

## Qual o futuro do património musical contemporâneo nacional? Estado do pensamento e da investigação

**Andreia Nogueira** (a, b, c)

[andrea\\_tinta@hotmail.com](mailto:andrea_tinta@hotmail.com)

**Isabel Pires** (c)

[isabelpires@fcs.unl.pt](mailto:isabelpires@fcs.unl.pt)

**Rita Macedo** (a, b)

[ritamacedo@fct.unl.pt](mailto:ritamacedo@fct.unl.pt)

(a) Departamento de Conservação e Restauro  
Faculdade de Ciências e Tecnologia  
Universidade Nova de Lisboa

(b) Instituto de História da Arte  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

(c) CESEM  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

### Resumo

Partindo de uma abordagem teórica ao estado da investigação relativo à preservação do património musical contemporâneo, o presente artigo pretende expor de forma particular o caso nacional e assim explorar uma visão preliminar do tema. Devido à crescente complexidade dos processos, técnicas e meios utilizados, alguns compositores passaram a ter dificuldade em transmitir a obra musical através da notação convencional, pelo que importantes informações residem agora na memória e testemunhos de compositores, intérpretes ou outros. Neste cenário, vários autores têm já apontado para a importância da documentação como estratégia de preservação. É precisamente sobre esta perspetiva que este artigo procura refletir, trazendo para a discussão exemplos ilustrativos dessa realidade. Referimo-nos em particular às obras *Jogo Projectado II* (1981) de Clotilde Rosa e *Itinerário do Sal* (1999-2006) de Miguel Azguime. Desta forma, espera-se consciencializar a comunidade académica e científica para a importância e necessidade do desenvolvimento de investigação sobre esta matéria e, conseqüentemente, contribuir para uma nova e importante área de investigação que tem como base as especificidades de um património, que é também muito recente.

### Palavras-chave

Música contemporânea; Documentação; *Jogo Projectado II*; *Itinerário do Sal*; Clotilde Rosa; Miguel Azguime.

### Abstract

Starting from a theoretical approach to the state of research with regard to the preservation of contemporary musical heritage, this paper concentrates particularly on the case of Portugal and aims to set out a preliminary overview of the subject. On account of the increasing complexity of the processes, techniques and media used, several composers have been experiencing difficulties in transmitting their

musical work by means of conventional notation, for which reason important information now resides in the memory and testimonies of composers and performers. Given this, many authors have already pointed out the importance of documentation as a strategy for preservation. It is precisely upon this perspective that this article seeks to reflect, bringing to the discussion examples illustrative of this reality, namely, *Jogo Projectado II* (1981) by Clotilde Rosa and *Itinerário do Sal* (1999-2006) by Miguel Azguime. Through these examples, we hope to raise awareness among the academic and scientific community of the importance and necessity of developing research into this subject and hence to contribute to an important new area of research based on a specific and very recent heritage.

## Keywords

Contemporary music; Documentation; *Jogo Projectado II*; *Itinerário do Sal*; Clotilde Rosa; Miguel Azguime.

## Pensar o futuro do património musical contemporâneo<sup>1</sup>

**A** PESAR DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA CORRESPONDER A UM LEGADO patrimonial ainda muito recente, a sua continuidade performativa encontra-se já seriamente comprometida. A crescente complexidade dos processos, meios e técnicas dificulta em alguns casos a transmissão da obra musical.<sup>2</sup> Daí a urgência e necessidade do desenvolvimento de iniciativas que se foquem na sua preservação. Tal complexidade resulta da própria essência da atividade e pensamento composicionais que se têm desenvolvido desde o início do século XX.

A incorporação e produção de novas sonoridades foi decisivamente incrementada com o advento da era eletrónica, que despoletou o aparecimento de novas formas de composição musical, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, como é o caso da música eletroacústica.<sup>3</sup> Equipamentos como gravadores de fita magnética, computadores ou outros, passaram a ser usados em complexos sistemas analógicos/digitais que permitem processar e manipular electronicamente os sons, em diferido ou em tempo real, durante a *performance* (CANAZZA - VIDOLIN 2001). Neste contexto, passou a utilizar-se, como material sonoro, não só sons produzidos a partir de *performances* instrumentais «convencionais», mas também sons criados por instrumentos não usuais, ou por manipulações não habituais dos tradicionais instrumentos, e ainda sons produzidos,

---

Agradecimentos: este artigo foi escrito com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 52316 / 2013). Os autores agradecem especialmente a Clotilde Rosa, Miguel Azguime e Paula Azguime pela atenção e disponibilidade em abordarem as suas obras do ponto de vista da sua preservação. Os autores seguem as normas do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

<sup>1</sup> Entendido aqui, e à falta de uma expressão mais específica, como o património musical criado no âmbito do contexto dito erudito.

<sup>2</sup> Note-se que se usa neste artigo a ideia de música enquanto *performance* (*music as performance*) tal como é defendida por COOK (2013).

<sup>3</sup> Entendida aqui num sentido lato incluindo: música gravada sobre suporte (fita magnética, CD, etc.); música mista para instrumento(s) e sons fixos sobre suporte ou para instrumento(s) com eletrónica em tempo real; música acompanhada também por meios visuais (multimédia); entre outros.

manipulados, registados e difundidos eletronicamente, tanto analógica como digitalmente. Em contrapartida, tais meios eletrónicos vieram complexificar a preservação da música contemporânea, devido à perecibilidade dos suportes de gravação (fitas magnéticas, disquetes, CDs, DVDs, etc.) e às constantes e rápidas mudanças tecnológicas, que depressa convertem sistemas de *hardware* e *software* atuais em ferramentas obsoletas (TERUGGI 2001; POLFREMAN *et al.* 2005; POLFREMAN *et al.* 2006).

Outro aspeto relevante ao nível da criação musical contemporânea, e que influencia grandemente a preservação das obras, é a assimilação, sobretudo a partir da década de sessenta, de elementos provenientes das artes plásticas, aqui designados como não musicais, tais como a projeção de slides ou filmes. Para além disto, e no âmbito do teatro musical, passaram também a incorporar-se elementos procedentes da dança e do teatro como, por exemplo, uma iluminação ou encenação específicas. A preservação destes elementos é fundamental à sobrevivência da vertente performativa das obras. Contudo, as especificidades desses elementos requerem um conhecimento especializado para a sua salvaguarda que nem todos os compositores, intérpretes, musicólogos ou arquivistas possuem.

Assim, dada a especificidade, originalidade e singularidade de muitos dos processos, materiais, equipamentos, *software* e instrumentos utilizados, e devido a um certo nível de indeterminação ou de improvisação característico deste repertório, muitos compositores passaram a ter dificuldade em representar a obra musical através da notação convencional. Muitos optaram por transmitir oralmente parte das suas intenções, sobretudo durante a preparação da *performance*, ou seja, durante os ensaios. A preservação do património musical contemporâneo nos domínios acima referidos é assim confrontada com o facto de, em muitos casos, a partitura não conter a informação necessária à *performance* das obras (POLFREMAN *et al.* 2006; EMMERSON 2006). Na verdade, a presença do compositor é muitas vezes indispensável no momento da sua apresentação (EMMERSON 1991; BULLOCK - COCCIOLI 2005; PENNYCOOK 2008; BONARDI *et al.* 2008; CUERVO 2011). Deste modo, com o desaparecimento do autor, e na falta de registo de algumas das informações transmitidas nos ensaios, pode dar-se o caso de não voltar a ser possível a realização de *performances* das obras (POLFREMAN *et al.* 2006; EMMERSON 2006).

A música contemporânea coloca-se, assim, como um verdadeiro desafio à sua continuidade performativa, na medida em que levanta questões muito diferentes daquelas que surgem com a preservação da música de épocas anteriores, uma vez que o seu suporte de transmissão não se restringe ao papel (i.e. partitura).

Pelo exposto, é possível compreender a urgência e necessidade do desenvolvimento de iniciativas que se foquem na preservação do património musical contemporâneo, não só devido à perecibilidade de alguns dos materiais e à obsolescência da tecnologia utilizada, como dada a

fugacidade da possibilidade do testemunho humano relativo a processos, procedimentos e técnicas específicas a certas obras.

