the dress rehearsal.

Since space was limited, we asked participants to restrict invitations for the final presentation to one of their relatives. We then spread boxes (normally used to store the gamelan pieces) through the space, providing seats within the performative space (see Fig. 3). The dress rehearsal had these already placed in their spots, to check for safety and mobility issues that could arise.



Figure 3. Project setup at Igreja de São Miguel do Fetal, in Viseu. Courtesy of CMT.

The final performance took place on December 3rd, 2018, lasting for 50 minutes.¹⁶⁴ The participants played the gamelan and their instruments, sang, danced, recited and performed. We included electronics using pre-recorded sounds that transformed soundscapes, adding sounds of nature and drones. *GamelIN* participants sang and played the gamelan, both with mallets and violin bows, and vibrated tuned fish bowls (using the same principle as crystal glasses) (Figs. 4 to 6). MCrE students echoed their voices and brought *orizurus* (bird shaped *origamis*) that travelled within the space, aided by hands,

¹⁶⁴ A short documentary (11 minutes) is available online, at <https://vimeo.com/313127916>.

bows and instruments. These students also experimented with metal bells, in interaction with the participants, and improvised on their instruments.



Figure 4. Example of gamelan playing using a violin bow. Still frame from the documentary. Courtesy of CMT.



Figure 5. Example of bell playing using a violin bow. Still frame from the documentary. Courtesy of CMT.



Figure 6. View of part of the audience and participants. MCrE students blend with the audience, in a singing moment. On the right, two *GamellN* participants play the glass bowls. Still frame from the documentary. Courtesy of CMT.

Outcomes

Throughout the years, *Project X* participants have furthered their interest in Community Music, either by enrolling in other courses or projects, or by trying out their own, during their master's and PhD courses.

For the *GamellN* participants, there were obvious changes in behaviour. For instance, one of the participants, who was highly self-conscious about his speech and voice during the workshops, asked for singing lessons at the end of the performance. We had the impression that he had become aware of his own voice during the project, which meant a lot to us, as the discovery of voice is related with identity and self-expression (Welch 2005). Another participant reunited with her instrument – the cello, which she had stopped playing a couple of years before. Additionally, CMT created an artistic video (or audiovisual poem), using footage from the performance, called *Gliding over Porcelain, Crystal and Birds*.¹⁶⁵ Almost a year later, the participants keep in touch through social networks, and organise social gatherings and activities. These are some of the anecdotal evidences that confirm the strong sense of belonging and togetherness that everyone reported during and after the project.

¹⁶⁵ At <https://vimeo.com/376525722>.

References

- Ascott, Roy. 2005. "Syncretic Reality: Art, Process, and Potentiality." *Drain Magazine*. Accessed September 21, 2019. http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/FEATURE_ESSAY/Syncretic_Reality.htm.
- Companhia de Música Teatral. n.d. *Porcelain and Crystal Gamelan*. Accessed September 21, 2019. <http://www.musicateatral.com/gamelao/en>.
- Dewey, John. 1980. *Art as Experience*. New York: Perigee.
- Higgins, Lee. 2012. *Community Music: In Theory and in Practice*. New York: Oxford University Press.
- Lamela, Inês. 2017. "Reclusão e Experiência Musical: A Prática de Piano em Contexto Prisional." PhD diss., Universidade de Aveiro.
- Oliveros, Pauline. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York: Deep Listening Publications.
- Paynter, John. 1992. *Sound and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodrigues, Helena, Paulo F. Rodrigues, and Paulo M. Rodrigues. 2016. *Ecos de Opus Tutti – Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Schafer, Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Welch, Graham. 2005. "Singing as Communication." In *Musical Communication*, edited by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves, 239–256. Oxford: Oxford University Press.

Viagem à Fragilândia: Criação e adaptação de instrumentos musicais para utentes da Cerci-Feira

Mónica Reis

Abstract

This article describes the creative processes developed during an artistic project in the context of a master's dissertation in music teaching at the University of Aveiro – *Viagem à Fragilândia*. The objective of this project was to develop tools that facilitate the musical expression of a group of 13 adults with disabilities, at the Cerci de Santa Maria da Feira (Aveiro). The relationship created with this core of participants, during the 6 months of implementation, was the starting point for the creation of 4 instruments adapted to their tastes and motivations, which diversified and enhanced their musical performance.

Introdução

No âmbito de projetos de música na comunidade, a questão do fazer musical implica frequentemente a escolha de instrumentos que não apresentem entraves técnicos à produção de som, optando por abordagens que não dependem da notação convencional e, frequentemente, construindo recursos sonoros alternativos. Os processos de adaptação são indispensáveis para melhorar aspetos básicos do quotidiano das pessoas com deficiências, tornando possível a sua aplicação aquando do fazer musical. Está implícito em todo o procedimento um trabalho de “identificação do problema, reconhecimento dos princípios de compensação e propostas de solução”, consoante a tarefa a ser desempenhada (Louro 2005, 9). Em alguns casos, a adaptação natural é a forma mais eficaz: a motivação “propulsa o desenvolvimento do ser humano”, fazendo com que o corpo possa “criar meios alternativos para adquirir o que a pessoa deseja” (Louro 2005, 5). Contudo, na maioria dos casos, é necessário recorrer à Tecnologia Assistiva que tem o objetivo de:

Proporcionar à pessoa portadora de deficiência maior independência, qualidade de vida e inclusão social, através da ampliação da comunicação, mobilidade, controle do seu ambiente, habilidades de seu aprendizado, competição, trabalho e integração com a família, amigos e sociedade. [...] Podem variar de um par de óculos ou uma simples bengala a um complexo sistema computadorizado. (Galvão e Damasceno 2006, 1–2)

Na perspectiva de Knox (2004), a adaptação musical pressupõe que o fazer musical é um modo de atividade humana que não depende de justificações além da sua práxis e que é um direito básico de todas as pessoas: “Ela centra-se no desenvolvimento musical humano no sentido mais inclusivo, enfatizando o processo criativo e reconhecendo todos os gêneros e estilos, envolvendo autoexpressão, exploração, criatividade, imaginação, montagem, discussão, participação, apresentação e todos os outros aspectos dos envolvidos no processo artístico” (Knox 2004, 2).

Este conceito começa a partir de uma premissa centrada no participante: “o fazer musical é muito importante para pessoas com deficiência e aumentar o acesso à música é uma preocupação primordial” (Knox 2004, 2). É essencial proporcionar às pessoas com deficiência não só a possibilidade de fazerem música, como de se incluírem neste processo de criação musical. Num conceito de ação educacional, o que importa “não é o que limita o ser humano, mas o que é possível fazer para potencializá-lo além de suas limitações, isto é, como é possível produzir música, criar [...] enfim, construir uma atmosfera acolhedora, sem que se ressalte o termo inclusão” (Lemos e Silva 2011, 39).

Numa época em que os recursos tecnológicos se multiplicam, e em que o acesso a estes se tornou bastante fácil, a música parece esvaziada dos seus significados e papéis mais expressivos (Freire 2010, 17). No entanto, devido aos seus inúmeros contributos, considero que esses avanços tecnológicos estimulam a aprendizagem informal através da criação de softwares musicais cada vez mais intuitivos, tornando a música mais acessível a todos. Assim sendo, é possível proporcionar o fazer musical aos portadores de necessidades especiais, valendo-se de técnicas ou métodos adaptativos, contribuindo assim para melhorar a sua qualidade de vida.

A disponibilidade para reinventar e adaptar conceitos e recursos, com o objetivo de promover o fazer musical dos diversos participantes, é uma questão que se coloca com particular insistência no caso de projetos de música na comunidade que incluem pessoas com deficiência, uma vez que a vasta maioria dos instrumentos musicais apresenta barreiras intransponíveis

para muitas destas pessoas e porque a própria participação vocal pode ser difícil ou até mesmo impossível, dada a condição patológica. Foi a partir deste pressuposto que surgiu o projeto *Viagem à Fragilândia*.

Descrição do processo

De modo a oferecer respostas às pessoas com necessidades especiais, o concelho de Santa Maria da Feira (Aveiro, Portugal) conta com o apoio de 5 instituições particulares de Solidariedade Social, entre as quais a Cerci-Feira (Rede Social, 2012). Este projeto foi desenvolvido com um grupo pré-existente, constituído por 13 utentes desta instituição com idades compreendidas entres os 22 e os 42 anos, coordenado pelo diretor geral da associação Rocco e dirigido pelo maestro Aleksander Caric Zar, intitulado de Orquestrinha da CerciFeira.

Durante os 6 anos de existência, este grupo foi desenvolvendo músicas baseadas nos gosto e motivações dos seus integrantes e, simultaneamente, foram criados alicerces para que todos se sentissem confortáveis com o instrumento que lhes foi atribuído. Foi indispensável conceber estratégias para se adaptarem às limitações impostas e facilitar a comunicação entre o grupo e o maestro. A implementação de um sistema alternativo em que notas e números são substituídos por cores possibilita uma conexão visual eficaz facilitando o progresso do grupo: “Muitos deles não sabem ler nem escrever e este sistema permite-os interagir facilmente com as funções que lhes foram atribuídas. Torna-se tudo muito intuitivo”¹⁶⁶.

Na presença de um grupo tão coeso e bem estruturado, o desafio não passou por conceber estratégias nem métodos que melhorassem a performance, mas sim, idealizar novos elementos que se adaptassem às necessidades individuais de cada um dos participantes, tentando renovar a rotina dos ensaios.

Apesar de este trabalho ter sido realizado em três fases, que se encontram relatadas na página <http://projeto-x4.webnode.pt/>, este artigo apenas visa a descrição detalhada da segunda. Nessa etapa realizou-se um trabalho específico de criação e experimentação de instrumentos musicais adaptados às condições e desejos dos participantes. A abordagem deste período criativo teve sempre como fundamento a música como meio de comunicação e de integração.

¹⁶⁶ Rocco Di Bernardo, entrevista realizada por Sara Dias a 26 de abril de 2017.

Para mim a música é uma ferramenta muito importante de comunicação. Nunca vi a música só como uma obra de arte de alto nível. Sempre vi a música como uma comunicação imediata, o meio de comunicação mais potente que temos à nossa disposição. A música é universal ao contrário da linguagem verbal. Também tem este poder de agregação de pessoas, aspeto no qual a língua também falha muitas vezes¹⁶⁷.

Stepping Stones

O Makey Makey é um hardware composto por um conjunto de ferramentas – placa de circuito, fios e um cabo USB. Auxiliado de um software, é capaz de transformar os objetos do dia a dia em *touchpad*¹⁶⁸. Basicamente, comporta-se como um emulador do desempenho do teclado e do rato do computador, permitindo alterar as suas funções. Para que isto aconteça, basta fechar o circuito da instalação montada. Assim, qualquer objeto que seja condutor de eletricidade pode desempenhar a função estipulada pelo Makey Makey.

Existem vários projetos musicais onde é aplicado este hardware com vegetais e frutas, com flores, com desenhos de grafite, com escadas, com balões de hélio, etc., sendo que a utilização musical deste instrumento representa apenas uma parte de todo o seu potencial.

Para entender a sua viabilidade decidiu-se, na sessão de 21 de fevereiro de 2017, levar para o ensaio uma simples e tradicional amostra do Makey Makey. Assim, utilizando 4 bananas e o programa Soundplant 43, mapeou-se duas possibilidades – percussão ou piano – deixando que cada participante escolhesse o que mais lhe agradava. Tentando manter a semelhança entre os instrumentos habituais, esta primeira abordagem foi pensada de forma individual. Como este mecanismo é manipulado por muitos fios, decidiu-se que, em vez de se fazer uma ligação direta do circuito ao corpo dos participantes, utilizar-se-iam duas colheres, evitando gerar medo e insegurança.

Abri a bolsa e, com muito entusiasmo disse: – “Hoje vamos tocar Bananas”. Riram-se perdidamente de mim. Tocar em Bananas? Que ideia mais parva... A expectativa era visível na cara de todos – Será que é verdade? Afinal as bananas também podiam tocar. Estavam

¹⁶⁷ Aleksander Caric Zar, entrevista realizada por Sara Dias a 26 de abril de 2017.

¹⁶⁸ Informação retirada da página <https://hapidrum.co/what-is-a-hapi-drum.aspx>, consultada a 22 de fevereiro de 2017.

incrédulos. Expressaram-se com gritos, gargalhadas, saltos... Todos queriam experimentar... (Diário de Bordo, 21 de fevereiro de 2017)

Foi possível concluir por este primeiro contato que a utilização deste instrumento seria, sem dúvida, um bom contributo para este projeto.

Quando o indivíduo E se preparava para escolher a próxima pessoa, o indivíduo I levantou-se e dirigiu-se, sem dizer nada a ninguém, até à mesa. Ficamos todos incrédulos porque, por norma, ele é uma pessoa extremamente apática e de muito poucas palavras. Para mim foi uma expressão de genuíno agrado e interesse pelo trabalho que estava a ser realizado. (Diário de Bordo, 21 de fevereiro de 2017)

Com o passar das sessões, foi-se aperfeiçoando este instrumento até chegar a uma versão final: trabalhou-se a ideia de instrumento coletivo construindo o Stepping Stones, formado por duas placas de metal colocadas uma por cima da outra, com um pequeno pedaço de espuma que garante um pequeno espaço entre elas. Ao serem pisadas, o peso exercido faz com que as duas placas fechem circuito, emitindo um sinal elétrico ao programa Garage-Band. Consequentemente, através da associação ao teclado virtual do programa, com a sonoridade Calming Bell, o som é emitido. Aperfeiçoando a estética do instrumento foram colocadas bases redondas em cima da cada placa de metal. O jogo de sons reproduzidos a partir de um calmo passeio pela sala – deambulando, individualmente ou em pares, pelo espaço onde as placas estão espalhadas – contraria a tendência e o hábito de tocarem sentados (Fig. 1).



Figura 1. Stepping Stones no espetáculo final. Foto de Mónica Reis.

O jogo do Makey Makey começou. Ninguém sabia as regras, nem mesmo eu. Comecei por dar a mão ao indivíduo D e levei-o até ao meio dos círculos coloridos. O professor Paulo Rodrigues fez o mesmo com o indivíduo T. O Zar e com o Rocco seguiram o esquema. O processo continuou até que todos, individualmente ou a pares, estivessem de pé a caminhar pelo espaço. Havia mais elementos do que círculos no chão. Foi-se instalando gradualmente um caos sonoro, sem pausas nem respirações. Para contornar situações como esta, iam-se estipulando regras: alternância entre grupos de 2 e grupos de 4 (dinâmicas); intercalar uma pausa (todos juntos sem pisar nenhuma bolinha) com um tutti; dar a opção de escolha (dentro ou fora do círculo)... (Diário de Bordo, 23 de maio de 2017)

Tambores de Metal

Em 2010 a Casa da Música, no projeto “Ao alcance de todos”, fez uso de um instrumento coletivo tradicional indonésio, o gamelão javanês. Do contacto com este projeto surgiu a inspiração de criar um instrumento coletivo baseado nas características deste gamelão. Na procura por algo acessível e adaptável aos elementos da Orquestrinha, descobriu-se um instrumento que pareceu um bom ponto de partida para desenvolver esta ideia: o Hapi Drum.

Da família da percussão, o Hapi Drum é uma espécie de tambor de metal. Apresenta na parte superior lâminas cortadas em diferentes tamanhos e formas para produzir tons musicais¹⁶⁹. É um instrumento intuitivo, o que facilita a exploração de novos horizontes musicais. Considerou-se desistir da ideia devido aos elevados custos associados, porém, em conversa com o pai da autora, Anacleto Reis, percebeu-se que havia a possibilidade de construí-lo em casa – Hank Drum. Assim, a partir da reciclagem de garrafas de gás, Anacleto Reis construiu um exemplar com 8 lâminas na escala pentatónica maior de Mi.

Para conferir a utilidade destes instrumentos no contexto da Cerci, realizou-se uma sessão de experimentação no dia 21 de março de 2017:

O indivíduo B tocava o Hank Drum como costuma tocar os timbales: sem grande preocupação por tocar nas laminas, percute um motivo rítmico contínuo e com as duas baquetas em simultâneo... Numa tentativa de integrar o indivíduo D na atividade do Hank Drum, estendi-

¹⁶⁹ Informação retirada da página <https://hapidrum.co/what-is-a-hapi-drum.aspx>, consultada a 22 de fevereiro de 2017.

lhe a mão e disse “Não queres vir tocar comigo?”. Olhou-me com um olhar seguro e deu-me a mão. Enquanto nos dirigíamos para a mesa o indivíduo D saltava e repetia infinitamente “Experimentar, experimentar, experimentar” [...] As sonoridades chinesas invadiam a sala e todos se sentiam confortáveis com a música. (Diário de Bordo, 21 de março de 2017) (Fig. 2)



Figura 2. Elemento da Orquestrinha a tocar o Hank Drum no ensaio de 31 de março de 2017. Foto de Pedro Capela.