Sensivelmente a partir da década de noventa, reconheceu-se a urgência do desenvolvimento de estratégias dedicadas à preservação da música contemporânea. A reflexão em torno deste tema tem sido conduzida internacionalmente por musicólogos, arquivistas, compositores e intérpretes, que têm debatido sobretudo assuntos relacionados com: (1) a conservação e restauro dos registos áudio, analógicos e digitais, e (2) a preservação de obras musicais eletroacústicas com eletrónica em tempo real.

Relativamente ao primeiro ponto salientam-se: a iniciativa IDEAMA (The International Digital Electroacoustic Music Archive) (GOEBEL 2001), os projetos NEAR (BOSMA 2005), InterPARES (International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems) (ROEDER 2009), MUSTICA (BACHIMONT 2003) e CASPAR (Cultural, Artistic and Scientific Knowledge for Preservation, Access and Retrieval) (GUERCIO *et al.* 2007). A discussão em torno desta temática tem sido desenvolvida igualmente por diversos centros de investigação, tais como o Ina-GRM (Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel) (TERUGGI 2001) e o laboratório de informática musical MIRAGE (CANAZZA - ORCALLI 2001). É também de citar a edição especial de 2001 da revista JNMR 30/4 (*Journal of New Music Research*).

No segundo ponto são de destacar os projetos Harvey, agora designado FreeX7, e Integra (A European Composition and Performance Environment for Sharing Live Music Technology) (RUDI - BULLOCK 2011). Igualmente de apontar é a rede internacional EMS (Electroacoustic Music Studies Network), oficialmente estabelecida em 2006 e da qual resultou a publicação do mesmo ano no jornal *Organised Sound* 11/3, editada por Leigh Landy e dedicada à discussão de assuntos relacionados com o futuro das práticas musicais contemporâneas, sobretudo aquelas que fazem uso de tecnologia no momento da *performance*.

Neste contexto, vários autores têm apontado para a importância da documentação como estratégia de preservação (CANAZZA - VIDOLIN 2001; CHADABE 2001; WETZEL 2004; EMMERSON 2006; POLFREMAN *et al.* 2006; BONARDI - BARTHÉLEMY 2008; BONARDI *et al.* 2008; PESTOVA *et al.* 2008). Nas palavras de POLFREMAN *et al.* (2006, 241), «it is the quality of the documentation that is likely to determine the long-term sustainability of works». Na mesma linhagem, vários autores no âmbito da conservação de arte contemporânea têm apontado para a documentação como estratégia primordial de preservação de *performance-based artworks*, tais como instalações e *performances* artísticas (CORZO 1998; HUMMELEN 1999; SCHOLTE & WHARTON 2011; BEERKENS *et al.* 2012; LAURENSEN - VAN SAAZE 2014).

Em ambos os domínios se defende que tal documentação deve incluir toda a informação publicada e não publicada disponível sobre a obra e o autor. No caso da música, e como especifica

Simon EMMERSON (2006, 210), «we must be careful to add all information sources, publications and interviews with the composer, other performers, musicologists, listeners and others». Mais ainda: «the best we can do is to assemble all traces of the work [...]. This to include all score materials in the traditional sense, other performance materials and notes, electronic patch details, recorded performances, photographic materials, programs, reviews» (EMMERSON 2006, 217-8). Idealmente, outros materiais como desenhos e anotações dos intérpretes devem também ser incluídos (KARMAN 2013). Há, portanto, que documentar o processo criativo/composicional do autor, bem como as suas intenções artísticas e instruções, o contexto de produção e apresentação da obra e a prática performativa que lhe é inerente (BOUTARD *et al.* 2013), ou seja, «all traces of the work», para usar as palavras de Simmon Emmerson. Curiosamente, e de forma análoga, os conservadores de arte contemporânea têm também apontado para a necessária documentação de todos os aspetos referidos, com a lógica adaptação às tipologias artísticas em causa, mediante a documentação do que a partir de 2011 e através de VAN DE VALL *et al.* (2011) se passou a designar a biografia da obra (*work's biography*).

No panorama musical, porém, e como bem espelham POLFREMAN *et al.* (2005, n.d.), «exactly who will undertake the production of these materials [documentation] is not clear, although it is in the interests of composers, publishers and commissioning bodies to ensure that it is done.»

E em Portugal? Qual o panorama da investigação neste campo?

## **O panorama nacional**

A nível nacional é de apontar o escasso investimento científico e académico nesta área. Tal facto deve-se, em primeiro lugar, à parca consciencialização no que toca às problemáticas inerentes à continuidade performativa do património musical contemporâneo e à ausência de instituições vocacionadas para acolher, preservar e divulgar a música do nosso tempo. Num segundo plano, esses fatores têm contribuído para a ausência de iniciativas, projetos ou atividades concretas no contexto da preservação do património musical contemporâneo.

### *Estado do pensamento*

Em primeiro lugar, e como nunca é demais sublinhar, não existe em Portugal, salvo raras exceções, a consciência de que é necessário envidar esforços, de imediato, no sentido de assegurar a continuidade performativa da música contemporânea composta desde meados do século XX e inícios do século XXI. Não obstante, foquemo-nos nas raras vozes que, de forma individual, se têm insurgido contra a corrente dominante.

Essas vozes, quase sempre as mesmas, apontam sobretudo para a dificuldade na interpretação de obras de compositores já ausentes, como por exemplo Jorge Peixinho (1940-95) e Constança Capdeville (1937-92). Neste caso, a consciência da necessidade de intervenção advém sobretudo da prática performativa, ou seja, da observação e experimentação concreta das dificuldades em se executar/interpretar determinada obra. É, portanto, de esperar que se façam ouvir aqui sobretudo compositores e/ou intérpretes.

No que respeita à obra de Jorge Peixinho, é evidente que a morte do compositor veio dificultar o entendimento, interpretação e apresentação das suas obras. Como bem referem Isabel SOVERAL e Evgueni ZOUDILKINE (2002, 150):

Desde a morte de Jorge Peixinho que os vários esforços em decifrar, interpretar e estudar a sua obra, têm demonstrado a necessidade, por parte dos compositores, musicólogos e intérpretes, de conhecer mais profundamente o trabalho de um dos compositores-chave para o entendimento da evolução da música portuguesa contemporânea.

São inúmeras as questões levantadas sobre a escrita de Peixinho que não apresentam solução simples. Dar resposta a dúvidas de escrita, fragmentos ilegíveis [...] é tarefa que, embora aliciante, se apresenta difícil.

No artigo intitulado «À procura do primeiro *Lov*», Francisco MONTEIRO (2012) aponta precisamente para os problemas de notação das diferentes versões de *Lov* de Jorge Peixinho, espelhando claramente a ideia de que uma partitura nem sempre é clara e inequívoca. A procura de mais informação sobre as partituras das diversas versões desta obra ou mesmo a recuperação de algumas delas, dadas como desaparecidas (como é o caso das partituras das versões *Lov*, JP 076a e JP 076b), afigura-se como o caminho a seguir. Neste processo, porém, e como afirma Francisco Monteiro, «algumas perguntas ficarão agora sem resposta, sendo necessárias entrevistas a músicos da época e outras consultas a programas de concertos e afins» (2012, 72).

No encadeamento da ideia precedente e no seio do artigo «E do sótão saíram borbolet(r)as!», Célia Araújo e Rui Bessa comentam a propósito da obra *Madame Borbolet(r)a* (1982), para pequenos instrumentos e brinquedos, de Jorge Peixinho, que «a partitura está muito bem desenhada e estruturada, não tendo, porém, qualquer legenda, uma vez que foi escrita para o momento. O que existiria era uma partitura com notas a azul e a vermelho, que terá desaparecido» (ARAÚJO - BESSA 2012, 78). Mais ainda, «para sempre ficou a partitura manuscrita, extremamente gráfica, faltando, no entanto, indicações mais precisas para que possa ser feita uma interpretação com o máximo de rigor e indo de encontro à vontade do compositor» (ARAÚJO - BESSA 2012, 83-4).