Tal como o Stepping Stones, os tambores de metal começaram por ser um instrumento individual para naturalmente integrarem um universo coletivo:

Os elementos externos levavam gradualmente os participantes para o seu instrumento. Sentados no chão em grupos de três (dois elementos da Cerci e um da orquestra frágil) fazia-se música utilizando apenas uma baqueta. Além disso, a única baqueta que cada grupo detinha era retirada e devolvida aleatoriamente, ajudando na realização de dinâmicas. O jogo consistia numa simples “obediência”: o indivíduo que não tinha nada indicava as notas que o outro tinha que tocar. Obviamente que esta estratégia não é viável para todos os elementos

devido às variadas condições cognitivas. Daí a necessidade de colocar elementos externos. (Diário de Bordo, 2 de junho de 2017)

Instrumento de Botões

Contrariamente ao processo criativo dos restantes instrumentos, este instrumento não se apoiou em nenhum projeto já existente. Durante o workshop do dia 31 de março, coordenado pelo Professor Paulo Rodrigues, pôde-se constatar alguns dos interesses dos intervenientes. No meio de reações de euforia e curiosidade pela variada gama de instrumentos, houve um indivíduo que despertou, em particular, a nossa atenção:

Havia um teclado midi desligado em cima da mesa. O indivíduo C focou-se imediatamente nos botões desse teclado. Girava-os freneticamente de um lado para o outro numa tentativa de produzir som. Não desistiu facilmente. Parecia bastante entusiasmado com o novo brinquedo. (Diário de Bordo, 31 de março de 2017)

Com este fascínio, percebeu-se rapidamente que se deveria prosseguir para a criação de um instrumento com características semelhantes. Para desenvolver esta ideia utilizou-se um NanoKontrol 2 da Korg com 8 pistas – *knobs* e *faders*. No programa GarageBand gravaram-se 8 sons diferentes – disponíveis na biblioteca do programa e integrados na escala pentatónica maior de Mi. Com a ajuda do investigador e compositor Filipe Lopes, mapeou-se o NanoKontrol através do programa Pure Data, introduzindo os sons gravados anteriormente. Todos os *faders* tinham a mesma função: controlar o volume de reprodução. Já os *knobs* variavam da seguinte forma: os dois primeiros canais controlavam a velocidade de reprodução, fazendo com que o *pitch* se alterasse aquando da sua manipulação; os outros seis apenas ativavam a reprodução do áudio associado.

O participante para o qual este instrumento estava destinado experimentou-o na sessão do dia 18 de abril:

O indivíduo C tocou o instrumento que elaborei para ele. No princípio teve algumas dificuldades em entender como funcionava. Mas, posteriormente já conseguia tocar sozinho ainda que com algumas dificuldades em controlar o volume. Não será difícil que, com mais alguns ensaios, ele consiga tocar sem grandes problemas... O indivíduo

B e o indivíduo V demonstram muito interesse pelo Instrumento de Botões – ficaram perplexos quando começou a soar. (Diário de Bordo, 18 de abril de 2017) (Fig. 3)



Figura 3. Elemento da Orquestrinha a tocar o Instrumento de Botões no ensaio de 18 de abril de 2017. Foto de Sara Dias.

Pincel Sonoro

A curiosidade e a motivação que o indivíduo I demonstrou a tocar o Makey Makey despertou uma enorme vontade de desenvolver um instrumento para ele. Tendo em conta as suas limitações físicas e cognitivas, utilizou-se como recurso um Draw Pad – dispositivo com entrada USB que, usando uma caneta, exerce a mesma função que o Touch Pad do computador, mas com mais precisão. A este associou-se um *patch* já existente – exemplo disponível no programa Processing com o nome Wacon. Este software permite que o indivíduo, enquanto desenha no Draw Pad, altere a frequência do áudio incorporado. Apenas foi necessário modificar o áudio preexistente para um que se enquadrasse mais com o conceito deste projeto, utilizando um *sample* gravado de uma performance dos Tambores de Metal (não executada pela Orquestrinha).

Na primeira sessão que se implementou este instrumento foi possível concluir que:

O indivíduo I adorou o instrumento eletrónico que eu lhe levei, apresentando bastante facilidade em tocá-lo, no entanto, foi necessário retirar a caneta das mãos para que parasse de tocar. (Diário de Bordo, 18 de abril de 2017)

Com o passar das sessões, compreendeu-se que seria mais adequado adicionar o aspeto visual. Assim, o movimento da caneta não só manipulava o som, como também geraria um desenho com a frase *Viagem à Fragilândia*.

Foi interessante perceber que o indivíduo I, ao deslocar-se com uma cadeira para a mesa onde estava o Draw Pad, já entendia que aquele instrumento era o seu. (Diário de Bordo, 5 de maio de 2017) (Fig. 4)



Figura 4. Elemento da Orquestrinha a tocar o Pincel Sonoro no ensaio de 5 de maio de 2017. Foto de Mónica Reis.

Considerações finais

Neste projeto embarcaram trezes pessoas com deficiência que, ao longo do caminho, se uniram com diferentes pessoas que partilhavam da mesma

paixão: a música. Nesta viagem, cada pessoa encontrou uma nova concepção de narrativa musical, através da qual se pode expressar e comunicar com uma linguagem à qual não estava habituada.

Transformar instrumentos musicais numa realidade mais acessível contribuiu para um maior aproveitamento e intensificação das capacidades dos participantes. Considerou-se que a forma como se abordou esta problemática acabou por derrubar os obstáculos (pelo menos desta comunidade) entre os músicos e os não músicos.

Concluiu-se que é urgente desenvolver processos educativos que se apropriem à comunidade envolvida, e que a adaptação, seja em que contexto for, deve ser o método privilegiado para a obtenção de resultados e de uma aprendizagem mais significativa.

Referências

- Freire, Vanda Bellard. 2010. *Música e Sociedade: Uma Perspectiva Histórica e uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música*. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical.
- Galvão, Filho, e Luciana Damasceno. 2006. “As Novas Tecnologias e as Tecnologias Assistivas: Utilizando os Recursos de Acessibilidade na Educação Especial”. *Anais do IFórum de Tecnologia Assistiva e Inclusão Social da Pessoa Deficiente*. 23-38. Belém do Pará, Universidade do Estado do Pará.
- Higgins, Lee. 2012. *Community Music: In Theory and in Practice*. New York: Oxford University Press.
- Lemos, Cristina, e Lydio Silva. 2011. “A Música como Uma prática Inclusiva na Educação”. *Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia* 2: 32–46.
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare/article/download/188/190>.
- Louro, Viviane. 2005. “Música e Deficiência: Levantamento de Adaptações para o Fazer Musical de Pessoas com Deficiências Físicas”. *Arquivos Brasileiros de Paralisia Cerebral* 1: 1–17.
- Knox, Roger. 2004. “Adapted Music as Community Music”. *International Journal of Community Music* 1 (1): 1–10.
- Reis, Mónica. 2017. “Viagem à Fragilândia: Um Projeto Comunitário com Pessoas da Cerci-Feira”. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Universidade de Aveiro.
- Small, Christopher. 1977. *Music, Society, Education*. Hanover, Wesleyan University Press.

A guerra dos lápis – Sobre um poema sinfónico de Berta Alves de Sousa

Vasco Negreiros

Abstract

The symphonic poem *Vasco da Gama* is surely one of the most impressive compositions by Berta Alves de Sousa. Nevertheless, this work – written in 1936, before the composer acquired a substantial experience on orchestration – displays several problems, mainly regarding balance and the appropriate use of each instrument, which may seriously hamper its inclusion in the current orchestral repertoire. The present research proposes an attempt to solve those problems, reducing its orchestration to the same that the composer used in her *Pavana*, written 12 years later, after concluding conducting studies in Berlin. The author hopes that, through his re-orchestration, taking into account, as far as possible, the composer's intentions, this work achieves the dissemination it deserves.

Segundo o *Catálogo da Música Portuguesa* (Ávila 1978), o poema sinfónico *Vasco da Gama* terá sido composto em 1936, quando Berta Alves de Sousa contava 30 anos de idade, mas só terá sido estreado em 1950, no Palácio de Cristal, no Porto, dirigido pela autora, conforme indicação no manuscrito da partitura, que está na posse da Biblioteca da Universidade Católica Portuguesa – Porto, na Coleção Maestro Manuel Ivo Cruz. Nenhuma das outras obras sinfónicas de Berta Alves de Sousa que tenha chegado aos dias de hoje¹⁷⁰ revela na capa um empenho gráfico tão interessante, sendo-nos

¹⁷⁰ Este investigador gostaria de ter levado a cabo um intenso esforço editorial voltado para a produção sinfónica desta compositora, assim como teve oportunidade de realizar para a sua obra para coro *a capella*, o que não foi possível por impedimento da Direcção do Conservatório do Porto, em cuja biblioteca se alberga grande parte deste material. De entre as obras para orquestra desta compositora que ainda teve oportunidade de folhear, na biblioteca desta instituição, destacaria *Duolo – Em memória de Cláudio Carneiro*, *Dança Exótica* (que também consta em versão para

desconhecida a autoria da cópia. Parece tratar-se da mesma mão que copiou a *Pavana* e o *Prelúdio e Fuga* para orquestra, mas em nenhum destes documentos há assinatura de copista. O emblema (porventura um monograma) que aparece à esquerda da capa, no terço inferior, poderia ser uma indicação importante, mas não está presente em mais nenhuma das suas partituras a que tivemos acesso. Seria um monograma para o seu nome, envolvendo as letras iniciais B, A e S, ou seria o monograma de um copista que não logramos identificar? Este, em todo o caso, não corresponde a outro monograma que se conhece da compositora. No caso de ser uma partitura autógrafa, hipótese que não se pode excluir liminarmente, dar-se-ia então o caso de praticar Berta Alves de Sousa dois estilos gráficos muito distintos: um mais espontâneo, como se o lê em diversos autógrafos seus de música coral (sabendo a autora que a partitura não teria uso em performance, uma vez que as partes eram transcritas, uma a uma, pelas próprias coralistas ou pela maestrina), e outro que se tentaria aproximar do estilo de um copista profissional. Poder-se-ia cogitar ainda uma terceira hipótese: a capa ser da autoria de Berta Alves de Sousa, pois sabemos que nutria um forte interesse por artes plásticas, e o texto musical ser trabalho de um copista (Fig. 1).

banda feita por Luís Ferreira Sertana), *Caixa de Música, Scherzo-Marcha, Tema e Variações e 'The Young King' – Oscar Wilde, Suite pour Orchestre*; na Coleção Maestro Manuel Ivo Cruz da Biblioteca da Universidade Católica Portuguesa – Porto por seu turno, encontram-se um *Prelúdio e Fuga*, assim como a *Pavana*, esta editada, juntamente com o Poema Sinfónico *Vasco da Gama*, por este investigador.

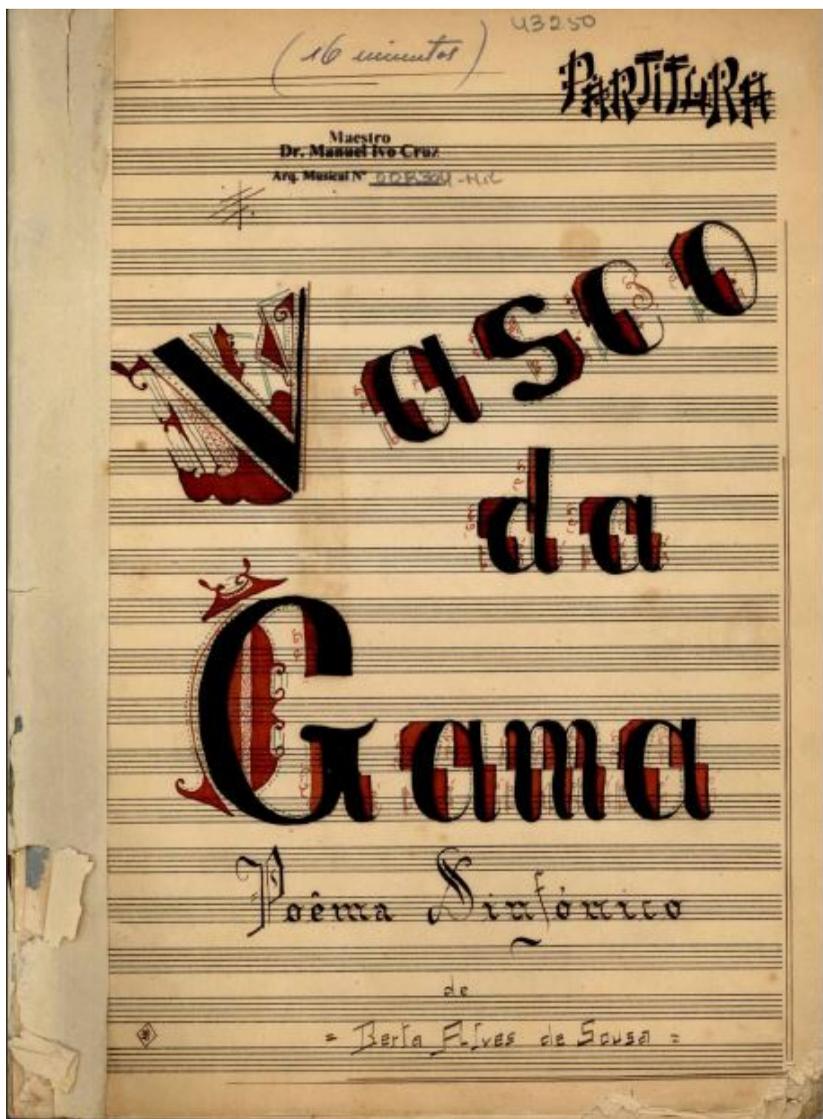


Figura 1. Capa do Poema Sinfónico *Vasco da Gama*. Fonte: partitura manuscrita da Coleção Maestro Manuel Ivo Cruz, Biblioteca da Universidade Católica Portuguesa – Porto (os restantes exemplos foram também retirados desta fonte).

Sabemos, por apontamentos da própria compositora¹⁷¹, que se terá baseado no livro *Enquanto a avó conta...* de Maria Albuquerque Osswald (1934) (Fig. 2); no entanto, esta não é de todo uma composição estritamente programática.

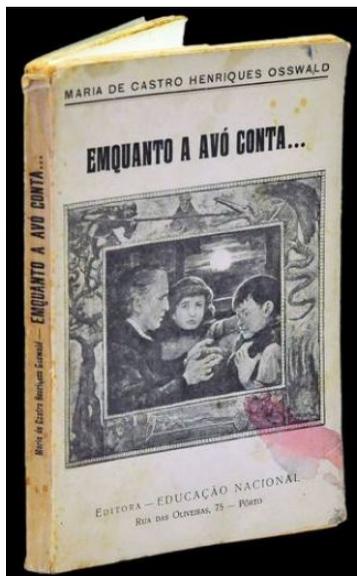


Figura 2. Maria de Castro Henriques Osswald, 1934. *Enquanto a avó contava...* Porto, Editora Educação Nacional. Capa da edição de 1934.

Neste livro, fortemente ligado à mitologia germânica e ao nacionalismo luso, que se debruça sobre lendas e heróis, o único trecho relativo a Vasco da Gama, que é denominado 'o Sigfried do Mar', refere o seguinte:

Gil Eanes e Pedro de Alenquer são gigantes na luta mais portentosa: a luta contra o mistério: eles passaram além das portas de bronze guardadas pelo mais pavoroso dos dragões: a angústia sobrehumana, o mêdo misterioso. Nas mãos, que venceram – erguem os archotes

¹⁷¹ Assim o escreveu nos seus apontamentos para “A 2ª Audição de minhas obras no Conservatório do Porto. 17-7-69”, manuscrito do espólio da compositora na Biblioteca do Conservatório de Música do Porto.

que vão incidir, numa claridade que nenhum vento apaga, sôbre o Siegfried do mar – Vasco da Gama!

Gil Eanes e Pedro de Alenquer formam como que o baixo relevo para a estátua que foi mais do que vencedor da terra – foi o vencedor do mar. Vasco da Gama! Olhai-o! Tem vinte e oito anos. Os homens, nesta altura, distraem-se ainda a modelar sôbre a vida as quadras soltas do desejo de rir e gozar. Vasco da Gama é o escolhido, aos vinte e oito anos, pela história do povo luminoso.

Havia um reino desconhecido, o reino oriental, perdido em nevoeiros de encanto, para lá dos mares africanos. Era a Índia do mistério, a Índia a cheirar a cravo, a Índia dos tesoiros, das mil e uma noites e dos rajahs! Vasco da Gama marcará sobre o mar, a estrada para a Índia. Êle encontrará o caminho.