Os dois artigos que acabámos de citar resultaram de comunicações apresentadas no Simpósio

Internacional Jorge Peixinho, que teve lugar na Culturgest (Lisboa) nos dias 8 e 9 de outubro de 2010. Durante a discussão que se seguiu à apresentação de Célia Araújo e Rui Bessa, Paulo de Assis proferiu o seguinte comentário que merece a nossa melhor atenção:

A minha observação é genérica, dizendo respeito a todo o painel, que veio demonstrar ser, de facto, de grande urgência proceder-se a uma edição crítica das obras de Jorge Peixinho. Aqui foram detectados muitos problemas, certamente muito diferenciados (desde música eletrónica até música para «instrumentinhos») mas que requer um trabalho conjunto de edição crítica, única maneira de garantir execuções futuras da música de Peixinho (ARAÚJO - BESSA 2012, 84).

Ainda no seguimento dessa discussão, João Madureira referiu:

Julgo que o Francisco Monteiro disse uma coisa muito importante: para fazer uma reconstituição e para fazer com que as obras vivam novamente é preciso fazer uma interpretação que não seja demasiado «ao pé da letra» e perceber que estas obras eram móveis e mutáveis com o tempo. Não fará muito sentido proceder a uma fixação muito conservadora de algo que era, por essência, mutável e tinha outras asas para voar. Julgo que a reconstituição destas peças depara com a dificuldade de se conseguir uma definição que não fixe demasiado os diferentes elementos. Acho que isso é possível, tem é de se encontrar a pessoa que o faça (ARAÚJO - BESSA 2012, 85).

Para rematar a análise em torno da obra de Jorge Peixinho, voltemos ao princípio, às palavras de Isabel Soveral e Evgueni Zoudilkine, segundo as quais: «tendo em conta que Peixinho tomava muitas resoluções de interpretação nos ensaios, não chegando a tomar nota das mesmas na partitura, é aconselhável um trabalho minucioso junto do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa» (SOVERAL - ZOULDILKINE 2002, 151).

Na mesma linhagem são ainda de considerar as seguintes palavras de Manuel Pedro Ferreira, que, mesmo sendo anteriores a muitas daquelas que até aqui se expuseram, se apresentam ainda muito atuais:

Os responsáveis [pelo espólio de Jorge Peixinho] deverão ter futuramente em conta, não apenas a conservação das partituras (e explicações anexas) constantes do espólio mas também a memória viva e as cópias pessoais dos músicos que colaboraram com o compositor, já que por vezes o indeterminismo da sua escrita e os seus métodos de trabalho remeteram para o domínio do intérprete informações sem as quais é difícil reconstituir as intenções musicais do autor. Recordem-se ainda as gravações de concertos ao vivo, como testemunho histórico e como possível chave para aspectos

menos claros das peças em questão, especialmente quando tenham sido dirigidas ou acompanhadas por Peixinho [...].

Na situação actual, qualquer visão de conjunto da obra de Peixinho terá portanto de se basear na memória pessoal (e apontamentos, quando os haja) de quem tenha acompanhado a sua trajectória musical; na audição das poucas gravações publicadas e de outras a que, excepcionalmente, se tenha tido acesso, e na consulta das notas de programa que acompanharam a apresentação das suas peças [...]. Acresce ainda a imprescindível leitura dos trabalhos publicados e dos depoimentos prestados à imprensa pelo compositor ao longo da sua carreira [...]; e, complementarmente, a consulta das críticas musicais que incidiram sobre as suas obras [...] (FERREIRA 2002, 230-1).

Em 2012, no âmbito da celebração do 75º aniversário do nascimento de Constança Capdeville, decorridos também vinte anos sobre o seu falecimento, várias foram as atividades realizadas em homenagem à compositora. O movimento patrimonial pela música portuguesa (*mpmp*) decidiu homenagear Constança Capdeville, dedicando-lhe parte do número seis da revista *Glosas*, lançado em setembro de 2012. Diversos tributos foram prestados à compositora por Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo, Manuel Pedro Ferreira, Emanuel Frazão, João Paulo Santos, Olga Prats, Manuel Cintra, António de Sousa Dias e Maria João Serrão. No âmbito destes escritos, Sérgio Azevedo chamou à atenção para o seguinte:

Infelizmente, este gosto da compositora por espetáculos que envolviam partituras escritas de forma livre, por conterem improvisação, dança, mímica, declamação, luzes e movimento, teve como consequência infeliz que grande parte da sua obra permaneça, vinte anos após a sua morte, praticamente desconhecida – até porque não chegou a ficar registada em disco comercial. Será um trabalho monumental recriar essas obras, esses *happenings* inimitáveis cujas partituras estão cheias de indicações manuscritas, de cores e setas, de instruções só vagamente precisas (os intérpretes não só sabiam já o que a Constança queria como ela preferia muitas vezes instruí-los verbalmente, pelo que as partituras continham mais símbolos e grafismo com função de *aide-mémoires* do que verdadeiras instruções para neófitos). Publicar um dia esses trabalhos, para que estes possam ser novamente vistos por um novo público, será pois como reconstituir um complexo *puzzle* [...] (AZEVEDO 2012, 17).

Ainda na mesma publicação, e seguindo uma linha de ideias semelhante, João Paulo Santos comentou em entrevista a Edward Ayres d'Abreu:

Eu tive uma discussão (chamemos-lhe assim) com ela. «Constança, tome cuidado! Pode ser que isso não seja importante para si, mas quando a Constança morrer, ninguém sabe como tocar as suas obras.» Ela escrevia para os amigos, que já sabiam o que significavam as indicações da partitura. [...] Eu reparo que, por exemplo, quando fiz com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa a peça *Momento I*, não me foi muito difícil interpretá-la porque já a conhecia. Ainda assim, passámos imenso tempo comigo a puxar pela cabeça e a lembrar-me de como é que a Constança falava de certas coisas [...] (D'ABREU *et al.* 2012, 24).

António de Sousa Dias enfatizou, também no número seis da revista *Glosas*, a «necessidade de se preservar a memória respeitante a algumas indicações pois há o risco de esta se ir desvanecendo» (DIAS 2012, 32). Sousa Dias notou ainda:

Um exemplo de alguns problemas concretos que podem surgir na interpretação de obras de Constança podem ser observados em «*Di lontan fa specchio il mare*» (*Joly Braga Santos in memoriam*). Esta obra foi escrita em 1989 para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, que a estreou nos XIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea desse mesmo ano, em substituição de *Tibidabo 89 – Museu de autómatos*.

Em 1994, colocou-se a possibilidade de esta peça ser interpretada novamente e apesar de Jorge Peixinho e eu mesmo termos acompanhado a sua estreia – ele enquanto maestro e eu enquanto assistente da compositora –, havia que esclarecer muitas das indicações. Por exemplo: quanto tempo dura a obra? Como é utilizado o «projector de seguir»? O que fazer concretamente com as varetas metálicas mencionadas e os *temple blocks*? (DIAS 2012, 33-4).

Em suma, e usando uma vez mais as palavras de António de Sousa Dias:

O desaparecimento prematuro da Constança, a par de uma ausência de política de edição musical consistente em Portugal, não permitiram a preparação dos materiais para publicação de forma inequívoca. [...] Por esta razão, todo o recolher de memórias relativas ao seu trabalho me parece uma tarefa importante e daí, por exemplo, a necessidade de proceder a registos videográficos sempre que surge a oportunidade de repor em cena alguma obra da Constança (DIAS 2012, 35).

Como se disse, as vozes que se têm erguido em defesa da preservação do património musical contemporâneo abordam sobretudo o legado de compositores já ausentes. Isto porque tanto Jorge

Peixinho como Constança Capdeville tinham por hábito estar presentes nas *performances* das suas obras ou até mesmo dirigi-las. Agora que eles estão ausentes compreende-se a importância das suas indicações e a falta que as mesmas fazem, assim como a necessidade de recuperar tanto quanto possível essas indicações. Tendo em conta a importância que a intervenção dos compositores desempenha na *performance* das suas obras, é tempo de começar a olhar para as suas memórias e testemunhos na perspectiva de os captar, compreender e documentar.