Os elementos revoltados amansarão a sua voz. Êle levará o povo eleito. As vagas, que nenhum olhar ousara cortar, erguer-se-ão em fúria. O Atlântico, o corcel fantástico que nenhum cavaleiro conseguira montar, gemia, com os flancos abertos pela espora portuguesa. A grande estrada ficava aberta, em sulcos de glória eterna. Em vão acodem os monstros do mar; em vão, num delírio de rancor, combatem apressados, violentos, os moiros nas costas da África...

Fúrias, intrigas, nevoeiros, ardis, tudo é vencido. Vasco da Gama passa. Vasco da Gama dá a Portugal, à faixa estreita, os direitos do Atlântico, dá a Portugal – para sempre! – a razão de não morrer, a glória de recordar!

Fiquemos hoje a olhar este baixo relêvo maravilhoso, esta estátua maior do que o mar. Mais forte do que a fúria das ondas em guerra, mais tremendo do que a sombra opaca das intrigas, da inveja e do desespêro – ergue-se a luz da Fé, a chama do Pensamento.

Gil Eanes, Pero de Alenquer, Vasco da Gama erguem-se, erguem-se. Sôbre eles cai a bênção do Infante D. Henrique, – olhar de chama, olhar de redenção. Houve em França um homem, Rodin, que conseguia moldar em barro, em pedra, em bronze, em mármore, na matéria morta, fria, o pensamento que vive e grita, o sangue que pulsa, as veias que palpitam, o Sonho que canta.

Ah! eu queria com o meu coração fraco poder dar uma forma externa, a êste grupo sôbre o mar.

Eu queria que vocês pudessem ver cantar o sangue-sacrifício, ouvir o sonho-vencedor da morte... E não posso!

A cabeça da avó cai extenuada.

Poder-se-ia dizer que Berta Alves de Sousa aceitou o repto final da escritora, expressando em música a ideia geral do texto, que terá actuado tão somente como catalisador, uma vez que a única referência explícita a este – para além dos muitos motivos que lembram o movimento das ondas do mar e da exploração de exotismo modal e de acompanhamentos em *ostinato* de sabor longínquo – é a indicação “(O reino Oriental)”, para a estilização de música em estilo chinês da cifra 5.

Na cifra 4, abaixo da indicação “(Índia)”, aparece no manuscrito uma inscrição que não conseguimos decifrar com certeza, e que não compreendemos (Fig. 3).

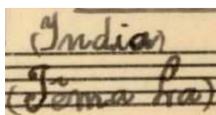


Figura 3. Página 34 da partitura manuscrita, indicação indecifrada.

Tanto esta, como a indicação “A Caravana...” na cifra 7, não têm origem no livro de Osswald¹⁷².

Fora esta pequena dificuldade, haveria ainda algum outro entrave à sua publicação, execução e gravação?

De facto, os problemas de orquestração deste poema sinfónico são substanciais, como se passa a descrever a seguir, sem que encontre solução nas muitas tentativas de os corrigir. São testemunho deste esforço muitas intervenções a lápis de diversas cores no manuscrito (lápis cinzento: 132 intervenções; lápis azul: 36 intervenções; lápis vermelho: 15 intervenções; lápis verde: 3 intervenções), não sendo suficiente para a solução das dificuldades a identificação da autoria destas correcções, por resultarem os erros de um problema de fundo mais grave.

Embora as ideias musicais presentes neste Vasco da Gama tenham muita força e dêem conta de uma enorme qualidade composicional, na altura da sua orquestração a compositora ainda não reuniria conhecimento e experiência suficientes para escrever para uma orquestra tão alargada.

¹⁷² Fica o agradecimento à historiadora Ângela Barreto Xavier, por ter decifrado a inscrição “A Caravana...”, de muito difícil leitura, e pelo esforço em tentar encontrar alguma relação entre a misteriosa inscrição da cifra 4 e as viagens de Vasco da Gama, o que não se revelou frutífero.

Porque terá Berta Alves de Sousa escolhido um aparato orquestral tão grande? Poderá ter sido por motivos práticos, ou seja, por a obra ter sido encomendada ou pedida para uma circunstância em que sabia que deveria contar com uma orquestra com estas características, ou por achar que a temática heróica e nacionalista deste poema sinfónico obrigaria necessariamente ao uso de um espalhafato tão majestoso.

No entanto, não é isso que se lê na sua música, que conhece um andamento harmónico bastante rápido e um tratamento contrapontístico detalhado, que dificilmente comportaria, mesmo para um orquestrador muito experiente, um aparato tão pesado, quando usado tão densamente¹⁷³. A filigrana da sua música aponta para um tipo de orquestração que não corresponde de todo à do manuscrito que nos chegou e que é, infelizmente, a nossa única fonte, dado não haver nem jogos de partes, nem gravações que corroborem ou corrijam esta versão.

A orquestração original do manuscrito é para 1 *piccolo*, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 2 trombones, 1 tuba, 2 tímpanos, pratos, 1 harpa e cordas. A proposta de reorquestração com que se quer contribuir para o retorno da obra às salas de espectáculo reduz este aparato a apenas 2 flautas (uma delas alterna com *piccolo*), 1 oboé, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 1 trompete, 1 harpa e cordas, sendo esta a orquestra necessária para a execução da *Pavana* desta mesma compositora, já de 1948 e bem orquestrada, pelo que ficaria assim facilitada a programação conjunta de ambas as obras.

Os problemas pontuais mais graves deste manuscrito dão-se principalmente nos metais e nos tímpanos, que passo a ilustrar através de alguns dos exemplos mais gritantes, como esta passagem, nos compassos 136–37, em que o tímpano mantém um rufo sobre a nota Dó natural, enquanto a harmonia progride de Si menor para Sol maior (Fig. 4).

¹⁷³ A abertura de *Der fliegende Holländer*, de Richard Wagner, que Berta Alves de Sousa muito provavelmente conheceria e que versa sobre esta mesma temática marítima e heróica – com a alusão às ondas do mar, através de movimentos cromáticos ascendentes e descendentes (ver compassos 15–16 da sua ópera), muito parecida com a abordagem da compositora portuguesa – chega a manter a mesma harmonia por 12 compassos ou a movê-la preferencialmente paralela, em acordes diminutos, sem maior ímpeto modulatório, sempre que soa o grande aparato.



Figura 4. Página 33 da partitura manuscrita.

Embora toda a passagem que se reproduz abaixo, abrangendo os compassos 426–431, tenha por base o baixo Dó sustenido, o tímpano mantém-se em Dó natural (Fig. 5).



Figura 5. Página 84 da partitura manuscrita.

Na versão original, a obra acaba heroicamente em Lá maior, ao qual o tímpano acrescenta, de forma desconcertante, um Fá natural (Fig. 6).



Figura 6. Página 96 da partitura manuscrita.

Poder-se-ia pensar que a compositora não teria à disposição tímpanos que lograssem alterar as notas, insistindo, ainda assim, na presença deste instrumento, mesmo quando as suas notas não se enquadrassem¹⁷⁴. Porém, no correr da partitura, altera-as por três vezes, demonstrando que sabia que podia contar com este recurso¹⁷⁵.

A primeira mudança de nota nos tímpanos ocorre no compasso 53 (Fig. 7).

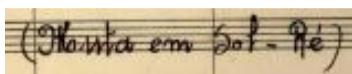


Figura 7. Página 14 da partitura manuscrita.

¹⁷⁴ Um dos exemplos mais chocantes desta prática reconhece-se nas primeiras óperas de Verdi (1813–1901), anteriores à generalização dos mecanismos de alteração de alturas dos tímpanos, sendo que todas estas notas absurdas aparecem corrigidas nas actuais edições. A partir da década de 1890 vulgariza-se esta possibilidade, ainda que Hector Berlioz, já em 1843 (no seu tratado de orquestração), a assuma como dado adquirido. Em 1936, data de composição do Poema Sinfónico *Vasco da Gama*, esta questão já não constituiria problema, como as próprias indicações da compositora demonstram.

¹⁷⁵ O facto de instruir uma mudança para a relação de trítono, entre os dois tímpanos, demonstra já por si que a autora tem uma relação “moderna” com a escrita para este instrumento.

No compasso 233, aparece a segunda mudança de nota nos tímpanos (Fig. 8).

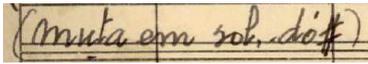


Figura 8. Página 53 da partitura manuscrita.

No compasso 326, ainda uma terceira e última mudança (Fig. 9).