Na verdade, há outros compositores da mesma geração de Jorge Peixinho e Constança Capdeville, ainda ativos, cujas obras, pelo menos algumas delas, levantam igualmente problemas no que respeita à sua continuidade performativa presente e futura. De lembrar, por exemplo, Clotilde Rosa (n. 1930), cujos testemunhos e memórias podem ainda ser recolhidos como fonte primária. Tais obras não têm sido, no entanto, entendidas no que diz respeito à precariedade da sua condição performativa, talvez porque a presença da compositora tenha vindo a adiar essa tomada de consciência.

A necessidade de se trabalhar na preservação da herança musical nacional de compositores ainda ativos, tem-nos levado a tentar construir uma perceção sobre a temática. Para tal tome-se, como exemplo, o caso de *Jogo Projectado II* (1981), obra de Clotilde Rosa escrita para soprano, flauta, trompete, harpa, guitarra, viola, violoncelo e percussão. Esta peça inclui ainda a projeção de sete *slides*, fita magnética (recitante gravado) e dirigente (maestro). Acresce que, para a composição de *Jogo Projectado II*, a compositora se baseou no poema *Voz Urgente* de Marta Cristina Araújo, o qual serviu também de base às declamações do recitante e à composição dos *slides*. A preservação da componente multimédia composta pelos sete *slides* é fundamental para a «sobrevivência performativa» da obra, tal como foi inicialmente concebida pela compositora. Clotilde Rosa regista na partitura a articulação dos *slides* com os restantes elementos da obra. Contudo, algumas questões se impõem. Será que os *slides* originais [c. 1981] ainda existem? Se sim, onde permanecem arquivados? Será que se encontram em boas condições de preservação e em situação de serem digitalizados? Na eventualidade de já não existirem ou de se encontrarem em avançadas condições de deterioração, poderão ser refeitos?

No caso de os *slides* poderem ser refeitos, a informação de que dispomos através da partitura não é suficiente à sua rematerialização, visto que o texto contido nos dois últimos *slides* não aparece descrito devido à aleatoriedade introduzida pela compositora. Clotilde Rosa não fixa a projeção dos ditos *slides*, antes deixa essa indicação ao critério do dirigente, dentro de determinados parâmetros, como se pode verificar nas notas explicativas que acompanham a partitura e que a seguir se transcrevem na íntegra:

Esta obra é executada da página 1 à página 11 seguindo a partitura. No final da página 11, ainda sobre o trémulo oscilante do tímpano, a harpa e a guitarra iniciam as suas «cadências finais» que poderão ou não repetir uma vez; entretanto o dirigente dá sinal para a projeção do *slide* 6 e dá início ao final que se processará da forma seguinte: – as «cadências finais» dos restantes instrumentistas serão executadas a solo ou em grupos de qualquer número segundo a indicação do dirigente. Quando este sentir que chegou o momento de acabar, dá sinal para a entrada da última gravação do recitante. A partir deste momento os instrumentistas que estiverem a tocar acabarão a sua intervenção no primeiro sol de repouso que encontrarem enquanto que a percussão deverá executar a sua cadência na íntegra. O *slide* 7 deverá aparecer cerca de 15'' depois da última gravação. À medida que os instrumentistas deixarem de tocar vão formando um círculo no centro da cena que será fechado pelo dirigente; então todos baixarão a cabeça incidindo uma luz roxa sobre o grupo.

No caso dos *slides* já não existirem e/ou não poderem ser refeitos, eis que se colocam outras interrogações: qual será a implicação da ausência da projeção dos slides na *performance* da obra? O que pensa Clotilde Rosa sobre o assunto?

Acresce que a fita magnética sobre a qual se encontra gravado o recitante se apresenta em avançadas condições de deterioração, tendo mesmo quebrado durante uma primeira tentativa de digitalização levada a cabo por Filipa Magalhães (MAGALHÃES 2012; NOGUEIRA *et al.* 2015). Poderá este episódio vir a condicionar futuras apresentações de *Jogo Projectado II*? Na eventualidade da fita poder vir a ser recuperada, será que uma digitalização terá qualidade para ser usada em concerto? Mais ainda: poderá *Jogo Projectado II* vir a ser apresentado sem o recitante gravado? Caso Clotilde Rosa considere que tal seja possível será, no entanto, necessária investigação adicional, na medida em que a última intervenção do recitante não aparece descrita na partitura, devido à referida aleatoriedade introduzida pela compositora, como se verifica nas notas explicativas, acima transcritas. A memória e o testemunho de Clotilde Rosa poderão assim ser da maior importância na ausência da fita ou de outra documentação, que nos possibilite recuperar tal informação.

Na internet, nomeadamente no *Youtube*, é possível ter acesso a uma gravação da apresentação de *Jogo Projectado II* em 2010, no Centro Cultural de Belém, pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Através da referida gravação foi possível verificar que as intervenções do recitante são neste concerto declamadas ao vivo por uma mulher. Maria Beatriz Serrão chama também a atenção para o facto de a intervenção do recitante gravado ter sido, a certa altura, realizada ao vivo por Carlos Wallenstein (SERRÃO 2011). A partir destes testemunhos, e considerando-se a possibilidade da obra ser apresentada com um recitante ao vivo, mais questões se

colocam. Neste caso deverá/poderá ser um recitante feminino ou masculino? Como o enquadrar em cena? Em que local?<sup>4</sup> Deverá o recitante integrar também o círculo final formado por todos os intérpretes?

Note-se que no caso da referida *performance* de *Jogo Projectado II*, ocorrida em 2010, a obra foi interpretada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa que tem como membros dois filhos da compositora, o violinista José Sá Machado e o violoncelista Jorge Sá Machado. O grupo possui, portanto, um vínculo privilegiado com Clotilde Rosa. Quem não o tiver não será, certamente, capaz de apresentar *Jogo Projectado II*. Em suma, apesar de todas as indicações necessárias à *performance* da obra estarem devidamente anotadas na partitura, que é exemplar nesse sentido, uma série de outros materiais (i.e., *slides* e fita magnética) estão em falta, o que transforma as ditas indicações em informação incompleta. Mostra-se, assim, fundamental a produção de uma documentação complementar à partitura que vise esclarecer todas as questões levantadas, possibilitando a continuidade performativa de *Jogo Projectado II* na forma como a obra foi inicialmente concebida por Clotilde Rosa.

Se pouco se tem escrito sobre a preservação de obras de autores como Jorge Peixinho, Constança Capdeville e Clotilde Rosa, já para não falar na ausência de referências a muitos outros compositores da mesma geração, muito menos se tem debatido a continuidade performativa de obras com pouco mais de quinze anos e dependentes da utilização de tecnologia digital, o que de longe traduz a real necessidade de se pensar urgentemente nesta matéria. De forma a ilustrar esta afirmação, tome-se como exemplo *Itinerário do Sal* (1999-2006), ópera multimédia com eletrónica e vídeo em tempo real da autoria de Miguel Azguime (n. 1960).<sup>5</sup> Apesar desta obra ser bem mais recente do que *Jogo Projectado II* de Clotilde Rosa, nem por isso é menos desafiante no que respeita à sua preservação, como de resto se ilustrará de seguida. Em conversa com Miguel e Paula Azguime<sup>6</sup> pôde perceber-se que, passados pouco mais de dez anos da criação de *Itinerário do Sal*, a aplicação de vídeo, que usa o ambiente de programação gráfica Max/MSP/Jitter, não gera alguns

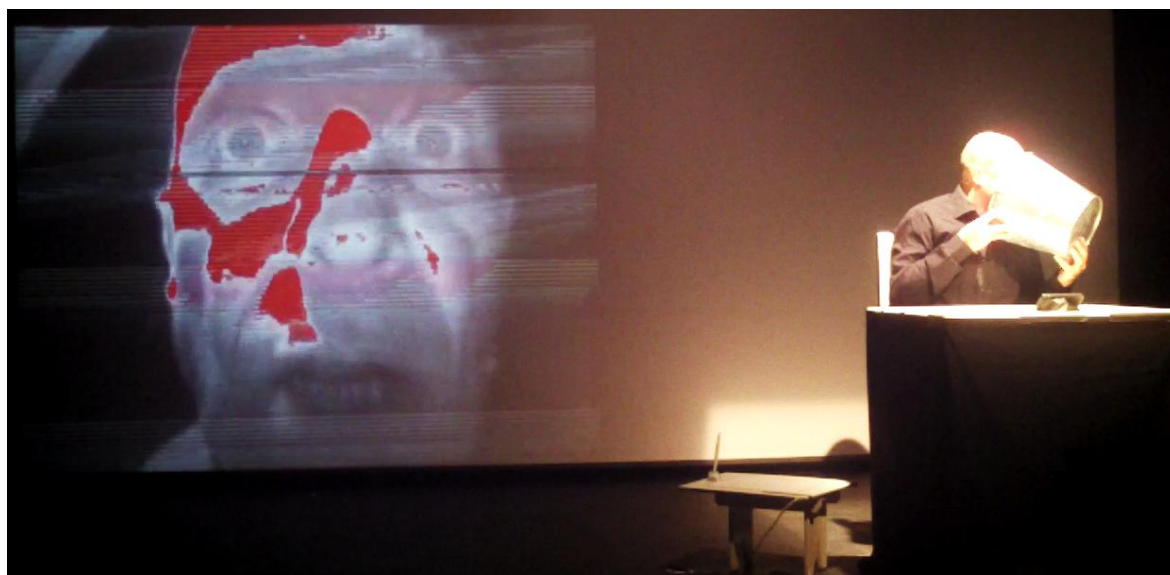
---

<sup>4</sup> Note-se que *Jogo Projectado II*, como o próprio nome indica, recorre a um jogo de projeções sonoras e visuais, compreendendo uma cenografia própria que usa a imagem dos instrumentistas e do dirigente como elemento estético e plástico. A dividir o espaço aparece disposta uma tela de silhuetas chinesas. À sua frente encontram-se, em diferentes planos, a viola, a flauta, a percussão e o violoncelo. Atrás permanecem o dirigente, a voz, a trompete, a guitarra e a harpa, também em planos diferenciados. Dentro desta disposição são ainda usados cinco projetores ou focos de luz colocados ao fundo do palco, que têm como função possibilitar a projeção de sombras/silhuetas dos intérpretes e dirigente posicionados por detrás da tela. A encenação da obra conta ainda com diversas movimentações dos músicos, como por exemplo no final da obra, já apontado nas notas explicativas, em que os intérpretes se dirigem para o centro da cena para formar um círculo. As restantes movimentações traduzem-se sobretudo em deslocamentos de trás para a frente ou vice-versa.

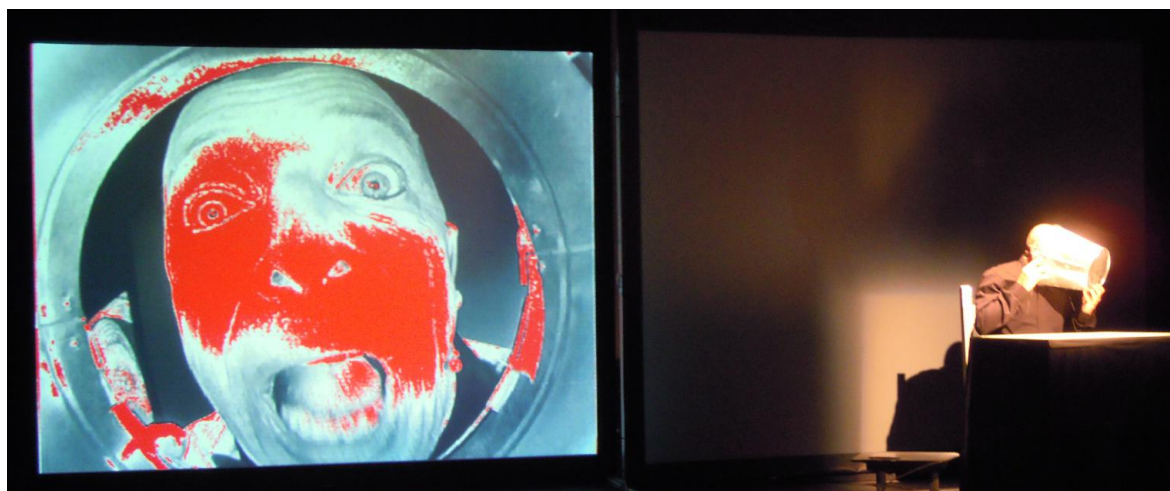
<sup>5</sup> Apesar da obra ser geralmente atribuída a Miguel Azguime, muitas opções criativas foram tomadas em conjunto com Paula Azguime, responsável pela conceção cenográfica e visual, pelo que este estudo tomará em consideração os testemunhos de ambos os autores.

<sup>6</sup> A 23 de outubro de 2014 no O'culto da Ajuda, em Lisboa.

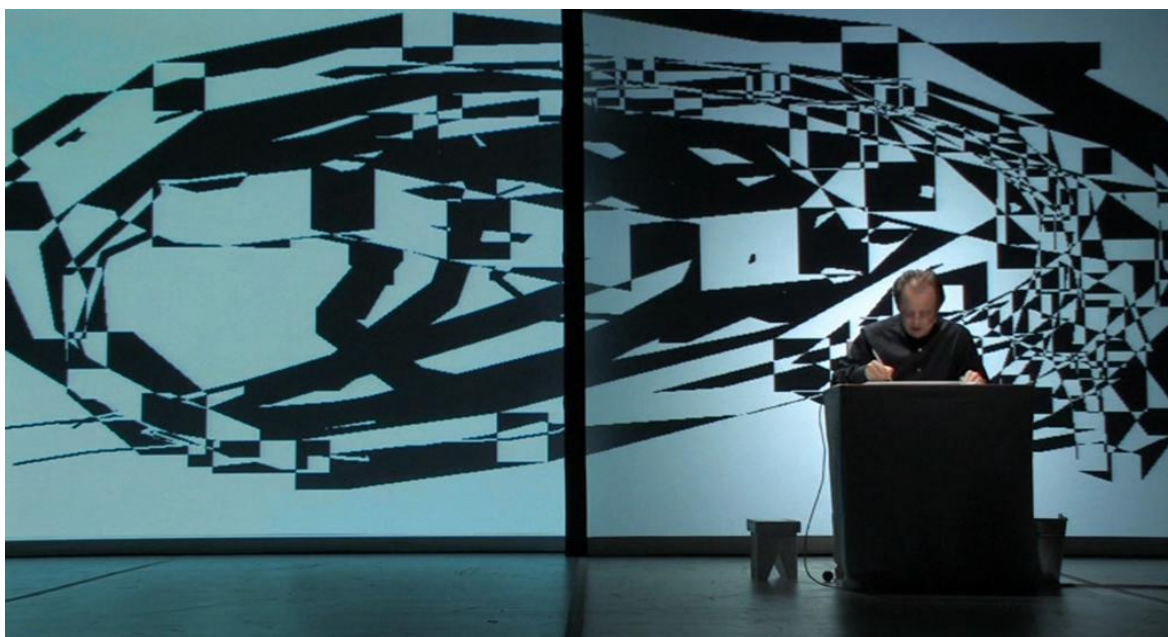
dos efeitos inicialmente programados, devido à rápida e constante atualização/obsolescência da tecnologia digital. As alterações ao nível da composição vídeo são evidentes nas figuras 1 e 2.



**Figura 1.1.** *Itinerário do Sal*. Concerto no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA), em Guimarães a 25 de outubro de 2014. © Andreia Nogueira.



**Figura 1.2.** *Itinerário do Sal*. Concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.



**Figura 2.1.** *Itinerário do Sal*. (DVD, Miso Records mdvd001.07, 2008).<sup>7</sup>



**Figura 2.2.** *Itinerário do Sal*. Concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.

<sup>7</sup> Este DVD foi publicado em 2008, mas compreende o registo de *Itinerário do Sal* no Centro Cultural de Belém nos dias 21 e 22 de outubro de 2006.

Note-se que as alterações visíveis não foram introduzidas de forma propositada pelos autores, tendo resultado da obsolescência da tecnologia. Perante a inevitabilidade de apresentar a obra com algumas alterações ou não a apresentar de todo, os autores optaram pela primeira opção, cientes da necessária adaptação da obra ao fluxo tecnológico. Mais problemáticas serão certamente futuras adaptações desta obra à tecnologia vigente, na ausência de Miguel e Paula Azguime. Neste contexto, é importante questionarmo-nos: onde reside a autenticidade de *Itinerário do Sal*? Quais os aspetos que compõem a identidade da obra e que, portanto, não podem ser alterados, eliminados ou modificados? Ao que se contrapõe: o que pode ser modificado? Qual o grau de variabilidade dessa mudança? Mais ainda: como deve a preservação/documentação desta obra ser pensada na perspetiva da sua não fixação em futuras apresentações?

Para além das contingências performativas que esta obra apresenta ao basear-se em tecnologia digital, com tempos médios de vida muito curtos, ela está ainda dependente do corpo do próprio compositor, seu único intérprete. Os sons vocais não convencionais produzidos por Miguel Azguime não são facilmente descritos numa notação convencional/tradicional. Como transmitir então esta obra às gerações vindouras, para que possa ser interpretada na ausência do compositor? Considerando o presente cenário, o que será da obra daqui a vinte anos? Será possível apresentá-la? (NOGUEIRA *et al.* 2016)

Os dois casos apresentados mostram-nos que é tempo de se abordar a questão do arquivo e da memória e a sua correlação com a preservação do património musical contemporâneo, tendo em consideração a ausência de um arquivo fonográfico nacional e a prevalência de diversos e dispersos arquivos privados, na maioria dos casos arquivos pessoais dos próprios compositores. Neste cenário é importante que se comece a pensar, refletir e ainda formular hipóteses sobre as seguintes questões: de que forma a ausência de um arquivo fonográfico nacional tem condicionado e continuará a condicionar a preservação do património musical contemporâneo nacional? Quem é responsável pela preservação/documentação deste património? Os compositores? Na verdade, importa perceber qual o papel que compositores, musicólogos, conservadores e arquivistas desempenham neste contexto. Mostra-se também fundamental abordar o papel da memória na releitura/redescoberta deste património na ausência dos compositores.

Certo é que a criação de novas redes de preservação é fundamental, bem como o estabelecimento de novos repositórios de documentação. Enquanto tal não se verifica, vai cabendo aos compositores assegurar a continuidade do seu legado artístico. Se estes não o fizerem muito do património musical contemporâneo irá perder-se.

*Estado da investigação*

Tomando agora o plano das ações concretas de preservação desenvolvidas: qual o panorama nacional? Como já foi dito, ao contrário do que se verifica em muitos outros países, em Portugal não existe um arquivo fonográfico nacional especializado e bibliotecas ou arquivos que possuam obras deste género em situação de disponibilização ao público, estando a maioria das coleções existentes restritas aos acervos privados dos compositores e das editoras (CASTELO-BRANCO 2010). Este é um fator que certamente tem contribuído para que poucas tenham sido as ações realizadas no âmbito da preservação da música portuguesa composta a partir de meados do século XX. Há, no entanto, algumas atividades, iniciativas e projetos que são dignos de serem referidos.

De citar é o caso da migração do sistema analógico para o formato digital de duas obras eletrónicas em tempo real de Jorge Peixinho, *Harmónicos* e *Sax-Blue*, através do *software* Max/MSP, por António de Sousa DIAS (2009; 2011). Ainda a propósito da obra de Jorge Peixinho, é de destacar o trabalho quase arqueológico de recuperação da obra *Luis Vaz 73* (1975) na sua versão colaborativa, que contou com a intervenção artística de Ernesto de Sousa, e que recentemente foi trazida a público, em 2009, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito da mostra *Anos 70. Atravessar Fronteiras*, com curadoria de Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo. Nas palavras de Ana Filipa CANDEIAS (2009, 159): «pareceu-nos importante trazer *Luís Vaz 73* da faixa de sombra onde se tem encontrado desde a sua última apresentação [tanto] pela qualidade das imagens fotográficas de Ernesto de Sousa como pelo interesse da composição de Jorge Peixinho». Neste processo de redescoberta da obra, várias foram as etapas de investigação que se afiguraram indispensáveis, na medida em que, como refere Ana Ruivo, Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho nos «deixaram como testemunho, para além da materialidade da obra, notações incompletas ou de grande complexidade» (RUIVO 2009, 160). Numa primeira fase houve então que se «definir a materialidade da obra» (RUIVO 2009, 160), à qual se seguiu, num segundo momento, a tarefa de «localizar documentação produzida por Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa sobre *Luís Vaz 73*» (RUIVO 2009, 160), complementada mais tarde com a compilação de material referente à apresentação desta obra, em 1976, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. Numa quarta etapa procedeu-se ao cruzamento de depoimentos de familiares, amigos e especialistas nas áreas que a obra abarca. Esta iniciativa de preservação é sem dúvida um marco nacional na perceção da documentação como estratégia de preservação para a qual, como afirma Raquel Henriques da Silva, é «necessário muito tempo, muita gente, alguns meios, muito entusiasmo conjunto, muita pluridisciplinaridade» (SILVA 2009, 20).

Algumas das obras de música de câmara de Jorge Peixinho foram já alvo de uma edição crítica no âmbito do projeto *Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho* [PTDC/EAT –

MMU/113714/2009], que decorreu entre 2011 e 2013, com a coordenação de Francisco Monteiro. Neste projeto foram utilizadas digitalizações das partituras manuscritas a editar criticamente, com a finalidade de as transpor para uma escrita normalizada, a computador, de forma a facilitar a sua leitura e a fazê-las chegar não só ao público nacional, mas também internacional (MONTEIRO 2014). No decorrer deste projeto, os investigadores envolvidos puderam experimentar as dificuldades colocadas pela interpretação da escrita de Jorge Peixinho, nomeadamente nas partituras específicas das obras *Coração Habitado* (1966) (MONTEIRO 2011), *Canto da Sibila* (1976), *Novo Canto da Sibila* (1981) (TAVEIRA 2012) e *Glosa IV* (1990) (TAVEIRA 2013).

Destaque-se ainda o projeto *Documentação de Arte Contemporânea* (2011-2013) [PTDC/EAT-MUS/114438/2009], que contou com a coordenação de Lúcia Almeida Matos (investigadora responsável) e Rita Macedo, e no âmbito do qual se procedeu à documentação de obras de artistas presentes nos acervos da Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação Caixa Geral de Depósitos, da Fundação de Serralves e do Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. De salientar, neste contexto, a documentação de instalações sonoras da autoria de Ricardo Jacinto (MATOS 2011).

A acrescentar a esta panorâmica é ainda de referir a investigação de mestrado de Ana Filipa Magalhães (2012), na qual a autora procedeu ao estudo, análise, tratamento e digitalização do espólio fonográfico em fitas magnéticas da compositora Clotilde Rosa, tendo como base as boas práticas internacionais (MAGALHÃES 2012). Apesar da importância deste procedimento e da sua aplicação cada vez mais frequente a nível internacional, em Portugal estão ainda a dar-se os primeiros passos. Infelizmente, a avançada condição de deterioração em que se encontram muitas das fitas magnéticas dos espólios de Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Constança Capdeville, só para citar alguns exemplos, não deixa aos investigadores muito tempo de atuação. As fitas estão a perder-se e com elas a possibilidade de realização de futuras *performances* das obras eletroacústicas destes compositores. Desconhece-se a existência de outras iniciativas de digitalização destas ou doutras coleções. Aquelas que possam ter ocorrido ou estar a ser desenvolvidas inserem-se certamente no domínio privado de trabalho de compositores ou intérpretes.

Por fim, e em relação à preservação da música dependente de tecnologia digital, a aproximação mais concreta que está neste momento a decorrer consiste na discussão ao nível da preservação do património digital, na forma de documentos digitais (ver NOGUEIRA *et al.* 2016). Tal atividade está a ser desenvolvida no âmbito do projeto *Continuidade Digital*, lançado em 2013 pela direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, e conta com variados domínios culturais e comunidades de prática, entre elas a música, através da colaboração da Miso Music, na pessoa de Miguel Azguime (RODRIGUES *et al.* 2014).

### Considerações finais

Esta introdução à questão da preservação do património musical contemporâneo visa sobretudo demonstrar que a continuidade performativa de muitas das obras que o compõem se coloca hoje como um verdadeiro desafio. Apesar da complexidade das problemáticas apresentadas, é fundamental que se pense sobre estes assuntos para que se possa assegurar não apenas a manutenção de um património único, mas também a continuidade de uma identidade cultural e artística ímpar. Note-se que a documentação como estratégia de preservação é fundamental porque muitas obras de música contemporânea são apresentadas apenas uma única vez, aquando da sua estreia. Muitas delas não são frequentes no repertório dos intérpretes de música contemporânea, o que nos leva a colocar a seguinte questão: o que acontecerá quando os compositores ou intérpretes destas obras já não estiverem disponíveis para nos elucidar quanto a aspetos que eram, em geral, transmitidos oralmente?

Conclui-se que é urgente dedicar trabalhos de investigação a estes aspetos da preservação da música contemporânea enquanto ainda se podem recolher testemunhos primários e produzir uma história oral. Nesta perspetiva, o próximo passo deste estudo passa por recolher esses testemunhos e memórias para, dessa forma, melhor se estruturar a documentação complementar à partitura, que venha a garantir a *performance* das obras estudadas.

Estas breves considerações finais apresentam-se não como uma visão final sobre o assunto, mas antes como uma forma de abrir a problemática a novos e importantes desenvolvimentos. Serve ainda o presente artigo para chamar à atenção dos compositores para a necessária adaptação das suas práticas arquivísticas e documentais à realidade da preservação do seu legado artístico, que é também o nosso património cultural, sendo que musicólogos, intérpretes, arquivistas e conservadores são igualmente chamados a colaborar neste processo. Falta, no entanto, encontrar os recursos humanos e financeiros necessários ao estabelecimento de uma rede interdisciplinar que assegure a preservação do nosso património musical contemporâneo numa simbiose de profissionais, em que todos são fundamentais à construção de uma nova abordagem imposta pela arte do nosso tempo.

## Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Célia e Rui BESSA (2012), «E do sótão saíram Borbolet(r)as!», in *Mémoires...Miroirs. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, editado por Paulo de Assis (Lisboa, Edições Colibri), pp. 77-86
- AZEVEDO, Sérgio (2012), «Um anjo que voava baixinho», *Glosas*, 6, pp. 16-9
- BACHIMONT, Bruno *et al.* (2003), «Preserving Interactive Digital Music: A Report on the MUSTICA Research Initiative», in *Proceedings of the Third International Conference on Web Delivering of Music* (Leeds) <[http://www.interpares.org/display\\_file.cfm?doc=ip2\\_dissemination\\_cpr\\_bachimont\\_et\\_al\\_wedelmusic\\_2003.pdf](http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_dissemination_cpr_bachimont_et_al_wedelmusic_2003.pdf)> (acedido em 9 de janeiro de 2015)
- BEERKENS, Lydia *et al.* (2012), *The Artist Interview for Conservation and Preservation of Contemporary Art: Guidelines and Practice* (Heijningen, Jap Sam Books)
- BONARDI, Alain e Jérôme BARTHÉLEMY (2008), «The Preservation, Emulation, Migration, and Virtualization of Live Electronics for Performing Arts: An Overview of Musical and Technical Issues», in *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 1/1, artigo 6, pp. 1-16 <<http://doi.acm.org/10.1145/1367080.1367086>> (acedido em 9 de janeiro de 2015)
- BONARDI, Alain *et al.* (2008), «First Steps in the Research and Development about the Sustainability of the Software Modules for Performing Arts», in *Proceedings of the Journées d'Informatique Musicale JIM 08* (Albi) <[http://jim.afim-asso.org/jim08/upload/15\\_alainbonardiJIM08.pdf](http://jim.afim-asso.org/jim08/upload/15_alainbonardiJIM08.pdf)> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- BOSMA, Hannah (2005), «Documentation and Publication of Electroacoustic Compositions at NEAR», in *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network International Conference EMS 05* (Montreal) <<http://www.ems-network.org/IMG/EMS05-Bosma.pdf>> (acedido em 9 de janeiro de 2015)
- BOUTARD, Guillaume, Catherine GUASTAVINO e James TURNER (2013), «A Digital Archives Framework for the Preservation of Artistic Works with Technological Components», *The International Journal of Digital Curation*, 8/1, pp. 42-65, DOI: 10.2218/ijdc.v8i1.237
- BULLOCK Jamie e Lamberto COCCIOLI (2005), «Modernising Live Electronics Technology in the Works of Jonathan Harvey», in *Proceedings of the International Computer Music Conference* (Barcelona) <<http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.041/1/--modernising-live-electronics-technology-in-the-works?view=image>> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- CANAZZA, Sergio e Angelo ORCALLI (2001), «Preserving Musical Cultural Heritage at MIRAGE», *Journal of New Music Research*, 30/4, pp. 365-74
- CANAZZA, Sergio e Alvisé VIDOLIN (2001), «Preserving Electroacoustic Music», *Journal of New Music Research*, 30/4, pp. 289-93
- CANDEIAS, Ana Filipa (2009), «Luís Vaz 73: Da composição electrónica ao multimédia», in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, editado por Raquel Henriques da Silva (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian), pp. 157-9
- CASTELO-BRANCO, Salwa (ed.) (2010), «Arquivos», in *Enciclopédia da música portuguesa no século XX* (Lisboa, Círculo de Leitores), vol. 1, pp. 49-72
- CHADABE, Joel (2001), «Preserving Performances of Electronic Music», *Journal of New Music Research*, 30/4, pp. 303-5
- COOK, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance* (Oxford, Oxford University Press)
- CORZO, Miguel Angel (ed.) (1998), *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Los Angeles, Getty Conservation Institute)
- CUERVO, Adriana (2011), «Preserving the Electroacoustic Music Legacy: A Case Study of the Sal-Mar Construction at the University of Illinois», *Notes*, 48, pp. 33-47
- D'ABREU, Eduardo Ayres, Mariana BARATA e Duarte MARTINS (2012), «Sete perguntas a João Paulo Santos», *Glosas*, 6, pp. 24-5

- DIAS, António de Sousa (2009), «Case Studies in Live Electronic Music Preservation: Recasting Jorge Peixinho's *Harmónicos* (1967-1986) and *Sax-Blue* (1984-1992)», *Citar Journal of Science and Technology of the Arts*, 1/1, pp. 38-47
- DIAS, António de Sousa (2011), «Musique électronique 'live' et 'recasting': Trois cas d'étude», *Revue Francophone d'Informatique Musicale*, 1 <<http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=137>> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- DIAS, António de Sousa (2012), «Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville», *Glosas*, 6, pp. 32-6
- EMMERSON, Simon (1991), «Live Electronic Music in Britain: Three Case Studies», *Contemporary Music Review*, 6/1, pp. 179-95
- EMMERSON, Simon (2006), «In What Form Can 'Live Electronic Music' Live On?», *Organised Sound*, 11/3, pp. 209-19, DOI: 10.1017/S1355771806001427
- FERREIRA, Manuel Pedro (2002), «A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção», in *Jorge Peixinho – In Memoria*, editado por José Machado (Lisboa, Editorial Caminho), pp. 223-86
- GOEBEL, Johannes (2001), «IDEAMA – The International Digital Electroacoustic Music Archive», *Journal of New Music Research*, 30/4, pp. 375-80
- GUERCIO, Mariella, Jérôme BARTHÉLEMY e Alain BONARDI (2007), «Authenticity Issue in Performing Arts using Live Electronics», in *Proceedings of the 4th Sound and Music Computing (SMC) Conference*, (Lefkada) <<http://articles.ircam.fr/textes/Guercio07b/index.pdf>> (acedido em 9 de janeiro de 2015)
- HUMMELEN, Ijsbrand e Dionne SILLÉ (eds.) (1999), *Modern Art Who Cares? An interdisciplinary Research Project and International Symposium on the Conservation of Contemporary Art* (Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art - Netherlands Institute for Cultural Heritage)
- KARMAN, Gregorio García (2013), «Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music», in *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks e Kathleen Coessens (Leuven, Leuven University Press), pp. 143-64
- LAURENSEN, Pip e Vivian VAN SAASZE (2014), «Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives», in *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, editado por Outi Remes, Laura Macculloch e Marika Leino (Oxford, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften), pp. 27-41
- MAGALHÃES, Filipa (2012), «Levantamento de espólios fonográficos em fita magnética. Avaliação do estado de conservação das fitas» (Tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)
- MATOS, Lúcia Almeida (2011), «Documentação de Arte Contemporânea», *Revista de História da Arte*, 8, pp. 308-9
- MONTEIRO, Francisco (2011), «Em busca do *Coração Habitado*», *Encontro Nacional de Investigação em Música* (Porto) <[https://www.academia.edu/6766871/Em\\_busca\\_do\\_Cora%C3%A7%C3%A3o\\_Habitado](https://www.academia.edu/6766871/Em_busca_do_Cora%C3%A7%C3%A3o_Habitado)> (acedido em 9 de janeiro de 2015)
- MONTEIRO, Francisco (2012), «À procura do primeiro *Lov*», *Mémoires... Miroirs. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, editado por Paulo de Assis (Lisboa, Edições Colibri - CESEM), pp. 69-74
- MONTEIRO, Francisco (2014), «Edição crítica das obras de câmara de Jorge Peixinho: Relatório final» <[https://www.academia.edu/6767062/Relat%C3%B3rio\\_Final](https://www.academia.edu/6767062/Relat%C3%B3rio_Final)> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- NOGUEIRA, Andreia *et al.* (2015) «A preservação da performance musical contemporânea: O caso do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Clotilde Rosa», in *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário*, editado por Alice Semedo, Sandra Senra, Teresa Azevedo (Porto, Universidade do Porto), pp. 252-68
- NOGUEIRA, Andreia, Rita MACEDO e Isabel PIRES (2016), «Where Contemporary Art and Contemporary Music Preservation Practices Meet. The Case of *Salt Itinerary*», *Studies in Conservation*, 61/2, pp. 153-159, DOI: 10.1080/00393630.2016.1188251
- PENNYCOOK, Bruce (2008), «Who Will Turn the Knobs When I Die?», *Organised Sound*, 13/3, pp. 199-208, DOI: 10.1017/S1355771808000290

- PESTOVA, Xenia, Mark MARSHALL e Jacob SUDOL (2008), «Analogue to Digital: Authenticity vs. Sustainability in Stockhausen's Mantra (1970)», in *Proceedings of the International Computer Music Conference* (Belfast) <<http://www.xeniapestova.com/Pestova-Marshall-Sudol.pdf>> (acedido em 30 de maio de 2016)
- POLFREMAM, Richard, David SHEPPARD e Ian DEARDEN (2005), «Re-wired: Reworking 20th Century Live Electronics for Today», in *Proceedings of the International Computer Music Conference* (Barcelona) <<http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.149/1/-re-wired-reworking-20th-century-live-electronics-for-today?view=image>> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- POLFREMAM, Richard, David SHEPPARD e Ian DEARDEN (2006), «Time to Re-wire? Problems and Strategies for the Maintenance of Live Electronics», *Organised Sound*, 11/3, pp. 229-42, DOI: 10.1017/S1355771806001543
- RODRIGUES, Ana *et al.* (eds.) (2014), *Continuidade Digital. Relatório de Projeto: Passo 1* <[http://1seminariopreservacaopatrimonioidigital.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/19/2014/10/Relatorio\\_Passo1V1.0.pdf](http://1seminariopreservacaopatrimonioidigital.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/19/2014/10/Relatorio_Passo1V1.0.pdf)> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- ROEDER, John (2009), «Archivists Meet Artists: Insights into Authenticity», in *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines, 13es journées d'études de la SFIIC* (Paris, Institut national du patrimoine), pp. 227-34
- RUDI, Jøran e Jamie BULLOCK (2011), «The Integra Project», in *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Conference* (New York, Sforzando) <[http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_EMS11\\_Rudi\\_Bullock.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS11_Rudi_Bullock.pdf)> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- RUIVO, Ana (2009), «Luís Vaz 73 - Cinco etapas e um preâmbulo», in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, editado por Raquel Henriques da Silva (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian), pp. 160-3
- SCHOLTE, Tatja e Glenn WHARTON (eds.) (2011), *Inside Installation: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amsterdam, Amsterdam University Press)
- 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 da Universidade Nova de Lisboa)
- SILVA, Raquel Henriques da (2009), «Luiz Vaz de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa, 30 anos depois: conservar a arte contemporânea», *L + arte*, 66, p. 20
- SOVERAL, Isabel e Evgueni ZOUDILKINE (2002), «Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho», *Jorge Peixinho – In Memoriam* editado por José Machado (Lisboa, Editorial Caminho), pp. 149-57
- TAVEIRA, Pedro (2012), «Do Canto ao Novo Canto de Sibila», *Encontro Nacional de Investigação em Música* (Castelo Branco) <[https://www.academia.edu/6654846/Do\\_Canto\\_ao\\_Novo\\_Canto\\_da\\_Sibila](https://www.academia.edu/6654846/Do_Canto_ao_Novo_Canto_da_Sibila)> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- TAVEIRA, Pedro (2013), «A problemática da sinalética de Jorge Peixinho», *Encontro Nacional de Investigação em Música* (Cascais) <[https://www.academia.edu/6655514/A\\_Problem%C3%A1tica\\_da\\_sinal%C3%A9tica\\_de\\_Jorge\\_Peixinho](https://www.academia.edu/6655514/A_Problem%C3%A1tica_da_sinal%C3%A9tica_de_Jorge_Peixinho)> (acedido em 7 de janeiro de 2015)
- TERUGGI, Daniel (2001), «Preserving and Diffusing», *Journal of New Music Research*, 30/4, pp. 403-5
- VAN DE VALL, Renée *et al.* (2011), «Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation», in *ICOM-CC 16<sup>th</sup> Triennial Meeting Preprints* (Lisboa)
- WETZEL, David Brooke (2004), «Analysis and Reconstruction of Interactive Electroacoustic Works for Obsolete Technology: Thea Musgrave's Narcissus», in *Proceedings of the International Computer Music Conference* (Miami) <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analysis-and-reconstruction-of-interactive-electroacoustic.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.048>> (acedido em 7 de janeiro de 2015)

**Andreia Nogueira** é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/52316/2013) e, atualmente, doutoranda na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa no Programa Doutoral em Conservação e Restauro do Património (CORES). A sua investigação doutoral compreende o estudo da preservação do património musical contemporâneo através da sua documentação. É mestre em Conservação e Restauro com especialização na documentação de arte contemporânea. Possui ainda a frequência do 8º grau do curso complementar de piano na Academia de Música José Atalaya, em Fafe.

**Rita Macedo** é historiadora de arte, professora de História da Arte Contemporânea e Documentação para a Preservação de Arte Contemporânea na FCT-UNL. Doutorou-se em 2008, com a dissertação: *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro - Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. É mestre em História da Arte e licenciada em História, pela Universidade Nova de Lisboa. Integra o grupo de investigação sobre estudos de museus do Instituto de História de Arte, da FCSH-UNL. Tem desenvolvido investigação sobre documentação e memória na preservação de arte contemporânea em diversos projetos e equipas multidisciplinares, com publicações em livros, catálogos e revistas.

**Isabel Pires**, compositora e intérprete de música acusmática, é doutora em «Esthétique, Sciences et Technologies des arts – spécialité musique» pela Universidade de Paris VIII. É professora Auxiliar Convidada no departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, onde é Coordenadora Executiva do Mestrado em Artes Musicais - Estudos em Música e Tecnologias, e responsável pelo LIM (Laboratório de Informática Musical) na mesma Universidade. Isabel Pires é investigadora no CESEM, onde é atualmente membro da direção e coordenadora do Grupo de Investigação em Música Contemporânea.

Recebido em | *Received* 16/12/2015  
Aceite em | *Accepted* 15/05/2016