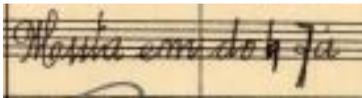


Figura 9. Página 67 da partitura manuscrita.

Também do ponto de vista prático e da relação esforço–benefício, o uso de todos estes instrumentos não se justifica. A título de exemplo, refira-se que em momento algum, no total de 445 compassos da obra, o 3.º trompete tem uma parte própria; o 2.º trombone só a tem por três compassos, em 8.^a com o primeiro, e o flautim só toca com as duas flautas, com partes individualizadas, durante 4 compassos, assim como as quatro trompas são em quase toda a obra tratadas em dois pares, em constantes 8.^{as} paralelas.

Se é verdade que o uso de um par de trompas em 8.^a conheceu na história da orquestração do século XX passagens muito expressivas¹⁷⁶, ainda que relativamente pouco frequentes, escrever dois pares de trompas em (quase) constantes 8.^{as} mais parece ser uma confusão da compositora, advinda, quem sabe, do recurso aos dois trompetes em 8.^{as} com as duas trompas, em longos trechos, comum, por exemplo, na música de Haydn.

A escrita de trombone em (quase) constantes 8.^{as} com a tuba resulta igualmente insatisfatória¹⁷⁷, recebendo ambos os instrumentos diversas passagens de realização impossível ou difícilíssima, como num exemplo de uso

¹⁷⁶ Destaque-se neste contexto, a título de exemplo, o uso deste recurso por Richard Strauß (1864–1949), na abertura de *Macbeth* (4 compassos depois da letra R da edição Peters de 1932), também num contexto de orquestração para grande aparato.

¹⁷⁷ Hans Kunitz (1994, 863) destaca a forma como Richard Strauß explora esta solução em *Salome*, mas só quando a tuba está em uníssono com o contrafagote, o que muda completamente a configuração tímbrica.

agudíssimo da tuba, assim como do trombone baixo¹⁷⁸, nos compassos 33–35 (Fig. 10).



Figura 10. Página 8 da partitura manuscrita.

Nos compassos 378–380, deparamo-nos com um exemplo de passagem muito rápida (com indicação *Più Presto*) e extremamente inadequada para os trombones, mais uma vez, em 8.^{as} (Fig. 11).



Figura 11. Página 75 da partitura manuscrita.

Os muitos erros de transposição que a partitura revela, só em parte corrigidos pelos diversos lápis (e, não raras vezes, alterando do correcto para o incorrecto!), não são graves do ponto de vista prático editorial pois, em geral, numa orquestração tão carregada, o contexto deixa claro qual seria a nota acertada, mas dão um indício da falta de hábito desta compositora a escrever para estes instrumentos.

Nos compassos 329–332, a trompa deveria vir da página anterior em clave de Fá (pois assim estava e não há indicação de mudança de clave), mas a compositora passa aqui a escrevê-la como se estivesse em clave de Sol. O lápis azul não se dá conta deste percalço, mudando o bemol para sustenido, numa tentativa de evitar dissonâncias maiores, o que é erro crasso (se a

¹⁷⁸ Fica demonstrado pelo registo usado em outras passagens da obra que um dos trombones tem que ser trombone baixo. Na medida em que a parte de trombones tem aqui a indicação “a 2^a”, terá também este instrumento que tocar o Si agudo.

passagem for lida em clave de Sol, como se depreende que deve ser). No último compasso desta imagem, sem qualquer aviso, a autora volta a usar a clave de Fá. Na medida em que, em toda esta passagem, o uníssonos entre trompa e fagote é perfeitamente evidente, não é difícil fazer as correções devidas (Fig. 12).



Figura 12. Página 68 da partitura manuscrita.

Já mesmo no seu início, compassos 1–5, verificam-se dificuldades de transposição e indecisão quanto a 8.^{as}. Todas as correções do lápis azul, nesta passagem, mudam o correcto para errado(!) (Fig. 13).

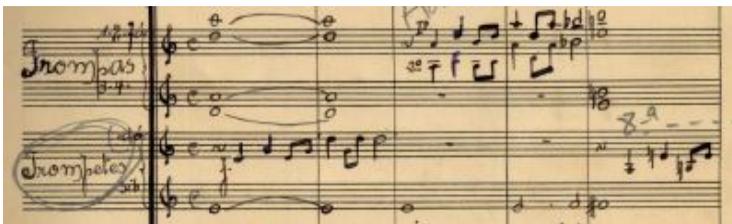


Figura 13. Página 1 da partitura manuscrita.

Outro problema dá-se quando a compositora usa um instrumento de sopro para completar a harmonia das cordas, ou vice-versa, sem tomar em consideração as questões tímbricas implicadas, como simples preenchimento.

Nos compassos 11–12, a título de exemplo, a trompa – no topo da Figura 14, em clave de Sol – é usada para completar notas que faltam na harmonia das cordas, sem qualquer consistência melódica.

muito vivo solo de trompa¹⁷⁹, no seu registo agudo, que vinha sendo experimentado na orquestração francesa, como, por exemplo, na cifra 25 (compasso 226) do 1.º andamento do Concerto para Piano e Orquestra de Maurice Ravel, estreado em 1932 (escrito entre 1929 e 1931, com muita influência do que o compositor terá ouvido durante as suas *folles tournées*¹⁸⁰ pelos Estados Unidos da América, em 1923 e em 1928). Poderá não ser só uma coincidência, tendo em conta que Berta Alves de Sousa terá absorvido o ambiente musical parisiense desta altura, que nos anos 20 do século XX esteve muito marcado pelo gosto no exotismo, seja através de referências jazzísticas, como nesta obra de Ravel, seja pelo interesse na música oriental, claríssimo neste poema sinfónico, em parte por motivos programáticos, como no solo agudo de trompa dos compassos 214–217 (Fig. 15).



Figura 15. Página 49 da partitura manuscrita.

As intervenções a lápis de várias cores que abundam no manuscrito e que muitas vezes se contradizem – não sabendo nós se foram realizadas por várias pessoas ou pela mesma, em fases distintas, – não poderiam resolver os problemas desta orquestração, porque, no nosso entender, até a própria escolha do instrumentário já se revela inapropriada, se observada a natureza do texto musical. Não se trata, portanto, de optar pelas intervenções de um

¹⁷⁹ Este tema, assim como grande parte desta secção, está escrito na escala hindutânica भैरव [Bheirav], não sabendo nós se a compositora tinha consciência da existência destas relações intervalares na música de terras onde Vasco da Gama esteve e que lhe foram muito importantes, ou se buscava simplesmente o exotismo das 2.^{as} aumentadas, tratando-se de uma simples coincidência. De facto, esta busca dos sabores longínquos, quase ausente na narrativa do livro que supostamente terá estado na sua origem, acaba por ser mais característica da obra musical do que propriamente o carácter heróico que, por sua vez, domina o texto literário.

¹⁸⁰ “Je ne me suis jamais mieux porté que dans cette folle tournée!” [nunca me senti tão bem como durante esta louca *tournée*], escreveu Ravel em 1923, entusiasmado com as experiências que estava a viver nos E.U.A., numa situação frequente entre compositores europeus, de Dvořák, passando por Delius e muitos outros, até Britten, como se a passagem pela América do Norte trouxesse rejuvenescimento à música da velha Europa. Em analogia, poder-se-ia conjecturar que o interesse por música oriental que este poema sinfónico suscitou terá revigorado a verve musical de Berta Alves de Sousa.

determinado lápis, em detrimento dos outros, realizando a edição segundo os seus apontamentos, mas sim, de prescindir da compreensão desta guerra dos lápis, assim como da simples reprodução do texto musical grafado em tinta da china, abrindo espaço para uma nova apreensão da obra. Como que partindo de uma tabula rasa, reduziu-se ao essencial os seus elementos e, a partir daí, voltou-se a montá-la segundo as vontades da compositora, filtradas por um uso adequado das valências instrumentais envolvidas.

O trabalho de reorquestração desta excelente obra visou – usando como referência também obras maduras compostas por Berta Alves de Sousa após ter estudado direcção e tido muito mais contacto com o aparato orquestral – aproveitar ao máximo as suas ideias originais, mas despindo-a dos seus excessos, na utopia de poder assim torná-la mais próxima do que seria a ideia original desta magnífica compositora, que à altura poderia já ser uma exímia pianista e uma inspiradíssima poetisa dos sons, mas que ainda não conheceria suficientemente o ofício da orquestração.

Referências

Ávila, Humberto d', coord. 1978. *Catálogo da Música Portuguesa* [Ficha individual de Berta Alves de Sousa]. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural.

Berlioz, Hector. 1840. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.

Корсков, Н. А. Римский. 1946. *Основы Оркестровки*. Москва: Государственное Музыкальное Издательство [Korsakov, N. A. Rimsky, 1946. *Princípios Básicos de Orquestração*. Moscovo: Editora Estatal de Música].

Kuniz, Hans. 1994. *Instrumentation 9 – Tuba*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Osswald, Maria de Castro Henriques, 1934. *Enquanto a avó contava...* Porto: Editora Educação Nacional.

Ravel, Maurice. 1932. *Concerto pour piano en Sol majeur*. Paris: Durand.

Strauß, Richard. 1932. *Macbeth*. Leipzig: Peters.

Biographical notes

Alfonso Benetti is a professional pianist and fellow researcher of INET-md (University of Aveiro). Since 2017, he is member of the founding committee of the IMPAR platform, and associate editor and founder of *ÍMPAR-Online Journal for Artistic Research*. He is also co-coordinator of the FCT-funded Xperimus Project and the Xperimus Ensemble – an artistic-research group devoted to experimentation in music performance. As a pianist, he has premiered works by contemporary composers in Portugal. Benetti is committed to the dissemination of works by women composers, and has participated in concerts, recitals and music festivals in Brazil, Germany, England, Austria and Poland.

Alice Lumi Satomi has a BA in Composition at UNICAMP, and MA and PhD degrees in ethnomusicology from Bahia Federal University. Her research addresses Japanese (Okinawan and Classical) music in Brazil. She is Professor of Musical Education at UFPB, where she coordinates the Laboratory of Ethnomusicological Studies; the website <http://www.ccta.ufpb.br/labeet> displays samples of the Popular Culture Museum collections, and the results of the ongoing projects “Brazil instrumentarium,” and “Music, inclusion, Eastern and Latin American culture.”

André Vaz Pereira has a PhD in Music and Master in Piano Performance (University of Aveiro), and is currently a researcher of INET-md. His research highlights Portuguese composers such as Frederico de Freitas, Manuel Faria, and Elvira de Freitas. He is currently a lecturer at the Coimbra Superior School of Education.

Andreia Nogueira has a PhD (2018) in Conservation and Restoration of Cultural Heritage from NOVA University of Lisbon. Her PhD research focused on the preservation of the Portuguese electroacoustic musical heritage through its documentation. Between 2011 and 2013, she was a researcher of the project “Documentation of Contemporary Art.” Currently, Andreia Nogueira is interested in reflecting on the connection between contemporary art and contemporary music preservation practices.

António Ventura completou a licenciatura em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra em 2014 e o mestrado em Música em 2016 na Universidade de Aveiro. Entre as suas áreas de investigação destacam-se os processos de patrimonialização e documentação de música de matriz rural. É doutorando em Etnomusicologia e integra a equipa do projeto “EcoMusic – Práticas Sustentáveis: um estudo do pós-folclorismo em Portugal no século

XXI". Atua como músico guitarrista e compositor em projetos da área do rock. Desde 2014 que se interessa pela etnografia visual como ferramenta de investigação. Em 2017, com *Por Quem Lá Tendes*, venceu o Best Student Film Award no International Folk Music Film Festival em Katmandu, Nepal.

Belquior Guerrero Marques é guitarrista clássico e investigador. Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Maringá e Mestre pela Universidade de Aveiro (sob orientação de Helena Marinho), em 2020 concluiu o Doutoramento em Música na mesma instituição (sob orientação de Pedro Rodrigues). Actualmente integra o projeto Xperimus.

Cláudia Martinho's practice-based research embraces architecture, sound art, acoustic ecology, bioacoustics and archaeoacoustics. She holds a PhD in Music – Sonic Arts (University of London, 2019), a MSc in Acoustics (Sorbonne Université, 2006), and a diploma in Architecture (FAUP, 2002). She is currently engaged as a researcher in the project "AUDIRE: saving sonic-based memories," CECS, University of Minho.

David Chung has contributed articles and reviews in *Early Music*, *Early Keyboard Journal*, *Eighteenth-Century Music*, *Journal of Seventeenth-Century Music*, *Music and Letters*, *Notes*, and *Revue de Musicologie*. His edition of keyboard arrangements of Jean-Baptiste Lully's music is available from the "Web Library of Seventeenth-Century Music" (www.sscm-wlscm.org). Chung is currently Professor of Music at Hong Kong Baptist University.

Felipe Vargas é licenciado em Psicologia pela Universidade Luterana do Brasil, e mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com tese publicada em 2016 pela editora Appris (*Musicalidades: O Som e o Sensível*), no Brasil. Trabalha como músico de performance e gravação em Portugal desde 2012. Atualmente é doutorando na Universidade de Aveiro em Etnomusicologia.

Gilberto Bernardes holds a PhD in digital media from the University of Porto. His research agenda focuses on sampling-based synthesis and perceptual pitch spaces. His artistic activity counts with regular concerts in recognised venues, such as the Asia Culture Center, NYU, Concertgebouw, and Casa da Música. He is an Assistant Professor at the University of Porto and a fellow researcher at INESC TEC.

Hélder Caixinha is a lecturer in the Department of Communication and Arts of the University of Aveiro. With a degree in Electronics and Telecommunication Engineering and a master in Information Management, he is currently finishing his PhD in Multimedia in Education. At the Digimedia

research centre, his work focuses on the use of ICT for the support of teaching / learning processes and Learning Communities.

Hélder Sá has master's diplomas in Violin Performance and Music Teaching and attends a PhD in Music (University of Aveiro). His research focuses on the violin in Portugal during the First Republic. Part of his investigation has been published by *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research* and AvA Musical Editions. He is a member of INET-md and currently participates in the project "To be a musician in Portugal." He teaches violin at the Óscar da Silva School of Music and at the Santa Maria da Feira Music Academy. In addition to his musical activity, he is also a civil engineer.

Helena Marinho is an associate professor at the Department of Communication and Art of the University of Aveiro and integrated researcher of INET-md. Her research interests include artistic research and 20th/21st Portuguese music history and practice; she has led 3 large-scale FCT projects. As a pianist, she has presented solo and chamber concerts venues and festivals in Portugal and abroad, and recorded several CDs.

Helena Rodrigues is an Associate Professor at NOVA FCSH and the founder of the Laboratory for Music and Communication in Infancy of the research centre CESEM, at the same institution. She is also one of the founders of Companhia de Música Teatral. She coordinated the "Opus Tutti" and "GermlnArte" projects, supported the by Gulbenkian Foundation.

João Nicodemos de Araújo Neto é pesquisador etnomusicólogo, especialista em Artes Visuais, *luthier* de rabecas e poeta. Tem longa experiência na construção de rabecas, pífanos, e no ensino destes instrumentos. É xilógrafo e cordelista com diversos cordéis publicados pela Academia de Cordelistas do Crato, e autor do livro *A Construção da rabeca, idiosincrasias do mestre Antônio Merengue*, publicado em 2017.

José Alberto Salgado é Professor Associado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e integra os Programas de Pós-graduação em Música da UFRJ e da UNIRIO. É investigador colaborador do INET-md, e entre 2015 e 2019 lecionou como Professor Visitante na Universidade de Aveiro. Sua produção em etnomusicologia e educação musical prioriza temas de música como trabalho e de educação universitária.

José Batista Jr é professor licenciado da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorando na Universidade de Aveiro. É também Mestre em Práticas Interpretativas e graduado em Música – Clarinete pela UFRJ. Desenvolve atividades ligadas à música de câmara e música contemporânea, atualmente participando do Abstrai Ensemble – dedicado à música contemporânea conjugando o uso de instrumentos tradicionais às novas

tecnologias, e do Trio Paineiras – dedicado à pesquisa de repertório e fomentação de novas obras.

Luís Bittencourt is a percussionist, composer, researcher and music producer. He has collaborated with Lee Ranaldo, Phil Niblock and Jon Rose, among others. Bittencourt has been featured in many contemporary art/music festivals and concert venues in Europe, Oceania, North and South America, and his research has promoted new insights on experimentation in percussion music and on the instrumentality of found instruments. Bittencourt is hired researcher in the Xperimus project, and integrated researcher at INET-md. <https://www.luisbittencourt.com/>

Magdalena Walter-Mazur is a professor in the Institute of Musicology of Adam Mickiewicz University (Poznań/Poland). She combines her main area of interest – the relations between music, religion, spirituality and social life – with aspects of source studies. In 2014, her book on the musical culture of polish female Benedictines in the 17th and 18th centuries was published (eng. transl. 2018). Since 2010, she cooperates with RISM and is now working on a catalogue of the music collection of the Diocesan Library in Sandomierz.

Maria Espírito Santo holds a master's degree in Ethnomusicology from Universidade Nova de Lisboa (2016). She is a PhD student in Ethnomusicology at the Department of Musical Sciences of FCSH/NOVA, and her research is dedicated to the study of fado and the political revolutions of the 20th century in Portugal, with a fellowship of the Doctoral Program “Music as Culture and Cognition.”

Maria Fernandes is currently a master's student in Information Management and Curation (NOVA-FCSH/IMS). She is a graduate and postgraduate in musicology by NOVA-FCSH. Between 2018 and 2019, she had a technical grant from the project “Our music, our world: wind bands and local social life (1880–2018).”

Maria José Artiaga fez a sua licenciatura e mestrado em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e doutorou-se em Musicologia no Royal Holloway da Universidade de Londres com a tese “Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870–1900”. Foi professora coordenadora da Escola Superior de Educação de Lisboa, tendo presidido ao seu Departamento de Línguas e Artes. Actualmente é presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música e investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, ao qual pertence desde 1997. Integrou várias equipas de investigação em projectos financiados pela FCT. As suas publicações têm incidido sobre

tópicos relacionados com a música portuguesa da segunda metade do século XIX, tais como ópera e opereta, crítica musical e canto em coro.

Maria Mosa nasceu na Covilhã em 1996. Estudou no Conservatório Regional da Covilhã na classe de Flauta de Transversal. Terminou a licenciatura em Ciência Musicais em 2017, na Universidade Nova de Lisboa. Atualmente frequenta o mestrado em Ensino de Música – História da Música, na Universidade de Aveiro.

Maria do Rosário Pestana é Professora Auxiliar e investigadora do Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Tem como principais interesses de investigação os temas: folclore e folclorização, música e emigração, comunidades musicais, música e movimentos sociais e indústrias culturais. Coordenou o projeto de investigação “A música no meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880–2012)”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e coordena atualmente os projetos “A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880–2018)” e “Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”, financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e o Balcão2020.

Maria Teresa Lacerda é investigadora e gestora de ciência no INET-md. Terminou em 2012 o Curso Secundário de Piano em regime supletivo. Ingressou na Licenciatura em Ciências Musicais na NOVA FCSH em 2012, tendo concluído esse curso em 2015. Lecionou piano e educação musical entre 2013 e 2015. Em 2020 concluiu o mestrado em Etnomusicologia, na mesma instituição.

Mariana Miguel is a pianist and percussionist studying for a Master in Performance (Piano) at the University of Évora. She is an artistic collaborator of “Companhia de Música Teatral” and “WeTumTum.” She is also a research collaborator at the Laboratory for Music and Communication in Infancy of CESEM at NOVA FCSH.

Matthew Davies is a researcher in CISUC at the University of Coimbra. From 2014 to 2019, he coordinated the Sound and Music Computing group at INESC TEC. In 2007, he obtained a PhD from the University of London. His main research activity is in digital signal processing and machine-learning techniques applied to music information retrieval. Within this domain, he has worked on musical rhythm, groove and movement in music, and creative musical applications.

Michael Dias is Master in Ethnomusicology by FCSH/NOVA (2017) with a dissertation devoted to the work of Belo Marques and his experience in colonial Mozambique. He is a PhD student in Ethnomusicology. His research

concerns processes of identity construction, expressive behavior, and its representations and discourses during the colonial period between Portugal and Mozambique, 1930–60.

Mónica Reis é licenciada em Música (2015) e Mestre em Ensino da Música (2017) pela Universidade de Aveiro, e pós-graduada em órgão pelo Conservatório Superior de Música de Castilla y Leon (2016). Descobriu a sua paixão pela música na comunidade em 2018 e desde então realiza projetos na área. Atualmente exerce funções como docente no Conservatório Regional de Ponta Delgada.

Nery Borges is a guitarist and PhD student at the University of Aveiro and INET-md. He holds a Master of music (performance/guitar) from the Universidade Federal de Goiás, and has performed in Brazil and Portugal. His research focuses on the expansion of resources related to the success and well-being of musicians in the context of performance.

Pablo Gómez Ábalos is fortepianist, clavichordist and scholar. He has a master in Historical Performance (pianoforte) by the Universitat Autònoma de Barcelona, and PhD in music by the Universidad de La Rioja. He teaches biomechanics in piano technique at Musikeon, and is an invited assistant professor at the Universidad de La Rioja. He is the editor and co-author of the book *The Zumpe & Buntebart square piano of the Museu de la Música de Barcelona* (Documenta Universitaria, 2018), and principal investigator of the project “Clavecin Roial: Timbres and Fantasy of the Sublime,” awarded with a Leonardo Grant. <https://pablogomezabalos.hearnow.com>.

Paulo Maria Rodrigues is a composer, performing musician and educator. He co-founded “Companhia de Música Teatral” and coordinated the Education Service at Casa da Música, Porto. His work explores the boundaries of artistic languages and involves aspects of research, art-making and social intervention. He is a Professor at DeCA, University of Aveiro.

Paulo Teixeira holds a Master in Multimedia from the University of Porto. His activity as a musician focuses on techniques and technologies for computer music. He has been developing applications for both expert and non-expert users to interact with audiovisual content, namely the design of electronic instruments, analysis, and automatic sound design strategies. Since 2017, he has integrated 2 research and development departments within the automotive industry, mostly cooperating in sound design, car measurements, and room acoustics of BMW cars.

Pedro Mendes (INET-md) is a Phd candidate in Ethnomusicology in the University Nova of Lisbon. He was member of the research team of the project “Jazz in Portugal: the legacies of Luís Villas-Boas and the Hot Clube

de Portugal" (PTDC/EAT-MMU/121834/2010). Currently, he is undertaking research on popular music groups in late colonial Lourenço Marques.

Pedro Rodrigues estudou com José Mesquita Lopes e, posteriormente, com Alberto Ponce na École Normale de Musique de Paris, onde se diplomou com a qualificação máxima. Sob a orientação de Paulo Vaz de Carvalho, concluiu em 2011 o Doutoramento na Universidade de Aveiro como bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É Professor Auxiliar na Universidade de Aveiro e investigador integrado do INET-md.

Rui Penha is a composer, media artist, and performer of electroacoustic music. He completed his PhD in Music (Composition) at the University of Aveiro. His music is regularly recorded and played in festivals and concert halls around Europe and North America, by musicians such as Arditti Quartet, Peter Evans, Remix Ensemble, or the Gulbenkian Orchestra. He was a founder and curator of Digitópia (Casa da Música), and has a deep interest on the relationship between music and its technology. His recent production includes interfaces for musical expression, sound spatialisation software, interactive installations, musical robots, autonomous improvisers, and educational software. More recently, Rui has focused his attention on the problems of defining and guiding artistic research. He taught at several Portuguese institutions, in both music, art and engineering faculties, and is currently an assistant professor at ESMAE and researcher at INESC TEC. <http://ruipenha.pt>.

Sofia Vieira Lopes is a PhD candidate in Ethnomusicology at FCSH-NOVA University of Lisbon, and a researcher of INET-md since 2009. Graduated and Master in Ethnomusicology from the same institution. Currently, she develops research work about music and television, the Eurovision Song Contest and the Portuguese national selection. Her academic interest in the context of Portuguese wind bands is represented by publications such as Pistola and Lopes 2013.

Susana Caixinha works in the ICT Service Unit at the University of Aveiro, developing and supporting, through web platforms, research projects and other online services. Since 2004, she has also been involved in the management and support of e-Learning programs. Has a degree in Informatics and Management, and a Master in Information Management.

Vasco Negreiros divide a sua actividade entre a direcção, tanto de coro como de orquestra, a composição, a musicologia – principalmente como editor de Música Antiga, e o ensino. Completou o curso superior de Direcção em Karlsruhe (Alemanha), e a pós-graduação (*Kapellmeister Ausbildung*), também em Direcção, na Escola Superior de Música de Mannheim e

Heidelberg (Alemanha), e o Doutorado, sobre a música de Frei Manuel Cardoso, sob orientação de Owen Rees (UK).

Mpart música
participada



euterpeunveiled



inet^{MD}
instituto de etnomusicologia
centro de estudos etnomusicológicos e artes



universidade de aveiro

COMPETE
2020



PORTUGAL
2020



região centro-oeste
Fundo Europeu
de Desenvolvimento Regional

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia