OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
VOLUME 20 • NÚMERO 1 • JUNHO 2014 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 20 • NÚMERO 1 • JUNHO 2014

OPUS · REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Conselho Editorial

Editora

Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo, USP)

Conselheiros

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC)
Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos)
Carlos Palombini (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG)
Carmen Helena Téllez (University of Notre Dame - Estados Unidos)
Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)
Claudia Bellochio (Universidade Federal de Santa Maria, UFSM)
Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS)
Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Edson Zampronha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha)
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (Universidade de São Paulo, USP)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, UNCG - Estados Unidos)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG)
John P. Murphy (University of North Texas, UNT - Estados Unidos)
José António Oliveira Martins (Eastman School of Music, ESM - Estados Unidos)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL- Portugal)
Norton Dudeque (Universidade Federal do Paraná, UFPR)
Pablo Fessel (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET;
Universidad de Buenos Aires, UBA - Argentina)
Paulo Castagna (Universidade Estadual Paulista, UNESP)
Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Silvio Ferraz Mello Filho (Universidade de São Paulo, USP)

Editoração Adriana Lopes Moreira **Revisão Geral** Adriana Lopes Moreira, Roberto Rodrigues
Tratamento das imagens e encarte Roberto Rodrigues **Revisão de traduções** Kathleen Martin
Formatação Ronaldo Alves Penteado **Projeto Gráfico** Rogério Budasz

Capa *Typus Arithmeticae,* em *Margarita Philosophica* (1503) de Gregor Reish (ca.1467-1525).

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 20, n. 1 (jun. 2014) – Porto Alegre (RS): ANPPOM, 2014.

Semestral
ISSN 0103-7412 (versão impressa, até 2009) ISSN 1517-7017 (versão online, a partir de 2010)

1. Música – Periódicos. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. II. Título

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 20 • NÚMERO 1 • JUNHO 2014



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria

Presidente: Luciana Del Ben (UFRGS)
Primeiro secretário: Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP)
Segundo secretário: Eduardo Monteiro (USP)
Tesoureiro: Sergio Figueiredo (UDESC)

Conselho Fiscal

Claudiney Carrasco (UNICAMP)
Ana Cristina Tourinho (UFBA)
Marcos Holler (UDESC)
Antenor Ferreira Corrêa (UnB)
Sérgio Barrenechea (UNIRIO)
Cesar Adriano Traldi (UFU)

Editora de publicações da ANPPOM

Adriana Lopes Moreira (USP)

sumário

volume 20 • número 1 • junho 2014

Editorial 7

Instruções para autores 8

The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange 9
Barbara Alge

A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau 39
Carla Bromberg

Le Classement de la Musique dans l'Oeuvre de Jean-Jacques Rousseau 55
Carla Bromberg

Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da *musica poetica* 71
Mônica Lucas

Forma e simultaneidade na música polifônica do século XVI: análise do *Recercar Decimo a tre voci* de Willaert 95
Marcos Pupo Nogueira

Binary Opposition and Synthesis in Tower's String Quartet No. 2 117
Kheng K. Koay

A obra para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca 137
Cristiano Braga de Oliveira, Daniel Wolff

Aplicação do algoritmo do contraponto dissonante de Tenney da determinação de parciais em espectros de sons concretos 159
Raphael Sousa Santos, Liduino Pitombeira

Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade 189
Rogério Luiz Moraes Costa

Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé 207
Guilherme Araújo Freire

Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas 233
Ana Carolina Couto

Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha 257
Maurício Ayer, Edson Zampronha

No presente número da OPUS, flagramos evidências do alcance internacional atual deste periódico da ANPPOM.

Nele, a pesquisadora da Hochschule für Musik und Theater Rostock, Barbara Alge, em seu artigo escrito em língua inglesa, debruça-se sobre influências e diálogos da musicologia alemã com a obra de Francisco Curt Lange. Escrito em português e em francês, o artigo de Carla Bromberg volta-se à argumentação de Jean-Jacques Rousseau no estabelecimento da Música enquanto área de conhecimento, no século XVIII. Voltando-se a questões retóricas nos séculos XVII e XVIII, Mônica Lucas foca o papel das escolas luteranas para o estabelecimento de preceptivas da *musica poetica*. Marcos Pupo Nogueira propõe a análise de agrupamentos para uma compreensão formal, estrutural, rítmica e textural de obras polifônicas do século XVI.

Em seu artigo escrito em inglês, o musicólogo taiwanês Kheng K. Koay, professor da National Sun Yat-sen University, analisa o *Quarteto de cordas n. 2* de Joan Tower, elencando elementos auxiliares a uma caracterização estilística da compositora. Cristiano Oliveira e Daniel Wolff resgatam obras inéditas para violão de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Raphael Sousa Santos e Liduino Pitombeira externam o processo de aplicação do algoritmo de contraponto dissonante de Tenney para a composição de duas obras de sua autoria. Rogério Costa propõe uma aproximação entre a prática da livre improvisação e a noção de ecologia sonora, percebendo a influência da primeira para as transformações ocorridas na música dos séculos XX e XXI. Guilherme Araújo Freire volta-se ao experimentalismo nas doze canções do disco *Grande Liquidação*, de Tom Zé, confrontando a obra musical com o contexto social em que esteve inserida no momento da composição. Ana Carolina Couto tece considerações a respeito do ensino de música no contexto universitário brasileiro.

Na seção de entrevistas, Maurício Ayer entrevista o compositor brasileiro radicado na Espanha, Edson Zampronha, que comenta sobre sua poética musical, discorrendo a propósito do relacionamento desta com a tradição e as inovações musicais.

Desejo a todos uma prazerosa leitura!

Adriana Lopes Moreira

Criada em 1989, a Revista OPUS é uma publicação seriada semestral, cujo objetivo é divulgar a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar - sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas. Por constituir o periódico científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), tem como foco principal compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil.

Indexada pelo Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) e classificada no estrato A2 do Qualis Periódicos, da CAPES (2012), a Revista OPUS está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Atualmente, é veiculada em versão online. Publica artigos, resenhas e entrevistas em português, espanhol e inglês, recebidos em fluxo contínuo.

O endereço para envio é **opus@anppom.com.br**.

Para que possam ser publicados na Revista **OPUS**, os artigos, resenhas e entrevistas devem se adequar aos **requisitos**, **normas técnicas** e **cessão de direitos** que constam no site **www.anppom.com.br/opus**/.

Cada artigo, resenha ou entrevista é avaliado por pareceristas *ad hoc*, através do processo de avaliação cega por pares (*double blind review*).

Os textos submetidos precisam necessariamente ser originais. O conteúdo de cada artigo, resenha ou entrevista é de inteira responsabilidade de seu autor.

ISSN 0103-7412 (versão impressa)
ISSN 1517-7017 (versão online)

The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange

Barbara Alge (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Abstract: Francisco Curt Lange has been called "the German who discovered America" and "pioneer, mediator and Nestor of musicology in Latin America". He is known for his research on colonial music in Latin America and his role as mediator between Latin America and Europe in the realm of Western art music. This article contributes to the understanding of Lange's complex life trajectory set in Europe, the United States and various countries in Latin America. It also builds on former studies of Lange's biography by focusing on his exchange with musicologists in the German-speaking world. It examines the role of German musicology in Lange's work on one hand, and the role of Lange's work in German-language musicology on the other. In addition to secondary sources, the findings are based mainly on Lange's correspondence with the German-speaking world which is archived at the Curt Lange Archive at the Federal University of Minas Gerais, Brazil.

Keywords: Francisco Curt Lange. Biography. Historiography of Musicology. Germany. Latin America.

Título: A influência da musicologia alemã na obra de Francisco Curt Lange

Resumo: Francisco Curt Lange foi chamado "o alemão que descobriu a América" e "pioneiro, mediador e Nestor da musicologia da América Latina". Ele é conhecido pelos seus estudos sobre a música colonial da América Latina e pelo seu papel como mediador entre a América Latina e a Europa na área da música erudita ocidental. Este artigo contribui para a compreensão da complexa trajetória de vida de Lange entre a Europa, os Estados Unidos e diferentes países da América Latina, assim como para os estudos biográficos anteriores sobre Lange. Foca o intercâmbio de Lange com a musicologia e musicólogos do mundo da língua alemã, indagando a respeito do papel da musicologia alemã na obra de Lange, por um lado, e pelo papel que a obra de Lange na musicologia da língua alemã, por outro. Além de fontes secundárias, as observações se baseiam, sobretudo, na correspondência de Lange com o universo da língua alemã, arquivada no Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras-chave: Francisco Curt Lange. Biografia. Historiografia da Musicologia. Alemanha. América Latina.

Francisco Curt Lange has been called "the German who discovered America" (MOURÃO, 1990) and "pioneer, mediator and Nestor of musicology in Latin America" (FÜRST-HEIDTMANN, 1991). He is known for his research on colonial music in Latin America and his role as a mediator between Latin America and Europe in the realm of Western art music.

Due to my own interest in Brazilian music from colonial times, particularly in the state of Minas Gerais, I first came across Lange's writings in the Ibero-American Institute in Berlin. I was actually quite surprised to find 128 entries on Lange in the online catalogue of university libraries in Germany (*Verbundkatalog, GVK*) because I knew that Lange had moved from Germany to Uruguay at the age of twenty. While working my way through Lange's research on music from Minas Gerais, I discovered much about the relationships Lange had maintained with Germany throughout his life.

In 2013, I spent five months at the Curt Lange Archive (*Acervo Curt Lange,* in this text referred to as ACL) at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) with a CAPES visiting professorship (Fig. 1). The UFMG has hosted Lange's private archive since 1995 and contains more than 100,000 documents and objects, 90,000 of which are letters, while others are music manuscripts, musical instruments, records, publications by Lange and other authors, as well as Lange's unpublished studies (http://curtlange.lcc.ufmg.br/, accessed 24 February 2014). It also contains Lange's souvenir plates from Germany and Austria, and a Saba brand Freiburg Vollautomatik stereo radio, which reminded me of my grandparents' living room in Austria.

In this article I look at Lange's relationships with musicology and musicologists in the German-speaking world based mainly on his correspondence archived at the ACL. I am interested in Lange's role in musicology in the German-speaking world on one hand, and the role of German musicology in Lange's work on the other. My aim is to contribute to the understanding of Lange's complex life trajectory, set in Europe, the United States and different countries in Latin America, while building on former studies of Lange's biography, including those by VELAZCO (1989), MOURÃO (1990), MONTERO (1998), BÉHAGUE (2001) and COTTA (2009). While these studies mention Lange's German teachers, his training in German musicology (MAYER-SERRA, 1947; VELAZCO, 1989; MONTERO, 1998; and BÉHAGUE, 2011), and the influence of a German educational background in his theoretical and methodological approach (COTTA, 2009; LEONI, 2007 and 2010; MACHADO NETO, 2008 and 2011), I give further insight into Lange's role in musicology of the German-speaking world.



Fig. 1: Curt Lange Archive (photo taken by us in December 2013)

German Education

Franz Kurt Lange was born on 12 December 1903 in Eilenburg (Saxonia) as a son of an upper middle class family. The family soon moved to Bremen where father Franz Josef Lange worked as an acoustic engineer and piano builder. According to Rui MOURÃO (1990: 13), Franz Josef designed pianos for use in tropical regions and wanted his son Kurt to succeed him in this business. Apart from helping his father in the building and, primarily, the tuning of pianos, Kurt also played the violin and piano, studied architecture in Munich and attended musicology courses in Munich, Bonn, Leipzig, Heidelberg and Berlin (VELAZCO, 1989; BÉHAGUE, 2001).

In view of the fact that Kurt moved to Latin America in 1923 at the age of twenty, it is indeed enigmatic how he could attend courses in so many different cities and obtain a

diploma in architecture in 1927 and a doctorate in musicology at the University of Bonn in 1929 with a dissertation on the polyphony of Dutch motets (VELAZCO, 1989: 152; BÉHAGUE 2001: 239; and LANGE 1985, CV). In fact, Mathieu Pilger from the SHK Archive at the University of Bonn informed me by email that he could not find Lange archived at the SHK as a former student from 1922 to 1929, nor in the *Promotionsalbum* (registration of dissertations) between 1921 and 1933[1].

In Germany, Lange studied with Arthur Nikisch (conductor), Karl Straube (organ), and Rudolf Ibach (acoustics and piano building); and with musicologists Adolf Sandberger, Paul Mies, Ludwig Schiedermair, Ernst Bücken, Fritz Oeser, Erich Maria von Hornbostel, Curt Sachs, Arnold Schering, Georg Schünemann, Max Seiffert and Hermann Abert. Should Lange ever have written a dissertation on Dutch polyphony, it is according to various authors influenced by the writings of Dutch musicologist Charles Jean Eugène van den Borren (MAYER-SERRA, 1947; VELAZCO, 1989; MONTERO, 1998; and BÉHAGUE, 2001). Apart from music, Kurt Lange was also interested in German literature and philosophy,[2] as well as Roman Studies. It actually was Romanist Karl Vossler (Munich) who finally motivated Lange to move to Latin America in 1923 (MOURÃO, 1990: 16).

Settlement and Activities in Latin America

Little is known about Lange's life in Latin America before 1929. A diary written by Kurt Lange some days before embarking to Buenos Aires in 1923, and archived at the ACL (ACL-UFMG, 1923, BRUFMGBUCL3.001), reveals that he tuned pianos in Germany. Once in Latin America, Kurt changed his name to Francisco Curt Lange. According to Rui MOURÃO (1990: 17), Lange left Germany because of the economic crisis that occurred between the two world wars. He initially intended to go to Buenos Aires where he was invited to work in the area of music folklore. However, an obituary archived at the ACL shows that his father Franz Josef Lange died in 1925 in Minas (Uruguay), the city where Curt Lange met his future wife, Maria Luisa Vertiz. This raises the question whether father and son went to Latin America together, and if so, why? Maybe to work with pianos?

Curt Lange finally settled in Montevideo with Maria Luisa whom he married in 1928. According to a letter that Lange wrote on 23 October 1929 to Erich Kleiber, musical

[1] Email from 13th March, 2014.

[2] Lange mainly read Goethe, Hölderlin, Rilke, Schiller and Zweig in literature; Nietzsche and Kant in philosophy; and Rudolf Steiner in anthroposophy.

director of the State Opera in Berlin, Lange did not return to Germany between 1923 and 1929. In fact, according to this letter, Lange had been promised a lifetime post at a German recording company in Uruguay. In Montevideo in 1929 he definitely directed the music section of the Otto Rabe Cia., a company that distributed recordings for the Polydor label. Before working for Otto Rabe, Lange had his own business selling pianos produced by a piano company in Koblenz and by Carlos Ott. Lange also tuned pianos "the way he had learned it from Blüthner, Brechstein and Ibach" (Lange in a letter to Kleiber on 23 October 1929). In a letter to Kleiber from 24 January 1930 Lange wrote that the representation of Polydor in Uruguay was "his work" and "if nothing changed with the company in Berlin, he would go to the competition" – probably referring here to the fact that the promise of a lifetime post had never been fulfilled.

In 1930 Lange became music assessor at the Uruguayan State Broadcasting System (SODRE) and director of the State Record Library – a job he continued until 1948. For Uruguayan radio, Lange introduced around 4,000 concerts (LANGE, 1985, CV). At the Instituto de Estudios Superiores in Montevideo Lange founded musicology in 1932. He started to promote music, musicians and music research of the Americas in the context of a movement known as "*Americanismo Musical*," and he intended to realize this vision in a dictionary, a library, a record archive and a publication series. In 1935 Lange published his "polemic" pamflet (orig. *Kampfschrift*, LANGE, 1985, CV) on *Americanismo Musical*. In order to find contributors for the *Americanismo Musical* project, he established contacts in Argentina, Chile, Venezuela, Peru, Colombia, Bolivia, Cuba, Mexico and Brazil. He also travelled to these countries in order to talk about German composers and to disseminate his vision of a musical organization in Latin American countries. Furthermore, Lange started to do research on Latin American music. The *Americanismo Musical* resulted in the publication of the *Boletín latino-americano de música* (Vol. I-IV 1935-1938, Vol. V 1941 and Vol. VI 1946), the Ibero-American Music Festival in Bogota in 1938, the Inter-American Conference in the Field of Music in Washington in 1939 and the foundation of the Instituto Interamericano de Musicologia as a continuation of the Instituto de Estudios Superiores in 1940. The Instituto Interamericano de Musicologia published an issue of the *Monumenta Musical Latinoamericana* containing twelve compositions of religious music from Venezuela and, until the closure of the institute in 1947, the works of Latin American composers under the auspices of the Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. This Editorial published around sixty-six compositions between 1941 and 1956. Lange also exchanged ideas with musicologist Charles Seeger, president of the Pan-American Union's music division. Besides musicology, Lange advocated music education in Uruguay and

founded a recorder orchestra for children in the 1930s. In letters to Hermann Alexander Moeck (from 1953 to 1969), Lange wrote that he actually introduced the recorder in Latin America.

In 1940 and 1941, Lange edited the journal *Música Viva* in Rio de Janeiro together with Hans-Joachim Koellreuter; and together with Juan Bautista Plaza, he published the *Archivo de Música Colonial Venezolana* in 1941 and 1942. In his research, Lange focused on Latin American religious music from colonial times. He wanted to know more about the musical links between Europe and Latin America, primarily between Spain and Argentina, and between Portugal and Brazil. He did research on the composer Louis Moreau Gottschalk and on the musical life at the court of Dom Pedro II in Rio de Janeiro. In 1944, he encountered musical manuscripts from the eighteenth century in private band and church archives in the Brazilian state of Minas Gerais – a "discovery"[3] that would not only change the musical historiography of Brazil, but also determine Lange's contribution to musicology. The most intensive years of Lange's research in Minas Gerais were from 1944 to 1946, and 1956. Lange further witnessed traditional music in the Brazilian northeast (LANGE, 1979)[4] and assisted in the foundation of record archives in Belo Horizonte and Recife. Lange might have also influenced Mário de Andrade and Oneyda Alvarenga in their organization of the city record archive in São Paulo (NUNES MOYA, 2011). A letter to Cláudio Santoro from 1946 shows that Lange dreamed of setting up a publication series on Brazilian music under the title *Monumenta Musicae Brasiliae* – a dream, however, that would never come true (COTTA, 2009: 256).

In 1948 Lange was invited to establish the department of musicology at the National University of Cuyo in Mendoza (Argentina) where he founded and edited the *Revista de Estudios Musicales* and a series of scores with contemporary Latin American music (BÉHAGUE, 2001: 239). In the same year he received the Doctor Honoris Causa by the New York College of Music. In 1956, however, he was dismissed in Mendoza and faced at the age of 52 an unsecure future for himself, as well as for his wife Maria Luisa and his children Hermann and Marlies. After returning to Minas Gerais for further investigations in 1956, Lange worked as a Unesco representative in Brazil from 1958 to 1960. The year

[3] Lange denominated himself in letters and publications as the "discoverer" of this music.

[4] The audio collection in the ACL shows that Lange was interested in the music of Brazilian Indians. The photo collection in the ACL includes photos of dance dramas such as a *chegança de marujos* from Paraíba. In a letter to Kurt Reinhard in 1958, Lange wrote that he recorded a whole Candomblé session, adding that this was "the first entire recording in the development of culture of Afro-Bahian religious sects."

1958 was also when a fire in Buenos Aires destroyed his library along with his books, his recordings and his own manuscripts[5] (MAYER-SERRA, 1947; BÉHAGUE, 2001: 239).

Lange always wanted to continue his professional life in Rio de Janeiro, Buenos Aires or Montevideo, and to continue his studies in Minas Gerais.[6] He dreamed of founding an Institute of Musicology in Brazil, getting a ten-year work contract there, and being able to accommodate his collection of musical manuscripts in an institution in Minas Gerais.

Nevertheless, from 1961 to 1963 he moved to Bonn in the function of the cultural ambassador of Uruguay. In Germany he gave many talks at universities and other institutions. During his time in Europe, he also carried out research in Portuguese archives.[7]

After a life of accompanying Lange in all his endeavors, Maria Luisa died in 1981. In 1986 Lange moved to Caracas to work as Cultural Attaché of the Uruguayan embassy. In Caracas he worked with the National Library and became editor of the *Revista Musical de Venezuela*. In 1989 the Federal University of Minas Gerais honored him as Professor Honoris Causa. Since 1995 Lange's private archive has been hosted at this university. A part of the archive is also hosted at the university in Caracas. Lange worked nearly until his death in Montevideo in 1997.

Contributions to Musicology

Lange's main contributions to musicology are his studies of colonial art music from Argentina and Brazil. Supported by grants from over twenty foundations and governments, Lange explored colonial archives in Argentina and Brazil and carried out research in Spain

[5] In a letter to Ludwig Finscher from 1967 Lange estimated the number of lost documents to be 45,000.

[6] Macario Santiago Kastner motivated Lange to apply his broad knowledge and working and organizing capacity to a career in Europe (letter from Kastner to Lange on 20 January 1963). Lange turned down job offers from the United States and Germany, such as the visiting professorships offered by Karl Gustav Fellerer and Heinrich Husmann, because – as he wrote in a letter to Gilbert Chase in 1961 – he preferred to "stay free to produce."

[7] In 1969 Macario Kastner suggested Lange look at the documents of the archive of the brotherhood of Santa Cecilia in Lisbon in order to find out more about the relations between Portugal and colonial music from Minas Gerais.

and Portugal (BÉHAGUE, 2001:239). In 1944, he "discovered"[8] a rich eighteenth-century musical culture in the Brazilian state of Minas Gerais through musical manuscripts located in private and band archives, and through historical documents of clerical and church archives. He learned that in colonial Minas Gerais, musical professionalism had existed; that the Church and the State had hired musicians; and that most of these musicians and composers had been mulatos, those of mixed black and white ancestry. Lange considered his "discovery of the School of Minas Gerais […] one of the biggest musicological happenings in the last 150 years" (LANGE apud COTTA, 2009: 277, our translation from Portuguese) and he wanted the world to know that "Latin America revealed culturally important movements in which music played a much more important role than music historiography thought" (LANGE, 1951a: 871). Lange's findings on Minas Gerais indeed changed Brazilian music historiography that so far had determined the beginnings of Western art music in Brazil with the transfer of the Portuguese court to Rio de Janeiro in 1808.

In order to prevent the loss of music manuscripts, Lange bought them in private transactions from people in Minas Gerais.[9] These manuscripts included pieces written by *mineiro* composers from the eighteenth and nineteenth century as well as copies of European composers such as Mozart, Haydn, Wagenseil, Pleyel and Boccherini. Lange had always dreamed of creating an Arquivo Mineiro de Música in Minas Gerais that could host the manuscripts he collected between 1944 and 1965. Only in 1982 was he finally able to hand this collection over to the Museu da Inconfidência in Ouro Preto (COTTA, 2009: 349-350).

As these musical manuscripts from Minas Gerais rarely included all voices in one single score, Lange also restored the liturgical music he collected and edited it for practical use.[10] His choice of particular compositions in *História da Música na Capitania Geral de Minas Gerais,* published in several volumes (LANGE, 1979, 1981 and 1983), reveals which compositions from Minas Gerais he valued most. Apart from information on musical pieces, the volumes of this *História* include descriptions of historical documents from clerical and church archives.

---

[8] In fact, Lange was not the first to discover this music: before him other authors such as Cernicchiaro and Santos had already mentioned the existence of such archives and composers (COTTA, 2009: 164).

[9] His collection of musical manuscripts actually provoked a controversy in regards to State property of musical manuscripts and led to the implementation of laws and decrees on Brazilian patrimony in the 1960s (COTTA, 2009: 1-3 and 355).

[10] For a list of scores restored by Lange see MOURÃO 1990: 65-57.

Between 1950 and 1962 Lange also organized hundreds of concerts of liturgical art music from Minas Gerais throughout South America, the United States, and Europe,[11] and he talked about this music in many countries. The *mineiro* composer that Lange valued and championed the most was José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. As for Argentinian colonial music, Lange researched the Italian-born composer Domenico Zipoli (LANGE, 1985). Additionally, Lange wrote about organs from Latin America (1955 and 1965) and about the composer Louis Moreau Gottschalk (1951b and 1970b).

Lange's other contributions to musicology included his project of the already mentioned *Americanismo Musical* and his dissemination of European and North American music in South America, mainly through the publication *Boletín latino-americano de música (BLAM)*. The first volume of BLAM was published in 1935 at the Instituto de Estudios Superiores in Montevideo and included inedited scores of Latin American composers in the annex. The second BLAM was published in Lima in 1936, the third and fifth in Montevideo (1937 and 1941) and the fourth in Bogota (1938). Issues 2 to 5 of the *Boletín* are divided into sections on Latin America, the United States and Europe–and even Asia in issue 2–and reflect the breadth of themes approached by BLAM, including: music psychology, music therapy, pedagogy, radio diffusion, classical music, contemporary art music, jazz, indigenous and ethnic music. Volume 5 includes the composition *The Unanswered Question* by Charles Ives. Authors of the fifth BLAM are, among others, Frances Densmore and George Herzog on indigenous music; Phillips Barry, Ralph S. Boggs, George Herzog, Reed Smith and Lota M. Spell on folk music; Melville Herskovits on African-American music; Max Margulis, William Russell and C. E. Smith on jazz; and Otto Kinkeldey on musicology in the United States. The sixth and last volume of the *Boletín* came out in Rio de Janeiro in 1946 and includes Lange's first article on his findings in Minas Gerais. BLAM, therefore, not only includes Latin American music as its title suggests, but also reflects Curt Lange's role as a mediator between Latin America, the United States and Europe.

Lange also translated international musicological bibliography to Spanish and published in Spanish on European art music. His wrote on a great range of subjects including: Schubert, Strauss, Bach, Beethoven, Mahler, and Russian composers; the relationship between music and architecture, literature (Goethe, Wagner and Nietzsche), and painting. As a visiting lecturer, Lange taught throughout Europe and the United States and he was the Latin American representative of most European and North American musicological organizations.

[11] For detailed information on these concerts see MOURÃO 1990: 68-87.

The Role of German Musicology in Lange's Work

Despite his settlement in Latin America, Curt Lange never lost contact with the German-speaking world, if only because his mother and brother lived in Bremen. Lange's correspondence archived at the ACL shows that he also maintained contact with colleagues in Germany. In the 1930s and 1940s he was focused on establishing his professional career in Latin America, and although his communication with Germany was impeded by the Second World War, in the 1950s he re-established contact with what he saw as the "cradle of musicology and music culture."[12]

In this part I show that Lange's work reflects a Eurocentric, evolutionist, positivistic, comparative, colonialist and slightly nationalist perspective–typical for the spirit of early twentieth century German musicology, which Lange had absorbed during his studies in Germany around 1920. Lange had always portrayed himself as the founding father of musicology in Latin America, and indirectly also as an educator and maybe even a "civilizer" of South America.[13] In his correspondence with the German-speaking world I often encountered Lange's view of Latin America as "chaotic" and "difficult" in comparison to Germany. In a letter to pianist Andor Földes (New York) in 1954, Lange wrote about his plans to visit Europe and to "meet with the real culture after thirty-two years of scientific activity." The hand-typed CV from 1985 in the Ibero-American Institute in Berlin actually shows that Lange tended towards heroism: Lange cites here his encounters with important persons of politics and culture, his posts as president, his professional services, his memberships, and prizes and homages received. In a letter from 24 January 1969, musicologist Fritz Bose congratulated Lange for his prospect on becoming a Citizen of Honor of New York City and added, "this would be quite special for a non-politician". In a letter from 7 October 1961 Lange advised his brother Rolf to always mention that his "exotic brother" introduced musicology to Latin America and helped to establish musicology in the United States.

Lange did indeed found the first musicological department in Latin America in 1932 at the Instituto de Estudios Superiores in Montevideo. Involved with education policies in Uruguay, Lange also translated the works of Kerschensteiner and Lämmermann on music education into Spanish. Furthermore, he disseminated the music pedagogical

[12] Lange in a letter to Friedrich Blume in 1950.

[13] In a letter to Tore Littmarck (Centre International du Chateau de Mainau) Lange writes from Bremen in 1961: "I am a scientist who opened the Latin American world for historical and comparative musicology in 1935".

works of Jöde, Waldmann, Werle, Lechner and Kerstenberg. He also founded a recorder orchestra for children at the Association of Aesthetic Education for Children in Uruguay, and he introduced to Latin America recorders made by the German Moeck company. In 1935 and 1936 Lange not only spoke about "folklore" and music history at the University of Lima, but he also helped in founding a university radio station. Lange further founded recording libraries in other countries in Latin America. In 1984 he advocated repairing in Germany the Arp Schnitger organ of the cathedral in Mariana (Minas Gerais) .

Lange had always defended a musicology based on German parameters.[14] His library, today hosted at the Federal University of Minas Gerais, includes reference works of German musicology such as the Riemann dictionary of music and the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopedia. It also includes copies of the journal *Die Musikforschung*, which he received as a member of the German Society for Musicology (*Gesellschaft für Musikforschung*).[15] In 1977, the same year in which Carl Dahlhaus published his *Grundlagen der Musikgeschichte* (Foundations of Music History), Lange talked about "Basic Aspects of Musicology" at the University of Santa Maria in Rio Grande do Sul. Dahlhaus' approach focused on works instead of events, on poiesis instead of practice, and promoted a vision of history as independent from social and political contexts (COTTA 2009: 24). Despite Lange's plea for a holistic and humanistic vision of musicology and his interest in musical "folklore" and ethnomusicology,[16] a focus on works and composers also dominates his work.

Lange collected what interested him–things he regarded as having "historical value." Although he mostly disregarded the performance context of the music he studied (COTTA, 2009: 23, 250), at least he interpreted the manuscripts in the context of colonial society and administration as he understood them through historical documents. One does not find musical analyses in Lange's publications, and his interpretations of colonial art music from Minas Gerais seem quite speculative at times. By reconstructing elements of a remote past through documents Lange practiced a kind of "musical archaeology" (COTTA, 2000:

[14] On 17 November 1977 Macário Santiago Kastner wrote to Lange that in Portugal and Spain they did not want to base musicology on the German model, because "the mentality there was quite different".

[15] The ACL possesses all issues of *Die Musikforschung* between 1987 and 1996. At the *Gesellschaft für Musikforschung,* Francisco Lange is registered as a member in 1992, 1993, 1998 and 2001 (Barbara Schumann, secretary of the *Gesellschaft für Musikforschung* via email on 25 February 2014).

[16] In 1965 Lange mentioned the necessity of working together with an ethnomusicologist (COTTA, 2009: 284).

21). In his idea of creating "musical monuments," Lange might have been influenced by the *Denkmäler deutscher Tonkunst* (edited by his teachers Hermann Abert and Max Seiffert) as well as by Dahlhaus' approach (COTTA, 2000: 22f).

The comparative approach in Lange's work finds its strongest expression in the idea of the *Americanismo Musical* that might have been influenced by European musical nationalism (NUNES MOYA, 2011) and inspired by Lange's studies with Curt Sachs (MACHADO NETO, 2011: 154). In his idea of a South American dictionary of music, Lange actually wanted to follow the model of Hugo Riemann (letter to Mário de Andrade, 1932).

An evolutionist perspective is reflected in Lange's talks on the "evolution of music"[17] and his distinctions between "high" and "primitive" culture (Fig. 2). Lange idealized the countryside and its proximity to nature (MACHADO NETO, 2011: 157), and he lamented the loss of culture through mass media. Furthermore he idealized colonial Minas as a center of "high culture"[18] and as being different from the other Brazilian states (LEONI, 2007: 38).

Diósnio MACHADO NETO (2008: 36f) observes three theses in Lange's work: the construction of nationality; the encounter of exotic races from the perspective of European musicology; and the understanding that people of mixed race can become free. Lange thought that Latin Americans had no prejudices about color, but we know that in reality this is not the case, even today. His vision was based on racial determinism and paradigms of nationalism of his time. He thought that culture is based on race, and he viewed the American race as homogenous, represented in a singular syncretism. He thought that Latin America did not follow canons and was thus able to create an art that was "more comprehensive, more healthy, more objective and less perverse" (MACHADO NETO, 2011: 156f). His view of a mestizo and tolerant cultural past probably arose from his aversion to the Nazi regime in Germany (LEONI, 2007: 37). In his search for the European in music and for expressions of the American syncretism in music, or an *Americanismo*

[17] In Tucumán, Lange talked about the "Evolution of Music in Argentina" in 1952; and in Germany he gave a talk on "The Evolution of Music in the United States and Latin America–A Comparative Study" in 1962. A manuscript with the plan for a conference series on the "Evolution of *Música Culta* [learned, cultured music] in Latin America" is archived in the ACL.

[18] In 1961, Lange gave a talk at the State Music Academy in Karlsruhe with the title "*Eine brasilianische Musikhochkultur im 18. Jahrhundert.*" Also, in a letter to Walter Wiora from 1960, Lange called the musical activities in colonial Minas Gerais "a wonder" and "the most intense music movement on the American continent, unknown up to 1944."

Musical, Lange found the best example in Brazil,[19] more precisely among the *mulato* composers from Minas Gerais (MACHADO NETO, 2011: 161). Lange regarded negros and *mulatos* as especially musically talented (LANGE, 1951a: 857). Nevertheless, he showed more interest in the mestizo than the negro, as the former had "evolved" (LEONI, 2007: 38) to a culture formed by Europe.

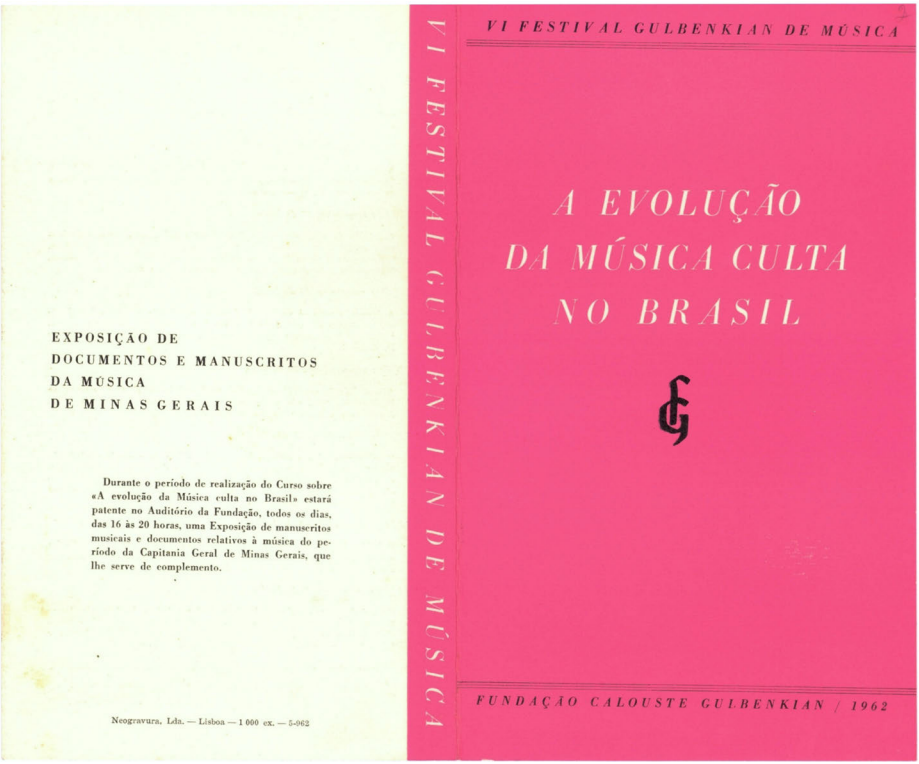


Fig. 2: Announcement of Lange's exposition of musical manuscripts from Minas Gerais, Lisbon, 1962 (BRUFMGBUCL3.397).

[19] In a text on the "Current Situation of Music in Latin America" that I found in the ACL (1.4.423), Lange wrote that nationalism delimited music, but that Brazil, because of its racial constitution, possessed a "vivid musical tradition" that owed a lot to the negro.

Lange's research on Latin American music was guided by his curiosity for the European influence in this music. In Rio de Janeiro, Lange encountered compositions of Mozart, Haydn, Beethoven and Schubert in the library of Princess Leopoldine from Austria (Lange in a letter to Mário de Andrade from 1944); and in Minas Gerais he found pieces by Haydn and Mozart in local band archives. Lange was convinced that the mulato composers from Minas Gerais had been influenced by European music, mainly by the pan-German or Austro-Hungarian Empires (talk by Lange, digitalized audio cassette archived under ACL 7.3.02/cod.39). According to Paulo CASTAGNA (2000: 70), Lange did not consider sufficiently the importance of Portugal in the transmission of music to the colony. For his research on "The European influence on the cultural development of Brazil" in the 1970s Lange received financial support from the Volkswagen Foundation Hamburg. In 1973 and 1974 he studied the 1900 "German-Brazilian cultural exchange" between Porto Alegre and Vienna, as well the role of the priests José Maurício and Arno Phillip in this exchange.

Lange further disseminated knowledge on Western art music and German culture in Latin America. He talked about Beethoven, Mahler, Schubert, Goethe and Russian composers in Uruguay (1931 and 1932); about Nietzsche, Wagner and Beethoven in Brazil (1934); and about Goethe and Beethoven in Argentina (1952). For the *Revista de Estudios Musicales* he translated articles on Heinrich Schütz and J.S. Bach, and wrote about Beethoven (1970a). Lange was mainly interested in the human side of composers, philosophers and writers. In 1934 in Rio de Janeiro he talked about the political and social ideals of Beethoven in the Salon Pro-Arte; in 1938 in Chile about "Nietzsche's position on the State, war and race"; and in 1950 in Argentina about the "Religiosity of Johann Sebastian Bach" and in 1952 about the "Religiosity of Beethoven".

A letter to Cláudio Santoro from 1964 shows that Lange had always dreamed of founding a musicology institute and publishing the series *Etno-musicologia* and *Monumentae Musicae* in Brazil. In 1968 historical musicology was institutionalized in Brazil in the Centro de Estudos em Musicologia in São Paulo, with musicologist Régis Duprat as its central figure (MACHADO NETO, 2011: 169). Régis Duprat was also a friend of Curt Lange. In 1981 Lange acted as the co-founder and lifetime president of the Brazilian Society for Musicology (MAYER-SERRA, 1947). One year later he also became president of the newly founded Latin American Society for Musicology. In 1984 his article, "About the teaching of musicology in Brazil," appeared in the bulletin of this society. This article shows that Lange wanted to introduce a musicology following the German model. He criticized Brazilian musicology for being too public-oriented and considered "historical and comparative musicology perfectly evolved in Germany and Austria" (124). In this article Lange gave an

idea of what he understood as "authentic musicology" (128), and he envisioned a "universal, historical, ethnological and systematic" musicology in Brazil (128). Lange also looked to Germany for academic structure: he demanded a professorial thesis (habilitation) for all who wanted to get a professorship in musicology in Brazil (125)–even though he had never written a habilitation himself.

Lange's legacy has been perpetuated in Brazilian musicology until today. Music manuscripts from Brazil's colonial times are still being "discovered", analyzed, edited and performed by professional and semi-professional musical ensembles. Especially through his work with archival documents and music manuscripts, Lange is considered the forefather of Brazilian musicology (COTTA, 2000: 19).

Lange's Role in German Musicology

A German intellectual background influenced Lange's work, and conversely his work also influenced the German-speaking world. Before starting a professional career as a musicologist in Latin America, Lange collaborated in a Germany-based project about Schubert and Beethoven (letter to Mário de Andrade in 1932, and letter to Dahlhaus) and collaborated with the conductors Erich Kleiber and Fritz Busch (LANGE, 1985, CV). From 1961 Lange was involved with the restoration of the music library at the Ibero-American Institute in Berlin that had been bombed during the Second World War. Before the war, Lange had actually been involved in the establishment of this library (MAYER-SERRA, 1947; LANGE, 1985, CV). Lange acted furthermore as vice-president of the International Musicians Newsletter Archive (*Internationales Musikerbriefarchiv*) in Berlin. From 1959 to 1964 he collaborated in the *Enciclopedia Ricordi Milano*, and from 1959 to 1962, upon invitation by Paderewski, in the edition of the complete works of Chopin (LANGE, 1985, CV). In letters to Carl Dahlhaus between 1969 and 1972 Lange defended including entries on Latin American music in the Riemann encyclopedia and in the *Neues Handbuch für Musikwissenschaft*. He was finally invited to write on Latin America for two supplementary volumes of the Riemann dictionary (1972-1975). In a letter from 1964 Ruth Blume thanked Lange for his entry on Domenico Zipoli for the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopedia. Karl Gustav Fellerer asked Lange in a letter from 30 March 1972 to propose a list of authors for a publication project including Latin American music. The chapters on the different South American countries would include the "stage of indigenous musical cultures," "the music of immigrant cultures from Africa, Asia and Europe," "acculturation and amalgamation processes in historical perspective up to 1972" and "the dealing with

'exotisms' in Europe." In a letter from 21 November 1979 Fellerer shared with Lange his view that the basis of musicology was music and not sociology and congratulated Lange for his "vigorous advancement of South American music history."

In his letters to German colleagues (historical and comparative musicologists, folklorists, journalists, writers, university faculty, museum staff and editors) in the 1950s and 1960s, Lange asked for an exchange of publications and for opportunities to present his work at German institutions. Furthermore, in these letters he reported his findings in Minas Gerais. German colleagues invited him to conferences and sent him information on new publications as well as on homages and obituaries of colleagues. From his long list of correspondence with colleagues in Germany,[20] I now offer insight into a few letters.[21]

A letter to Friedrich Blume from 1950 shows how Lange approached his German colleagues: Lange wanted to include articles of German colleagues in his journal and to initiate a regular exchange of publications, in this case with Blume. He told Blume that since 1923 he had established musicological research in Latin America; participated in organizational and scientific endeavors in countries from Argentina to Mexico and Cuba; and given lectures at universities, the Pan American Union and the State Department in the United States. Furthermore, Lange sent the *Revista de Estudios Musicales* to colleagues such as Karl Gustav Fellerer in 1952, and to Heinrich Besseler in 1954. Besseler expressed in his letter from 1954 his interest in the work (orig. *Aufbauarbeit*) that Lange carried out in Latin America, and he wrote about problems that academics had to deal with in Eastern Germany. Lange told Besseler in a letter from 23 May 1954 how he stimulated unknown researchers and composers in Latin America by giving them the chance to publish, by giving them advice and by advocating them at the right places. He further wrote about his 27,000 letters of correspondence that he had written in six languages since 1934 and about his plans to disseminate his knowledge of Latin American music in Germany. As themes for talks that he could offer he proposed: "*Indianer*" (Indians); "*Volks- und populäre Musik*" (Folk and Popular Music); "*Kunstmusik*" (Art Music); and dances that he could perform together with his wife. In 1958 Besseler informed Lange about his move from Jena to Leipzig. He thanked Lange again for the publications that Lange had sent him, and he reminded Lange of the Congress of the International Society for Musicology in Cologne. In a letter from 15

[20] The reference list in annex 1 of this article includes a list of all correspondence that Lange had with the German-speaking world.

[21] The ACL followed Lange's own organization of the letters, namely all letters received are organized by name, and all letters sent are organized chronologically and not by name.

April 1955 Paul Mies informed Lange that the second issue of the *Denkmäler Deutscher Tonkunst* included Mies' studies of carnival songs from Cologne.

There were also German colleagues who took the initiative to contact Lange themselves. Felix Hoerburger, for example, found Lange's address via the member list of the International Society for Musicology and offered to work as a specialist in folklore for Lange in Uruguay in 1951. Comparative musicologist Kurt Reinhard also corresponded with Lange between 1950 and 1965. In 1950 Reinhard wrote to Lange that there were only a few comparative musicologists left in Germany and that there was little material of interest on Latin America in the Berlin Phonogram Archive. In 1951 Reinhard thanked Lange for the offer of a job in Latin America and for the offer to publish his professorial dissertation. Reinhard was curious about the possibility of founding an ethnomusicological institute in South America (1953), and he sent Lange the outline of an ethnomusicology conference (1954).[22] Lange also sent articles and recordings on colonial music from Minas Gerais to Reinhard.

A letter to Fritz Jöde from June 1955 tells that Lange disseminated Jöde's ideas on music education in Latin America. Lange informed Jöde about his own function as president of the Association of Aesthetic Education for Children in Uruguay, his implementation of recorders in Latin America and his involvement with modern music education using broadcasting. Lange further manifested his interest in movements of music education in Europe and in authors such as Kerstenberg, Brehmer, Anna Lechner and Franz Werle. He told Jöde that it had been difficult to maintain contact with Germany during the Nazi regime, but that by the present day he would be in contact with all institutions (orig. *Stellen*) in Germany. Lange further confessed to Jöde that he had come to Argentina and Uruguay in 1923 because of the difficult political situation in Germany, "shortly after his doctorate […] almost on his way to the United States", and that he later did not want to give up on Latin America after all that he had "conquered in musicological and organizational terms […] despite several invitations to the States" (our translation from German). From 1961 to 1964 Fritz Jöde sent the journal *Pro Musica* to Lange and informed him via letter about the closure of his International Institute for Youth and Folk Music.

Lange's most important contact in Germany was musician and comparative musicologist Fritz Bose, who worked at the Institute for Music Research in Berlin. During

[22] The conference should include the following themes: ethnological music research and neighbouring disciplines, methodology of ethnomusicology, problems of archiving and cataloguing, practical research, music and dance, music and society, and music and the individual.

Lange's stay in Germany between 1961 and 1963 Bose was Lange's principal interlocutor followed by Adrio, Reinhard, Moser and Bock. Bose also wrote reviews on Lange's works. In 1954 Bose asked Lange for the 1938 issue of the *Boletin latino-americano de música* as he was interested in the music of Native Americans (orig. *Indianer*) and because the Berlin Phonogram Archive only possessed the "noisy" (Bose) recordings of Grünberg-Koch and Preuss. In a letter from 8 November 1956 Bose agreed with Lange that the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopedia edited by Friedrich Blume contained "stupid information" about non-European music, and that it did not include things that it should. The letter further reflects tensions between Lange and Ernesto Epstein, an Argentine musicologist who had studied musicology in Berlin with Lange. In 1957 Bose thanked Lange for sending his works on church music in Santa Fe and San Lorenzo written between 1770 and 1820, and he added that it was interesting to see how the impulses for this music came from the "mother country," that is, the colonizer, Spain. In another letter from 1957 Bose told Lange about his impression that South America turned the European into a conqueror and treasure hunter and offered virgin territory (orig. *Neuland*) for research, whereas in Europe one could only look for "shards" which nobody had yet published. Through a letter from 1958 we learn that Bose participated in the discussion on ethnomusicology in Africa at the International Congress of Musicology of the German Society for Musicology and presented a talk on instrumental accompaniment in "primitive music". The folder with Bose's letters to Lange at the ACL also includes a letter from Hans Joachim Moser from 1961, in which Moser discusses the difficult situation of institutes and orchestras in Berlin due to the East-West division.

In 1961 Fritz Bose and the Ibero-American Institute in Berlin wrote recommendation letters to the German Research Foundation (DFG) for financial support of Lange's research stay in Germany. The Institute for Music Research in Berlin was actually interested in Lange's help in the classification of instruments from its South American collection and in his advice concerning the Institute's bibliography and other materials for the library. Bose also wrote that Lange intended to get to know more about actual findings of musicology in order to apply those findings in Latin America, and that Lange was organizing musicology in Latin American following the German model. As the DFG, however, did not fund individuals working for a German institute and demanded a concrete research project, Bose finally proposed to Lange a comparison of eighteenth-century music from Minas Gerais and Europe in stylistic and sociological terms. As Lange's curriculum from 1985 in the Ibero-American Institute shows, Lange finally received funding from the German Academic Exchange Service (DAAD), the service that also gave around twenty

scholarships to Uruguayan and Brazilian students upon Lange's recommendation. Lange further received funding from *Inter Nationes* in Bonn in 1953; from the Deutscher Industrieverband in 1964 and 1965; and from the Ministry of Education Vienna in 1970. Additionally, the Volkswagen Foundation of Hannover supported Lange's research on the "European influence on the cultural development of Brazil."

Ludwig Finscher exchanged letters with Lange in 1957, 1968, 1970 and 1974. In one of these letters he promised to mention Lange's publications on Argentine music in the journal *Musikforschung,* adding that he realized how little was known in central Europe "on the old musical culture of South America." Finscher manifested a particular interest in Lange's research on chamber music practice and the influence of Viennese classicism in Brazil. In the 1960s, Finscher invited Lange to give a talk at the musicology institute of the Goethe University Frankfurt, offering him three hundred German marks for travel expenses. In 1967 Lange proposed an article for the *Musikforschung* journal to Finscher.

Hans Heinrich Eggebrecht refused an exchange of publications with Lange in 1965 and asked Lange instead to subscribe to the journal *Archiv für Musikwissenschaft* through institutions. In 1970 Eggebrecht turned down Lange for talks at his university, but thanked him for forwarding the article on "La Musica en Villa Rica." Letters from 1968 and 1969 show that Eggebrecht corresponded with Lange about entries on Latin America for the reprint of the Riemann encyclopedia. The request for entries on Latin America in the Riemann encyclopedia had actually been forwarded from Carl Dahlhaus to Lange by Fritz Bose.

In 1958 Lange became friends with Werner Meyer-Eppler, pioneer in electronic music research. Before his death in 1960, Meyer-Eppler actually gave talks in Brazil and Chile, possibly upon recommendation by Lange. From Austria it was the Gesellschaft für Musikfreunde, the Austrian national library and editors such as the Musikhaus Doblinger and Universal Edition that corresponded with Lange. Lange also exchanged letters with the Austrian musicologists Walter Salmen, Erich Schenk, Walter Senn and Rudolf Haase. In 1955, Erich Schenk invited Lange for a talk in Vienna about the "Influence of Austrian music in Latin America during the 18th and 19th centuries." A letter from 1969 shows, that Schenk impatiently awaited Lange's findings on the influence of Austrian music from the pre-classical period on Latin American music. To this letter Lange responded that he had to do further research in Vienna to understand, what he considered, this "very strong influence."

In a letter from 9 November 1955 Walter Senn showed interest in the Stainer violins found in Minas Gerais. On 13 June 1960 Senn confessed in a letter to Lange that

"when one heard in Europe about mulatoes and the gold and diamond period, one thought about the jungle, the time of the pioneers and a primitive and militant life. It would thus be even more surprising to hear about high culture, creativity and technical skills" (our translation from German). Senn was impressed by the skills of the mulato composers from Minas Gerais and heard Italian as well as Austria-German influences in their music. He compared Lobo Mesquita's work to that of Michael Haydn and to early works of Joseph Haydn, and he regretted not having included the composers Lobo de Mesquita and Parreira Neves in his entry on the mass after 1600 in the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopedia. On 1 December 1969 Senn wrote in a letter to Lange that he regretted that Latin church music had fallen victim to liturgical reform and that in rural Austria, Latin masses, vespers and litanies could not be witnessed any more. Lange and Senn also exchanged information on brotherhoods of musicians in Austria and on Austrian Jesuits evangelizing in Latin America in the seventeenth century (letters from 1970 and 1975). A letter from Senn on 27 February 1979 shows that Lange and Senn actually never met personally during their long correspondence of twenty years. In a letter of 1980 Senn mentioned his surprise of Lange's "discovery" of an Arp Schnitger organ in Mariana.

Rudolf Haase from the Academy of Music and Drama in Vienna corresponded with Lange between 1977 and 1989. In 1975 he invited Lange to talk about the composer Villa-Lobos at the Vienna Music Academy. In a letter from 14 January 1976 Haase thanked Lange for disseminating his writings on harmonics in England and Latin America. The letters themselves also give insight into Haase's research on harmonics. In 1989 Haase asked Lange to write a reference in favor of maintaining the Institute for Harmonical Research in Vienna.

As mentioned already, Lange was invited to give talks at German universities, academies and radio stations during his stay in Germany from 1961 to 1963. In 1961 he talked about colonial music from Minas Gerais and Brazilian traditional music (orig. *Volksmusik* and *Volkstänze*) at the South-West German radio station in Stuttgart; the State Music Academies in Kassel, Detmold, Trossingen and Karlsruhe; the Universities of Munich, Tübingen, Innsbruck, Göttingen, Marburg, Hamburg and Kiel; the Bavarian radio station; the Bergisches Landeskonservatorium; Unesco week in Bremen; the Ibero-American Association in Celle; the ethnology museum in Göttingen; the Hans Sachs house and the Kulturamt in Gelsenkirchen; the radio station in Bremen; "Der Bund" in Wuppertal; and the Technical Academy in Karlsruhe.[23] In the name of the North American embassy in

[23] Heinrich Husmann invited Lange for two talks in Göttingen, and Kurt Herfurth organized Lange's talk "Music in Latin America" at the Music Academy Kassel.

Bonn, Lange also gave a cycle of talks on North American music at German universities between 1961 and 1963. The State Music Academy of Stuttgart chose a cycle of talks on "Volksmusik from the United States" including the following subjects: "Primitive Music of the Indians," "Negro Music," "Mountain Ballads," "Square Dances" and "Shape-Note Singers" (letter from 1962).

In 1961 Lange received an homage at the University of Bonn. He participated in the International Musicological Congress in Bonn in 1970 and collaborated with the Friedrich-Wilhelm University in Bonn, the House of Church Music in Maria Laach and the University of Cologne in 1976. In 1980 Lange gave conferences in Munich, Cologne, Bremen and Innsbruck and talked about Domenico Zipoli at the University of Mainz. In 1984 he lectured at the Ibero-American Institute in Berlin. The German embassy in Montevideo presented Lange with the *Großes Verdienstkreuz* in 1983, and in 1985 Lange was declared a Citizen of Honor of his birthplace, Eilenburg.

German institutions that corresponded with Lange were the Ibero-American Institute in Berlin; the Society for Musicology; the Berliner Festwochen; the Heinrich Schütz Society; the DFG; the Deutscher Musikrat; the embassies of Brazil and Uruguay in Bonn; and various universities, academies, and editors. Additionally, the ACL contains a letter from Lange to Mister Wagner from the engineering company Robert Gürtler proving that Lange bought a Telefunken TK 85 recording machine, a microphone and other recording accessories in Germany.

Lange also organized concerts of colonial music from Minas Gerais in the German-speaking world: in 1955 in Karlsruhe; in 1961 in Gelsenkirchen; in 1963 in Bremen; in 1964 in Zurich; in 1976 in Vienna; in 1978 in Salzburg; and in 1981 at the Martin-Luther Kantorei in Detmold. Lange also sent recordings of composers from Minas Gerais to Walter Wiora in 1960 explaining "why the part of the choir was performed by soloists and why no organ played in the 'Domine' of the *Missa Grande* by José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita".

Lange did not only inform others about his work through letters and talks, but also through publications in German. In 1947 he published his findings on the German music manuscripts from the national library of Rio de Janeiro. He also wrote for the journal *Südamerika* on the construction of organs in colonial Argentina (1955), music manuscripts and religious music from eighteenth century Minas Gerais (1951a and 1957) and his efforts in the promotion of music research (1958). Fritz Bose published an article on Lange in the

1950s in the journal *Acta Musicologica* of the International Music Society in Bern. In a letter to Lange from 1989 Monika Fürst-Heidtmann confessed that she could not find an appropriate journal to publish an article on Lange as his work did not fit into music theory. After being rejected by the *Musikforschung,* Fürst-Heidtmann finally managed to publish her article on Lange in the bulletin of the Ibero-American Institute.

António Alexandre Bispo, who is based in Germany and finished his dissertation on Catholic Church music in São Paulo during the Brazilian Empire in 1979, considers Lange his "spiritual professor" (letter to Lange in 1981). Among intensive exchange via letters, Lange also acted as a referee in Bispo's application for a Guggenheim scholarship to carry out research on music in the Portuguese world.

"Nestor" of Latin American Musicology?

These detailed insights into the exchange between Francisco Curt Lange and the German-speaking world reveal the extent to which the German model might have shaped the musicology that Lange introduced in Latin America, and which individuals from German musicology might have influenced Lange's work and consequently other works referring to Lange.

Lange did not only apply musicological theories and methodologies from the German-speaking world in his work, but he also focused on the European influence in Latin American art music and cultivated an image of himself as the "civilizer" of Latin America by bringing "culture" from his birth country. Thus he also cultivated the typical image of "the Germans" as a "systematic, cultured and organized people" and represented himself as a hero or "Nestor" (FÜRST-HEIDTMANN, 1991). The heroic image was fostered by his emphasis of the difficulties he had to face in Latin America in professional terms, on his holistic and humanist vision of musicology and on his refusal of a professorship in Europe and the United States. In 1981 Macário Santiago Kastner–a British musicologist who, like Lange, had studied in Germany but then worked in Portugal–wrote in a letter to Lange: "We are both outsiders to Germany, and we have both carried out pioneer work and have never been afraid of difficult travels, simple accommodation and simple food."

In our digital and globally connected era, it is impressive how Lange was able to connect with academics and musicians worldwide without the use of the internet, but rather through hand-typed letters exclusively. Also, quite different from today, and maybe already different from colleagues of his time, Lange did not suffer from academic pressure.

His hand-typed CV in the Ibero-American Institute in Berlin from 1985 shows that he valued the quantity of his publications more than their quality. Most often he does not even mention the place of publication.

Although according to Mário de Andrade (ACL, 2.1.001), the *Americanismo Musical* envisioned by Lange did not correspond to reality, the institutions founded by Lange and the fostering of musical and academic exchange between America and Europe opened paths for research. Lange was indeed a pioneer in his broad vision for a Latin American musicology, including the historical and comparative side, and his own look at sociological aspects in music production, primarily in colonial music from Minas Gerais.

Lange had an interest in what he called "music folklore" and gave talks on all kinds of different aspects of Latin American music. Nevertheless, his publications are exclusively historical and descriptive, derived from archival material and secondary sources. Although Lange might be criticized for his rather intuitive orientation to socio-musical interpretation and for his Eurocentric and positivistic views, he systematized an impressive amount of information about the music, the musicians and the institutions supporting musical performance in Portuguese America. Suzel Reily remarks: "Given the sheer quantity of material he compiled, one continuously stumbles upon remarkable insights that provide pointers to arenas with potential for fruitful research" (2013: 31). I argue that Lange's private archive is not only of interest for research on Latin American colonial art music, but also for the historiography of musicology. The correspondence with German musicologists and institutions reveals personal thoughts, emotions and opinions of individuals on one side, and helps us to understand the political, economical and institutional working contexts of the time.

Lange endeavored to disseminate his work in the German-speaking world, but nevertheless he remained an outsider to German academia. One reason could be that he was not taken seriously as he apparently did not have a published PhD dissertation nor a habilitation. Another reason could be that Latin American music was not of interest to historical musicology in the first half of the twentieth century. Considering that Lange's research is today easily accessible in Germany, with this article I hope to generate an interest in future research on the legacy that Lange left with his 90,000 letters to and from musicians, composers and music researchers from many different countries.

Annex 1: List of musicologists of the German-speaking world with whom Lange corresponded

Adam Adrio (Berlin), Ernst Apfel (Saarbrücken, worked on medieval music), Franz Krautwurst (Augsburg, worked on medieval music), Hans Engel (Greifswald, Marburg, worked on the history of music from Pommern and Wagner), Hellmut Federhofer (Graz, Mainz), Rudolf Gerber (Gießen and Göttingen, worked on Bach, Schütz, Gluck), George Herzog (pupil of Stumpf and Hornbostel, emigrated to the United States), Walter Blankenburg (early baroque, liturgical music, Bach), Heinrich Hüschen (Marburg), António Bispo (Cologne, works on music in the Portuguese world), Elena Ungeheuer (worked on Meyer-Eppler), Willibald Gurlitt (Freiburg), Hans Joachim Moser (Heidelburg, worked on church music), Wolfgang Boetticher (Göttingen, worked on Schumann), Werner Bollert, Siegfried Borris (Berlin, worked on music education), Georg von Dadelsen (Hamburg, worked on Bach), Bernhard Brüchle (Munich), Alfred Dürr (Göttingen), Walter Gerstenberg (Bach, Schubert, Mozart), Theodor Göllner, Robert Günther (worked on Japanese music), Wilhelm Heinitz (from comparative musicology), Hans Hickmann (letters to Lange from 1954 to 1962, worked on Egyptian music), Adolf Rudolf Ibach (worked on acoustics), Michael Jenne, Richard Jacoby, Wolfgang Laade (Zurich), Dieter Lehnhoff, Günther Massenkeil (worked on sacred music), Hans Mersman (Berlin, Cologne), Hiltrud Meyer-Eppler (wrote letters to Lange on behalf of her husband Werner), Erich Hermann Mueller von Asow, Helmut and Wolfgang Osthoff, Johannes Overath (worked on sacred music), Joseph Schmid-Görl (Bonn, worked on Beethoven), Arnold Schmitz (worked on Beethoven), Robert Skeris (emigrated to the US, worked on hymnology), Hellmuth Christian Wolff (Leipzig), Karl Gustav Fellerer (letters to Lange from 1952 to 1993, Cologne, worked on church music), Heinrich Husmann (letters to Lange from 1954 to 1970, worked on Bach, medieval and liturgical music), Paul Mies (Bonn, worked on Bach, Beethoven and Brahms, letters to Lange from 1954 to 1976, Paul's wife continued the correspondence with Lange until 1982), Rudolf Haase (letters to Lange from 1977 to 1989, Vienna), Heinrich Besseler, Friedrich Blume, Fritz Bose (musician and comparative musicologist), Ludwig Finscher (Frankfurt and Heidelberg, worked on chamber music), Monika Fürst-Heidtmann (worked on contemporary music), Felix Hoerburger (Munich, worked on Volksmusik, letters to Lange from 1951 to 1968), Fritz Jöde (Hamburg, worked on music education), Kurt Reinhard (Berlin, letters to Lange from 1956 to 1965), Walter Wiora (Freiburg, Kiel and Saarbrücken, worked on German song), and Hermann Alexander Moeck (Celle, letters to Lange from 1953 to 1969).

Annex 2: Publications of German colleagues in the ACL-UFMG

Franz Krautwurst, Hans Engel, Helmut Federhofer, Rudolf Gerber, George Herzog, Erich Maria von Hornbostel, Leo Kestenberg, Bruno Nettl, Walter Blankenburg, Heinrich Hüschen, Willibald Gurlitt, Gerhard Herz, Rudolf Holzmann , Johannes Hoyer, Hans Kayser, Hans Klotz, Georg Kinsky, Klaus-Peter Koch, Alfred Einstein, Johan Christian Lobe, Ulrich Michels, Hans Joachim Moser, Richard Petzoldt, Marius Schneider, Werner Schulze, Walther Siegmund-Schultze, Gerold Ungeheuer, Emanuel Winternitz, Karl Heinrich Worner Karl Stumpf (violist of Vienna philharmonics), Paul Mies, Karl Gustav Fellerer, Friedrich Blume, Fritz Bose, and Felix Hoerburger.

References

ACERVO CURT LANGE-UFMG, Belo Horizonte, http://curtlange.lcc.ufmg.br/, accessed 24 February 2014.

BÉHAGUE, Gerard. Francisco Curt Lange. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Oxford University Press, Volume 14 (Kufferath to Litton), 2nd edition, p. 239-240, 2001.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX,* Vol. I. PhD dissertation in Social History. University of São Paulo, 2000.

COTTA, André Henrique Guerra. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros.* Master dissertation in Information Science. Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. *História da Coleção Francisco Curt Lange.* PhD dissertation in Music. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, 2009.

FÜRST-HEIDTMANN, Monika. Francisco Curt Lange: Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Neue Folge, 17. Jg./Nr. 2/3, Berlin: Colloquium Verlag, p. 245–258, 1991.

LANGE, Francisco Curt (ed). *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM), Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, Tomo I, Ano I, Montevideo, 1935; Tomo II, Ano II, Lima, 1936; Ano III, Tomo III, Montevideo 1937 (dedicado a la Universidade de Chile); Ano IV, Tomo IV, Bogota, 1938; Ano V, Tomo V, Montevideo, 1941; Ano VI, Tomo VI, Rio de Janeiro, 1946.

_____. A música em Minas Gerais – um informe preliminary. *Boletín latino-americano de música,* v. I, Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, p. 408-494, 1946.

_____. Musikmanuskripte des XVIII. Jahrh. in der Capitania de Minas Gerais. *Südamerika,* v. 1, nr. 12, Buenos Aires, p. 866-871, 1951a.

_____. *Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro* (1869): *el ambiente musical en mitad del segundo Imperio*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, v.1, 1951b.

_____. *Archivo de musica religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil)*. Mendonza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.

_____. Orgelbauten in Franziskanerklöstern während der Kolonialperiode Argentiniens. *Südamerika*, v. 5, n. 4, Buenos Aires. p. 358-364, 1955.

_____. Religiöse Musik des XVIII Jahrh. in Minas Gerais. *Südamerika,* Jg. 7/Heft 3, p. 207-214, 1957.

_____. Ein neues Musikzentrum Lateinamerikas: die internationalen Musikseminare in Salvador. *Música,* Bärenreiter, n. 11, p. 659-663, 1958.

_____. Organeros y organos durante el periodo colonial argentino. *Boletín interamericano de música*, n. 50, Washington, p. 3-15, nov. 1965.

_____. La perspectiva historica de Beethoven, *Revista Polifonía,* v. 25, n. 137/140, Buenos Aires, 1970a.

_____. Louis Moreau Gottschalk (1869-1969). *Boletín Interamericano de Música*, Washington, n. 77, p. 3-14, May 1970b.

_____. Os músicos mulatos. *Minas Gerais (Suplemento Literário),* 16.6.1973, p. 9-11, 1973.

_____. O processo da musicologia na América Latina. *Revista da história,* São Paulo, ano 28, v. 55, n. 109, p. 227-269, 1977.

_____. Documentação musical pernambucana. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico* e *Geográfico Pernambucano*, v. 51, Recife. 1979.

_____. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 1 *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

_____. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 5 *Freguesia de Nossa Senhor da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1981.

_____. *História da música na Capitania Geral de Minas Gerais*, v. 8 *Vila do Príncipe de Serro do Frio* e *Arraial* Tejuco. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983.

_____. Sobre o ensino da musicologia no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira da Musicologia,* v. 2, p. 122-129, 1984.

_____. Domenico Zipoli: storia di una redescoberta. *Nueva Revista Musicale Italiana*, n. 2, Rome, p. 203-226, 1985.

_____. Las Hermandades de Santa Cecília y su propagación desde Lisboa hacia el Brasil. *The Brussels Museum of Musical Instrument Bulletin/Musique et influences culturelles réciproques entre L'Europe el L'Amérique Latine du XVI au XX siécle*, p. 109, 1986.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII*. Master thesis in Social History. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

_____. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*, v. 23, n. 1. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 95-119, 2010.

MAYER-SERRA, Otto. Lange, Francisco Curt. *Música y Músicos de Latinoamérica*, v. 2, Mexico D.F., p. 541, 1947.

MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. *Revista musical chilena,* v. 52, n. 189, p. 9-36, 1998. Available at <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901998018900002>. Accessed 27 March 2014.

MOURÃO, Rui. *O Alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

MACHADO Neto, Diósnio. *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial.* PhD thesis in Musicology, Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. Tese de Livre-Docência, Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Ribeirão Preto, 2011.

NUNES MOYA, Fernanda. O 'Americanismo Musical' de Francisco Curt Lange (décadas de 1930 e 1940). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH),* São Paulo, p. 1-12, 2011. Available at <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308151614_ARQUIVO_TextoAnpuh2011.pdf>. Accessed 27 March 2014.

REILY, Suzel. Reconceptualizing 'Musical *Mulatismo*' in the Mining Regions of Portuguese America. Special issue on *Transatlantic Musical Flows in the Lusophone World, the world of music (new series),* v. 2, n. 2, p. 25-47, 2013.

VELAZCO, Jorge. 1989. La confluência intelectual y académica en la formación

escolástica y la obra de investigación de Francisco Curt Lange. *Revista Musical de Venezuela*, v. 10, n. 28, p. 207-223, 1989.

Primary sources

ACL-UFMG, *conferencias en Instituciones culturales alemanes, 1961-1962*, manuscript by Francisco Curt Lange, BRUFMGBUCL3.390.

ACL-UFMG, conference series on the "Evolution of *Música Culta* in Latin America," manuscript by Francisco Curt Lange, BRUFMGBUCL55.722/5.

ACL-UFMG, *Deutsche Musikmanuskripte in der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro,* manuscript by Francisco Curt Lange, 1947, BRUFMGBUCL3.011.

ACL-UFMG, diary written by Francisco Curt Lange, 1923, BRUFMGBUCL3.001.

ACL-UFMG, digitalized audio cassette, "La Escuela de Compositores Mulatos de Minas Gerais," talk by Francisco Curt Lange, BRUFMGBUCL7.3.02/cod.39.

ACL-UFMG, obituary of Franz Josef Lange, 1925, BRUFMGBUCL3.001.

ACL-UFMG, photo of announcement of Lange's exposition of musical manuscripts from Minas Gerais in Lisbon, 1962, BRUFMGBUCL3.397.

LANGE, Francisco Curt. La situación de la musica America Latina. No name of journal, no date, p. 19-21, ACL-UFMG, BRUFMGBUCL1.4.423.

LANGE, Francisco Curt. Hand-typed CV (Curriculum Vitae), Ibero-American Institute Berlin, 1985.

PILGER, Mathieu, SHK Archive, University of Bonn, email from 13 March 2014

Revista Letras, II/9-10, 1931, Montevideo, ACL-UFMG, BRUFMGBUCL3.011.

Correspondence, archived at the ACL-UFMG

Letters from Lange to:

Andrade, Mário de, 1932 and 1944, 2.1.001.

Besseler, Heinrich, 1954, 2.1.061.

Blume, Friedrich, 1950, 2.1.134.291 and 2.1.044.372.

Chase, Gilbert, 1961, 2.1.014.

Dahlhaus, Carl, 2.1.110/42610, 2.1.061/45261, 2.1.1944/5394, 2.1.322/42070/2 and 2.1.115/50539.

Fellerer, Karl Gustav, 1952, 2.1.054.

Finscher, Ludwig, 1967, 2.1.102.

Földes, Andor, 1954, 2.1.061.132.27.632.

Jöde, Fritz, 1955, 2.1.066.

Kleiber, Erich, 23 October 1929 and 24 January 1930, 2.1.001.

Lange, Rolf, 7 October 1961, 2.1.069.

Littmarck, Tore, 1961, 2.1.087.

Moeck, Hermann Alexander, 23 January 1954, 2.1.059.183 and 9 May 1954, 2.1.061.037.

Reinhard, Kurt, 1958, 2.1.079.234.

Santoro, Cláudio, 1946 and 1964, 2.1.022.

Wiora, Walter, 1960, 2.1.083.013.

Letters to Lange from:

Besseler, Heinrich, 1954 and 1958, 2.2.S02.0048.

Bispo, António Alexandre, 1981 and 1991, 2.2.S02.0050-52.

Blume, Ruth, 1964, 2.2.S02.0056.

Bose, Fritz, 1954, 8 November 1956, 1958, 24 January 1969, 2.2.S02.0062.

Eggebrecht, Hans Heinrich, 1965, 1968, 1969 and 1970, 2.2.S02.0071.

Fellerer, Karl, Gustav, 30 March 1972 and 21 November 1979, 2.2.S02.0076.

Finscher, Ludwig, 1957, 1968, 1970 and 1974, 2.2.S02.0081.

Fürst-Heidtmann, Monika, 1989, 2.2.S02.0083.

Haase, Rudolf, 1975 and 14 January 1976, 2.2.S11.0732.

Hoerburger, Felix, 1951, 2.2.S02.0097.

Kastner, Macario Santiago, 20 January 1963, 17 November 1977 and 10 April 1981, 2.2.S.65.2267.

Mies, Paul, 15 April 1955, 2.2.S02.0146.

Reinhard, Kurt, 1950, 1953 and 1954, 2.2.S02.0159.

Schenk, Erich, 1955 and 1969, 2.2.11.0739.

Senn, Walter, 9 November 1955, 13 June 1960, 1 December 1969, 1970, 1975, 27 February 1979 and 1980, 2.2.S11.0740.

State Music Academy of Stuttgart, 1962, 2.2.S03.0216.3.

Barbara Alge received her doctoral degree in ethnomusicology at the University of Vienna and is currently a junior professor at the Hochschule für Musik und Theater in Rostock (Germany). She has lectured at the Universities of Vienna and Salzburg and collaborates with the Instituto de Etnomusicologia in Lisbon. In 2013 she held a CAPES visiting professorship at the Federal University of Minas Gerais in Brazil. Her research focuses on dramatic dances, liturgical art music and ritual in Catholic festivities of the Portuguese-speaking world. Further research interests include music(ology) in the cyberspace, and the dialogue between ethnomusicology and music education. B. Alge is author of the book *Die Performance des Mouro in Nordportugal* (VWB Verlag Berlin, 2010), guest editor of *Transatlantic Musical Flows in the Lusophone World* (the world of music (new series) 2013/2) and co-editor of *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs* (Wißner Augsburg, 2013). barbara.alge@hmt-rostock.de

A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau

Carla Bromberg (CESIMA-PUC/SP)

Resumo: A historiografia musical reconhece o filósofo Rousseau, basicamente, por sua participação em três eventos do século XVIII. O primeiro evento foi a reviravolta causada pela formulação da noção do baixo fundamental por Jean-Philippe Rameau; o segundo, a criação da enciclopédia por Diderot e d'Alembert, tendo nos escritos de Rousseau a principal contribuição para a Música como área de conhecimento; e finalmente, o evento conhecido como a Querela dos Bufões (1753), no qual Rousseau discutiu os relativos méritos da ópera cômica italiana e da ópera trágica francesa. Neste trabalho pretende-se mostrar, através do enfoque da História da Ciência, de que forma Rousseau desenvolveu sua argumentação nos documentos relativos aos eventos anteriormente citados e, principalmente, na definição de seus verbetes do *Dictionnaire de musique,* possibilitando a identificação da sua concepção, ou concepções, da Música como área de conhecimento.

Palavras-chave: História da ciência. Jean-Jacques Rousseau. História da música. Musicologia. Iluminismo.

Title: Music Classification in the Works of Jean-Jacques Rousseau

Abstract: Music historiography recognizes the philosopher Rousseau, basically, for his participation in three events during the eighteenth century. The first event was the dispute caused by the development of the notion of the fundamental bass by Jean-Philippe Rameau; the second, the creation of an encyclopedia by Diderot and d'Alembert where the writings of Rosseau were the main contribution to music as an area of knowledge; and finally, the event known as *Querelle des Bouffons* (1753) where Rousseau discussed the relative merits of the Italian comic opera and the French tragic opera. This work attempts to illustrate, by focusing on the history of science, how Rousseau developed his arguments in documents related to the events mentioned above and, principally, in defining his entries in the *Dictionnaire de musique,* allowing us to identify his conception, or conceptions, of music as an area of knowledge.

Keywords: History of Science. Jean-Jacques Rousseau. History of Music. Musicology. Enlightenment.

BROMBERG, Carla. A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 39-54, jun. 2014.

Jean Jacques Rousseau dedicou-se ao estudo de diversas ciências, como a Química, a Botânica, a Política, a Educação, a Filosofia, mas era a Música que ele confessava ter amado desde a infância, mesmo considerando ter sido a ciência que mais lhe custara aprender (ROUSSEAU, 1959).

A Música, como se sabe, permeia toda a sua obra, seja de forma parcial, seja cardeal, dele recebendo também, na literatura secundária, bastante atenção. Pode-se afirmar que essa literatura reflete vieses historiográficos, como a abordagem de cunho estético da música, e suas relações com a ideia de gosto; a problemática da música com as noções de imitação e representação, que muitas vezes são abordadas dentro de uma temática maior, a da relação da música com a linguagem; e o enfoque na relação entre Rousseau e o teórico Jean-Philippe Rameau (1683-1764), que se desenvolve a partir e para além da Querela dos Bufões.

Todavia, a Música da época de Rousseau era ainda classificada como uma ciência matemática e possuía forte influência da tradição escrita, principalmente de teóricos dos séculos XVI e XVII. Desse período, os autores mais citados por Rousseau foram Johannes Kepler, Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei[1], Marin Mersenne, Sébastien de Brossard, René Descartes[2] e o já mencionado Rameau**.**

De acordo com esse contexto, buscar-se-á, neste artigo, compreender a classificação da música na obra de Rousseau, partindo das fontes citadas pelo mesmo. Para tal, são de extrema relevância os conceitos providos pelo autor e seus diálogos com demais obras e autores, afastando o texto de leituras tradicionais mencionadas anteriormente, na busca por aspectos menos esclarecidos da música em Rousseau, como a classificação da música.

Naquela época, acreditava-se que a natureza era racionalmente organizada e que funcionava de forma mecânica (COHEN, 1993: 115-180; CHRISTENSEN, 1993: 21-70).

[1] Obras mencionadas por Rousseau: Gioseffo Zarlino (1517-1590), *Istituzione armoniche* (Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1558), *Demostratione harmoniche* (Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1571); Vincenzo Galilei (1533-1591), *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna* (Firenze: Giorgio Marescotti, 1581), Johannes Kepler (1571-1630), *Harmonices Mundi Libri V* (Linz, 1619).

[2] Marin Mersenne (1588-1648), *Harmonie Universelle* (Paris, 1636-1637); Sébastien Brossard (1655-1730), *Dictionaire de musique* (Paris: Christophe Ballard, 1701); René Descartes (1596-1650), principalmente em seu *Musicae compendium* (c. 1618).

Contudo, em algumas áreas do conhecimento[3], o racionalismo cartesiano vinha sendo rejeitado em função de uma epistemologia mais empírica atribuída a uma leitura da ciência de Newton. No caso da Música, o racionalismo e o empiricismo participavam de sua teoria, que ainda era basicamente matemática.

Para a maior parte dos teóricos[4], a música matemática tinha, na quantificação dos fenômenos acústicos e através de relações de proporções numéricas, a principal fundamentação das diversidades sonoras perceptíveis (OBELKEVITCH, 1973).

Mersenne, no início do seu *Traité de l'harmonie universelle*, destacou que a música era uma ciência que mostrava as suas causas, que eram os movimentos do ar e dos corpos sonoros (MERSENNE, 1627: 2, 9). Para a sistematização de medidas acústicas, relatou as diversidades nos comportamentos dos corpos sonoros, tais como cordas, valendo-se dos experimentos de autores do século XVI, como o matemático Giovanni Battista Benedetti (cf. PALISCA, 1961:105) e Vincenzo Galilei (cf. COHEN, 1993:180-204).

De acordo com o verbete *Musique*, de Rousseau ([s.n.]: v. 10, 898-902), para a *Encyclopédie...* (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751-1772), confirma-se a classificação matemática da música: no segmento "razão", na subdivisão das ciências da natureza de ordem matemática, classificada como Matemática Mista[5]. Rousseau estaria seguindo os desígnios traçados por d'Alembert[6]. Tomada como a ciência das magnitudes de forma geral, a Matemática era a chave de descoberta para ciências como a Mecânica, a Música e a Astronomia, que não eram as puramente matemáticas, ou seja, a Aritmética e a Geometria (BROWN, 1991: 86). A noção de matemática mista adotada seguia o conceito de Bacon (PIRES, 2008), que, embora pessoalmente classificasse a matemática sob a Metafísica, a dividira em pura e mista, tendo na mista aquela ciência que lidava ao mesmo tempo com a quantidade e a matéria (BROWN, 1991: 83).

---

3 Principalmente na Física, que incluía as áreas que foram matematizadas como a Mecânica, a Óptica e a Música.

4 Pierre M. Bourdelot, Renè Descartes, Sébastien de Brossard, Salomon de Caus, Jean Bodin e Antoine Furetière, entre outros.

5 O termo Matemática Mista parece ter sido originado no início do século XVII e ter entrado em declínio até ser substituído, no século XIX, pelo termo Matemática Aplicada, como aparece na *Encyclopaedia Britannica* (1875-1889) (cf. BROWN, 1991).

6 D'Alembert também teria revisado os artigos de Rousseau, quando este pretendeu afastar-se das ideias de Rameau; d'Alembert, então coeditor da enciclopédia, interferiu e fez inserir a visão que Rameau teria sobre o assunto em questão (CHRISTENSEN, 1993: 248).

No *Dictionnaire… de musique* de Sébastien Brossard (1701), o único dicionário de música a ser publicado na França antes da *Encyclopédie*... (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751-1772), o verbete Música designava tanto a ciência dos sons como a das proporções harmônicas. Brossard chamou a atenção para o fato do termo ter sido utilizado, de forma geral, para tudo que era harmônico, isto é, que apresentasse ordem e boa disposição de acordes com as partes e das partes entre elas mesmas (BROSSARD, 1701: 73). O conteúdo exposto por Brossard, em seu dicionário, era bastante similar ao verbete *Music*, da *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1728), modelo para a *Encyclopédie*... de Diderot e d'Alembert. A relação de ordem era a parte quantitativa da música, representada pelas razões e proporções matemáticas que estruturavam intervalos e escalas, enquanto os sons estavam relacionados ao aspecto físico da música.

A ciência cujo objeto era o som havia sido definida pelo matemático e médico Joseph Sauveur (1653-1716), que cunhou a nova área da Acústica, com publicações durante a primeira década do século XVIII[7]. Sauveur fazia questão de distinguir a Acústica da Música, ao explicar que havia fundado uma ciência superior à Música. A Acústica era superior, dado que tinha por objeto o som de forma geral, enquanto a Música tinha por objeto somente os sons agradáveis ao ouvido (MAXHAM, 1976: v. 2, 1-2). Sauveur também defendia que, para tratar dessa ciência, seria necessário explicar qual era a natureza do som, o funcionamento do órgão auditivo e, em detalhes, as propriedades do som, para que se pudessem inferir as causas da concordância ou discordância dos sons.

Rousseau mencionou Sauveur, em sua obra, mas não pareceu ter-se incomodado com a distinção feita entre Acústica e Música como áreas diferentes do conhecimento. No verbete *Acoustique* (acústica) (ROUSSEAU, 1995: 635) de seu *Dictionnaire*..., Rousseau definiu a acústica como a parte teórica da música, responsável pelas relações intervalares e de noção de prazer. Vale a pena notar que, nesse verbete, Rousseau não retomou conceitos de Sauveur, descritos em várias *mémoires* apresentadas à *Académie des Sciences*, entre 1701 e 1717. Sauveur havia provido, em seu estudo, cálculos de diferentes sistemas de afinação, a teorização dos tons harmônicos[8], demonstrações do uso de instrumentos, como o

[7] Joseph Sauveur escreveu o seu primeiro tratado sobre música especulativa e o apresentou ao *Académie Royale des Sciences*, em 1697, publicando-o em 1701.

[8] Embora o conhecimento da série de sons harmônicos já tenha aparecido nas obras de outros autores, como Marin Mersenne e John Wallis, e que as cordas podiam vibrar em divisões alíquotas, como está nas obras dos cientistas de Oxford, William Noble e Thomas Pigot, foi somente com Sauveur que se fez a associação das vibrações das cordas que podiam ser não uniformes com a geração de sons harmônicos.

cronômetro e o pêndulo, os quais, dentre outras atribuições, eram dedicados à determinação de um tom fixo. Pela primeira vez na história, a noção de altura de um som passava a ser fixa e possuir um parâmetro para a sua medição.

Contudo, Rousseau estava preocupado, não com teorias e classificações do som, no sentido acústico, mas na sua percepção. O autor demonstrou apenas um conhecimento geral das características do som e das teorias de som disponíveis em sua época.

Em seu *Dictionnaire...*, no verbete *Son* (som), Rousseau (1995: 1047-1056) mencionou a teoria ondulatória, que, segundo ele, era defendida pelo médico italiano Pietro Mengoli (1625-1686), mas também a teoria corpuscular, da qual era partidário o filósofo e matemático Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), secretário permanente da *Académie Royale des Sciences*. No *Essai sur l'origine des langues*, Rousseau (1995: 375-429) pareceu assumir uma posição favorável à teoria corpuscular, ao enfatizar que o som resultava do concurso de diversas partículas do ar postas em movimento pelo corpo sonoro e por todas as suas partes alíquotas. Estas últimas, ou os sons harmônicos, eram conhecidos por Mersenne e haviam sido amplamente discutidos por Sauveur e por Rameau. A sua teorização era difundida por autores relevantes para Rousseau, como era o caso do violinista e teórico italiano Giuseppe Tartini (1692-1770)[9]. Ainda no *Essai...*, no trecho em que tratou da harmonia, Rousseau (1995: 415-417) sustentou que a união do som com os sons harmônicos estava numa proporção natural e criava a perfeita harmonia. Qualquer acréscimo de um som extra ao acorde o modificaria, considerando que apenas a adição de um som consonante já alteraria a noção de força, o que seria suficiente para desfazer a proporção, rompendo, assim, com a natureza. Ele acreditava que as regras de formação de acordes destruiriam a harmonia natural, mesmo que fossem fundamentadas, como provava

[9] Giuseppe Tartini era um violinista italiano aclamado em seu tempo e publicou um *Trattato di Musica*, em 1754. No verbete *Harmonie* (harmonia), do *Dictionnaire*, Rousseau preza e exorta Tartini, contrapondo-o a Rameau. Uma das principais teorias de Tartini era o desenvolvimento de um conceito do "terceiro tom", ou seja, se dois tons fossem soados simultaneamente e intensamente, o ouvinte ouviria soar um terceiro som, mais grave que os dois precedentes. Essa ideia antecedia ao ano de 1714. Contudo, Tartini não trazia elementos que interessassem à filosofia musical defendida por Rousseau. Ele não tinha nada a dizer sobre regras práticas de acordes, ou sobre o uso expressivo da música. Para ele, os princípios básicos da harmonia encontrar-se-iam na Matemática e seriam derivados da ciência natural, mas com uma natureza rigidamente regrada pelas proporções e relações matemáticas, no sentido cartesiano. Defendia não ter interesse na Harmonia como prática, mas como um elemento da procura por universais. Buscava a todo custo o embasamento matemático de sua teoria. Acreditava que seu tratado fosse sobre Filosofia e dirigido a um público conhecedor das áreas da Acústica (TARTINI, 1754).

Rameau, em um fenômeno natural. Para justificar a sua noção de harmonia e restringi-la a poucos sons, Rousseau recorreu a uma fundamentação histórica: retomando uma interpretação da música grega, ele equivocadamente defendeu que o sistema dos gregos possuía harmonia[10].

Na *Dissertation* (ROUSSEAU, 1995: 155-245), obra anterior ao *Dictionnaire*, Rousseau visava ao estabelecimento de um novo sistema de notação musical e a relação matemática volta a aparecer, associada também à distinção entre o natural e o artificial. Criticando Sauveur, Rousseau atacou a noção de som fixo – som tomado como referencial na determinação da altura dos demais –, por ser artificial (ROUSSEAU, 1995: 176). Todavia, e paradoxalmente, Rousseau criou no mesmo tratado uma série de números inteiros naturais para substituir os símbolos musicais tradicionais, explicando que não haveria nada mais natural do que uma série matemática[11].

A noção do natural em música aparece igualmente, de maneira especial, no *Essai*, no qual Rousseau estabeleceu uma clara relação entre a linguagem e a música[12]. Tanto no *Essai* como na *Dissertation*, o natural, por vezes, significava o fenômeno físico, por vezes, o ser melódico. O natural, como fenômeno físico, apareceu em obras nas quais ele admitia a relação do som e os seus harmônicos (YASOSHIMA, 2012: 94-99).

No *Dictionnaire*, no verbete *Harmonie* (harmonia) Rousseau (1995: 845-852) acusou que, dos povos da Terra, somente os europeus tinham harmonia. E que nenhum animal, nenhum ser da natureza produzia outro acorde, que não fosse o uníssono (produção do mesmo som, na mesma altura), nem outra música, que não a melódica. Completava, ainda, chamando a harmonia moderna de bárbara, que "[...] deveríamos ter sido mais sensíveis às verdadeiras belezas da Arte [melodia] e à Música verdadeiramente natural" (ROUSSEAU, 1995: 850-851).

Consequentemente, ele identificava o natural com o melodioso. Bourdelot, em sua *Histoire de la musique*, já havia discorrido sobre a artificialidade da harmonia e a presença

---

10 Os gregos possuíam um sistema musical modal, baseado na sucessão ou justaposição de tetracordes, basicamente criando melodias de oito ou sete sons. Eles não tinham a noção de harmonia como aquela da época de Rousseau, visto que não existia a construção vertical dos sons. A harmonia de Rousseau já estava embasada no sistema tonal, no qual os sons são organizados de forma hierárquica e os acordes montados com relação a um som principal (ROUSSEAU, 1995: 851, no *Dictionnaire*).

11 Cf., na *Dissertation* (ROUSSEAU, 1995), p. 184; exemplos nas p. 210-212, 218-222; partituras nas p. 235-44 e tabela explicativa na p. 245.

12 Para essa abordagem que trata especificamente das relações entre a linguagem e a música, atentar para a bibliografia clássica e ampla que vem sendo trabalhada por inúmeros autores.

da melodia no mundo natural. Rousseau, ainda como Bourdelot, defendia que a natureza inspirava cantos e não acordes, visto que ditava a melodia e não a harmonia (BONNET, 1725: 55-60, 305). Não obstante, essa melodia devia ser aprendida como defendia em seu *Essai*. No seu verbete *Chant* (canto), do *Dictionnaire* (ROUSSEAU, 1995: 694-696), Rousseau salientava que o canto não parecia natural ao homem, visto que os mudos não cantam, e que o verdadeiro selvagem jamais cantou, pois as primeiras expressões da natureza nada continham de melodioso, nem de sonoro. Aprende-se a cantar como se aprende a falar (ROUSSEAU, 1995: 695).

Segundo ele, a melodia possuía o poder de agir sobre nós, não apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos, e o domínio que teriam sobre nossas sensações provinha das causas morais (ROUSSEAU, 1995: 885). Rousseau relacionava o poder expressivo da melodia à expressão dos sentimentos e da moral, mas completava que o sentido capaz de conhecer a música era somente o gosto, que, por sua vez, não se misturava com a moral. No verbete *Goût* (gosto), do *Dictionnaire* (ROUSSEAU, 1995: 841-843), o autor explicou que o gosto não era de modo algum a sensibilidade, mas que era o gosto que dava ao ouvinte o sentimento das coisas.

A ideia de que a melodia teria capacidade de agir sobre nós de uma forma moral era largamente transmitida através das tradições filosóficas e de narrativas históricas[13]. Contudo, nos tratados musicais, essas tradições desenvolveram-se de duas formas distintas. A primeira estava relacionada à tradição matemática pitagórico-platônica (e que aparece nos tratados dos autores anteriormente mencionados) e uma segunda era mais fortemente abordada em tratados de ordem prática, muitas vezes dedicados à música vocal, que relacionavam a música à retórica. Um dos autores da Antiguidade, resgatado nessa tradição, era Aristides Quintiliano (BARKER, 1989: 392-535).

Existiu, desde o final do século XVI, uma noção de retórica musical análoga à retórica da oratória, que se constituiu numa das características da música barroca, florescendo até o final do século XVIII. Ela apareceu primordialmente em tratados direcionados à prática musical e inclinava-se às definições de *musica poetica*[14]. Nesse sentido,

[13] As narrativas incluem aquelas que aparecem nas doutrinas do etos dos escritos gregos (como Platão, Pitágoras, Filolao, Damão, Aristófanes, Aristóteles, entre outros), na Bíblia e em narrativas de viajantes que discorrem, por exemplo, sobre a famosa *tarantella*, ou sobre a cura da picada da aranha através de um ritual de dança.

[14] Desde a redescoberta dos textos de Quintiliano, durante a Renascença, a correlação entre música e oratória foi retomada. Joachim Burmeister cunhou o termo *música poética* para o estudo das relações retóricas da música.

tais tratados enfatizavam regras composicionais e focalizavam a música chamada orgânica, harmônica e rítmica (BANDUR, 2004: 235-236), mesma subdivisão usada por Rousseau no artigo *Musique*, de seu *Dictionnaire*.

De modo geral, a retórica musical dos tratados do século XVII considerava uma teoria que identificava, no processo composicional, etapas como *inventio*, *dispositio*, *decoratio* e *pronuntiatio*, desenvolvendo técnicas rítmicas e melódicas (GOLOMB, 2008: 57). Criava figuras musicais significativas, revelando uma teoria dos afetos (*Affektenlehre*), que conectava uma detalhada forma de articulação musical com o aparecimento dos afetos[15].

Durante o século XVIII, embora fosse cada vez menor a utilização das figuras de retórica em composição (CHRISTENSEN, 1993: 236), prevalecia a noção do seu poder moral sobre o ouvinte. Contudo, diferentemente do que acontecera no Renascimento, no qual os autores resgataram as teorias antigas e prezavam a sua interpretação, muitos autores dos séculos XVII e XVIII, embora citassem os autores antigos, focavam o tratamento moral da música, embasando-se em escritos de sua época.

Johann Mattheson (1681-1764), tido como um dos autores inovadores do Barroco alemão tardio, baseou-se na obra *De passionibus animae*, de Descartes (LENNEBERG, 1958: 47), para a sua *Der vollkommene Capellmeister* (1739)[16]. Descartes definiu que diferentes partes do corpo e os humores (sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático) produziam, juntos, uma variedade distinta de estados emocionais ou afetos. Desse modo, ele explicava por que e como os ouvintes de diferentes temperamentos reagiam à música[17]. Um ano após a publicação do tratado de Descartes, Athanasius Kircher (1601-1680), também citado por Rousseau, publicava a obra na qual desenvolvia esse tópico. Rousseau reconhecia a identificação de Descartes e Kircher com a teoria de Galeno sobre os humores[18].

---

15 Existe uma literatura específica que explica a diferente utilização dos termos *afetos, humores* e *paixões*. Esses termos dependem muito da língua original dos tratados, das modificações assumidas por tradutores, assim como de tendências historiográficas nacionais que prevaleceram. Por exemplo, as traduções da obra de Mattheson, na qual os termos Affekt, Leidenschaft Passion, Neigung Gemütsneigung, Bewegung Gemütsbewegung e Temperament aparecem com diferentes interpretações no inglês (cf. MATTHESON, 1739. HANS LENNEBERG, 1958: 49-50).

16 Mattheson cita a tradução francesa da obra de Descartes, em seu tratado.

17 Um dos principais tópicos narrados, e comuns a esses tratados, é o efeito da mordida da tarântula e do uso da *tarantella* (dança italiana) para a cura da picada.

18 Galeno de Pérgamo (129-200 d.C.) foi um médico importante em Roma. A teoria humoral, atribuída a Hipócrates (460-370 a.C.) e empregada por ele, tentava explicar a relação dos diferentes

Mattheson prezava Descartes principalmente pela adoção dos quatro humores de acordo com a tradição de Galeno[19], tópico que curiosamente não aparece no tratado sobre música de Descartes, de 1649. Mattheson explicava que o que o atara à obra de Descartes era a sua habilidade em diferenciar as emoções do ouvinte dos poderes musicais que o afetavam (MATTHESON, 1739: 15). Finalmente, Mattheson deixava claro que os afetos atingiam a alma através de uma ação corporal, cujo veículo era constituído pelas vibrações ondulatórias dos sons (WENTZ, 2010: 66).

A investigação de como os afetos atingiam a alma, e o que no corpo humano habilitava essa interpretação, foi o cerne da questão para alguns teóricos do século XVIII[20]. Essa investigação não era possível senão no âmbito físico-corporal, no qual estudos sobre o movimento, do som ou do aparelho auditivo, eram esmiuçados. Rousseau partilhou dessa interpretação de Mattheson, mesmo sem nomeá-lo em sua obra. Rousseau se valeu dessa diferença apontada por Mattheson, a qual consistia na habilidade em diferenciar as emoções do ouvinte das dos afetos. Tal visão deve ter levado Rousseau a interessar-se pelos estudos fisiológicos, como os do italiano Pietro Mengoli (1625-1686).

Mengoli era um matemático da universidade de Bologna que escrevia sobre as matemáticas mistas, porém, trabalhava junto do anatomista da universidade, Giovanni Manzi (TAKAHARU, 2011: 126). Ele escreveu o tratado *Speculationi di musica* (1670), no qual discorreu sobre a história natural da música e da classificação dos sons, de acordo com a estrutura fisiológica da audição[21]. Segundo ele, o ouvido possuía dois tímpanos, um interno e outro externo. O som seria transmitido através de partículas num dado meio, chamado aura. No indivíduo, era a alma que percebia os intervalos musicais, contando as batidas sofridas nos tímpanos, visto que o contar era uma faculdade inata da alma, claramente distinta de atos racionais, como o julgamento e a discussão (MENGOLI, 1670: 54-57). Os sons passíveis de serem contados eram classificados (MENGOLI, 1670: 97-115), enquanto

comportamentos humanos com o aparecimento de doenças ou o equilíbrio saudável. Manifestações dos temperamentos estavam relacionadas aos quatro humores ou fluídos: sanguíneo (sangue), colérico (bílis amarela), melancólico (bílis negra) e fleumático (fleuma), também posteriormente associados ao quente-frio, seco-úmido de Aristóteles.

19 Embora Descartes seja reconhecido por seu "racionalismo", ele mantém pontos, como os humores da tradição galenista, que convivem com suas ideias mais radicais, como a redução da alma de uma forma tripartida para a forma unificada e simples e de que o corpo funciona como uma máquina, sem a necessidade de uma alma natural ou sensível para animá-lo.

20 Autores como Pitero Mengoli, Denis Diderot, Louis-Bertrand Castel.

21 A sua teoria da percepção dos intervalos musicais foi baseada no conhecimento anatômico do órgão auditivo, conforme o anatomista Giovanni Galeazzo Manzi, da Universidade de Bologna.

aqueles que não poderiam ser contados eram corrigidos pela alma, que agia sobre a parte do corpo responsável (TAKAHARU, 2011: 130)[22].

Embora Rousseau parecesse estar familiarizado com a obra de Mengoli, ele o tomou como puro fisiologista, tachando-o, no seu verbete "som" do *Dictionnaire*, como um daqueles autores que haviam falhado ao demonstrar como dois ou mais sons poderiam ser ouvidos simultaneamente (ROUSSEAU, 1995: 1050). No *Dictionnaire*, Rousseau limitou-se a descrever a teoria defendida por Euler e Diderot, a qual determinava quais eram os sons audíveis, restringindo-se à concepção puramente física da produção do som (ROUSSEAU, 1995: 1053-1055). Paradoxalmente, na obra *Essai*, ele criticou esses mesmos autores, que fixavam, pelo número mínimo e máximo de vibrações por segundo, quais eram os sons audíveis, comparando-os às formas de definição das cores. Segundo ele, se cada cor fosse determinada pelo ângulo de refração do raio que a causava, da mesma forma que cada som era caracterizado pelo número das vibrações do corpo sonoro num dado tempo, a música estaria baseada na razão e não na sensação. Rousseau defendeu que quanto mais aproximassem a música das impressões puramente físicas, mais a afastariam de sua origem e lhe retirariam sua primitiva energia (ROUSSEAU, 1995: 419-422).

Quando Rousseau elaborou essa ideia, ele se aproximou de sua teoria sobre o caráter expressivo da música. O autor, no prefácio do *Dictionnaire*, classificou a música como integrante das Belas-Artes, enfatizando que a música era, de todas as Belas-Artes, a que teria o vocabulário mais extenso (ROUSSEAU, 1995: 605). No verbete *Imitation*, lê-se: "A música dramática ou teatral concorre à imitação, da mesma forma que a poesia e a pintura: é a este princípio comum que concernem todas as Belas-Artes, como indicou o Sr. le Batteaux" (ROUSSEAU, 1995: 860, com tradução em YASOSHIMA, 2012: 45); em alguns outros verbetes a menção da música como Belas-artes reaparece, como no verbete *Opéra*. Como vimos, porém, no próprio *Dictionnaire*, verbete "música", a definição assemelha-se novamente à da *Encyclopédie*, com um adendo: a música é a arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido e "[...] se torna uma ciência profunda quando se quer encontrar os princípios destas combinações e as razões dos afetos que elas nos provocam" (ROUSSEAU, 1995: 915, com tradução em YASOSHIMA, 2012: 108).

A múltipla classificação da música também aparece nas partes da *Encyclopédie*[23]. No discurso preliminar, pretende-se que exista uma cadeia a unir as Ciências e as Artes, e que,

22 Cf. HUTTON; SHAW, 1673: v. 8, 6194-7000.

para sabermos as suas relações e suas particularidades, temos que examinar primeiro a genealogia e a filiação de nossos conhecimentos. A Música se inseria na subdivisão do pensamento reflexivo (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751-1772: 21-22), o qual consistia de ideias que criamos para nós mesmos, imaginando e conectando coisas similares àquelas que são os objetos diretos de nossas ideias, sendo isso o que se chama de imitação (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1989: 37).

Todavia, no mesmo discurso, as Ciências foram distinguidas das Artes por aquelas serem especulativas, enquanto estas eram práticas, embora os editores confessassem não ser tão simples aplicar essa distinção, visto existirem conhecimentos em que a especulação se uniria à prática[24]. Eles nomearam as Artes como sendo um sistema de conhecimentos que pudesse ser reduzido a regras positivas, invariáveis e independentes da opinião ou do capricho e, numa posterior etapa, distinguiram as artes liberais das mecânicas, por estas últimas serem artes que, "[...] limitadas aos corpos exteriores, precisam unicamente da mão para serem executadas" (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1989: 43). Ainda, na sequência, inseriram a música dentre as Belas Artes, como a última das artes na ordem de imitação.

D'Alembert, no verbete *Physique mathématique* (matemática física), listou a Música e a Acústica como ciências separadas, juntamente da Mecânica, da Hidrostática, da Hidráulica e da Óptica (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751-1772: 536-537). No verbete *Harmonie* (harmonia), assinado por d'Alembert, aparece a definição matemática da música acompanhada de uma narrativa da disputa sobre a autoria da descoberta dos sons graves harmônicos, que teria acontecido entre Sr. Tartini e Mr. Romieu, da *Société Royale des Sciences de Montpellier*. Enquanto não vale aqui entrar na complexa discussão sobre as teorias harmônicas da época, é oportuno lembrar que, embora Rousseau tenha criticado o sistema de Rameau, em favor do sistema de Tartini, em suas composições, identifica-se a conduta harmônica de Rameau.

Considerações finais

Enquanto as historiografias tradicionais normalmente desenvolveram uma leitura estético-filosófica das obras de Rousseau e, assim, ressaltaram conceitos como o gosto, o

[23] A *Encyclopédie* foi um projeto escrito a muitas mãos, no qual discrepâncias com relação às definições aparecem entre os dizeres dos próprios editores, entre os artigos dos colaboradores e de seus editores, e entre os variados colaboradores de um mesmo assunto.

[24] Como acontecia na Música, na Medicina e na Agronomia, dentre outras.

belo, o acento e a linguagem, que colocam a música como parte das Belas Artes, buscou-se neste artigo demonstrar que o lugar da Música nas áreas de conhecimento ainda não era bem definido. Apesar das Belas Artes tornarem-se o lugar central da Música a partir do século XIX, na época de Rousseau a Filosofia Natural, ou a Física, possuía um lugar bastante privilegiado e a sua relação com a Música havia sido apenas estabelecida.

Sem a dicotômica definição "ser" Arte ou Ciência, a Música, assim como outras áreas fortemente constituídas de conhecimentos teóricos e empíricos, aparecia multiplamente definida. Os dicionários e enciclopédias dessa época, que retratavam variadas definições de uma mesma ciência, demonstram adotar também duas formas de ciência: uma, cuja finalidade era definir a natureza das coisas, e outra, que tentava prever o comportamento das coisas (SLAUGHTER, 1982).

Com relação à matematização da Música, conquanto a acústica e a teoria matemática pitagórico-platônica corroborassem a definição de estruturas intervalares, era a teoria harmônica do baixo fundamental desenvolvida por Rameau que provia argumentação convincente para a hierarquização dos sons, mas que ainda levaria um tempo até ser devidamente teorizada e incorporada (CHRISTENSEN, 1993: 83-87).

Como se viu, a tradição matemática não foi somente transmitida através de obras fundamentalmente de cunho aritmético, mas também geométrico[25]. Essas tradições matemáticas foram sendo mescladas entre si e incorporadas a estudos acústicos a partir do final do século XVII e refletiram o interesse pela investigação das leis sobre a vibração dos corpos, a construção dos instrumentos musicais, a velocidade do som, e um interesse, com relação à música, renovado na fisiologia humana (COHEN, 1993).

Quanto ao efeito que a música causava, não eram quaisquer sons que os autores consideravam poder afetar a alma, mas aqueles consonantes. As teorias mencionadas explicavam a natureza dos sons consonantes, mas não como o processo se dava. As investigações no âmbito fisiológico tentavam suprir essa necessidade e incluíam discussões sobre a relação do objeto dos sentidos, com o indivíduo e com as "emoções" ou afetos (MENGOLI, 1670). A matemática e a acústica proviam à música as razões e proporções das escalas e intervalos, anteriormente baseadas na divisão das cordas e posteriormente na derivação dos sons da série harmônica, fazendo representar as propriedades naturais do

[25] Autores de tratados teóricos responsáveis pela transmissão da tradição aritmética da música. Os dois primeiros, do século XVI, Zarlino e Galilei, influenciaram a obra de Mersenne, cujo foco se dirigia ao estudo do que seria a fundamentação harmônica feita por Rameau e pelos geômetras Kepler e Descartes.

som, como o movimento e o tempo. Ambas combinavam as quantidades discretas e contínuas da música na sua qualificação, propiciando uma base para o fazer moral e expressivo da música.

Assim, as tradições historiográficas que consideram incoerente a simultaneidade das definições musicais ignoram o caráter misto da arte-ciência, imputando aos escritos da época uma interpretação anacrônica, normalmente exagerando a leitura estética da música, em detrimento do entendimento do conhecimento musical como um processo.

Como se observou, Rousseau sustentou, ao mesmo tempo, a fundamentação físico-matemática da música e estabeleceu um conceito da música como arte imitativa e expressiva. Foram elencados pontos que indicam claramente a complexidade conceitual com a qual o autor lidou, assim como a pluralidade de indivíduos e ideias que ampliaram o contexto das composições de suas obras para além das noções de linguagem ou da Querela dos Bufões. A relação do autor, conforme percebemos, não se deu somente no círculo dos enciclopedistas, ou no seu trato com o teórico Rameau, e o estudo de suas fontes necessita ainda de enfoque.

Referências

BANDUR, Markus. Stichwort 'Musik'. Zur Problematik der Darstellung von Fachwissen in Enzyklopädien des 18.Jahrhunderts. In: STAMMEN, Theo; WOLFGANG, E.J.Weber. *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung.* Das europäische Modell der Enzyklopädien. Berlin: Akademie Verlag, p. 233-246, 2004.

BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings*. 2v., v. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BONNET, Jacques; BOURDELOT, Pierre. *Histoire de la musique et de ses effects son origine jusqu'à présent*. Amsterdam: Jean Cochart, 1725.

BRADSHAW, Lael E. Ephraim Chamber's Cyclopaedia. In: KAFKER, Frank A. (Ed.). *Notable Encyclopedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries:* Nine Predecessors of the Encyclopédie. Oxford: The Voltaire Foundation, 1981, p. 123-149.

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de musique*. Paris: C. Ballard, 1701. [Rep. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, et françois les plus usitez dans la musique*. Paris: C. Ballard, 1703. 2nd. ed.1705; 3rd. ed. Amsterdam: Estienne Roger, 1708].

BROWN, Gary I. The Evolution of the Term "Mixed Mathematics". *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, v. 52, n. 1, p. 81-102, 1991.

CERNUSCHI, Alain. *Penser la musique dans l'Encyclopédie*. Paris: Honor Champion, 2000.

CHAMBERS, Ephraim. *Cyclopaedia*. London: James and John Knapton, 1728.

_____. *Supplement to Mr.Chambers' Cyclopaedia or universal Dictionary of Arts and Sciences in two volumes*. London: W. Innys and J. Richardson, 1753.

CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COHEN, Floris. *Quantifying music:* The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution 1580-1650. Dordrecht: D. Reidel, 1993.

D'ALEMBERT, Jean le Ronde. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les Principes de M. Rameau éclaircis, développés et simplifiés.* Nouvelle Édition. Lyon: Jean-Marie Bruyset, pere & fils, 1779.

DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*: une édition critique. Bern: Peter Lang, 2008.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Ronde (Ed.). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 32 v. 1751-1772. Disponível em: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>. Acesso em: 8 set. 2012.

_____. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios*. Edição bilíngue. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 1989.

FREITAS, Jacira de. Linguagem Natural e Música em Rousseau: A Busca da Expressividade. *Trans/Form/Ação,* v. 31, n. 1, p. 53-72, 2008.

GALILEI, Vincenzo. *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1581.

GOLOMB, Uri. Keys to the performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music magazine,* v. 51, p. 56-67, 2008.

HUTTON, Charles; SHAW, George (Org.). *Philosophical Transactions*. London: Royal Society of London, v. 8, 1673, p. 6194-7000.

KEPLER, Johannes. *Harmonices Mundi Libri V*. Linz: Johannes Plancus, 1619.

LECERF DE LA VIEVILLE, Jean. *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*. Salzburg (?): Faksimile Graz, 1966.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 47-84, 1958.

MAIRAN, Jean-Jacques D. Discours sur la propagation du son dans lês différens tons qui le modifient. *Mémoirs de l'Académie royale des sciences*, 1737.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

MAXHAM, Robert E. *The Contributions of Joseph Sauveur (1653-1716) to Acoustics.* 2 v., 1976. PhD. Dissertation. The University of Rochester, 1976.

MENGOLI, Pietro. *Speculationi di musica*. Bologna: L'Herede del Benacci, 1670.

MERSENNE, Marin. *Trait´de l'harmonie universelle*. Paris: Guillaume Baudry, 1627.

_____. *Harmonie Universelle.* Paris: Chez Sebastien Cramossy. Imprimeur ordinaire du Roy, 1636-37.

OBELKEVITCH, Mary Helen. *Manifestations of Philosophy and Science in Music of 17th century France.* PhD. Dissertation. Columbia University, New York,1973.

PALISCA, Claude V. Scientific Empiricism in Musical Thought. In: RHYS, Henry (Ed.). *Seventeenth Century Science and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, p. 91-137, 1961.

PIRES, Bruna. *A presença de Francis Bacon na Enciclopédia*. 2008. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres completes*. Coleção Biblyothéque de la Pléiade, 5 v. Paris: Gallimard, 1959-1995.

_____. Lettres sur la musique françoise: en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau. Geneva, 1754. In: LAUNAY, Denise (Ed.) *La Querelle des Bouffons:* Textes des pamphlets, facsim. 3 v., v. 1. Geneva: Minkoff, p. 786-787, 1973.

_____. *Musique.* In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Ronde (Ed.). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. v. 10, [s.n.]. p. 898-902. Disponível em: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>. Acesso em: 8 set. 2012.

SAUVEUR, Joseph. *Système Général des Intervalles des Sons, et son application à tous les Systèmes et à tous les Instruments de Musique*. Amsterdam: Chez Pierre Mortier, 1736.

SCOTT, John T. The Harmony between Rousseau's Musical Theory and his Philosophy. *Journal for the History of Ideas*, v. 59, n. 2, p. 287-308, 1998a.

_____ (Ed.). *Essay on the origin of Languages and Writings related to Music.* Collected Writings of Rousseau. v. 7. Hannover: University Press of New England, 1998b.

SLAUGHTER, Mary M. *Universal Languages and Scientific Taxonomy in the Seventeenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

TAKAHARU, Oai. Pietro Mengoli's Theory of Perception of Musical Intervals: a Mathematical Approach to the Sense of Hearing in the Scientific Revolution. *Aesthetics*, n. 15, p. 125-137, 2011.

TARTINI, Giuseppe. *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova: Stamperia del Seminario, 1754.

ZARLINO, Gioseffo. *Istituzione armoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1558.

_____. *Demostratione harmoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1571.

YASOSHIMA, Fabio. *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau:* Introdução, Tradução Parcial e Notas. 2012. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Carla Bromberg é Pesquisadora com Pós-doutorado no CESIMA, Centro Simão Mathias de Estudos em História da Ciência, da PUC/SP. Doutora em História da Ciência (PUC/SP), Mestre em Musicologia (The Hebrew University of Jerusalem) e Bacharel em Música. Ex-presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia (2002-2004) e (2005-2007), professora visitante em 2007-2008 na Universidade de Princeton (EUA). Foi professora na Escola Municipal de Música de São Paulo (2000-2004), na antiga Universidade Livre de Música (2004-2007) e na faculdade de Música Carlos Gomes (2000-2008). Atua principalmente nos seguintes temas: Ciência e Música nos séculos XVI e XVII, História da Teoria Musical, Classificação do Conhecimento e Historiografia Musical. cbromberg@pucsp.br

Le Classement de la Musique dans l'Oeuvre de Jean-Jacques Rousseau

Carla Bromberg (CESIMA - PUC/SP)
Trad. José Carlos Moreira (DELEM - UFPR/PR)

Résumé: L'historiographie musicale reconnaît le philosophe Rousseau, essentiellement par sa participation à trois événements du XVIIIe. siècle. Le premier événement a été le revirement causé par la formulation de la notion de basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau; le second, la création de l'encyclopédie par Diderot et d'Alembert, ayant dans les écrits de Rousseau la principale contribution pour la musique comme espace de connaissance; et enfin, l'événement connu sous le nom de la Querelle des Bouffons (1753), dans laquelle Rousseau a discuté les avantages relatifs de l'opéra comique italienne et de l'opéra tragique française. Ce travail a pour objectif de montrer, par la mise au point de l'histoire des sciences, comment Rousseau a développé ses arguments dans les documents par rapport aux événements mentionnés précédemment et, surtout, dans la définition de ses entrées du *Dictionnaire de musique*, permettant l'identification de sa conception, ou des conceptions, de la Musique comme domaine de connaissance.

Mots-clés: Histoire de la science. Jean-Jacques Rousseau. Histoire de la musique. Musicologie. Siècle des lumières.

Title: Music Classification in the Works of Jean-Jacques Rousseau

Abstract: Music historiography recognizes the philosopher Rousseau, basically, for his participation in three events during the eighteenth century. The first event was the dispute caused by the development of the notion of the fundamental bass by Jean-Philippe Rameau; the second, the creation of an encyclopedia by Diderot and d'Alembert where the writings of Rosseau were the main contribution to music as an area of knowledge; and finally, the event known as *Querelle des Bouffons* (1753) where Rousseau discussed the relative merits of the Italian comic opera and the French tragic opera. This work attempts to illustrate, by focusing on the history of science, how Rousseau developed his arguments in documents related to the events mentioned above and, principally, in defining his entries in the *Dictionnaire de musique,* allowing us to identify his conception, or conceptions, of music as an area of knowledge.

Keywords: History of Science. Jean-Jacques Rousseau. History of Music. Musicology. Enlightenment.

BROMBERG, Carla. Le Classement de la Musique dans l'Oeuvre de Jean-Jacques Rousseau. Trad. José Carlos Moreira. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 55-70, jun. 2014.

Jean-Jacques Rousseau s'est consacré à l'étude des diverses sciences telles que la Chimie, la Botanique, la Politique, l'Éducation, la Philosophie, mais c'était la musique qu'il prétendait avoir aimé depuis l'enfance, même en considérant que c'était la science qui lui avait eu du mal à apprendre (ROUSSEAU, 1959).

La Musique, comme nous le savons, imprègne toute son œuvre, soit partiellement, soit cardinal, et reçoit également de sa part, dans la littérature secondaire, beaucoup d'attention. On peut affirmer que cette littérature reflète les préjugés historiographiques, comme l'approche de nature esthétique de la musique, et ses relations à l'idée de goût; la problématique de la musique avec les notions d'imitation et de la représentation, qui sont souvent abordées dans le cadre d'un grand thème, celle de la relation de la musique avec le langage; et la mise au point sur la relation entre Rousseau et le théoricien Jean-Philippe Rameau (1683-1764), qui se développe à partir et au-delà de la Querelle des Bouffons.

Cependant, la Musique de l'époque de Rousseau était encore classée comme une science mathématique et possedait une forte influence de la tradition écrite, essentiellement des théoriciens des XVIe et XVIIe siècles. De cette période, les auteurs les plus cités par Rousseau ont été Johannes Kepler, Gioseffo Zarlino et Vincenzo Galilei[1], Marin Mersenne, Sébastien de Brossard, René Descartes[2] et Rameau, mentionné précédemment.

En vertu de ce cadre, on cherchera, dans cet article, à comprendre la classification de la musique dans l'œuvre de Rousseau, à partir des sources citées par lui-même. Pour cela, il est très important les concepts fournis par l'auteur et ses dialogues avec d'autres œuvres et auteurs, écartant le texte de lectures traditionnelles mentionnées ci-dessus, en quête des d'aspects moins éclairés de la musique dans Rousseau, comme la classification de la musique.

A cette époque, on croyait que la nature était organisée de manière rationnelle et que le travail fonctionait de façon mécanique (COHEN, 1993: 115-180; CHRISTENSEN,

[1] Oeuvres mentionnées par Rousseau: Gioseffo Zarlino (1517-1590), *Istituzione armoniche* (Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1558), *Demostratione harmoniche* (Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1571); Vincenzo Galilei (1533-1591), *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna* (Firenze: Giorgio Marescotti, 1581), Johannes Kepler (1571-1630), *Harmonices Mundi Libri V* (Linz, 1619).

[2] Marin Mersenne (1588-1648), *Harmonie Universelle* (Paris, 1636-1637); Sébastien Brossard (1655-1730), *Dictionaire de musique* (Paris: Christophe Ballard, 1701); René Descartes (1596-1650), principalment dans son *Musicae compendium* (c. 1618).

1993: 21-70). Toutefois, dans certains domaines de la connaissance[3], le rationalisme cartésien était en train d'être rejeté en raison d'une épistémologie plus empirique attribué à une lecture de la science de Newton. Dans le cas de la Musique, le rationalisme et l'empirisme participaient à sa théorie, qui était encore essentiellement mathématique.

Pour la plupart des théoriciens[4], la musique mathématique avait, dans la quantification des phénomènes acoustiques et à travers les relations de proportions numériques, la principale fondamentation des diversités sonores perceptibles (OBELKEVITCH, 1973).

Mersenne, au début de son *Traité de l'harmonie universelle,* a souligné que la musique était une science qui montrait ses causes, dans ce cas les mouvements de l'air et des corps sonores (MERSENNE, 1627: 2, 9). Pour la systématisation de mesures acoustiques, il a relaté les diversités dans les comportements des corps sonores, tels que des cordes, en s'appuyant sur les expériences des auteurs du XVIe. siècle, comme le mathématicien Giovanni Battista Benedetti (cf. PALISCA 1961: 105) et Vincenzo Galilei (voir COHEN, 1993: 180-204).

Selon l'entrée *Musique*, Rousseau ([sn]: v. 10, 898-902), pour *l'Encyclopédie* ... (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772), on confirme la classification mathématique de la musique: dans le segment intitulé 'raison', dans la subdivision des sciences de la nature d'ordre mathématique, classée Mathématique Mixte[5]. Rousseau était en train de suivre les plans établis par d'Alembert[6]. Prise comme la science des grandeurs en général, les mathématiques étaient la clé de la découverte pour les sciences telles que la Mécanique, la Musique et l'Astronomie, qui n'étaient pas purement mathématiques, c'est à dire, l'Arithmétique et la Géométrie (BROWN, 1991: 86). La notion de mathématique mixte adoptée suivait le concept de Bacon (PIRES, 2008), qui, bien que personnellement classe les

[3] Principalment dans la Physique, qui incluait les domaines qui ont été mathématisés comme la Mécanique, l'Optique et la Musique.

[4] Pierre M. Bourdelot, René Descartes, Sébastien de Brossard, Salomon de Caus, Jean Bodin et Antoine Furetière, entre autres.

[5] Le therme Mathématique Mixte semble avoir été originé au début du XVIIe. siècle et a commencé son déclin jusqu'à son remplacement, dans le XIXe. siècle, par le therme Mathématiques Appliquées, comme apparaît dans *l'Encyclopaedia Britannica* (1875-1889) (cf. BROWN, 1991).

[6] D'Alembert aurait également révisé les articles de Rousseau, quand celui-ci a voulu s'éloigner des idées de Rameau; d'Alembert, ainsi que coéditeur de l'encyclopédie, a interféré et a fait insérer la vision que Rameau aurait sur l'objet en question (CHRISTENSEN, 1993: 248).

mathématiques sous la Métaphysique, l'avait divisée en pure et mixte, ayant dans la mixte la science qui traitait à la fois de la quantité et de la matière (BROWN, 1991: 83).

Dans le *Dictionnaire... de musique* de Sébastien Brossard (1701), le seul dictionnaire de musique à être publié en France avant *l'Encyclopédie* ... (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772), l'entrée Musique désignait à la fois la science des sons comme celle des proportions harmoniques. Brossard a attiré l'attention sur le fait que le terme a été utilisé, en général, pour tout ce qui était harmonique, c'est à dire, ce qui présentait ordre et bonne disposition d'accords avec les parties et entre les parties elles-mêmes (BROSSARD, 1701: 73). Le contenu exposé par Brossard, dans son dictionnaire, était tout à fait semblable à l'entrée *Music*, de la *Cyclopaedia d'Ephraïm Chambers* (1728) modèle pour *l'Encyclopédie*... de Diderot et d 'Alembert. La relation d'ordre était la partie quantitative de la musique, représentée par les raisons et les proportions mathématiques qui structuraient les intervalles et les échelles, tandis que les sons étaient liés à l'aspect physique de la musique.

La science dont l'objet était le son avait été définie par le mathématicien et médecin Joseph Sauveur (1653-1716), qui a inventé le nouveau domaine de l'Acoustique, avec des publications au cours de la première décennie du XVIIIe. Siècle[7]. Sauveur insistait sur la distinction entre l'Acoustique et Musique, expliquant qu'il avait fondé une science supérieure à la musique. L'Acoustique était supérieure car elle avait pour objet le son en général, tandis que la musique avait pour objet seulement les sons agréables à l'oreille (MAXHAM, 1976: v. 2, 1-2). Sauveur également défendait que, pour aborder cette science, il serait nécessaire d'expliquer quelle était la nature du son, le fonctionnement de l'organe de l'audition et, en détail, les propriétés du son, afin qu'on puisse déduire les causes de l'accord ou de désaccord des sons.

Rousseau a mentionné Sauveur, dans son oeuvre, mais n'a pas semblé avoir être gêné avec la distinction faite entre Acoustique et Musique comme différents domaines de la connaissance. Dans l'entrée *Acoustique* (ROUSSEAU, 1995: 635) de son *Dictionnaire...,* Rousseau a défini l'acoustique comme la partie théorique de la musique, responsable par les relations d'intervalles et de notion de plaisir. Il est à noter que, dans cette entrée, Rousseau n'a pas repris les concepts de Sauveur, décrits dans plusieurs *mémoires* présentés à *l'Académie des Sciences* entre 1701 et 1717. Sauveur avait fourni, dans son étude, des calculs

[7] Joseph Sauveur a écrit son premier traité sur la musique spéculative et l'a présenté à *l'Académie Royale des Sciences*, en 1697, le publiant en 1701.

de différents systèmes d'accordage, la théorisation des tons harmoniques[8], des démonstrations de l'utilisation d'instruments, tels que le chronomètre et la pendule, qui, entre autres fonctions, étaient consacrés à la détermination d'un ton fixe. Pour la première fois dans l'histoire, la notion de hauteur d'un son devenait à être fixé, et possédait un paramètre de mesure.

Cependant, Rousseau était préoccupé, pas avec des théories et des classements de son, dans le sens acoustique, mais dans sa perception. L'auteur n'a démontré qu'une connaissance générale des caractéristiques du son et des théories sonores disponibles à son époque.

Dans son *Dictionnaire...,* à l'entrée *Son*, Rousseau (1995: 1047-1056) a mentionné la théorie ondulatoire, qui, selon lui, était défendue par le médecin italien Pietro Mengoli (1625-1686), mais aussi la théorie corpusculaire, de laquelle le mathématicien et philosophe Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771) était partisan, secrétaire permanent de *l'Académie Royale des Sciences.* Dans *l'Essai sur l'origine des langues*, Rousseau (1995: 375-429) a semblé prendre une position favorable à la théorie corpusculaire, en mettant l'accent sur le son qui résultait du concours de plusieurs particules de l'air mises en mouvement par le corps sonore et par toutes ses parties aliquotes. Ces dernières, ou les sons harmoniques, étaient connus par Mersenne et avaient été largement discutés par Sauveur et Rameau. Sa théorisation était diffusée par les auteurs concernés à Rousseau, comme c'était le cas du violoniste et théoricien italien Giuseppe Tartini (1692-1770)[9]. Encore dans *l'Essai...*, dans

[8] Bien que la connaissance de la série de sons harmoniques ait déjà apparu dans les oeuvres d'autres auteurs, tel que Marin Mersenne et John Wallis, et que les cordes pouvaient vibrer en divisions aliquotes, comme on peut voir dans les oeuvres des scientifiques d'Oxford, William Noble et Thomas Pigot, ça a été juste avec Sauveur que l'on a fait l'association des vibrations des cordes qui pouvaient être non uniformes avec la génération de sons harmoniques.

[9] Giuseppe Tartini était un violoniste italien acclamé en son temps et a publié un *Trattato di Musica* en 1754. A l'entrée *Harmonie*, du *Dictionnaire*, Rousseau estime et exhorte Tartini, l'opposant à Rameau. L'une des principales théories de Tartini était le développement d'un concept du 'troisième ton', c'est à dire, si deux tons étaient sonnés simultanément et intensément, l'auditeur entendrait sonner un troisième son, plus grave que les deux précédents. Cette idée précédait l'année 1714. Cependant, Tartini n'apportait pas d'éléments qui intéressaient à la philosophie musicale défendue par Rousseau. Il n'avait rien à dire sur les règles pratiques d'accords, ou sur l'utilisation expressive de la musique. Pour lui, les principes de base de l'harmonie se trouveraient dans les Mathématiques et seraient dérivés de la science naturelle, mais avec un caractère strictement réglementé par les proportions et relations mathématiques, dans le sens cartésien. Il soutenait n'avoir aucun intérêt dans l'Harmonie comme une pratique, mais comme un élément de la recherche d'universaux. Il cherchait à tout prix les fondements

l'extrait qui a traité de l'harmonie, Rousseau (1995: 415-417) a soutenu que l'union du son avec les sons harmoniques était dans une proportion naturelle et créait l'harmonie parfaite. Toute addition d'un son supplémentaire à l'accord le modifieriat, considérant que la seule addition d'un son consonant déjà modifiérait la notion de force, ce qui serait suffisant pour annuler la proportion, rompant ainsi avec la nature. Il estimait que les règles de formation d'accords détruiraient l'harmonie naturelle, même si elles étaient fondamentées, comme en témoignait Rameau, dans un phénomène naturel. Pour justifier sa notion d'harmonie et la limiter à peu de sons, Rousseau a utilisé une base historique: en reprisant une interprétation de la musique grecque, il a eu tort en affirmant que le système des grecs possédait de l'harmonie[10].

Dans *Dissertation* (ROUSSEAU, 1995: 155-245), travail antérieur au *Dictionnaire*, Rousseau cherchait à établir un nouveau système de notation musicale et la relation mathématique réapparaît, également associée à la distinction entre le naturel et l'artificiel. Critiquant Sauveur, Rousseau a attaqué la notion de son fixe - son pris comme référentiel pour déterminer la hauteur des autres -, pour être artificiel (ROUSSEAU, 1995: 176). Cependant, et paradoxalement, Rousseau a créé dans le même traité une série de nombres entiers naturels pour remplacer les symboles musicaux traditionnels, expliquant qu'il n'y aurait rien de plus naturel qu'une série mathématique[11].

La notion de naturel en musique apparaît également, en particulier, dans *l'Essai*, dans lequel Rousseau a établi une relation claire entre le langage et la musique[12]. Tant dans *l'Essai* comme dans *Dissertation*, le naturel, parfois, signifiait le phénomène physique, parfois, l'être mélodique. Le naturel, comme phénomène physique a apparu dans des œuvres dans lesquelles il admettait la relation du son et ses harmoniques (YASOSHIMA 2012: 94-99).

En *Dictionnaire*, sous l'entrée *Harmonie* Rousseau (1995: 845-852) a accusé que, des peuples de la terre, que les Européens avaient de l'harmonie. Et aucun animal, aucun

---

mathématiques de sa théorie. Il croyait que son traité était de Philosophie et dirigé à un public connaissant des domaines de l'Acoustique (TARTINI, 1754).

[10] Les Grecs avaient un système musical modal, basé sur la succession ou juxtaposition de tétracordes, créant essentiellement des mélodies de huit ou sept sons. Ils n'avaient aucune notion d'harmonie que celle de l'époque de Rousseau, car il n'y avait pas de construction verticale des sons. L'harmonie de Rousseau était déjà appuyée dans le système tonal, duquel les sons sont organisés hiérarchiquement et les accords montés par rapport à un son principal (ROUSSEAU, 1995: 851, dans le *Dictionnaire*).

[11] Cf., dans la *Dissertation* (ROUSSEAU, 1995), p. 184; exemples dans les p. 210-212, 218-222; partitions dans les p. 235-44 et tableau explicatif dans la p. 245.

[12] Pour cette approche qui traite spécifiquement des relations entre le langage et la musique, faire attention à la bibliographie classique et vaste qui a été conçu par de nombreux auteurs.

être de la nature produisait qu'un autre accord que l'unisson (production du même son, dans la même hauteur), ou tout autre musique, sinon la mélodique. Il ajoutait encore, appelant l'harmonie moderne de barbare, que '[...] nous aurions dû être plus sensibles aux véritables beautés de l'Art [mélodie] et à la Musique vraiment naturelle' (ROUSSEAU, 1995: 850-851).

Par conséquent, il identifiait le naturel avec mélodieux. Bourdelot, dans son *Histoire de la musique*, avait déjà discouru sur l'artificialité de l'harmonie et la présence de la mélodie dans le monde naturel. Rousseau, comme Bourdelot, défendait que la nature inspirait des chants et non des accords, puisque elle dictait la mélodie et non l'harmonie (BONNET, 1725: 55-60, 305). Néanmoins, cette mélodie devait être apprise comme préconisait dans son *Essai.* Dans son entrée *Chant*, du *Dictionnaire (*ROUSSEAU, 1995: 694-696), Rousseau soulignait que le chant ne semblait pas naturel à l'homme, vu que les muets ne chantent pas, et que le vrai sauvage n'a jamais chanté, parce que les premières expressions de la nature, ne contenait rien de mélodieux, ni d'audible. On apprend à chanter comme on apprend à parler (ROUSSEAU, 1995: 695).

Selon lui, la mélodie avait le pouvoir d'agir sur nous, non seulement comme des sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments, et le domaine qu'ils auraient sur nos sentiments venait de causes morales (Rousseau, 1995: 885). Rousseau liait la puissance expressive de la mélodie à l'expression des sentiments et de la morale, mais ajoutait que le sens en mesure de connaître la musique était seulement le goût, qui, à son tour, ne se mélangait pas avec la morale. A l'entrée *Goût*, du *Dictionnaire* (ROUSSEAU, 1995: 841-843), l'auteur a expliqué que le goût n'était d'aucune manière la sensibilité, mais que c'était le goût qui donnait à l'auditeur le sentiment des choses.

L'idée que la mélodie serait en mesure d'agir sur nous d'une façon morale était largement transmise par les traditions philosophiques et des récits historiques[13]. Cependant, dans les traités musicaux, ces traditions se sont développées de deux façons distinctes. La première était liée à la tradition mathématique pythagoricienne-platonicienne (et qui apparaît dans les traités des auteurs mentionnés ci-dessus) et une deuxième était fortement abordée dans des traités d'ordre pratique, souvent dédiés à la musique vocale, qui liait la

[13] Les récits incluent ceux qui apparaissent dans les doctrines du ethos des écrits grecs (comme Platon, Pythagore, Filolao, Daman, Aristophane, Aristote, entre autres), dans la Bible et dans les récits de voyageurs qui parlent, par exemple, de la fameuse *tarentelle,* ou de la guérisson de la morsure de l'araignée à travers une danse rituelle.

musique à la rhétorique. L'un des auteurs de l'Antiquité, sauvé dans cette tradition, était Aristide Quintilien (BARKER, 1989: 392-535).

Il a eu, depuis la fin du XVIe siècle, une notion de rhétorique musicale analogue à la rhétorique de l'oratoire, qui s'est constituée l'une des caractéristiques de la musique baroque, et qui a prosperé jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Elle a apparu dans des traités destinés à la pratique musicale et se penchait aux définitions de *musique poétique*[14]. Dans ce sens, ces traités soulignaient des règles compositionnelles et focalisaient la musique dite organique, harmonique et rythmique (BANDUR, 2004: 235-236), même subdivision utilisée par Rousseau dans l'article *Musique,* dans son *Dictionnaire.*

D'une manière générale, la rhétorique musicale des traités du XVIIe siècle considérait une théorie qui identifiait, dans le processus compositionnel, des étapes comme *inventio, dispositio, decoratio et pronuntiatio*, développant des techniques rythmiques et mélodiques (GOLOMB, 2008: 57). Elle créait des figures musicales significatives, en révélant une théorie des affections (*Affektenlehre*), qui reliait un forme détaillée d'articulation musicale avec l'apparition des affections[15].

Au cours du XVIIIe siècle, quoique l'utilisation des figures de rhétorique en composition soit de moins en moins utilisées (CHRISTENSEN, 1993: 236), il prévalait la notion de son pouvoir moral sur l'auditeur. Cependant, contrairement à ce qui s'est passé à la Renaissance, dans laquelle les auteurs récupéraient les vieilles théories et estimaient son interprétation, de nombreux auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, bien que qu'ils citent des anciens auteurs, mettaient l'accent sur le traitement moral de la musique, en se basant dans les écrits de son époque.

Johann Mattheson (1681-1764), considéré comme l'un des auteurs innovateurs du Barroque allemand tardif, s'est basé sur le travail *De passionibus animae,* de Descartes (LENNEBERG, 1958: 47), pour sa *Der vollkommene Capellmeister* (1739)[16]. Descartes a défini

[14] Depuis la redécouverte des textes de Quintilien, au cours de la Renaissance, la corrélation entre la musique et l'art oratoire a été reprise. Joachim Burmeister a inventé le terme *musique poétique* pour l'étude des relations rhétoriques de la musique.

[15] Il y a une littérature spécifique qui explique l'utilisation différente des termes *affections, humeurs et passions*. Ces termes dépendent fortement de la langue d'origine des traités, des modifications effectuées par des traducteurs, ainsi que des tendances historiographiques nationales qui ont prévalu. Par exemple, la traduction des œuvres de Mattheson, dans lequelle les termes Affekt, Leidenschaft Passion, Neigung Gemütsneigung, Bewegung Gemütsbewegung et Tempérament apparaissent avec des interprétations différentes en anglais (cf. MATTHESON 1739 HANS LENNEBERG, 1958: 49-50).

[16] Mattheson cite la traduction française de l'œuvre de Descartes, dans son traité.

que les différentes parties du corps et les humeurs (sanguin, colérique, mélancolique et flegmatique) produisaient ensemble, une variété distincte d'états émotionnels ou affections. Ainsi, il expliquait pourquoi et comment les auditeurs de tempéraments différents réagissaient à la musique[17]. Un an après la publication du traité de Descartes, Athanasius Kircher (1601-1680), également cité par Rousseau, publiait un ouvrage dans lequel il développait ce sujet. Rousseau reconnaissait l'identification de Descartes et Kircher avec la théorie de Galien sur les humeurs[18].

Mattheson estimait Descartes principalement par l'adoption des quatre humeurs selon la tradition de Galien[19], un sujet qui curieusement ne figure pas dans le traité sur la musique de Descartes de 1649. Mattheson expliquait que ce qui était lié à l'œuvre de Descartes était sa capacité à différencier les émotions de l'auditeur des pouvoirs musicaux qui l'affectaient (MATTHESON, 1739: 15). Finalement, Mattheson indiquait clairement que les affections atteignaient l'âme par l'action corporelle, dont le véhicule était constitué par les vibrations ondulatoires des sons (WENTZ 2010: 66).

L'enquête de la façon dont les affections atteignaient l'âme, et ce que dans le corps humain autorisait cette interprétation, a été le nœud de la question pour certains théoriciens du XVIIIe siècle[20]. Cette recherche n'était possible que dans le cadre physique-corporel, dans lequel les études sur le mouvement, du son ou de l'appareil auditif, étaient décortiquées. Rousseau a partagé cette interprétation de Mattheson, même sans le nommer dans son travail. Il a profité de cette différence indiquée par Mattheson, qui consistait à la capacité de différencier les émotions des auditeurs de celles des affections. Une telle vision a dû avoir conduit Rousseau à être intéressé par les études physiologiques, comme ceux de l'Italien Pietro Mengoli (1625-1686).

---

17 L'un des principaux sujets relatés, et commun à ces traités, est l'effet de la morsure de la tarentule et de l'utilisation de la *tarentelle* (danse italienne) pour guérir la morsure.

18 Galien de Pergame (129-200 AD) était un important médecin à Rome. La théorie humorale, attribuée à Hippocrate (460-370 avant JC) et employée par lui, tentait d'expliquer la relation entre les différents comportements humains à l'apparition de maladies ou l'équilibre sain. Des manifestations de tempérament portaient sur les quatre humeurs ou fluides: le sanguin (du sang), le colérique (bile jaune), le mélancolique (bile noire) et flegmatique (flegme), aussi plus tard associés à chaud-froid, humide-sec d'Aristote.

19 Bien que Descartes soit reconnu par son 'rationalisme', il soutient des points, comme les humeurs de la tradition galéniste, qui vivent avec ses idées les plus radicales, comme la réduction de l'âme d'une forme tripartite pour la forme unifiée et simple et que le corps fonctionne comme une machine, sans la nécessité d'une âme naturelle ou sensible à l'animer.

20 Auteurs comme Pietro Mengoli, Denis Diderot, Louis-Bertrand Castel.

Mengoli était un mathématicien à l'Université de Bologne qui écrivait sur les mathématiques mixtes, cependant, il travaillait avec l'anatomiste de l'université, Giovanni Manzi (TAKAHARU, 2011: 126). Il a écrit le traité *Speculationi di musica* (1670), dans lequel il a disserté sur l'histoire naturelle de la musique et sur la classification des sons, en fonction de la structure physiologique de l'audition[21]. Selon lui, l'oreille possédait deux tympans, un interne et un autre externe. Le son serait transmis sur une des particules dans un environement déterminé appellé aura. Chez un individu, c'était l'âme qui comprenait les intervalles musicaux, en comptant les battements soufferts dans les tympans, vu que le compter était une faculté innée de l'âme, clairement distincte des actes rationnels, tel que le jugement et la discussion (MENGOLI 1670: 54-57). Les sons qui pouvaient être comptés ont été classés (Mengoli 1670: 97-115), tandis que ceux qui ne pouvaient pas être comptés étaient corrigés par l'âme, qui agissait sur la partie du corps responsable (TAKAHARU, 2011: 130)[22].

Bien que Rousseau semblait être familiarisé avec le travail de Mengoli, il l'a pris comme physiologiste pur, l'appelant, dans son entrée 'son' du *Dictionnaire,* comme un de ces auteurs qui avaient échoué à démontrer comment deux ou plusieurs sons pourraient être entendus en même temps (ROUSSEAU 1995: 1050). En *Dictionnaire*, Rousseau s'est limité à décrire la théorie défendue par Euler et Diderot, qui déterminait qui étaient les sons audibles, se limitant à la conception purement physique de la production de son (ROUSSEAU 1995: 1053-1055). Paradoxalement, dans le travail *Essai*, il a critiqué ces mêmes auteurs, qui fixaient, au nombre minimum et maximum de vibrations par seconde, qui étaient les sons audibles, en les comparant aux formes de définitions des couleurs. Selon lui, si chaque couleur était déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui l'a fait, de la même manière que chaque son était caractérisé par le nombre de vibrations du corps sonore à un moment donné, la musique serait fondée sur la raison pas sur la sensation. Rousseau a défendu que le plus proche possible que la musique était des empreintes purement physiques, plus on l'éloignerait de sa source et on lui retireraient sa énergie primale (ROUSSEAU, 1995: 419-422).

Quand Rousseau a élaboré cette idée, il s'approcha de sa théorie sur le caractère expressif de la musique. L'auteur, dans la préface du *Dictionnaire*, a classé la musique dans le cadre des Beaux-Arts, en soulignant qu'elle était, de tous les Beaux-Arts, celle qui aurait le

[21] Sa théorie de la perception des intervalles musicaux a été basée sur la connaissance anatomique de l'organe de l'audition, comme l'anatomiste Giovanni Galeazzo Manzi, de l' Université de Bologne.
[22] Cf. HUTTON; SHAW, 1673: v. 8, 6194-7000.

plus vaste vocabulaire (ROUSSEAU, 1995: 605). Dans l'entrée *Imitation*, se lit ainsi: 'La musique dramatique ou théâtrale participe à l'imitation, de la même manière que la poésie et la peinture: c'est à ce principe commun qui concernent tous les Beaux-Arts, comme a indiqué M. le Batteaux' (ROUSSEAU 1995: 860, avec traduction en YASOSHIMA, 2012: 45); dans certaines autres entrées la mention de la musique comme Beaux-Arts réapparaît, comme dans l'entrée *Opéra.* Mais comme nous l'avons vu, dans le propre *Dictionnaire,* entrée 'musique', la définition est similaire à nouveau à celle de *l'Encyclopédie*, avec un additif: la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille et '[...] devient une science profonde lorsque l'on veut trouver les principes des ces combinaisons et les raisons des affections qu'elles nous provoquent' (ROUSSEAU, 1995: 915, avec traduction en YASOSHIMA, 2012: 108).

Le multiple classement de la chanson apparaît également dans les parties de *l'Encyclopédie*[23]. Le discours préliminaire, souhaite qu'il existe une chaîne à rejoindre les Sciences et les Arts, et qui, pour connaître leurs relations et leurs particularités, nous devons d'abord examiner la généalogie et l'affiliation de notre connaissance. La Musique s'insérait dans la subdivision de pensée réflexive (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772: 21-22), qui consistait d'idées que nous créons pour nous-mêmes, en imaginant et en reliant des choses semblables à celles qui sont des objets directs de nos idées, ceci étant ce qu'on appelle l'imitation (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1989: 37).

Cependant, dans le même discours, les Sciences ont été distinguées des Arts, celles-là pour être spéculatives, tandis que celles-ci étaient pratiques, bien que les éditeurs ne confessent pas être si simple à appliquer cette distinction, car il existe des connaissances où la spéculation se joindrait à la pratique[24]. Ils ont nommé les Arts comme un système de connaissances qui pourrait être réduit à des règles positives, invariables et indépendantes de l'opinion ou du caprice et, à une étape ultérieur, on a distingué les arts libéraux des mécaniques, par ces derniers étant arts que, '[.. .] limités à des corps extérieurs, il suffit uniquement de la main pour être exécutés' (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1989: 43). Encore, dans l'ordre, on a inséré la musique parmi les Beaux-Arts, comme le dernier des arts dans l'ordre d'imitation.

23 *L'Encyclopédie* a été un projet écrit par plusieurs mains, dans lequel des écarts dans les définitions apparaissent entre les mots des éditeurs eux-mêmes, parmi les articles de collaborateurs et de leurs éditeurs, et entre les différents collaborateurs d'un même sujet.

24 Comme cela se produisait dans la musique, dans la médecine et dans l'agronomie, entre autres.

D'Alembert, dans l'entrée *Physique mathématique,* a mentionné la musique et l'acoustique comme des sciences séparées, le long de la Mécanique, de l'Hydrostatique, de l'Hydraulique et de l'Optique (DIDEROT, D'ALEMBERT, 1751-1772: 536-537) . A l'entrée *Harmonie*, signée par d'Alembert, apparaît la définition mathématique de la musique accompagnée d'un récit de la dispute sur le droit d'auteur de la découverte des sons graves harmoniques, qui aurait été entre M. Tartini et M. Romieu, de la *Société Royale des Sciences de Montpellier*. Pas la peine d'entrer ici dans la discussion complexe des théories harmoniques de l'époque, il est utile de rappeler que, bien que Rousseau ait critiqué le système de Rameau, en faveur du système de Tartini, dans ses compositions, on identifie la conduite harmonique de Rameau.

Réflexions finales

Alors que l'historiographie traditionnelle généralement ont développé une lecture esthétique-philosophique des œuvres de Rousseau et, ainsi, ont souligné des concepts tels que le goût, le beau, l'accent et le langage, qui met la musique dans le cadre des Beaux-Arts, on a cherché à démontrer dans cet article que la place de la musique dans les domaines de la connaissance n'était pas bien définie. Malgré les Beaux-Arts devenir la place centrale de la Musique à partir du XIXe siècle, à l'époque de Rousseau la Philosophie Naturelle, ou la Physique, possédait une position très privilégiée et son rapport avec la musique avait été juste établi.

Sans la définition dichotomique 'être' Art ou Science, la Musique, ainsi que d'autres domaines étroitement intégrés de connaissances théoriques et empiriques, apparaissait multiplement définie. Les dictionnaires et encyclopédies de cette époque, qui représentaient diverses définitions d'une même science, démontrent également adopter deux formes de science: l'une, dont le but était de définir la nature des choses, et une autre qui essayaient de prédire le comportement des choses (SLAUGHTER, 1982).

En ce qui concerne la mathématisation de la musique, même si l'acoustique et la théorie mathématique pythagorienne-platonicienne corroboraient la définition des structures d'intervalles, c'était la théorie harmonique de la basse fondamentale développée par Rameau qui pourvoyait des arguments convaincants pour une hiérarchie des sons, mais il faudrait encore un certain temps jusqu'à ce qu'elle soit dûment théorisée et intégrée (CHRISTENSEN, 1993: 83-87).

Comme indiqué précédemment, la tradition mathématique a été transmise non

seulement par les œuvres de nature fondamentalement arithmétique, mais aussi géométrique[25]. Ces traditions mathématiques ont été fusionnées entre elles et intégrées à des études acoustiques à partir de la fin du XVIIe siècle et ont réfléchi l'intérêt pour la recherche des lois sur la vibration des corps, la construction d'instruments de musique, la vitesse du son, et un intérêt, en ce qui concerne la musique, rénové dans la physiologie humaine (COHEN, 1993).

Quant à l'effet que la musique résultait, pas tous les sons que les auteurs considéraient pouvoir affecter l'âme, mais ceux qui sont consonants. Les théories mentionnées expliquaient la nature des sons consonants, mais pas comment le processus se produisait. Les enquêtes sur le contexte physiologique tentaient de répondre à ce besoin et comprenaient des discussions sur la relation de l'objet des sens, avec l'individu et avec les 'émotions' ou affections (MENGOLI, 1670). Les mathématiques et l'Acoustique pourvoyaient à la musique les raisons et proportions des échelles et des intervalles, auparavant basées sur la division des cordes et plus tard dans la dérivation des sons de la série harmonique, représentant les propriétés naturelles du son, tels que le mouvement et le temps. Les deux combinaient les quantités discrètes et continues de la musique dans sa qualification, fournissant une base pour le faire moral et expressif de la musique.

Ainsi, les traditions historiographiques qui considèrent incohérant la simultanéité des définitions musicales ignorent le caractère mixte de l'art-science, imputant aux écrits de l'époque une interprétation anachronique, exagérant souvent la lecture esthétique de la musique, en dépit de la compréhension de la connaissance musicale comme un processus.

Comme on a observé, Rousseau a soutenu, en même temps, la fondamentation physique-mathématique de la musique et en a établi un concept comme art imitatif et expressif. Des points ont été répertoriés et ils indiquent clairement la complexité conceptuelle avec laquelle l'auteur a traité, ainsi que la diversité des individus et des idées qui ont élargi le cadre des compositions de ses œuvres au-delà des notions de langage ou de la Querelle des Bouffons. La relation de l'auteur, comme on le voit, ne s'est pas fait seulement dans le cercle des encyclopédistes, ou dans les relations avec le théoricien Rameau, et l'étude de ses sources a encore besoin d'attention.

[25] Les auteurs de traités théoriques responsables de la transmission de la tradition arithmétique musicale. Les deux premiers, du XIVe. siècle, Zarlino et Galilei, ont influencé le travail de Mersenne, dont l'objectif se dirigeait à l'étude de ce qui serait la fondamentation harmonique faite par Rameau et par les géomètres Kepler et Descartes.

Références

BANDUR, Markus. Stichwort 'Musik'. Zur Problematik der Darstellung von Fachwissen in Enzyklopädien des 18.Jahrhunderts. In: STAMMEN, Theo; WOLFGANG, E.J.Weber. *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung.* Das europäische Modell der Enzyklopädien. Berlin: Akademie Verlag, p. 233-246, 2004.

BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings*. 2v., v. 2. Cambridge: Cambridge U. Press, 1989.

BONNET, Jacques; BOURDELOT, Pierre. *Histoire de la musique et de ses effects son origine jusqu'à présent*. Amsterdam: Jean Cochart, 1725.

BRADSHAW, Lael E. Ephraim Chamber's Cyclopaedia. In: KAFKER, Frank A. (Ed.). *Notable Encyclopedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries:* Nine Predecessors of the Encyclopédie. Oxford: The Voltaire Foundation, 1981, p. 123-149.

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de musique*. Paris: C. Ballard, 1701. [Rep. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, et françois les plus usitez dans la musique*. Paris: C. Ballard, 1703. 2nd. ed. 1705; 3rd. ed. Amsterdam: Estienne Roger, 1708].

BROWN, Gary I. The Evolution of the Term "Mixed Mathematics". *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, v. 52, n. 1, p. 81-102, 1991.

CERNUSCHI, Alain. *Penser la musique dans l'Encyclopédie*. Paris: Honor Champion, 2000.

CHAMBERS, Ephraim. *Cyclopaedia*. London: James and John Knapton, 1728.

_____. *Supplement to Mr. Chambers' Cyclopaedia or universal Dictionary of Arts and Sciences in two volumes*. London: W. Innys and J. Richardson, 1753.

CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COHEN, Floris. *Quantifying Music:* The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution 1580-1650. Dordrecht: D. Reidel, 1993.

D'ALEMBERT, Jean le Ronde. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les Principes de M. Rameau éclaircis, développés et simplifiés.* Nouvelle Édition. Lyon: Jean-Marie Bruyset, pere & fils, 1779.

DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*: une édition critique. Bern: Peter Lang, 2008.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Ronde (Ed.). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 32 v. 1751-1772. Disponível em: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>. Acesso em: 8 set. 2012.

_____. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos oficios*. [Encyclopédie

ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers]. Edição bilíngue [Edition bilingue.] Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora [Editeur] UNESP, 1989.

FREITAS, Jacira de. Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade. [Langage Naturel et Musique en Rousseau: La Recherche de l'Expressivité.] *Trans/Form/Ação,* v. 31, n. 1, p. 53-72, 2008.

GALILEI, Vincenzo. *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1581.

GOLOMB, Uri. Keys to the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music magazine,* v. 51, p. 56-67, 2008.

HUTTON, Charles; SHAW, George (Org.). *Philosophical Transactions*. London: Royal Society of London, v. 8, 1673, p. 6194-7000.

KEPLER, Johannes. *Harmonices Mundi Libri V*. Linz: Johannes Plancus, 1619.

LECERF DE LA VIEVILLE, Jean. *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*. Salzburg (?): Faksimile Graz, 1966.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 47-84, 1958.

MAIRAN, Jean-Jacques D. Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient. *Mémoirs de l'Académie royale des sciences*, 1737.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

MAXHAM, Robert E. *The Contributions of Joseph Sauveur (1653-1716) to Acoustics.* 2 v., 1976. PhD. Dissertation. The University of Rochester, 1976.

MENGOLI, Pietro. *Speculationi di musica*. Bologna: L'Herede del Benacci, 1670.

MERSENNE, Marin. *Traité de l'harmonie universelle*. Paris: Guillaume Baudry, 1627.

_____. *Harmonie Universelle.* Paris: Chez Sebastien Cramossy. Imprimeur ordinaire du Roy, 1636-37.

OBELKEVITCH, Mary Helen. *Manifestations of Philosophy and Science in Music of 17th century France*. PhD. Dissertation. Columbia University, New York, 1973.

PALISCA, Claude V. Scientific Empiricism in Musical Thought. In: RHYS, Henry (Ed.). *Seventeenth Century Science and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, p. 91-137, 1961.

PIRES, Bruna. *A presença de Francis Bacon na Enciclopédia*. 2008. [La présence de Francis Bacon dans l'Encyclopédie.] Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres completes*. Coleção Bibliothèque de la Pléiade, 5 v. Paris: Gallimard, 1959-1995.

_____. Lettres sur la musique françoise: en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau. Geneva, 1754. In: LAUNAY, Denise (Ed.) *La Querelle des Bouffons:* Textes des pamphlets, facsim. 3 v., v. 1. Geneva: Minkoff, p. 786-787, 1973.

_____. *Musique.* In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Ronde (Ed.). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. v. 10, [s.n.]. p. 898-902. Disponível em: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>. Acesso em: 8 set. 2012.

SAUVEUR, Joseph. *Système Général des Intervalles des Sons, et son application à tous les Systèmes et à tous les Instruments de Musique*. Amsterdam: Chez Pierre Mortier, 1736.

SCOTT, John T. The Harmony between Rousseau's Musical Theory and his Philosophy. *Journal for the History of Ideas*, v. 59, n. 2, p. 287-308, 1998a.

_____ (Ed.). *Essay on the origin of Languages and Writings related to Music*. Collected Writings of Rousseau. v. 7. Hannover: University Press of New England, 1998b.

SLAUGHTER, Mary M. *Universal Languages and Scientific Taxonomy in the Seventeenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

TAKAHARU, Oai. Pietro Mengoli's Theory of Perception of Musical Intervals: a Mathematical Approach to the Sense of Hearing in the Scientific Revolution. *Aesthetics*, n. 15, p. 125-137, 2011.

TARTINI, Giuseppe. *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova: Stamperia del Seminario, 1754.

ZARLINO, Gioseffo. *Istituzione armoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1558.

_____. *Demostratione harmoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi Senese, 1571.

YASOSHIMA, Fabio. *O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau:* Introdução, Tradução Parcial e Notas. [Le Dictionnaire de Musique de Jean-Jacques Rousseau: Introduction, Traduction Parcielle et Notes.] Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Carla Bromberg est chercheuse postdoctoral au CESIMA, Centre Simão Mathias d'études en Histoire de la Science, PUC / SP. Doctorat en Histoire de la Science (PUC / SP), Maîtrise en Musicologie (Université hébraïque de Jérusalem) et Bachelier en musique. Ex-président de la Société Brésilienne de Musicologie (2002-2004) et (2005-2007), professeure invitée en 2007-2008 à l'Université de Princeton (Etats-Unis). Elle a été professeure à l'École Municipale de Musique de São Paulo (2000-2004), à l'ancienne Université libre de musique (2004-2007) et à la faculté de Musique Carlos Gomes (2000-2008). Participe principalement aux thèmes suivants: Science et Musique au XVIe et XVIIe siècles, Histoire de la Théorie de la Musique, Classement des savoirs et Historiographie Musicale. cbromberg@pucsp.br

Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da *musica poetica*

Mônica Lucas (USP)

Resumo: No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores que discorreram sobre a composição musical, ou *musica poetica*, propuseram preceptivas cuja sistemática e terminologia foram emprestadas das retóricas e das poéticas greco-latinas, seguindo o interesse humanista. Este artigo mostra como as escolas luteranas cumpriram um papel fundamental para esta transposição. Para isto, examina-se a proposta pedagógica destas instituições, centrada no estudo da Teologia e na leitura de autores clássicos e humanistas. Este método de ensino se estende às preceptivas musicais, que assimilam, assim, a tradição retórica. Nesse sentido, é possível considerar estes escritos da *musica poética* como produtos diretos do pensamento humanista. Nos escritos da *musica poetica*, a finalidade edificante da música é identificada com a ideologia das escolas luteranas. Ainda no séc. XVIII, tratados como o referencial *O Mestre-de-Capela Perfeito*, de Johann Mattheson (1739), afirmam a mesma potencialidade moral da música. Não há dúvida do débito desta obra magistral para com a tradição escolar da *musica poetica*, a despeito da obra de Mattheson ser dedicada ao círculo cortesão e não diretamente ao público escolar. Uma visão mais aprofundada da dimensão humanista do ensino da música nas escolas luteranas permite contextualizar e melhor compreender o aparecimento e difusão da *musica poetica* no mundo luterano dos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chave: *Musica poetica*. Retórica musical. Humanismo. Escolas luteranas.

Title: Emulation of Classical Rhetoric in the Precepts of *Musica poetica*

Abstract: In the world of Reformation of the seventeenth and eighteenth centuries, the discourse on music composition–or *musica poetica*–proposed precepts whose structure and terminology were borrowed from Greek and Latin rhetoric and poetics, following humanistic interests. This article shows how Lutheran schools provided a fundamental role in this transposition and therefore, examine their pedagogical approaches centered on theological studies and reading classical and humanist authors. Their teaching method extends into its musical precepts which assimilate the rhetorical tradition. Consequently, it is possible to regard the works of *musica póetica* as direct products of humanist thinking. The edifying purpose of *musica poetica* is associated with the ideology of the Lutheran school. Even into the eighteenth century, treatises of reference, like *The Perfect Chapelmaster* by Johann Mattheson (1739), proclaim the moral capacity of music. There is no doubt that the educational tradition of *musica poetica* is in great debt to Mattheson's masterful work despite it being dedicated to courtesans and not public schools. A more profound look into the humanistic dimension of music teaching in Lutheran schools allows us to contextualize and better understand the emergence and expansion of *musica poetica* in the Lutheran world of the seventeenth and eighteenth centuries.

Keywords: *Musica poetica*. Musical Rhetoric. Humanism. Lutheran Schools.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da *musica poetica*. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.

No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores que discorreram sobre a composição musical, disciplina conhecida na época como *musica poetica*, propuseram preceptivas cuja sistemática e terminologia foram emprestadas das retóricas e das poéticas greco-latinas. Os escritos compreendidos na *musica poetica* têm em comum a noção de que a música seja análoga ao discurso verbal, ambos sujeitos às regras da retórica, e de que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte, adequando-se às circunstâncias de público, ocasião e lugar.

A descrição mais abrangente e detalhada desta concepção musical é representada pelos escritos de Johann Mattheson (1681-1764), músico, diplomata e homem de letras. Dentre estes escritos, destaca-se seu último tratado musical: *Der Vollkommene Capellmeister* ("O Mestre-de-Capela Perfeito"), de 1739. Já no séc. XVIII esta obra foi considerada a exposição mais detalhada disponível acerca da *musica poetica*. Esta opinião ainda permanece válida, e, com isto, Mattheson continua sendo a referência básica para o estudo da retórica musical.

O *Der Vollkommene Capellmeister*, como todos os tratados pertencentes ao gênero da *musica poetica*, emula as preceptivas da eloquência romana. Um exame mais atento ao tratado revela similaridades estreitas com retóricas gregas e sobretudo latinas, em especial o *Orator* e o *De Oratore* ciceronianos, e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Estas semelhanças se dão com base na premissa de que a música é um discurso sonoro. Ao transpor a sistemática da oratória para a música, Mattheson apresenta uma teoria fundamentada no estabelecimento dos lugares-comuns (*res*), dispostos segundo esquemas claramente formulados e apresentados de maneira lisa ou ornada *(verba)*, de acordo com estilos e a autoridade emulada, e conforme à matéria tratada.

Mattheson compartilha, ainda, de ideias que também perpassam as retóricas romanas, mas tem origem muito anterior, nas retóricas gregas, sobretudo em Aristóteles. Entre elas está a preocupação ética, traduzida na descrição do orador ou do mestre-de-capela *perfeitos*, e a preocupação com o decoro, descrito por Mattheson como o "Princípio Geral da Música".

No mundo Reformado, o humanismo se fez sentir fortemente em dois âmbitos: no mundo da corte, como nos mostram os manuais de etiqueta e de conversação, e na leitura escolar de obras modelares da eloquência grega e, sobretudo, romana. A orientação retórica é muito evidente nos escritos de Mattheson.

Neste artigo discorrer-se-á sobre a maneira como músicos seiscentistas e setecentistas, em especial Mattheson, absorveram ideias humanistas através das escolas

luteranas, e as veicularam em suas preceptivas.

O projeto humanista das escolas luteranas

No mundo luterano, a reforma das escolas seguiu-se imediatamente à reforma da Igreja. Para Lutero, a preocupação com a educação era entendida como uma missão divina. Foram criados estatutos escolares, cuja obediência passou a ser garantida pelas autoridades fiscalizadoras - igreja e conselho municipal. Em 1524, Lutero afirma que as escolas reformadas devem ser frequentadas por uma faixa social ampla ("todas as crianças luteranas"). O objetivo destas é o de criar um tipo erudito (*Gelehrt*) fundamentado na religião e na eloquência.

As escolas reformadas - *Lateinschule, Gymnasium*ou *Gelehrtenschule* - constituíram importantes veículos de difusão do humanismo e do dogma luterano. Muitas destas instituições, dentre as quais a própria escola frequentada por Mattheson (*Gelehrtenschule des Johanneums*), são até hoje referenciais, tanto nos âmbitos público como sacro, o que atesta a longevidade e eficácia do programa educacional luterano.

As propostas educativas de Lutero sofreram tão forte influência de seu colaborador Philipp Melanchton (1497-1560), que é difícil desvincular as ideias de ambos. Mas, além de grande teólogo, Melanchton foi o responsável por imprimir a orientação humanística ao programa escolar da *Lateinschule*. Melanchton era discípulo (e sobrinho-neto) de Johann Reuchlin, um dos mais importantes humanistas da Alemanha. Em sua estadia na Itália, Reuchlin estivera presente a discussões da Academia em Florença, onde certamente intensificou seus contatos com as *humaniora*. De volta à Alemanha, tornou-se dos mais renomados professores de grego, no mundo transalpino. O estudo de línguas, em especial o grego e o latim, este último em sua pureza antiga, é uma atividade tipicamente humanista.

Melanchton, seguindo os passos de seu professor, ocupou as cadeiras de oratória grega e latina na universidade em Tübingen e, posteriormente em Wittemberg, a convite de Lutero. Trabalhando no projeto da Reforma, estabeleceu uma nova proposta de ensino para os ginásios Reformados. Ele foi autor de algumas das principais gramáticas gregas e latinas utilizadas nas escolas luteranas no séc. XVI. Sua atuação foi tão importante que lhe rendeu o epíteto *praeceptorgermaniae*.

A primeira exposição sistemática dos ideais educacionais Reformados na Alemanha está contida na epístola *non comtemnendis studiis humanoribus* (1523) ("não

desprezai os estudos das humanidades"), de Helius Eoban Hessus, que reúne proposições de Lutero e Melanchton. Hessus foi poeta e tradutor do latim, do grego e do hebraico. Entre suas traduções estão uma versão latina da *Ilíada*, mantendo os hexâmetros do original grego, uma emulação cristã das *Heroides*, de Ovídio, uma edição dos *Salmos*, em dísticos latinos.

Hessus declara sua filiação ao humanismo já no título da epístola sobre a educação. Além disto, a preocupação de suas traduções com a elegância sonora, a busca de fidelidade para com a proposta original e, sobretudo, a escolha das autoridades às quais emula, mostram claramente seu interesse pelo legado clássico, pela perspectiva humanista.

Outro importante colaborador de Lutero no que diz respeito à educação, especialmente no norte da Alemanha e na Dinamarca, foi Johannes Bugenhagen (1485-1558). No processo de organização das igrejas e escolas da região, ele publicou uma série de ordenanças de ensino municipais, imbuídas de ideias de Lutero e Melanchton. Bugenhagen trabalhou diretamente com Lutero na tradução alemã da Bíblia. A leitura da Bíblia diretamente em alemão possibilitaria cumprir a finalidade pregada por Lutero: a interpretação direta da Escritura, sem mediação.

Na mesma época em que Lutero e Bugenhagen realizavam este trabalho, estava no auge, na Itália, a *questione dela lingua*, uma polêmica de cunho marcadamente humanista, que discutia a dignidade expressiva das línguas vernáculas. Sob esta perspectiva, a tradução vernácula da Bíblia pode ser vista uma atividade tipicamente humanista. A importância desta abordagem para consolidar a língua alemã é sabida. Além disso, o interesse direto pelas autoridades, em alternativa a comentários escolásticos, é exatamente o mesmo tipo de interesse filológico que norteou traduções e edições humanistas do legado clássico. Entre as escolas cujo estatuto original foi da pena de Bugenhagen, encontra-se a *Gelehrtenschule des Johanneums,* a escola de Mattheson em Hamburgo.

Com isto, fica claro o alinhamento de três dos principais autores do projeto pedagógico luterano - Melanchton, Hessus, Bugenhagen - que estiveram fortemente não apenas com a Reforma, mas também com os *studia humanitatis*. Certamente, o humanismo constituiu, desde o início, uma das bases da Reforma.

O projeto pedagógico das escolas luteranas não se afasta do das escolas medievais, no que tange ao fato de que ambas visam preparar homens para atuar num mundo que integra simultaneamente os âmbitos sacros e seculares. Contudo, seus métodos são distintos. Para Lutero, este objetivo é alcançado através de um sistema pedagógico baseado no estudo da Bíblia e nos ideais humanistas, sobretudo através do estudo das línguas

clássicas. Este foco é distinto do método medieval, centrado em Aristóteles e nos comentários escolásticos à Escritura.

Uma vez que o currículo proposto por Melanchton, Bugenhagen e outros autores que se dedicaram ao projeto pedagógico das escolas luteranas é fortemente voltado para os *studia humanitatis*, um exame das ordenanças de ensino luteranas, a seguir, provê um material muito rico para se compreender a consolidação da *musica poetica* no mundo reformado.

O currículo das escolas luteranas

Lutero estabelece sua proposta de ensino em dois textos específicos: *An die Bürgermeister und Rathsherren aller Städte deutschen Landes, dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen* ("aos conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs") (LUTERO, carta, 1524) e *Eine Predigt, dass man Kinder zur Schule halten solle* ("uma prédica para que se mandem os filhos à escola") (LUTERO, sermão, 1530). Neles, ele defende que o ensino das línguas antigas é indispensável nas escolas, por permitir um estudo mais profundo da Bíblia. Ele recomenda o latim, já indicado nas escolas medievais, mas também o grego e o hebraico, línguas sagradas e necessárias para o acesso direto ao Velho e ao Novo Testamento. Sendo assim, um importante pilar do projeto pedagógico humanista reside no estudo das línguas e com isto, de autores, antigos.

Lutero (sempre auxiliado por Melanchton) seleciona como livros escolares a Escritura em latim, grego, hebraico e alemão, seguida dos livros úteis para aprender as línguas e a gramática, dos poetas e oradores gentios ou cristãos e dos livros sobre as artes liberais e outras disciplinas, especialmente as crônicas e os livros de história. Estas escolhas demonstram seu alinhamento com princípios pedagógicos da escola humanista, baseados na prioridade das línguas e na centralidade da educação gramatical. Ele manteve ainda traços retóricos que haviam persistido na tradição medieval, como a educação pela memorização, mais que pelo domínio da leitura e da escrita.

Estas diretrizes foram detalhadas e aprimoradas nas ordenanças escolares propostas por diversos *rectores* destas instituições no séc. XVIII: Johannes Sturm, Gerhard Vossius, Johannes Murmellius, Johannes Posselius, Martin Crusius etc. Todos estes foram também autores de preceptivas escolares amplamente utilizadas no mundo luterano.

A primeira ordenança escolar reformada foi publicada em 1528 por Melanchton. Em seu *Unterricht der Visitatorn an die Pfarherrn im Kurfürstentum zu Sachssen* (ordenança de Kursachsen), ele estabelece um programa de ensino baseado na doutrina, no latim e na retórica, que constituiu a base das ordenanças das *Lateinschulen* durante os sécs. XVI, XVII e boa parte do XVIII.

Melanchton apresenta uma expansão do sistema medieval, incluindo nos programas das *Lateinschulen* disciplinas próprias dos *studia humanitatis* (Gramática, Poética, Retórica, História e Ética), o estudo dos Padres da Igreja (em especial Agostinho), disciplinas do *quadrivium* (matemática, astronomia, música) anteriormente reservadas apenas à universidade, além da dança e da ginástica.

As ordenanças propostas entre os sécs. XVI e XVIII, especialmente no norte da Alemanha, assentaram-se nos programas propostos por Melanchton e Bugenhagen, ambos de 1528. No séc. XVII, as ordenanças de Württemberg (Johannes Brentz, 1559) e Strassburg (Johannes Sturm, 1598) também foram modelos muito emulados. Os estatutos restantes, segundo Vormbaum, consistiram em variações destes programas (VORBAUM, 1860: VII).

Selecionamos para este estudo, dentre as principais ordenanças do séc. XVII, aquelas que contêm indicação mais detalhada de obras e de autores a serem estudados pelos alunos[1]. São elas: as ordenanças dos ginásios de Gotha (1605); Joachimsthal (1607); Görlitz (1609); Beuthen (1614); Kurpfalz (1615); Soest (1618); Moers (1635); Stralsund (1635) e Sorau (1650). Infelizmente, a ordenança do Johanneum de Hamburgo (1652), vigente durante a época em que Mattheson foi aluno desta escola, não é suficientemente detalhada para que se tenha uma noção exata do programa especificamente estudado por Mattheson. Porém, considerando a grande circulação dos mesmos autores na parte destas ordenanças, é possível aproximar-se com segurança das referências de Mattheson, assim como vislumbrar a perspectiva pela qual estes autores foram por ele estudados.

A disciplina fundamental das escolas luteranas era a Teologia. Neste âmbito, é recomendada, além da leitura da Bíblia em alemão, latim e grego, o estudo da *Confessio Augustana* (a declaração pública da fé luterana assinada por príncipes e por representantes das cidades livres, pela pena de Melanchton, 1530).

[1] O estudo referencial de Reinhold Vormbaum permanece sendo o estudo mais completo a respeito do assunto.

Obedecendo à proposta luterana, estas leituras teológicas devem ser feitas diretamente no original, sem intermediação (seguindo o princípio Reformado da *sola scriptura*). Isto só pode ser alcançado através do conhecimento das línguas antigas. Com isto, inseriu-se no currículo das *Lateinschulen*, além do estudo do latim, também o grego e rudimentos do hebraico.

Sem dúvida, o foco central das escolas luteranas, e que consumia a maior parte do tempo de estudo, era o estudo do latim. As obras latinas mencionadas pelas ordenanças são clássicas ou de autores humanistas. Nas classes mais elevadas, *secunda* e *prima*, o latim era a língua exclusivamente utilizada, assim como ocorria nas universidades.

Nas ordenanças escolares são indicados livros tradicionalmente utilizados no ensino da gramática latina, desde a Idade Média: o livro mais elementar é a *Ars minor* de Aelius Donatus, que apresenta as principais categorias gramáticas (substantivos, pronomes, verbos, advérbios, declinações e conjugações, conjunções, preposições e interjeições). São também sugeridos alguns *nomenclatores*, espécies de dicionários latino-alemães, nos quais termos-chave, ordenados por assunto, são apresentados nas duas línguas. Destes, constam nas ordenanças o *Nomenclatoris Epitomes* (1570), de Hadrianus Junius, e *Nomenclator latinosaxonicus* (1658), de Nathan Cythräus.

O ensino do latim é focado na leitura, interpretação (*exponieren*) e imitação de autores clássicos. Assim, as preceptivas voltadas para alunos mais avançados concentram-se no estudo do estilo, propondo *sententiae* (frases de conteúdo moralizante) para leitura, reflexão, comentários e imitação. Entre eles, encontram-se coletâneas como o *Flores Tibulii, Propertii ac Ovidii* (1510), de Johannes Murmellius, e o *Elegantiarum pueri lumex M. Tulii Ciceronis epistolis libri III* (1565), de Georg Fabricius, além de obras antigas, como as *sententiae* de Publilius Syrus e os *Catonis disticha*.

Os textos iniciais para leitura são as fábulas de Fedro e Esopo, e, em seguida, a leitura de Cícero (epístolas, orações, obras filosóficas e retóricas), Virgílio (Éclogas, Bucólicas, Geórgicas), Horácio (odes, epístola *Ad Pisones*), Ovídio (elegias, *Tristia*, Metamorfoses), Sêneca (tragédias), Terêncio e Plauto (comédias), geralmente em compêndios didáticos com obras selecionadas, como o *Poëtarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana* (1562), editado por Georg Fabricius, ou o *Classicarum epistolarum libri tres* (1561) e o *M. T. Ciceroniis orationum* (1574), ambos editados por Johannes Sturm. Alguns autores humanistas também foram empregados no ensino do latim. As ordenanças citam especificamente como material para estudo Erasmo de Rotterdam, além de Juan Luis Vives e Corderius (Mathurin Cordier).

A retórica, nos ginásios latinos, seguia-se imediatamente ao estudo da gramática, e, embora, antes do séc. XVI, esta disciplina tenha sido tradicionalmente estudada apenas nas universidades, após a Reforma, também passou a ser contemplada pelas escolas luteranas, como estudo preparatório para o curso superior. Nas *Lateinschulen*, a retórica era ensinada nas classes finais (às vezes, apenas na última classe), e seu estudo se iniciava após a conclusão do curso de Gramática. Este processo corresponde à ordem estabelecida pelo *Trivium* (gramática, retórica, dialética), e já está previsto na ordenança de Melanchton.

O estudo tradicional da retórica repousa sobre a tríade *praecepta* (que Melanchton substitui por *doctrina*), *exempla* e *imitatio*, já descrita por Quintiliano (BARNES, 2002: 59). No Livro X, 1, 15 da *Insitutio Oratoria*, o orador romano afirma: "em tudo o que ensinamos, enquanto o aluno aprende a compreender as prescrições por si próprio, os exemplos são mais efetivos do que as próprias regras fornecidas: o professor estabelece os preceitos, e o orador faz a demonstração prática deles" (QUINTILIANO, 1998 [c.95], X,1,15)[2]. A atualização desta proposta no âmbito escolar se dá nas três esferas: estudo das preceptivas, leitura dos exemplos e imitação dos mesmos em textos próprios.

No que se refere às preceptivas mencionadas nas ordenanças, obras unanimemente citadas são o *De oratore* e as *Partitiones oratoriae*, de Cícero, e a *Institutio oratoria*, de Quintiliano. As escolas sugerem ainda emulações humanistas das fontes latinas, em especial Johannes Sturme Gerhardus Vossius. Este último é autor de um grande número de livros voltados para ensino da retórica nas escolas e universidades, até o início do séc. XVII. Os mais mencionados nas ordenanças escolares são o *De literarum ludis recteaperiendis* (1538); *Classicarum epistolarum libri tres* (1565); *Scholae Lauinganae* (1565). Outras obras de Sturm citadas nas ordenanças escolares são ainda o *In partitiones oratorias Ciceronis dialogi duo* (1539); *De exercitationibus rhetoricis* (1571); *De imitatione oratoria libri tres* (1574); *De universa rationie locutionis rhetoricae libri quator* (1576). A circulação das obras de Sturm é tão grande que, ainda em 1732, Daniel Georg Morhof confirma a influência duradoura de Sturm, *cujus consiliis pleraeque per Germaniam Scholae institutae* ("cujas ideias são aplicadas em muitas escolas germânicas") (MORHOF, 1732 apud BARNES, 2002: 261).

No séc. XVII, os livros mais utilizados no ensino da retórica são da pena de Gerhard Vossius. Dentre eles se destacam o *Commentariorum Rhetoricorum oratoriarum*

[2] "Nam omnium, quqecunque docemus, hoc sunt exempla potentior aetiam ipsis quae traduntur artibus, cum eo qui discit perductus et, ut intelliger ea sine demonstrante et sequi iam suis viribus possit, quia, quae doctor praecepit, orator ostendit" (QUINTILIANO,1998 [c. 95], X,1,15).

institutionum Libri VI (1606) e um resumo deste, *Rhetorices contractae, sivepartitionum oratoriarum libri quinque* (1606).

O aprendizado dos preceitos constitui apenas uma das etapas do estudo da retórica. Ela é completada pela leitura dos textos modelares: Tácito, Sêneca e Cícero, para a prosa; Ovídio, Sêneca, Lucano, Marcial, Juvenal, Statius, Claudiano, Virgílio e Horácio para a poesia, geralmente já selecionados pelos compêndios indicados acima. A leitura de autores modelares já é sugerida por Quintiliano. Na *Institutio oratoria*, ele afirma que o estudante só atingirá a verdadeira eloquência pela leitura e audição dos melhores autores e oradores (QUINTILIANO, 1998 [c. 95]: X, 1, 8). Ele descreve o processo de leitura da seguinte maneira:

> É preciso ler apenas os melhores autores e aqueles menos passíveis de trair nossa confiança, e nossa leitura deve ser muito diligente, a ponto de parecer que estejamos transcrevendo o que lemos. E não devemos estudar os textos em partes, mas em sua totalidade, e em seguida rele-los (QUINTILIANO, 1998 [c. 95]: X, 1, 20)[3].

De posse deste repertório, finalmente, o aluno estava apto a produzir discursos, compostos segundo os preceitos dos distintos gêneros - poético, epistolar, sermonário etc. - e segundo a imitação das autoridades (*exempla*), seguindo o preceito de Quintiliano de que "na arte, grande parte da tarefa [do orador] consiste na imitação [...], pois é útil seguir aquilo que já foi com êxito inventado" (QUINTILIANO, 1998 [c. 95]: X, 2, 1)[4].

A composição verbal, objeto próprio da retórica, se inicia com a seleção de lugares comuns retirados de florilégios, *thesauri*, livros de emblemas e outros materiais semelhantes, que fornecem os argumentos principais para a composição, permitindo a criação de discursos adequados às circunstâncias de tempo, lugar, pessoa, ocasião etc.

Os textos modelares eram utilizados para a *exercitatio* retórica e serviam, em primeiro lugar, para o aprendizado dos rudimentos da língua latina, sendo, portanto, copiados. Em seguida, passava-se à tradução de textos estrangeiros para a língua materna.

[3] "Ac diu non nisi optimus quisque et qui credentem sibi minime fallat legendus est, sed diligenter ac paene ad scribendi sollicitudinem; nec per partes modo scrutanda omnia, sed per lectus liber utique ex integro resumendus" (QUINTILIANO, 1998 [c.95], X, 1, 20

[4] "Necque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione [...] ea, quae bene inventa sunt, utile sequi" (QUINTILIANO, 1998 [c. 95]: X, 2, 1)

No séc. XVIII, a *Ausführliche Redekunst* ("arte detalhada da oratória") de Johann Gottsched, colega de Mattheson, também propõe estes mesmos exercícios. Os alunos completavam seu estudo com a prática imitativa, *progymnasmata*, para aprender a se apropriar das virtudes estilísticas de seus modelos. Os *progymnasmata* de Aftônio e Hermógenes também faziam parte dos currículos das *Lateinschulen*, e são preparatórios para a *declamatio*, o grau de eloquência mais elevado. A elaboração máxima do discurso consistia em realizar improvisações. Estes preceitos já são preconizados por Cícero: "o estudante deve escolher um modelo para copiar, e fazê-lo de modo tal que anseie obter as mais excelentes qualidades de seu modelo" (CÍCERO, 1942 [55 a. C.]: I, 22-23). O método de aprendizado baseado na imitação, proposto por Cícero e Quintiliano, com base em Dionísio de Halicarnasso consistiu no método retórico de aprendizado, utilizado desde a antiguidade, e permitia a seus alunos se apropriarem das virtudes dos modelos, e finalmente superá-los.

Nas escolas luteranas, a *actio* retórica era posta em prática nos atos e teatros escolares (*Schulactus*, *Schultheater*). Nestas ocasiões, os alunos eram instados a declamar publicamente orações e poemas. Embora a finalidade principal destes exercícios fosse mostrar domínio sobre as *artes versificatoria* e *oratoria*, há notícias de que eram recitadas também obras dos próprios autores que constituíam os modelos de imitação, tanto latinos quanto alemães, como mostra o registro da declamação das *Catilinárias* completas, de Cícero, realizadas no *Schulactus* do ginásio de Breslau, em 1622 (apud BARNES, 2002: 296). O estudo da retórica preparava os alunos da *Lateinschule* para as *Disputationes* universitárias, que puderam, assim, atingir objetivos mais ambiciosos.

A língua grega está representada, como a latina, tanto por leituras de autores antigos – Teógnis, Isócrates, Demóstenes, Homero, Hesíodo – quanto por preceptivas humanistas. Como no estudo do latim, os autores antigos são reunidos em compêndios para uso escolar. Entre estes, os mais citados são o *Teophilii Golii grammatica graeca, sive educativo puerilis linguae graecae*, (1576) e os volumes *Grammatica graeca cum latina congruens* (1567) e *Puerilis in lingua graeca intsituti* (1558), de Martin Crusius. Também é muito citado o *De dialectis graecae linguae*, de Otho Gualtperius (c.1590). Os compêndios de Melanchton, muito utilizados no séc. XVI, deixam de ser recomendados pelas ordenanças do séc. XVII. Vale lembrar que Gualtperius e Crusius são autores eminentemente didáticos, também tendo escrito preceptivas para o ensino do latim.

Dentre os textos ou comentários bíblicos em grego, os mais lidos nas escolas luteranas foram os Evangelhos e textos exegéticos de São Basílio. Dos textos gregos, vale ainda ressaltar o estudo da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, assim como o *De educatione*

puerorum, extraído das *Moralia* de Plutarco, e a *Ciropedia* de Xenofonte, cuja descrição das virtudes de Ciro constituiu o modelo antigo emulado pelos "espelhos de príncipes" e pelos tratados de cortesania humanistas. Contudo, o número de autores gregos citados, assim como a carga horária indicada pelas ordenanças escolares, é muito menor, com relação ao grego, do que a que diz respeito ao estudo do latim.

As leituras latinas, assim como as gregas, vão muito além do simples ensino da língua ou da eloquência: seguindo a orientação da retórica aristotélica e das obras filosóficas ciceronianas, elas sempre ligam, direta ou indiretamente, a eloquência à persuasão patética e à moral. Esta ligação também é clara nos escritos musicais do mundo luterano dos sécs. XVI ao XVIII, em especial os de Johann Mattheson.

Entre as leituras diretamente relacionadas à moral, lidas pelos alunos das escolas luteranas, incluem-se a *Ética a Nicômaco*, lida em grego; obras filosóficas de Cícero, em especial o *De amicitia* e o *De officiis*; tratados humanistas, como o *Ideae Philosophiae Moralis* (1644), do neo-aristotélico Franciscus Burgersdicius (Franco Burgersdijk). Outro ramo da ética bastante difundido nas escolas luteranas é o da etiqueta, que se detém nas regras de conduta. Um dos livros mais importantes no assunto, o *Galateo*, de Giovanni della Casa, foi amplamente adotado nas *Lateinschulen* na tradução latina de Nathan Cythräus, *De morum honestate et elegantia; liber ex Italico Latinus, interprete Nathane Chytræo, cum ejusdem notis, nuper additis. Eiusdem Casælibellus de officijs inter potentiores, & tenuiores amicos* (1630). A inserção de títulos e de *marginalia* na edição germânica demonstra claramente o propósito didático da mesma. Além disso, são citadas nas ordenanças escolares obras especificamente dedicadas ao público juvenil: o *De educatione puerorum* de Plutarco e suas emulações humanistas, dentre as quais se destaca o *De civilitate morum puerilium* (1530) de Erasmo de Rotterdam. Autores como Jacques Revel consideram esta obra como a matriz de todos os manuais modernos de civilidade Ccf. REVEL, 1991: 169). Outra obra bastante lida nas *Lateinschulen* foi a *Institutio puerorum varia pietatiis, studii literarii, ac morum honestatis praecepta complectens* (1588), de Petrus Apherdianus. Estas preceptivas contêm regras de conduta para jovens, a serem adotadas na escola ou na sociedade em geral. Sendo assim, no séc. XVI, a filosofia moral da eloquência romana é assunto de estudo de todo homem educado.

Musica Poetica

Após as línguas clássicas, a disciplina mais estudada nas escolas luteranas setecentistas era a música. Não há dúvida de que os estudos de música nestas instituições seguiram a mesma orientação das letras, tendo sido, como estas, fortemente influenciados

por ideias humanistas. No currículo das *Lateinschulen*, a música estava relacionada à teologia, à ética e à retórica, que constituíam - como mostram as ordenanças escolares - as bases do ensino luterano.

As ordenanças de Melanchton e de Bugenhagen recomendam o estudo diário da música aos alunos de todas as classes escolares, durante a hora após o almoço. Esta recomendação fundamenta-se na crença médica de que a prática do canto auxiliaria na digestão, e é seguida por muitas ordenanças nos sécs. XVII e XVIII. Segundo a estimativa de John Butt (1994: 20), o número de horas semanais geralmente dedicadas ao ensino musical, segundo os estatutos escolares, varia entre 4 e 7. Na maioria das escolas, as aulas matinais e vespertinas eram, ainda, iniciadas e encerradas com um canto sacro (prática documentada até o séc. XVIII na ordenança da *Thomasschule*, Leipzig, 1733).

Os primeiros livros destinados especificamente às escolas luteranas são de autoria de Martin Agricola, que pertenceu diretamente ao círculo de Lutero: *Ein kurtz deudsche musica* (1528); *Musica instrumentalis deudsch* (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533), além do *Rudimenta Musices* (1539). Trata-se de obras voltadas para a prática musical, que apresentam os principais elementos da teoria musical quinhentista: solmização, mutação, *tactus*, *modus*, prolação etc.

Ao definir o termo *musica*, as preceptivas utilizadas nestas escolas apresentam sucintamente a definição medieval, que distingue as esferas da *musica theorica* e *practica*. Nikolaus Listenius, em seu *De musica* (1537), afirma, por exemplo, que a *musica theorica* "visa o conhecimento das coisas [*rei cognitione*] e a contemplação", enquanto a *musica practica* "tem como finalidade a ação [a interpretação e a composição musical]" (LISTENIUS, 1541 [1537): I)[5].

O estudo da *musica theorica* era objeto do estudo musical das universidades, ao passo que as preceptivas utilizadas nas escolas reformadas se concentravam no ensino dos elementos referentes à prática musical.

Ainda no séc. XVI estes mesmos tratados escolares passam a descrever uma terceira subdivisão, intermediária entre as duas anteriores: a *musica poetica*. Listenius (1541 [1537]: I) afirma que a *musica poética* é uma disciplina que "não se contenta nem apenas

[5] "THEORICA est, quae in ingenji contemplation ac rei cognition versatur, cujus finis est scire. […]. PRACTICA, quae non solum in ingenji penetralibus delitescit, sed in opus ipsum podit [?], nullo tamen post actum relicto opera, cujus finis est agere" (LISTENIUS, 1541 [1537): I). Para um maior aprofundamento no assunto, cf. Butt (1994: 6).

com o conhecimento nem com o puro exercício."[6]. Teóricos mais tardios, como Hermann Finck (*Pratica musica*, 1556) e Joachim Orydrius (*Practicae musicae*, 1557) repetem ou amplificam a definição de Listenius (apud BUTT, 1992: 8). Nestes tratados, a inserção desta terceira distinção serve para justificar a atenção dispensada por seus autores a elementos da composição musical, e sua aproximação com princípios da oratória. O próprio uso do termo *musica poetica* é significativo, uma vez que se refere a um dos ramos da retórica, a *poetria*.

No séc. XVII surgiram diversos tratados escolares voltados para a *musica poetica*. No séc. XVI, o *Praecepta musicae poeticae*, de Gallus Dressler (1563), é predecessor de uma série de poéticas musicais escolares, dentre as quais se destaca o *Musica poetica* de Joachim Burmeister (1606), que se tornou uma obra referencial, ao ser a primeira a descrever artifícios musicais com nomes emprestados das figuras de linguagem[7]. Em um volume publicado cinco anos antes de *Musica Poetica*, e que antecede a esta em vários aspectos, o próprio Burmeister afirma estar ciente da novidade de seu vocabulário musical. Estas obras atestam a introdução gradual do pensamento retórico nos escritos musicais[8]. Tratados da metade do séc. XVIII expandem enormemente esta transposição. O *Der Vollkommene Capellmeister*, de Johann Mattheson (1739), é a obra mais completa já escrita sobre o assunto. No fim do século, Johann Nikolaus Forkel (1784) e Johann Christoph Koch ainda revelam a mesma preocupação em validar e detalhar o conceito de linguagem musical dotado de gramática e retórica[9].

Escritos musicais dos sécs. XVII XVIII propõem métodos de ensino muito semelhantes àqueles usados para o estudo das línguas. Em primeiro lugar são apresentados elementos gramaticais, necessários à música prática: claves, solmização, ritmos. Os livros escolares mais antigos usados nas *Lateinschulen*, como os de Martin Agricola (1539), já revelam o cuidado em relacionar expressões sonoras às letras, às sílabas e às palavras do discurso verbal.

---

6 "POETICA, quaenecque rei cognitione necque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum a quo piam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cujus finis est opus consummatum & effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se, etiam artificie mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat." (LISTENIUS, 1541 [1537]: I).

7 Para uma discussão mais aprofundada a respeito do surgimento do termo *musica poetica*, cf. Bartel (1998: 19-20).

8 Para uma discussão mais aprofundada destes tratados, cf. Wilson (1995: 341-369) e Butt (1994: 12-52).

9 Para um detalhamento sobre a concepção retórico-musical de Koch, cf. Barros (2011).

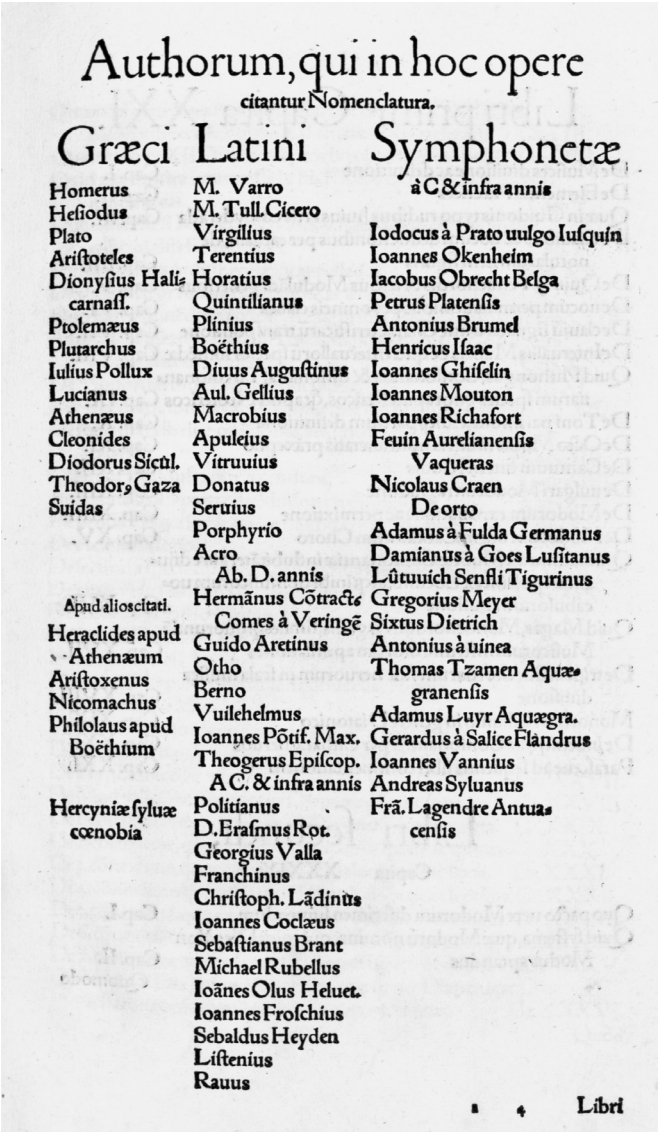
Vimos que o estudo das letras nas escolas luteranas era feito, desde o início, a partir da leitura de autores exemplares, gregos e latinos. Na música, no entanto, na falta de acesso direto à música da Antiguidade, a prática polifônica de autores quinhentistas – sobretudo Josquin Desprez e Orlando de Lasso – alçou-os à condição de modelo, e formou a base para o estudo da composição musical, a partir da imitação. No que diz respeito à teoria musical, circulavam, também com o peso de autoridade, importantes tratados de contraponto: Glarean, Aaron, Zarlino. Num âmbito mais teórico, ao discorrer sobre o poder da música para deleitar e mover, os nomes citados nestas obras são em grande parte aqueles que, como vimos, faziam parte do currículo humanista e do estudo grego e latino nas ordenanças escolares: Cícero, Virgílio, Terêncio, Horácio, Quintiliano, Donatus, Erasmo, Homero, Hesíodo, Aristóteles etc.

Nas preceptivas quinhentistas, estas autoridades, antigas e modernas, práticas e teóricas, eram frequentemente apresentadas na forma de listas. Assim ocorre, por exemplo, na extensa e influente obra de Heinrich Glarean, *Dodechacordon* (1547) (Fig. 1) ou em *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke* (1597), de Thomas Morley – este último, referencial para o estudo da prática musical inglesa (Fig. 2)[10].

No século XVIII surgiram escritos musicais destinados a públicos diversos do perfil escolar, como é o caso da obra referencial para o estudo da retórica musical, *Der Vollkommene Capellmeister*, de Johann Mattheson (1739). O mestre-de-capela perfeito faz parte de um gênero de escritos destinados a cortesãos, que, como o próprio Mattheson, eram frequentadores de círculos literários. Na obra de Mattheson, as autoridades não são apresentadas separadamente, mas encontram-se espalhadas pelo texto. Mattheson defende seus pontos de vista de acordo com autoridades bíblicas (Salmos), clássicas (Platão, Aristóteles, Luciano, Macróbio, Lívio, Horácio, Cícero, Quintiliano, AuloGélio), medievais (Agostinho, Boécio, São Bernardo), humanistas (Marsilio Ficino, Giovanni Battista Doni) e luteranas (Johann Weissenborn, Gerhard Voss, Heinrich Brockes). Para Mattheson, defensor do estilo *moderno*, os modelos musicais a serem imitados não são mais Josquin e Lassus, mas compositores de ópera italiana: ao apresentar seu exemplo de disposição musical, utiliza uma ária de Benedetto Marcelo.

Nestas listas de autoridades, nota-se, por um lado, a presença de compositores e de autores de preceptivas musicais e, por outro, de filósofos e de obras teológicas. Estas duas classes de textos modelares - compositores e filósofos/teólogos - tem funções diversas nos escritos da *musica poetica*.

[10] Para uma tradução ricamente comentada deste tratado, cf. Domingos (2012).



Authorum, qui in hoc opere citantur Nomenclatura.

Græci

Homerus
Heſiodus
Plato
Ariſtoteles
Dionyſius Halicarnaſſ.
Ptolemæus
Plutarchus
Iulius Pollux
Lucianus
Athenæus
Cleonides
Diodorus Sicūl.
Theodor. Gaza
Suidas

Apud alios citati.

Heraclides apud Athenæum
Ariſtoxenus
Nicomachus
Philolaus apud Boëthium

Hercyniæ ſyluæ cœnobia

Latini

M. Varro
M. Tull. Cicero
Virgilius
Terentius
Horatius
Quintilianus
Plinius
Boëthius
Diuus Auguſtinus
Aul. Gellius
Macrobius
Apuleius
Vitruuius
Donatus
Seruius
Porphyrio
Acro
Ab. D. annis
Hermānus Cōtractus Comes à Veringē
Guido Aretinus
Otho
Berno
Vuilhelmus
Ioannes Pōtif. Max.
Theogerus Epiſcop. A C. & infra annis
Politianus
D. Eraſmus Rot.
Georgius Valla
Franchinus
Chriſtoph. Lādinus
Ioannes Coclæus
Sebaſtianus Brant
Michael Rubellus
Ioānes Olus Heluet.
Ioannes Froſchius
Sebaldus Heyden
Liſtenius
Rauus

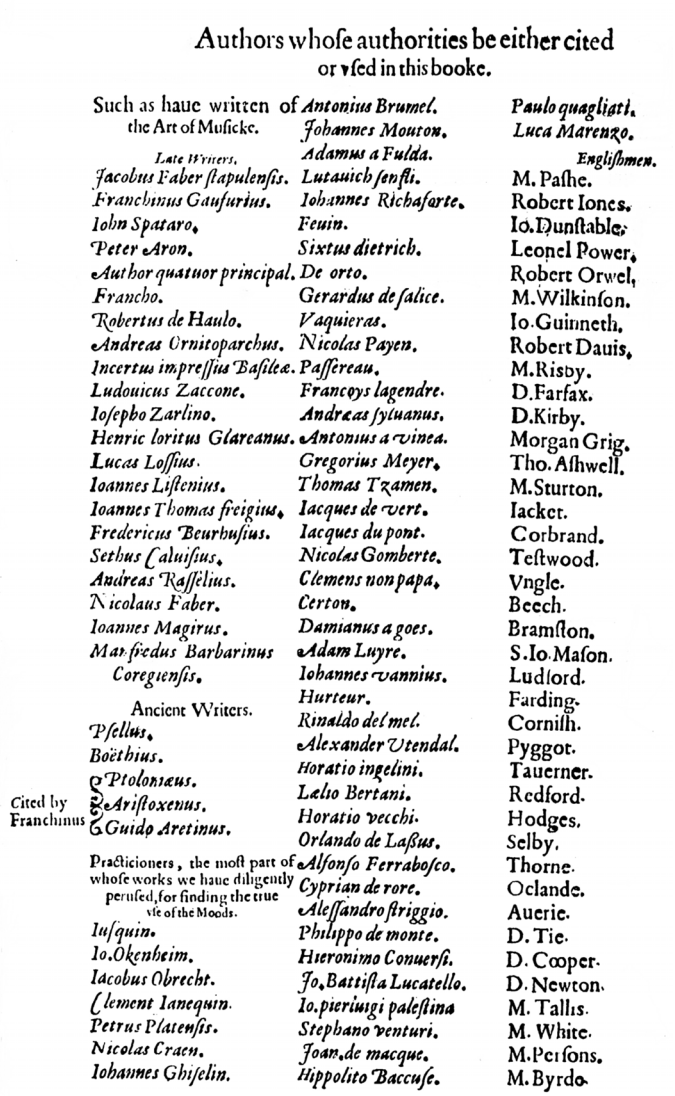
Symphonetæ

à C & infra annis

Iodocus à Prato uulgo Iuſquin
Ioannes Okenheim
Iacobus Obrecht Belga
Petrus Platenſis
Antonius Brumel
Henricus Iſaac
Ioannes Ghiſelin
Ioannes Mouton
Ioannes Richafort
Feuin Aurelianenſis Vaqueras
Nicolaus Craen De orto
Adamus à Fulda Germanus
Damianus à Goes Luſitanus
Lūtuuich Senfli Tigurinus
Gregorius Meyer
Sixtus Dietrich
Antonius à uinea
Thomas Tzamen Aquæ-granenſis
Adamus Luyr Aquægra.
Gerardus à Salice Flandrus
Ioannes Vannius
Andreas Syluanus
Frā. Lagendre Antuacenſis

a 4 Libri

Fig. 1: Lista de autoridades no *Dodechacordon*, de Heinrich Glarean (1547: iv).



Authors whoſe authorities be either cited or vſed in this booke.

Such as haue written of the Art of Muſicke.

Late Writers.

Iacobus Faber ſtapulenſis.
Franchinus Gaufurius.
Iohn Spataro.
Peter Aron.
Author quatuor principal.
Francho.
Robertus de Haulo.
Andreas Ornitoparchus.
Incertus impreſſus Baſileæ.
Ludouicus Zaccone.
Ioſepho Zarlino.
Henric loritus Glareanus.
Lucas Loſſius.
Ioannes Liſtenius.
Ioannes Thomas freigius.
Fredericus Beurhuſius.
Sethus Caluiſius.
Andreas Raſſelius.
Nicolaus Faber.
Ioannes Magirus.
Manfredus Barbarinus Coregienſis.

Ancient Writers.

Cited by Franchinus

Pſellus.
Boëthius.
Ptolomæus.
Ariſtoxenus.
Guido Aretinus.

Practicioners, the moſt part of whoſe works we haue diligently peruſed, for finding the true vſe of the Moods.

Iuſquin.
Io. Okenheim.
Iacobus Obrecht.
Clement Ianequin.
Petrus Platenſis.
Nicolas Craen.
Iohannes Ghiſelin.
Antonius Brumel.
Johannes Mouton.
Adamus a Fulda.
Lutauich ſenfli.
Iohannes Richafarte.
Feuin.
Sixtus dietrich.
De orto.
Gerardus de ſalice.
Vaquieras.
Nicolas Payen.
Paſſereau.
Francoys lagendre.
Andreas ſyluanus.
Antonius a vinea.
Gregorius Meyer.
Thomas Tzamen.
Iacques de vert.
Iacques du pont.
Nicolas Gomberte.
Clemens non papa.
Certon.
Damianus a goes.
Adam Luyre.
Iohannes vannius.
Hurteur.
Rinaldo del mel.
Alexander Utendal.
Horatio ingelini.
Lælio Bertani.
Horatio vecchi.
Orlando de Laſſus.
Alfonſo Ferraboſco.
Cyprian de rore.
Aleſſandro ſtriggio.
Philippo de monte.
Hieronimo Conuerſi.
Jo. Battiſta Lucatello.
Io. pieriuigi paleſtina
Stephano venturi.
Joan. de macque.
Hippolito Baccuſe.
Paulo quagliati.
Luca Marenzo.

Engliſhmen.

M. Paſhe.
Robert Iones.
Io. Dunſtable.
Leonel Power.
Robert Orwel.
M. Wilkinſon.
Io. Guinneth.
Robert Dauis.
M. Risby.
D. Farfax.
D. Kirby.
Morgan Grig.
Tho. Aſhwell.
M. Sturton.
Iacket.
Corbrand.
Teſtwood.
Vngle.
Beech.
Bramſton.
S. Io. Maſon.
Ludford.
Farding.
Corniſh.
Pyggot.
Tauerner.
Redford.
Hodges.
Selby.
Thorne.
Oclande.
Auerie.
D. Tie.
D. Cooper.
D. Newton.
M. Tallis.
M. White.
M. Perſons.
M. Byrdo.

Fig. 2: Lista de autoridades em *A Plaine and Easie Introduction To Practicall Musicke*, de Thomas Morley (1597: 183).

Através do estudo e imitação dos modelos musicais, esperava-se que os alunos das *Lateinschulen* se tornassem capazes de produzir suas próprias obras. Isto é válido tanto para a escrita de discursos verbais quanto para o aprendizado musical. É sabido que a cópia era uma das principais ferramentas de aprendizado musical. Exemplos deste tipo de emulação são frequentes na obra de compositores setecentistas: sonatas de J.Ch. Bach, transformadas em concertos por Mozart; concertos de Vivaldi e Marcello transpostos para o cravo por J. S. Bach.

Mattheson refere-se ao aprendizado pela imitação em diversos momentos de seu "Mestre-de-capela perfeito". Quando ele discorre, por exemplo, sobre a maneira de se reunir argumentos para a *inventio* musical, diz que:

> o compositor deve [ter] colecionado, através de muita experiência e audição atenta de boas obras, melodias, pequenos movimentos, cadências adequadas, saltos e encadeamentos agradáveis. Essas coisas, embora simples, virão a constituir coisas gerais e totais, através de justaposição adequada (MATTHESON, 1992 [1739]: II, 4, 15)[11].

A segunda classe de autores que figuram nestes escritos musicais pertence ao campo da filosofia moral e da teologia. Vale lembrar que a descoberta e a publicação, no séc. XV, de obras como o *De Oratore* e a *Instituto oratoria*, assim como as edições gregas e latinas da *Retórica* aristotélica são concomitantes com um fortalecimento de interesse na moral, no âmbito humanista, constituindo assunto tanto da retórica quanto da ética.

A vinculação entre oratória e moral provém das retóricas clássicas. A ênfase nas qualidades morais do orador, traduzida no conceito do *vir bonus peritus dicendi*, já aparece em Catão, Sêneca, Cícero, e na referencial *Institutio oratoria*, de Quintiliano. Este último diz: "não apenas afirmo que o orador ideal deve ser um bom homem, mas afirmo que ninguém pode ser um bom orador se não for um bom homem" (QUINTILIANO, 1998 [c. 95]: XII,

[11] "Der Setzer muss an Modulationen, kleinenWendungen, geschickten Fällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung und aufmercksames Anhören gutter Arbeit, hie und da etwas gesammelt haben, welches, ob es gleich in lauter einzeln Dingen bestehet, dennoch was allgemeines und ganzes, durch füglich Zusammensetzung hervorzubringen vermögend sey" (MATTHESON, 1992 [1739]: II, 4, 15).

1, 3)[12]. O mesmo pensamento que aparece reformulado nos espelhos de príncipe e nas obras que descrevem o cortesão perfeito, seguindo o modelo proposto por Baldassare Castiglione, foi também transposto para a música, gerando descrições como a do músico perfeito (Zarlino) ou do mestre-de-capela perfeito (Mattheson). Mattheson mostra seu débito para com este ideal de perfeição já na introdução de seu *Der Vollkommene Capelmeister*:

> Outras e louváveis obras cumpriram a mesma finalidade: em especial o famoso [Abraham de] Wicquefort e, após este, Cunninga [Timothy Cunningham], descreveram o diplomata perfeito, versado na sabedoria de estado, e aqueles experientes na arte militar souberam discorrer sobre o general perfeito etc. Sêneca descreve seu sábio estoico; Cícero apresenta o orador perfeito, outros discorrem sobre perfeições distintas, que ainda não surgiram no mundo. [...] Quero também fazer o mesmo, com a ajuda de Deus. Não que minha pintura não permita nenhum acréscimo, ou que um mestre-de-capela nunca tenha alcançado o cume mais alto de sua ciência, mas para que possamos estabelecer um objetivo claro [...] (MATTHESON, 1992 [1739]: 9)[13].

Mattheson, como seus antecessores clássicos, entende que a finalidade principal da música é a promoção da Virtude. Ele discute a questão num extenso prefácio de uma série de sonatas publicadas em 1727 sob o título de *Der Brauchbare Virtuoso* ("O virtuoso útil"):

> *Virtuosi* designam-se, junto aos italianos (aos quais a palavra pertence), aqueles que se destacam em uma certa arte, por exemplo, a música [...]. Embora esta denominação

[12] "Necque enim tantum id dico, eum, quisit orator, vir bonum esse oportere, sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum" (QUINTILIANO, 1998 [c. 95]: XII, 1, 3).

[13] "In solchen guten Absicht haben auch andre, und zwar löbliche Werke dergleichen Auffschrifft geführet; absonderlich aber des berühmten Wicqueforts, und nach ihm des Cunninga sogenannter volkommene Abgesandter, der in der Staatsklugen Weltbekannt seyn wird, gleichwie die Kriegs-Erfahrnen von ihrem vollkommenen Feldhauptmann zu reden wissen, u. d. g. Seneca gestehet von seinem stoischen Weisen, Cicero von seinem vollkommenen Redner, andre von andern Vollkommenheiten, dass dergleichen noch niemals in der Welt anzutreffengewesen. […]. Das will ich auch, mit Gottes Hülfe, thun. Nicht, als ob meine Schilderey keinen fernen Zusatz leiden könnte, noch, dass iemals ein Capellmeister den Höchsten Gipfel in seiner Wissenschaft erstiegen hätte, oder erreichen werde, sondern, damit man wenigstens ein festes Ziel vor Augen habe, nach welchen einer streben […] möge" (MATTHESON, 1992 [1739]: 9).

> tenha sua origem na *virtute intellectuali*, na força ou virtude do juízo, não se descarta a *virtus moralis*, ou a virtude nos costumes, pois esta é uma qualidade muito mais considerada ou pressuposta como sendo indispensável para qualquer *virtuose*. [...] Quem sabe que significa exceder ou ser excelente no mundo poderá facilmente calcular se merece ou não o título *virtuose* (MATTHESON, 1720: 2)[14].

A finalidade moral também é o fio condutor do *Der vollkommene Capellmeister*. No início do tratado, Mattheson dá sua definição de música, e, nela, afirma que:

> Música é uma ciência e uma arte de produzir prudentemente sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los amavelmente, de modo que através de sua consonância sejam incentivados o louvor a Deus e todas as virtudes. [...]. Mesmo o som mais agradável nunca alcançará seu verdadeiro objetivo, se não se voltar para Deus e para as virtudes, que constituem a finalidade própria da música (MATTHESON, 1992 [1739]: I, 2, 15)[15].

A dimensão ética do orador perfeito e de suas emulações envolve o controle sobre as disposições afetivas dos ouvintes, como meio para atingir o fim da edificação cristã. Quintiliano já afirmava que o estudo da música é útil para ensinar a incitar ou acalmar os afetos (I, 10, 12). Tratados de música também mencionam exemplos clássicos da ação harmonizadora da música sobre a alma: a cura de Saul por Davi, Nero e sua lira, Cláudio, Calígula. Mattheson segue a tradição da retórica aristotélica, definindo afetos com a finalidade de bem representá-los em música. Ele diz:

---

[14] "Virtuosi heissen bei den Italiäner (denen das Wort zugehöret) diejenigen / so in einer gewissen Kunst / z.E. in der Music […] excellieren. Ob nun zwar dieseBenennung ihrenUrsprung eigentlich *à virtute intellectuali*, von der Krafft oder Tugend des Verstandes, hernimmt; so ist doch deswegen die *virtus moralis*, oder das tugendliche Wesen in den Sitten so wenig ausgeschlossen / dass es vielmehr / als etwas Unaussetzliches bey jedem Virtuoso vorrausgesetzt oder praessuponirt wird. […] Wer nun weiss was *excellieren* und *excellence* in der Welt bedeuten/ der kanm sich leicht die Rechnung machen / ob er den Namen einen Virtuosen verdiene oder nicht" (MATTHESON, 1720: 2).

[15] "Musica ist eine Wissenschafft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befordert werden. […] Weil auch der Wollaut das wahre Ziel niemahls erreichen wird, dafern er nicht auf Gott und Tugend gerichtet ist, so machen diese hier den eigentlichen Endzweck aus".

> O que são as paixões; quantas são elas; de que maneira elas são movimentadas; devemos refreá-las ou permiti-las e cuidar delas? Estas são, na visão geral, perguntas que dizem mais propriamente respeito ao sábio do que ao mestre-de-capela. Contudo, este último deve necessariamente saber que as inclinações da alma humana são a verdadeira matéria da Virtude, e que esta não é outra coisa que uma inclinação de alma bem-disposta e prudentemente moderada. Onde não há afeto, não há Virtude. Se as paixões estão doentes, devemos curá-las, não matá-las. Como nossas inclinações naturais nem sempre são as melhores, devemos dominá-las ou limitá-las. Isto é parte da ética. O mestre-de-capela deve saber representar as virtudes e os vícios, instilando amor por estas e repulsa àqueles na alma do ouvinte, pois a principal propriedade da música é ser uma doutrina de educação (MATTHESON, 1992 [1739]: I, 3, 52-54)[16].

A obra de Mattheson é a transposição mais sistemática já realizada da retórica para a música. Ao passo que escritos musicais seiscentistas se concentram fundamentalmente em descrever procedimentos musicais que movem os ouvintes emprestando a terminologia das figuras retóricas, Mattheson expande esta relação, e, embora também apresente uma lista de figuras retóricas, trata, amplamente, de todo o processo de produção do discurso, desde a aplicação dos lugares-comuns e a disposição das ideias até o proferimento do discurso musical. Seu interesse maior recai sobre as implicações morais da música – a descrição do mestre-de-capela perfeito, a potencialidade edificante da música, a moção dos afetos.

---

[16] "Was die Leidenschafften sind, wievielderselben gezehlet werden, auf was Weise sie in den Gang zubringen und regezumachen, ob man sie ausrotten oder zulassen und ihrer pflegen soll? Das sind, dem Ansehen nach, solche Fragen die einem vollkommenen Weltweisen mehr, als einem eigentlichen Capellmeister zu erörtern obliegen; so viel aber muss dieser demnoch unumgänglich davon wissen, dass die Gemüths-Neigungen der Menschen die wahre Materie der Tugend, und diese nichts anders sey, als seine wol-eingerichtete und klüglich-gemässigte Gemüths-Neigung. Wo keine Leidenschafft, kein Affekt zu finden, da ist auch keineTugend. Sind unsere Passiones kranck, so muss man sie heilen, nicht ermorden. Zwar ist es an dem, dass diesjenigen unter den Affecten, welche uns von Natur am meisten anhangen, nicht die besten sind, und allerdings veschnitten oder im Zügelge halten werden müssen. Das ist ein Stück der Sitten-Lehre, die ein vollenkommener Ton-Meister auf alle Weise innehaben muss, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wohl vorstellen, und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflössen. Denn das ist die rechte Eigenschafft der Music, dass sie eine Zucht-Lehre vor andern sey" (MATTHESON, 1992 [1739]: I, 3, 52-54).

Esta ampliação de foco pode ser explicada pelo fato de que o destinatário do *Mestre-de-Capela Perfeito* não é mais o aluno escolar, aprendiz de composição, mas o gentil-homem frequentador dos círculos cortesãos, um tipo aristocrático que não exerce a música profissionalmente, mas que necessita de elementos para avaliar e julgar uma composição musical. Vale lembrar que o gosto é um assunto muito importante no séc. XVIII (cf. PAOLIELLO, 2011). Em virtude de seu público e seguindo o decoro dos gêneros literários galantes, Mattheson abandona o latim, língua das escolas, e escreve sua obra em alemão[17].

A despeito destas diferenças, é importante lembrar que Mattheson não teria sido capaz de conceber sua magistral preceptiva se não tivesse partido do programa pedagógico das escolas luteranas, de que ele também foi frequentador.

Conclusão

Este artigo mostrou a importância das escolas luteranas para a propagação de ideias humanistas no mundo Reformado, e sua influência no pensamento musical seiscentista e setecentista. A partir de informações recolhidas nas ordenanças de ensino destas instituições, foi possível traçar um panorama das disciplinas que constavam no currículo destas escolas, como era realizado o ensino destas matérias e quais foram os principais autores estudados.

Ficou demonstrado que o estudo das línguas clássicas, em especial do latim, tinha grande peso dentro da grade curricular, e que seu estudo era realizado através do método proposto pelas instituições oratórias clássicas, que envolvia a aprendizagem dos preceitos, a leitura dos exemplos e a imitação dos modelos. Neste processo, o aluno também travava contato com o estudo da filosofia moral, tanto pela leitura dos textos modelares quanto pelo estudo dos manuais de cortesania. Com isto, o conhecimento do repertório lido e imitado nas escolas luteranas, reunidos e apresentados neste artigo, é uma fonte rica para compreender a maneira como autores da *musica poetica* emulam retóricas antigas.

[17] Outros tratados anteriores a Mattheson, como p. ex. os de Martin Agricola, estão em alemão e, conforme observa Butt (1994: 60), também manifestam a preocupação humanista com a valorização do vernáculo.

Com relação às preceptivas musicais utilizadas nas escolas luteranas, foi possível observar que elas também se apoiam em ideais humanistas e emprestam seu método de aprendizado daquele previsto para o ensino das línguas clássicas. Nestas poéticas musicais percebe-se claramente a assimilação da tradição retórica, tanto pela apresentação sistemática das ideias quanto na ênfase na dimensão moral do discurso e no ideal do orador eticamente comprometido.

As concepções que aliam a música à moral cristã lançam mão de argumentos muito semelhantes àqueles apresentados em preceptivas retóricas gregas ou em suas emulações latinas, recém-descobertas no humanismo - obras eram pertencentes ao currículo das escolas luteranas. Nesse sentido, é possível considerar estes escritos musicais como produtos diretos do pensamento humanista.

Nos escritos da *musica poetica*, a música, alinhando-se à ideologia das escolas luteranas, tem como objetivo a edificação moral de cunho cristão. Poéticas surgidas no séc. XVIII, como o referencial *Mestre-de-Capela Perfeito*, de Johann Mattheson, afirmam a mesma finalidade edificante para a música, ainda que sejam dedicadas ao círculo cortesão, e não diretamente ao público escolar.

O *Der Vollkommene Capellmeister,* de Johann Mattheson, é a transposição mais ampla e sistemática da retórica para a música já realizada. A maior preocupação de Mattheson é a de descrever o cortesão-músico, aproximando-o do *vir bonus* de Quintiliano e do orador perfeito de Cícero. O afastamento das questões práticas da composição e a atenção mais detalhada dispensada às questões éticas podem ser explicados pela diversidade do público a quem o *Der Vollkommene Capellmeister* se destina: o volume é voltado para o cortesão que deseja refinar seu gosto, de modo a melhor apreciar e julgar a arte musical. Contudo, não há dúvida do débito desta obra magistral para com a tradição escolar da *musica poetica*. Vale lembrar que Mattheson, assim como toda aristocracia luterana, também frequentou as escolas luteranas.

Com estas informações fica clara a dimensão humanista do ensino da música nas escolas luteranas, o que permite contextualizar e melhor compreender o aparecimento e difusão de um gênero de escritos musicais que ficou conhecido como *musica poetica*, de grande importância no mundo Reformado dos séculos XVII e XVIII.

Referências

BARNES, Wilfried. *Barockrhetorik.* Tübingen: Max Niemeyer, 2002.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque.* Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

BARROS, Cassiano. *As relações entre a gramática musical, a retórica e a estética, no marco da teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP/FAPESP, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000380274>. Acesso em: 23 maio 2011.

BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CÍCERO, Marco Túlio. *De Oratore*. London: Harvard University Press, 1942. Loeb

Classical Library. Primeira publicação em 55 a. C.

DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte de "A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (1597), de Thomas Morley*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, USP/FAPESP, São Paulo, 2012. Disponível em:<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDwQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F27%2F27157%2Ftde-02122012-185028%2Fpublico%2Fnathaliadomingos.pdf&ei=07ClUq3KMovNkQf6llG4DQ&usg=AFQjCNEbTfR3sXzbNds6oPlzJG9Ga-0c3w>. Acesso em: 9 dez. 2012.

GLAREAN, Heinrich. *Dodechacordon*. Basel: Heinrich Petri, 1547.

LISTENIUS, Nikolaus. *De musica*. Nürnberg: Petreium, 1541. 1. ed. Wittemberg, 1537. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP112977-PMLP230588-musica_1541.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2012.

LUTERO, Martinho. *Eine Predigt, dass man Kinder zur Schule halten solle* (sermão, 1524). Disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg40>. Acesso em: 26 dez. 2011.

MATTHESON, Johann. *Der Brauchbare Virtuoso*. Hamburg: Schiller und Kissner, 1720. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP18784-PMLP44426-Matthesson_Der_Brauchbare_Virtuoso.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2012.

_____. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1991.

MELANCHTON, Philipp. *Unterricht der Visitatorn an die Pfarherrn im Kurfürstentum zu Sachssen.* Disponível em: <http://www.prdl.org/author_view.php?s=320&limit=20&a_id=9&sort=>. Acesso em: 7 jul. 2014.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597.

PAOLIELLO, Noara. *Os Concertouverturesde Georg PhilippTelemann*: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, USP/FAPESP, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-14122011-225717/pt-br.php>. Acesso em: 9 dez. 2012.

QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. Harvard: Loeb, 1998. Primeira publicação em c. 95.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). *Uma história da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v. 3, p. 169-209.

VORMBAUM, Reinhold. *Evangelische Schulordnungen, vol. II: Die evangelischen Schulordnungen des siebzehntenJahrhunderts*. Gütersloh: Bertelsmann, 1863.

WILSON, Blake Mc Dowell. Ut Oratoria Musica in the Writings of Renaissance Music Theorists. In: MATTHIESEN, Thomas J.; RIVERA, Benito (Ed.). *Festa Musicological: Essays in Honour of George G. Buelow*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1995, p. 341-369.

Mônica Lucas graduou-se em música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga no Real Conservatório de Haia (Holanda), obtendo diplomas em flauta-doce e em clarinetes históricos. Seu trabalho como pesquisadora, financiado desde 2002 pela FAPESP (doutorado, pós-doutorado e auxílio à pesquisa), envolve o estudo da *Musica Poetica*. É autora de *Humor e agudeza em Haydn: os Quartetos de cordas op. 33* (Anna Blume/FAPESP, 2008). Desde 2013 é Chefe do Departamento de Música da ECA-USP, onde também atua como docente. monicalucas@usp.br

Forma e simultaneidade na música polifônica do século XVI: análise do *Recercar decimo a tre voci* de Willaert

Marcos Pupo Nogueira (UNESP)

Resumo: Este trabalho é um estudo morfológico dos agrupamentos especificamente dirigido ao repertório instrumental polifônico e imitativo da música europeia do século XVI. Tem por objetivo apresentar algumas ferramentas analíticas que sejam operacionais quando dirigidas à simultaneidade polifônica imitativa. Postula-se nesta perspectiva que as diferentes vozes da textura polifônica sejam estudadas de maneira integrada quanto aos aspectos rítmico (acentual/duracional), de organização do espaço de alturas, de condução vocal contrapontística e de inter-relação motívica compondo unidades formais básica que neste estudo denomino de *agrupamentos sonoros plenos*. O presente estudo tem por objetivo adequar ao repertório polifônico do século XVI - considerado em sua complexidade textural - os conceitos de forma musical a partir de suas unidades discretas de agrupamentos e da teoria tematicista e motívica. O trabalho converge para uma análise e discriminação dos agrupamentos sonoros plenos no *Recercar Decimo a tre voci* de Adrian Willaert. Esta composição, transcrita integralmente neste trabalho a partir da edição de Antonio Gardano de 1559, é um exemplo de composição instrumental polifônica imitativa em que obviamente não se pode contar com o texto para a análise dos agrupamentos, como nos motetes, e nem com uma melodia preexistente, como em certas composições instrumentais do século XVI e XVII, nas quais ocorrem variações ou contrapontos sobre um *cantus firmus*. Em função destas características, típicas desse tipo de repertório instrumental, a estruturação de agrupamento se dá mais adequadamente pela qualificação de sua diversidade interna.

Palavras chave: Agrupamento. Complexidade textural. Polifonia imitativa. Ricercar. Willaert.

Title: Form and Simultaneity in Polyphonic Music of the Sixteenth Century: Analysis of Willaert's *Recercar Decimo a tre voci*

Abstract: This article is based on a morphological study of groupings that specifically address imitative polyphonic instrumental repertoire of sixteenth century European music. We aim to introduce analytical tools that function when applied to imitative polyphonic simultaneity. Accordingly, we suggest that the various voices in polyphonic texture should be analyzed in an integrated manner in terms of rhythm (accent/metric) organization of pitch space, contrapuntal voice leading and motivic interplay. The objective of this study is to apply to sixteenth century polyphonic repertoire –considering its textural complexity– concepts of musical form from its distinct grouping units (denominated Full Sound Groupings), and concepts of motivic and thematic theory. This article converges into an analysis and discrimination of the full sound groupings found in *Recercar Decimo a tre voci* by Adrian Willaert. Willaert's composition –fully transcribed from Antonio Gardano's 1559 edition– is an example of an instrumental composition that employs imitative polyphony which obviously cannot rely on text to analyze groupings, like motets, or even a pre-existing melody, as in certain instrumental compositions of the sixteenth and seventeenth centuries where variations or counterpoints are written above a *cantus firmus*. Because of these characteristics, typical of this type of instrumental repertoire, grouping analysis is best approached by qualifying its internal diversity.

Keywords: Grouping. Textural Complexity. Imitative Polyphony. Ricercar. Willaert.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Forma e simultaneidade na música polifônica do século XVI: análise do *Recercar Decimo a tre voci* de Willaert. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 95-116, jun. 2014.
* Trabalho realizado com apoio de Auxilio à Pesquisa FAPESP e Universal CNPq.

O termo agrupamento utilizado neste trabalho refere-se ao modo como os segmentos fraseológicos passaram a ser conhecidos, principalmente após a publicação do *The Rhythmic Structures of Music*, de Grosvenor Cooper e Leonard B. Meyer, em 1960. A terminologia foi adotada em outras publicações posteriores, principalmente nos Estados Unidos, e tem se consolidado, ao menos em língua inglesa. A utilização desta terminologia neste artigo conjugada aos adjetivos sonoro e pleno tem por objetivo evitar a conotação de segmentos lineares presente nos termos tradicionais da fraseologia, tais como figura, inciso, frase, período e seção. Evidencia-se deste modo que agrupamento em texturas polifônicas deve ser considerado a partir da complexidade das relações sonoras, métricas e duracionais dos elementos que o compõem.

Há poucos estudos relacionados à teoria dos agrupamentos que sejam operacionais quando se necessita analisar a composição polifônica do século XVI. Esta carência é ainda mais notável quando o repertório em análise é instrumental, que inclui o Ricercar, a Canzona, o Capricho, a Fantasia e a Tocata, formas nas quais a segmentação dos agrupamentos é dificultada pela ausência do texto, que em muitos casos tem um papel normativo quanto à sua definição. Mesmo no repertório vocal o papel do texto pode não ser suficiente quanto à análise dos agrupamentos, pois novas entradas ou repetições de segmentos melódicos podem ocorrer quando uma frase do texto ainda não se completou.

A conceituação dos agrupamentos fraseológicos tem uma longa tradição nos estudos teóricos e analíticos, mas os tratados tradicionais relacionados à teoria dos agrupamentos e de estruturas formais, desde os mais antigos como os de Goetchius (1897), Bas (1972, 1ª edição em 1903), Riemann (1952), Schoenberg (1990), Reti (1951), até os mais recentes como Cooper e Meyer (1971), Douglass Green (1979), Lerdahl e Jackendorff (1983) e Temperley (2003), dirigem-se fundamentalmente à música de textura homofônica da tradição maior-menor. Nesses estudos os agrupamentos são definidos quase exclusivamente como unidades melódicas e tornam-se pouco eficazes ou inadequados quando aplicados à estrutura multivocal da música polifônica, na qual os elementos melódicos interagem na simultaneidade ao produzir entre si defasagens métricas, rítmicas e variedade de relações intervalares.

Nesses tratados, é possível identificar diferentes enfoques na conceituação dos agrupamentos. Cooper e Meyer (1971), na influente publicação já citada, cuja primeira edição é de 1960, conceituam agrupamento tendo por base os pés da poesia clássica num contexto basicamente rítmico e estabelecem o critério dos "níveis arquitetônicos" que vai incorporando desde unidades mínimas de agrupamento (inciso) até grandes seções.

Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical* (primeira edição surge postumamente em 1967 e escrito entre 1937 e 1948) e seu manuscrito teórico incompleto, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, traduzido, comentado e editado em 1994 por Severine Neff e Charlotte Cross, entende os elementos básicos da fraseologia e especificamente sua teoria da "variação em desenvolvimento" como geradores de lógica, coerência e compreensibilidade do discurso musical. Douglass Green (1979: 3-4), em seu *Form in Tonal Music*, busca uma maior integração entre o que denomina "desenho" (ritmo, cadência, timbre, textura e tempo) e "estrutura harmônica", responsável pela organização harmônica da peça. Temperley (2003), em *End-accented Phrases: An Analytical Exploration*, influenciado por Cooper e Meyer e Lerdhal e Jackendorff, desenvolve, a partir de uma perspectiva cognitiva, uma diferenciação entre frases de acento inicial e frases de acento final, rediscutindo alguns dos pressupostos fraseológicos de Riemann.

As limitações da definição exclusivamente linear dos agrupamentos, mesmo relativamente ao repertório homofônico e tonal, também têm sido notadas em trabalhos mais recentes como o de David Temperley (2001), *The Cognition of Basic Musical Structures*, quando comenta, no capítulo dedicado a estruturas polifônicas, o trabalho de Lerdahl e Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*. Nessa publicação, os autores propõem uma teoria de agrupamento adequada à complexidade da música da "prática comum". No entanto, Temperley nota também uma limitação textural na conceituação adotada por estes autores, concluindo que a teoria de Lerdahl e Jackendoff acomoda-se apenas à música homofônica "em que uma única estrutura de agrupamento aplica-se a uma textura completa". Temperley prossegue afirmando ser a teoria de Lerdahl e Jackendoff convincente "para coisas como Corais de Bach", mas nota problemas analíticos quando aplicada "à maioria do repertório". O ponto mais destacado da avaliação de Temperley é que em muitas composições "nota-se que as diferentes partes da textura demandam agrupamentos com limites diferenciados", algo discernível até mesmo em obras aparentemente homofônicas, nas quais a melodia pode estar defasada do acompanhamento, ou comportando agrupamentos diferentes. Temperley (2001: 63) observa, ainda, que "esses problemas se multiplicam na música altamente contrapontística, tais como nas fugas". As objeções de Temperley e algumas soluções que propõe em seu próprio trabalho, tais como a possibilidade de que agrupamentos em texturas com maior independência de seus componentes possam ter limites não exatamente verticais, são importantes referências teóricas para esta pesquisa.

O conceito de Agrupamento Sonoro Pleno que se propõe neste trabalho procura evidenciar toda a complexidade sonora presente nos agrupamentos de obras polifônicas

imitativas, complexidade assim criada pela inter-relação oblíqua, vertical e paralela de seus componentes. Para análise dos agrupamentos nesta perspectiva utiliza-se algumas referências terminológicas presentes no estudo sobre textura de Wallace Berry (1987: 194-195), presente na sua obra *Structural Functions in Music*.

Referências teóricas com implicações morfológicas para o repertório polifônico imitativo

Consideramos que, em relação às obras polifônicas imitativas, há estudos acadêmicos com vários enfoques para análise do repertório, mas poucos discutem diretamente a questão morfológica aplicada à polifonia. Entre estes estudos está o de Glen E. Ethier em seu *A Methodology for the Analysis of Melodic Accent in Renaissance Sacred Popliphony*, publicado em 1996. Nesta obra o autor nota a carência de pesquisas na área:

> se considerarmos a questão de como interagem as partes vocais individuais na composição polifônica da Renascença para criar coerência para o movimento como um todo, nós descobrimos que não há ferramentas disponíveis para sustentar tal tarefa (ETHIER, 1996: ii).

O trabalho de Ethier converge em parte para uma perspectiva semelhante à exposta neste artigo, pois considera fundamental para a conceituação e análise da forma a interação de todos os componentes polifônicos, ou seja, a totalidade do tecido contrapontístico. A estratégia analítica de Ethier se baseia na percepção de uma tipologia de acentos relevantes para o repertório do Renascimento: acentos duracionais, de salto, de contorno, de cadencias e acentos iniciais (acentos de ataque ou entrada). Seu método consiste em criar um quadro hierarquizado, dos acentos mais fortes aos mais fracos, localizados nas melodias individuais de missas de *cantus firmus* da segunda metade do século XVI, a três e quatro vozes. Tal quadro hierarquizado serve como base para estudar "as estruturas das vozes independentes e suas interações enquanto elementos espaço/tempo capazes da criação de modelos formais, rítmicos e classes de altura" (ETHIER,1996: ii). Metodologicamente, a opção de Ethier, após procedimentos analíticos realizados é "revelar processos normativos formais de classes de altura (*pitch class*) em algumas composições da Renascença" (ETHIER,1996: iii).

Neste artigo, os objetivos são algo semelhantes aos de Ethier, divergindo, porém,

quanto à delimitação do objeto, ao incluir a polifonia imitativa instrumental e, do ponto de vista metodológico, quanto à qualificação da relação entre as vozes ao propor que os agrupamentos sonoros plenos sejam estudados, em princípio, de modo autônomo em relação à perspectiva harmônica. Priorizam-se, assim, a materialidade sonora e a definição do espaço de alturas (escalas, modos e hexacordes) para a criação dos critérios de segmentação dos agrupamentos e determinação dos graus de precisão de sua delimitação. Este último aspecto é fundamental porque boa parte do repertório polifônico dos séculos XV e XVI é formada por composições em geral contínuas e sem pontos aparentes de segmentação. A intrincada e densa simultaneidade presente no repertório polifônico imitativo é o grande desafio imposto à análise da forma e de seus agrupamentos. Considera-se que um caminho possível para tal desafio seja considerar como ponto de partida o estudo das relações motívicas surgidas nos pontos de imitação e na elaboração dos sujeitos.

Quanto à fundamentação teórica da questão motívica e temática, propõem-se os conceitos tradicionais da teoria tematicista, presentes em obras tais como as de Schoenberg (1994), Reti (1951), Rufer (1954) e Godt (1977), e os conceitos correspondentes presentes em tratados do século XVI, como o de Zarlino (1558), *Le institutioni harmoniche*, e o de Thomas Morley (1597), *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, em que se apresentam definições pioneiras para os termos tema, sujeito (*soggetto*), *punto* e ponto de imitação.

Outra referência que também tem por objetivo o estudo sistemático da estrutura formal da música polifônica imitativa do século XVI é uma tese publicada em 2009, sob o título *New Theories for Old Music: An Analysis of Lamentations Settings by Thomas Tallis and Willian Byrd*, de Enoch Jacobus. Seu caminho é traçado a partir da constatação de que a música polifônica imitativa desse período "oferece notáveis indicações acerca da localização das notas estruturais". Explica que as "notas estruturais tendem a ocorrer no início e fim das frases", mas como estas frases não são simultâneas, as notas estruturais podem estar "obscurecidas na textura, particularmente nas vozes internas". Jacobus parece reconhecer a importância de se revelar em meio à textura polifônica imitativa uma estrutura oculta definida pelas "notas estruturais". Em função desta perspectiva, seu método para discernir as frases procura definir com muita clareza os significados de "entrada" e "pontos de imitação", processo que se mostrou bastante útil para a fundamentação teórica do conceito de agrupamento sonoro pleno e sua aplicação na análise do Ricercar de Willaert presente mais à frente neste trabalho. Para a localização das frases Jacobus recorre ao texto, que "na maioria das vezes cumpre o papel principal na organização da música". Como no texto das obras sacras que analisa "frequentemente uma ideia completa ou linha é quebrada em

segmentos menores", Jacobus confere também às palavras a grande complexidade da estrutura fraseológica que surge do tratamento musical do texto na polifonia imitativa. Um segmento de frase pode ser repetido "antes da continuação para o próximo segmento de frase" e ocorre também a sobreposição dos elementos fraseológicos e o surgimento de várias "cadências menos definidas", fatores que concorrem para a complexidade textural, completa o autor (JACOBUS, 2009: 19-21).

Há também vários trabalhos que, mesmo indiretamente, abordam questões relevantes para o estudo dos agrupamentos na música polifônica. Dois deles: o de Benito Rivera (1993), *Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis*; e o de Irving Godt (1977), *Motivic Integration in Josquin's Motets*. Ambos dedicam-se à análise de obras polifônicas do século XVI em imitação livre, ou seja, sem *cantus prius factus*. Em composições desse tipo a localização dos sujeitos exige maior cuidado na distinção do material temático (motivos e suas transformações). A questão principal nesse tipo de repertório é a ausência de um *cantus firmus* reconhecido e claramente identificável ao longo da obra. Os dois estudos abordam aspectos fundamentais da análise formal na polifonia imitativa do século XVI: a localização do material temático e a determinação de como é trabalhado ao longo da composição. Rivera adverte que os sujeitos nesse tipo de composição não são melodias familiares e nem apresentados em evidentes imitações canônicas. O estudo, que também tem como objeto determinar a relação entre a estrutura melódica do sujeito e determinação do modo, prossegue indicando que os sujeitos são "recém compostos, divididos em frases separadas, dispersos, e, é preciso dizer, soterrados na densa complexidade polifônica". A conclusão de Rivera é de que os sujeitos devem ser "trazidos à superfície por meio de cuidadosa análise" (RIVERA, 1993: 74). Trazer os sujeitos "à superfície" desde a "densa complexidade polifônica" como propõe Rivera significa localizar, classificar e comparar os elementos da rede de relações motívicas que os componentes texturais estabelecem na polifonia imitativa. O texto de Rivera aponta que para formular uma convincente morfologia da música polifônica de qualquer tipo, especialmente da imitativa, é condição básica possuir ferramentas analíticas que levem em consideração as relações temáticas, métricas, rítmicas e de espaço tonal entre todos os componentes texturais. Tal perspectiva lucidamente sugerida por Rivera é uma das referências com a qual se busca dialogar e refletir neste presente trabalho.

O artigo de Irving Godt é anterior ao de Rivera em quase três décadas e, por sua vez, remete a uma preocupação quanto à coerência estrutural da forma e, especialmente, da coerência temática, aspecto muito discutido nos estudos analíticos e teóricos dos anos 1970 e que o autor transporta para o repertório sacro do Renascimento. O pesquisador

realiza inicialmente uma identificação minuciosa de figuras temáticas, às quais o autor denomina como motivos, a partir da frase inicial do moteto *Benedicite omnia opera Domini Domino, de Josquin des Pres*, e afirma: "as implicações temáticas desta introdução parecem gerar a maioria dos motivos mais importantes da composição". Godt se refere muito pouco a questões contrapontísticas e se concentra mais exatamente em destacar uma denominada integração motívica presente nos dois motetos de Josquin analisados no artigo. Segundo Godt, a análise dos motetos compostos sem *cantus firmus* indica que Josquin "pode ter usado a técnica da integração temática ou motívica de forma não fundamentalmente diversa dos processos temáticos (de períodos históricos) posteriores" (GODT, 1977: 264). De modo geral, esta apreciação analítica, embora bastante eficaz do ponto vista metodológico, está mais interessada em localizar as origens dos procedimentos da integração temática empregados em outros períodos históricos e estilísticos, aqueles diretamente relacionados à música tonal. Em seu artigo, Godt avalia este processo em algumas obras sacras do século XVI como um direcionamento à integração temática. Quanto a este ponto, Godt procede de modo semelhante ao de Rudof Reti em *The Thematic Process in Music*. Reti também associa as técnicas de desenvolvimento da integração temática na música europeia do século XIX como um processo originado da linearização da composição polifônica imitativa (RETI, 1951: 57-58). Historicamente, Reti localiza a origem desse processo na música polifônica imitativa, principalmente quanto às obras sacras produzidas nas últimas décadas do século XVI, período que o autor considera de apogeu do estilo contrapontístico, principalmente nas missas e motetes de Palestrina e Orlando di Lasso. Segundo Reti, em consequência dos processos imitativos empregados nessas obras - oriundos dos desdobramentos da tradição franco-flamenga -, as relações temáticas são extremamente explícitas, pois um padrão melódico do sujeito ou de um ponto de imitação numa voz era imitado imediatamente por outra em meio a uma textura claramente polifônica. Durante o período clássico/romântico, ou na "era da genuína transformação temática", como prefere o próprio teórico, as relações temáticas no "estilo sinfônico avançado" já não seriam assim tão diretas e a habilidade do compositor de formar um tema a partir de um precedente precisa ser mais efetiva e sutil, pois pouco da semelhança exterior entre dois temas deve ser reconhecível, preservando, no entanto, a identidade na essência. Desse modo tornava-se necessário o "empenho do compositor não para enfatizar a identidade (temática), mas ocultá-la" (RETI, 1951: 57-58). Embora o enfoque evolutivo presente tanto no artigo de Godt quanto na teoria de Reti seja, sob vários aspectos dificilmente defensável, o conceito de transformações temáticas, devidamente contextualizado historicamente, torna-se uma ferramenta útil para a análise da forma no repertório polifônico imitativo do século XVI.

A questão da análise morfológica do repertório polifônico imitativo do século XVI enfrenta ainda outros problemas, alguns deles também devidos à origem estilística e histórica de várias das ferramentas empregadas. Os principais se referem à fundamentação de processos cadenciais harmônicos, de definição e delimitação, tanto do espaço das alturas quanto dos registros dos componentes polifônicos - aspectos igualmente essenciais para a reflexão teórica relativa a morfologia da música polifônica. Há neste item muitos trabalhos que aproximam características melódicas e harmônicas do repertório do século XVI com as dos séculos seguintes. Uma delas é considerar uma parte do repertório do renascimento como precursora de processos de estruturação de campos harmônicos típicos da música tonal. Este procedimento metodológico está bem sintetizado no início de um artigo muito influente, de 1981, de Harold Powers, sobre problemas analíticos da música polifônica do século XVI. Nesse estudo o autor destaca que a compreensão das "relações tonais na música do renascimento" leva ao reconhecimento do "solo do qual originalmente brota nosso próprio entendimento das relações tonais" (POWERS, 1981: 428). Embora Powers tenha sido um dos pioneiros na crítica de uma modalidade como um processo distinto, mas equivalente ao da tonalidade da prática comum sua afirmação anterior implica um posicionamento em que a perspectiva é balizada por um entendimento posterior ao repertório analisado - o referido "nosso" entendimento do que venha a ser "relações tonais".

Karol Berger em artigo (BERGER, 1980: 484-504) situa o problema das "questões tonais" que tanto tem preocupado analistas do repertório polifônico do século XVI de modo mais historicamente reflexivo que o de Powers. O foco do artigo de Berger reside no comentário crítico de dois diferentes enfoques analíticos para o Prólogo ao motetode Orlando di Lasso, *Prophetiae sibyllarum*, composição bastante conhecida por sua extraordinária intensidade cromática. Berger indica inicialmente a metodologia empregada por dois importantes analistas dedicados à música do século XVI, Edward Lowinsky e Willian Mitchell. Berger nota a opção do primeiro por definir a obra como "atonalidade triádica", negando a coerência tonal, e a do segundo por afirmá-la, entendendo o Prólogo pleno de "qualidades tonais". A autora afirma que os dois caminhos adotados, embora opostos, se originam num mesmo contexto teórico e estético, predominante a partir do final do século XIX, e que se caracterizava pela busca de uma "coerência orgânica na obra musical". Segundo a autora, tal paradigma estético tornou-se obsessivo nas primeiras décadas do século XX, principalmente com Schoenberg e Schenker.

A alternativa que Karol Berger defende é a consulta aos tratados de época, pois embora "não possam avaliar a coerência tonal de uma composição, nos dirão que tipos de eventos de altura eram ouvidos e entendidos por seus contemporâneos como sendo

pertencentes ou não a um trabalho" (BERGER, 1980: 487). Quando aplicada ao repertório polifônico do século XVI, a teoria modal permite, ainda segundo a autora, um melhor discernimento acerca do significado de coerência formal no período. Nesse sentido, é particularmente esclarecedor o comentário feito por ela sobre o tratado de Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica*, de 1555, em que nota um sério empenho do teórico renascentista no sentido do reconhecimento do problema da coerência na composição, afirmando "que a forma de uma peça, sua estrutura, será determinada por sua organização modal" (BERGER, 1980: 489). A afirmação de Vicentino destacada por Berger deve ser verificada e estudada com muito cuidado e profundidade para que se leve em consideração o contexto histórico e as preocupações teóricas da composição musical naquele período, algo para o qual o texto de Berger apresenta importante reflexões.

Em trabalhos de teoria e análise musicais realizados nas últimas décadas do século XX sobre o repertório do século XVI, uma característica metodológica frequente tem sido estudá-lo como uma transição do modalismo para a estrutura tonal dos séculos seguintes. Estudos mais recentes, no entanto, têm apontado para uma direção diversa, como o artigo de 2003, de Michael Dodds. O texto se refere ao espaço das alturas e estabelece uma relação entre o modalismo do século XV e XVI e os aspectos texturais da polifonia, considerando a modalidade ocidental anterior ao século XVII "dominada por uma conceituação essencialmente vocal do espaço das alturas", na qual os cantores pensavam a estrutura das alturas em "termos das próprias vozes", numa clara referência à independência melódica de cada voz na polifonia. Em seguida, conclui que na passagem do século XVI para o XVII o surgimento dos estilos operísticos e do baixo contínuo "causou uma mudança na maneira como a maioria dos músicos conceituava o espaço das alturas. Dodds associa a esta mudança do polifônico para o homofônico, o surgimento de um espaço de alturas organizado de forma mais adequada ao desenvolvimento de uma harmonia vinculada pela tradição maior-menor. Embora a questão possa ser mais complexa, como o próprio autor sugere ao longo do seu artigo, parece adequado considerar que o pensamento polifônico durante o renascimento fosse mais voltado às estruturas modais, às espécies de oitava e à combinatória dos hexacordes, do que a uma possível transição para a prática tradicional da era tonal.

Dos textos de Lowinsky, Mitchell, Powers, Dodds e Berger citados anteriormente fica evidente que uma das questões mais problemáticas da análise da música do século XVI reside na relação entre modo e polifonia. O fundamento desta dificuldade foi bem apontado pela musicóloga americana Cristle Collins Judd quando afirma que a "dificuldade central

reside sobre a natureza da associação com a polifonia de uma teoria intimamente liga à música monofônica em sua origem" (JUDD, 2006: 364). Embora a questão modal relacionada à polifonia não seja o objeto específico deste trabalho, parece oportuno indicar, mesmo que de forma tangencial como o fizemos nas citações anteriores, um pouco do contexto que cerca o problema, pois na morfologia tradicional aplicada à tradição homofônica maior/menor os processos cadenciais harmônicos representam papel fundamental e tem parecido tentador a alguns teóricos da música do século XVI transferir, por analogia, questões harmônicas da prática comum à problemática dos modos e suas transformações aplicados à composição polifônica do renascimento.

Em estudo mais recente, Mauro Mangani e Daniele Sabaino, ambos da Universidade de Pavia (Itália), deduzem das questões anteriores que, atualmente e depois de estudos como o de Powers e Dodds, há uma consciência mais efetiva de que a "passagem" para o conceito moderno de espaço tonal (tonalidade harmônica) "não foi de maneira alguma uma transformação gradual (ou nem mesmo teleológica)" a partir de um alegado "sistema modal" (MANGANI; SABAINO, 2008: 246).

Neste presente trabalho busca-se analisar a questão morfológica do repertório polifônico imitativo em fundamentos essencialmente referentes à condução de vozes do contraponto do século XV e XVI e na maneira em que se dão as interações motívicas que ocorrem dentro da textura polifônica imitativa. Procura-se evitar uma análise preponderantemente harmônica, ou seja, da relação entre os acordes formados a partir da sobreposição das vozes.

Fatores analíticos propostos para os agrupamentos sonoros plenos

A análise que finaliza este trabalho tem por objetivo indicar algumas das estratégias metodológicas para a definição dos agrupamentos numa obra polifônica imitativa e aplicá-las ao *Recercar decimo a tre voci* de Adrian Willaert. Como um protocolo geral, e não específico para esta obra, divide-se a estratégia analítica em dois fatores: o primeiro é o fator sonoro que corresponde à materialidade da simultaneidade, ou seja, as definições de como as alturas se sobrepõem e o segundo ao fator relacional correspondente ao estudo das inter-relações motívicas dos componentes polifônicos.

Ao primeiro fator correspondem os seguintes aspectos: avaliação do grau de dissonância/consonância de acordo com os conceitos teóricos da época da composição; relação entre altura e ritmo e aferir a duração dos intervalos em simultaneidade; situação

acentual das alturas em sobreposição; qualificação do espaço de alturas e determinação dos fatores cadenciais; graus de densidade dos componentes texturais em cada agrupamento.

Quanto ao segundo fator parte-se do princípio de que os agrupamentos formados podem variar quanto ao número de motivos diferentes que abarcam e quanto ao potencial de estabelecerem interações, ou seja, de estabelecerem referências estruturais temáticas na composição. Propõe-se aqui que as identidades motívicas devam ser qualificadas quanto ao grau de semelhança e também quanto ao posicionamento dos elementos motívicos no tecido polifônico: se as relações são oblíquas, simultâneas, se em registros ou vozes diferentes.

Uma terminologia específica pode auxiliar a qualificar e discriminar os agrupamentos:

- **Tensão polifônica**, se define neste estudo pelos graus de diferenciação rítmica e do conjunto intervalar harmônico aferidos entre os componentes sobrepostos de um agrupamento. Quanto maior o grau de diferenciação, maior será a tensão polifônica e maior será a independência dos componentes em simultaneidade.
- **Inter-relação motívica** pode ocorrer entre motivos semelhantes ou diferentes. A **inter-relação** é **linear** quando no mesmo componente. Quando em componentes diferentes pode ser **diagonal** se os motivos não estiverem sobrepostos, **paralela** se for simultânea e **imbricada** se os motivos estiverem parcialmente sobrepostos. Ainda a inter-relação motívica é **contígua** quanto houver proximidade temporal num mesmo agrupamento e **distante** quando a inter-relação motívica ocorrer em agrupamentos diferentes.

Ao se sobreporem na textura polifônica, os motivos interagem temática e sonoramente, e desse modo o resultado da interação torna-se a base para a segmentação e análise dos agrupamentos sonoros plenos, segmentação que não se configura, em geral, por limites rígidos. O que se propõe é que a modelagem e delimitação dos agrupamentos sonoros plenos se dê fundamentalmente por características de inter-relação motívica e processos de interação sonora entre as vozes. Deste modo os componentes se agrupam por critérios de similitude, por proximidade das imitações e pelo grau de tensão polifônica causada pelos movimentos melódicos e contrarritmos que estabelecem entre si.

Análise do *Décimo ricercar a três vozes* de Adrian Willaert

A transcrição realizada tomou como base a edição veneziana de Antonio Gardano, de 1559, sob o título de *Fantasie recercari: contrapunti a tre voci*.

A escrita do *Décimo Ricercar* de Adrian Willaert indica semelhanças com o moteto sacro do século XVI, como ocorre com frequência com o ricercar imitativo nesse mesmo século. Na edição de Gardano esta relação é explicitada no subtítulo em que se lê: "*appropriati per Cantare & Sonare d'ogni sorte di Stromenti*". As semelhanças entre moteto e ricercar se dão quando se leva em conta os intervalos melódicos empregados, a extensão de cada uma das vozes, a escolha de proporções rítmicas pouco variadas e pouco articuladas e a estrutura composta de modo contínuo. Há certo recato clássico evidenciado na contida expressividade e na austeridade presentes no desenho das figuras melódicas. Porém, mesmo com estas características, a análise detecta figuras de contornos rítmico-melódicos bem diferenciados e caracterizados, já notada por Bedbroock (1973) em seu estudo histórico da música para teclado.

Os sete grandes agrupamentos expostos na análise que se segue foram definidos por três critérios, muitas vezes combinados: o primeiro, quando indicado eventualmente pelas pausas que separam as entradas de cada uma das vozes; o segundo, pela relação de identidade temática das entradas, mesmo que não separadas por pausas; e o terceiro, por movimentos cadenciais, estes quase sempre internos e que resultam em cadências parciais do ponto de vista resolutivo.

Pode-se discernir quatro motivos (Fig. 1) expostos inicialmente no primeiro agrupamento - melodicamente completo no *cantus* e parcialmente no tenor - e em seguida no segundo agrupamento (Fig. 2), este considerado como uma repetição estendida do primeiro, agora exposta no *bassus* e tenor. Esses motivos se configuram como um material temático completo ao qual se remetem todas as variações motívicas presentes na composição e, deste modo, são responsáveis pela unidade e coerência morfológica da composição. Em razão das características de seus formatos e recorrência na obra, os quatro motivos assinalados fazem do *Recercar Decimo a tre voci* de Willaert uma composição com importante estatuto temático.

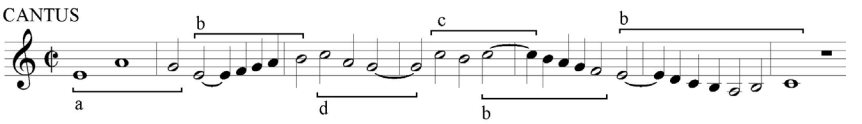


Fig. 1: Material motívico presente em todo o Ricercar e exposto no início, na linha do *cantus*. Willaert, *Recercar Decimo a tre voci* (comp. 1-7).

O motivo *a* se define por um salto de quarta compensado. O motivo *d*, embora mantenha com *a* alguma identidade principalmente quanto ao espaço intervalar de quarta e segunda, foi destacado neste estudo por sua recorrência ao longo da composição, tanto em sua forma inicial quanto em variações, inversões e retrogradações. O motivo *b* é o mais dinâmico do ponto de vista rítmico em razão da figura da mínima pontuada e a movimentação de semínimas por graus conjuntos. O motivo *c* se caracteriza pela bordadura e se associa quase sempre com o motivo *b*. Todas as entradas do Ricercar iniciam por algum destes motivos ou suas derivações.

Nesta análise propõe-se que os agrupamentos sonoros plenos sejam indicados por linhas tracejadas para indicar os limites tênues entre eles e sempre imbricados e, em alguns pontos, também em elisão com os seus vizinhos. Os cinco primeiros agrupamentos são definidos como pontos de imitação em que cada voz entra imitando o mesmo motivo inicial, ou seja, são agrupamentos de estrutura mais coesa, unificados por imitações iniciadas pelo mesmo motivo. Os dois últimos agrupamentos se apresentam com processos imitativos incompletos, ou menos integrados, e com um número significativo de motivos muito transformados. A análise realizada não pretende ser extensiva e o objetivo é destacar nos agrupamentos não somente o processo de delimitação a partir dos princípios já indicados, mas também as inter-relações temáticas e os graus de tensão polifônica produzida pelos componentes em simultaneidade.

O agrupamento inicial (*cantus* e tenor) contém todo o material temático do Ricercar (Fig. 2). A estrutura motívica das imitações é bem transparente, pois o motivo *b*, o mais movimentado ritmicamente, não se imbrica com sua repetição em outra voz. A estrutura de imitações do agrupamento inicial é bem equilibrada e articulada e ocorre dentro de um eixo (consideradas as notas iniciais dos motivos) de uma quinta ascendente, tenor e *superius* (*a*/*a*) e o retorno quinta abaixo, *superius*-tenor (*b*/*b*). Há pouca tensão polifônica apenas rápidas dissonâncias resultantes da movimentação das semínimas contra a semibreve e mínimas, provocadas pelos imbricamentos e os consequentes deslocamentos acentuais entre o motivo *b* e o motivo *a* no compasso 2, entre o motivo *b* e motivo *d* no compasso 3 e 4 e entre *c* e *a* nos compassos 5 e 6. Ao final do agrupamento o motivo *b* surge sobreposto (*cantus* e *tenor*) em rigoroso paralelismo de terças que resulta no abrandamento da independência textural dos componentes. Tal abrandamento oportunamente permite que a entrada do *bassus*, iniciando o segundo agrupamento, ocupe o primeiro plano.

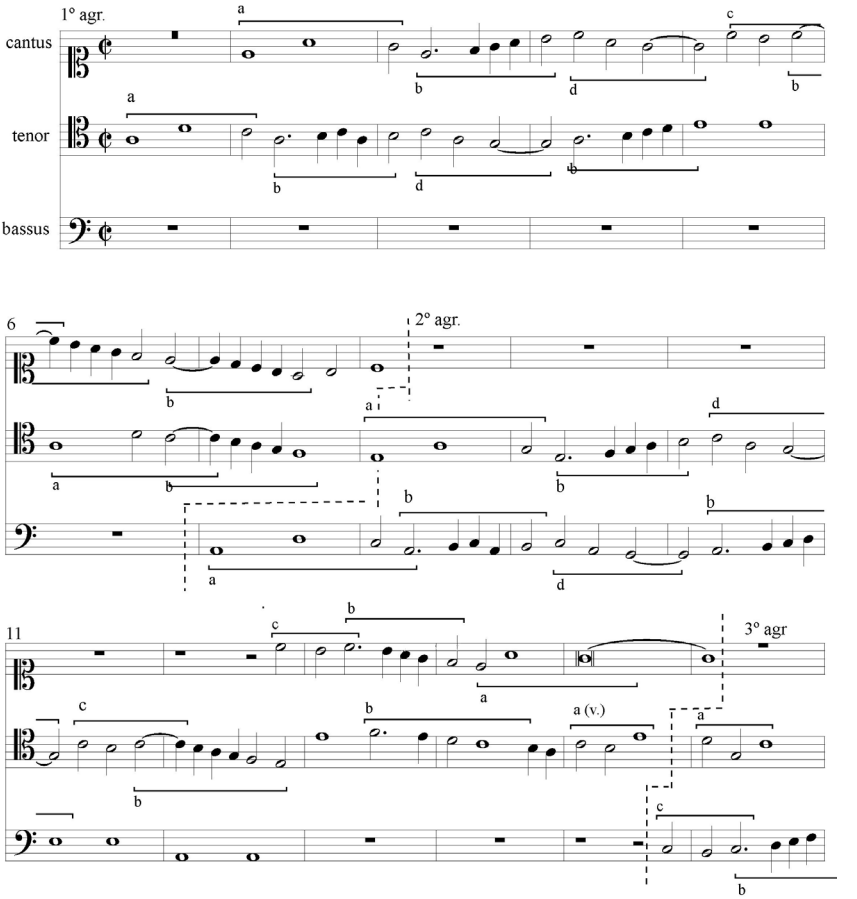


Fig. 2: Transcrição dos dois primeiros agrupamentos assinalados com linhas trastejadas e os respectivos motivos indicados. Willaert, *Recercar decimo a tre voci* (comp. 1-16).

O segundo agrupamento inicia como uma repetição do primeiro agora exposto nas vozes *bassus* e tenor, mas ao final uma mudança provoca o incremento da tensão polifônica: a entrada do motivo *c* é imitada em seguida no *cantus* e quebra a sequência simétrica de entradas. Notar que depois da entrada de *c*, no *cantus*, duas variantes do motivo *b* se imbricam no compasso 13 (*cantus* e tenor) separadas por um tempo, o que

possibilita um aumento da tensão polifônica, com o aparecimento do intervalo de quarta aumentada (Fig. 2, compasso 13: 3ª mínima com 1ª semínima no *cantus*). Ainda neste agrupamento, após o aumento da tensão polifônica verificada no compasso 13, surge no compasso 15, no tenor, o motivo *a* retrogradado que realiza isoladamente o movimento cadencial sobre a nota Mi, sugerindo o modo frígio[1]. Os dois primeiros agrupamentos terminam com um arrefecimento da tensão polifônica, mas enquanto o primeiro apresenta poucos imbricamentos de motivos, preferindo a sobreposição em paralelo, o segundo incrementa os imbricamentos e deste modo abre uma perspectiva mais oblíqua em relação ao primeiro.

No terceiro agrupamento (Fig. 3), a imitação à oitava entre *bassus* e *cantus* ocorre separada por nove tempos, o que evita a imbricação diferentemente do que ocorre entre *cantus* e *tenor*, cuja imitação ao uníssono e a diferença de 4 tempos permitem o imbricamento de *b* e *c*. Quanto ao fator sonoro, este terceiro agrupamento apresenta maior diversidade textural: na entrada da linha do *bassus* (*c*+*b*) a voz do tenor apresenta uma variante de *a* que se imbrica com *c*+*b* do *bassus*, mas na sequência (compassos 17 e 18) o *bassus* e tenor combinam simultaneamente variantes de *a* em movimento contrário e mesmo valores, mas deslocados. Embora do ponto de vista do contraponto e do ritmo haja muita independência entre as duas vozes nestes dois compassos, quanto ao fator sonoro, os intervalos de terça e sexta favorecem uma textura homofônica. O caráter homofônico criado entre *bassus* e *tenor* é intensificado no compasso 18 pelo movimento paralelo de décimas de uma variante de *b* (mínima pontuada seguida de semínima em grau conjunto), fato que praticamente anula a independência polifônica, mas ao mesmo tempo suaviza a sonoridade do agrupamento e permite que a entrada de *c* no *cantus* se evidencie. Outro ponto de tensão polifônica ocorre perto do fim do agrupamento quando o motivo *d*, em sua forma inicial (no *cantus)*, se contrapõe em defasagem de uma semínima com seu retrógrado no tenor.

[1] Quanto a questão modal há, no Ricercar, uma intensa presença da nota Mi e Dó, o que indica a tendência frígia.

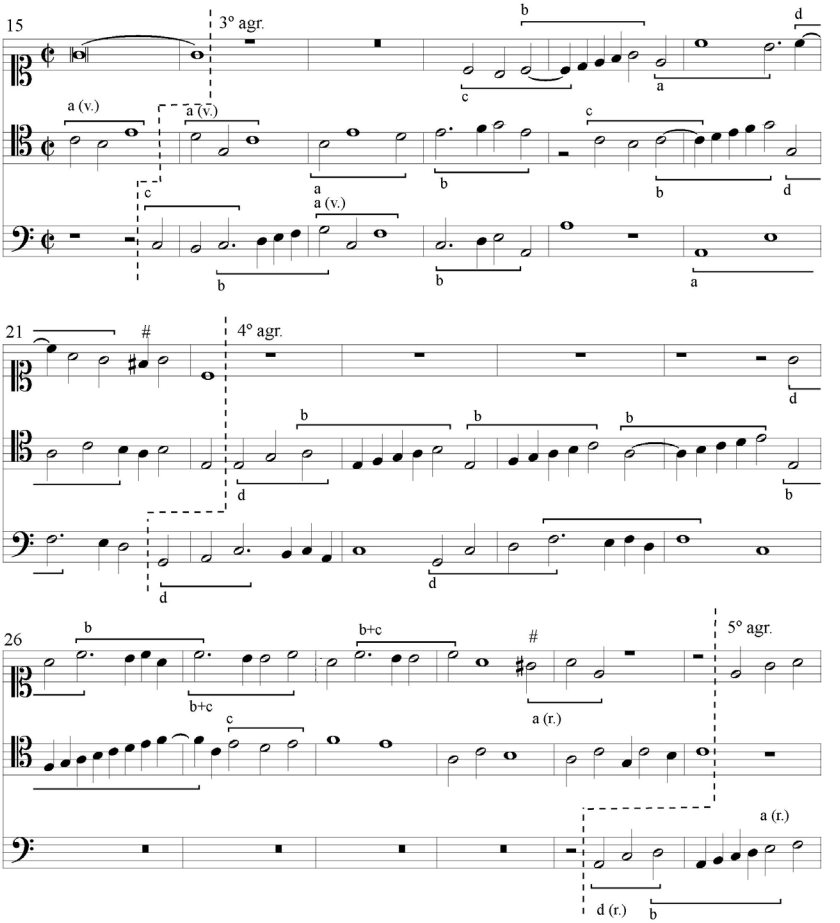


Fig. 3: Transcrição dos 3º e 4º agrupamentos do Ricercar. O 3º se articula por meio de três entradas encabeçadas pelo motivo *c*, distribuídas nas três vozes (pela ordem, *bassus, cantus* e tenor). Willaert, *Recercar decimo a tre voci* (comp. 15-31).

A forma retrogradada de *d* combinada com *b* torna-se ponto de imitação nos quarto e no quinto agrupamentos. No quarto agrupamento (Fig. 3), as distâncias entre as entradas são muito diversas, assim do *bassus* para o *tenor* a defasagem corresponde a duas

mínimas, o que causa os imbricamentos de *d*, enquanto do *tenor* para o *cantus* são treze mínimas. Neste intervalo de tempo repetições sequenciadas do motivo *b* na linha do tenor se expandem de modo linear e põem em evidência as notas características do modo frígio (Mi, Fá e Dó). Esta expansão culmina na única exposição do motivo *c* neste agrupamento e a primeira sobre uma nota diferente de dó, exatamente a nota Mi. Em função da passagem sequencial no tenor e da previsibilidade que causa este tipo de progressão, o primeiro plano deste trecho é composto pelos os motivos *a* e *b*, que surgem no compasso 23, na linha do *bassus*, relembrando a exposição inicial. Ao final uma outra lembrança de *a* (transposto e retrogradado) indica um movimento cadencial sobre a nota mi, finalizando a linha do *cantus* no quarto agrupamento que se encerra no tenor.

O quinto agrupamento (Fig. 4) inicia mais uma vez com o motivo *d* como ponto de imitação. Há um estreitamento das entradas (pela ordem *bassus*, *cantus* e tenor) e a inter-relação das imitações apresenta maior diversidade: o motivo *d* na entrada inicial do *bassus* é imitado à quinta após quatro mínimas; em seguida, o tenor apresenta uma variação de *d* com o retrógrado do motivo *d* presente no *bassus*.

Tal disposição na entrada dos motivos cria um dinamismo que se assemelha ao desenvolvimento clássico e prepara o progressivo processo de enfraquecimento da coesão motívica das imitações que ocorre nos dois últimos agrupamentos. Ainda no quinto agrupamento nota-se que o dinamismo referido ocorre também pelo grande número de motivos imbricados que se destacam num conjunto mais rarefeito em função da grande quantidade de pausas internas no agrupamento. Em razão da distribuição das pausas, e mesmo que as três vozes estejam bem ativas no agrupamento, a textura é predominantemente de dois componentes.

O sexto agrupamento (Fig. 4) não se apresenta mais como uma estrutura imitativa coordenada por entradas encabeçadas por um mesmo motivo. Assim o *cantus* abre com um variante mais distante de *b*, enquanto a segunda entrada (*bassus*) abre com uma variante de *d* e, por sua vez, o tenor entra com o motivo *c*. Nota-se uma grande diversidade de referências temáticas e os quatro motivos se sobrepõem com muita liberdade e em diversas variantes. O adensamento das imbricações alcança um ponto culminante nos compassos 45, 46 e 47 em que os motivos *b*, *d* e *a* se sobrepõem em imitações com pequenas defasagens. Neste trecho se encontra o núcleo de maior tensão polifônica do Ricercar de Willaert e com a maior diversidade, tanto no que se refere à direcionalidade do movimento das vozes, quanto à variedade rítmica entre elas. O sétimo e último agrupamento (Fig. 5, compasso 48) surge no *bassus*, quando a tensão polifônica do

agrupamento anterior arrefece com a cadência sobre sol na linha do *cantus*, na passagem do compasso 48 ao 49. O arrefecimento ao final de agrupamentos sonoros plenos se deve a fatores não somente cadenciais, mas também texturais, tais como a diminuição da densidade, ou movimentos melódicos homodirecionais.

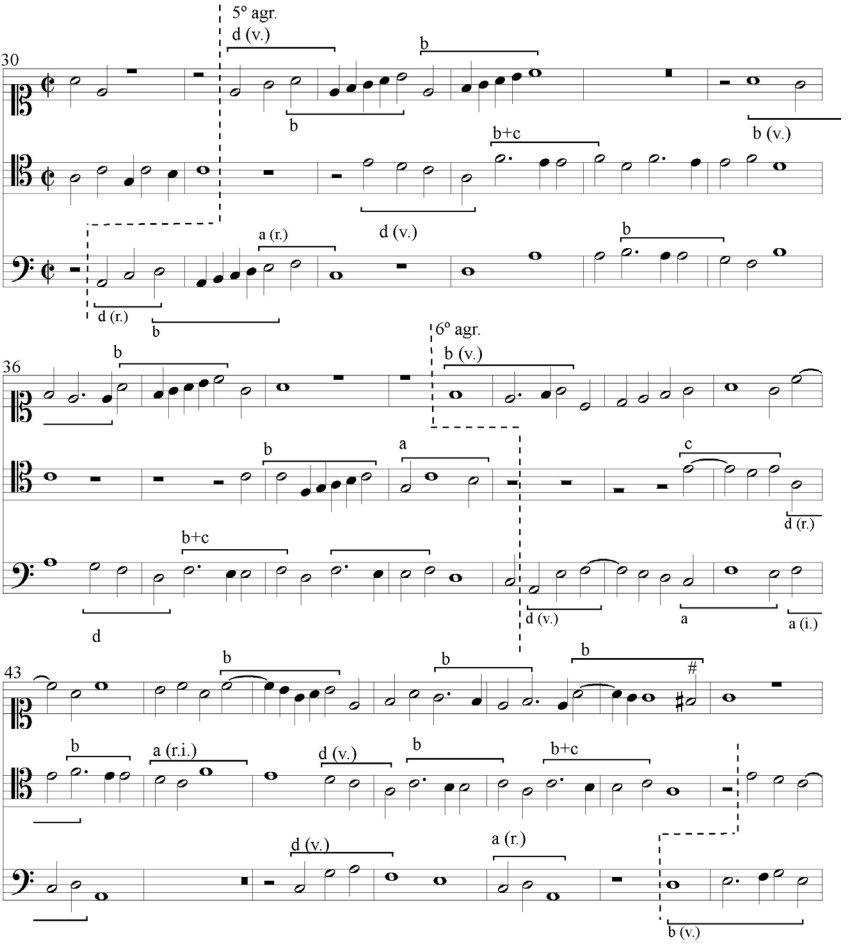


Fig. 4: Transcrição do fragmento do Ricercar com os 5º e 6º agrupamentos assinalados. Willaert, *Recercar Decimo a tre voci* (comp. 30-49).

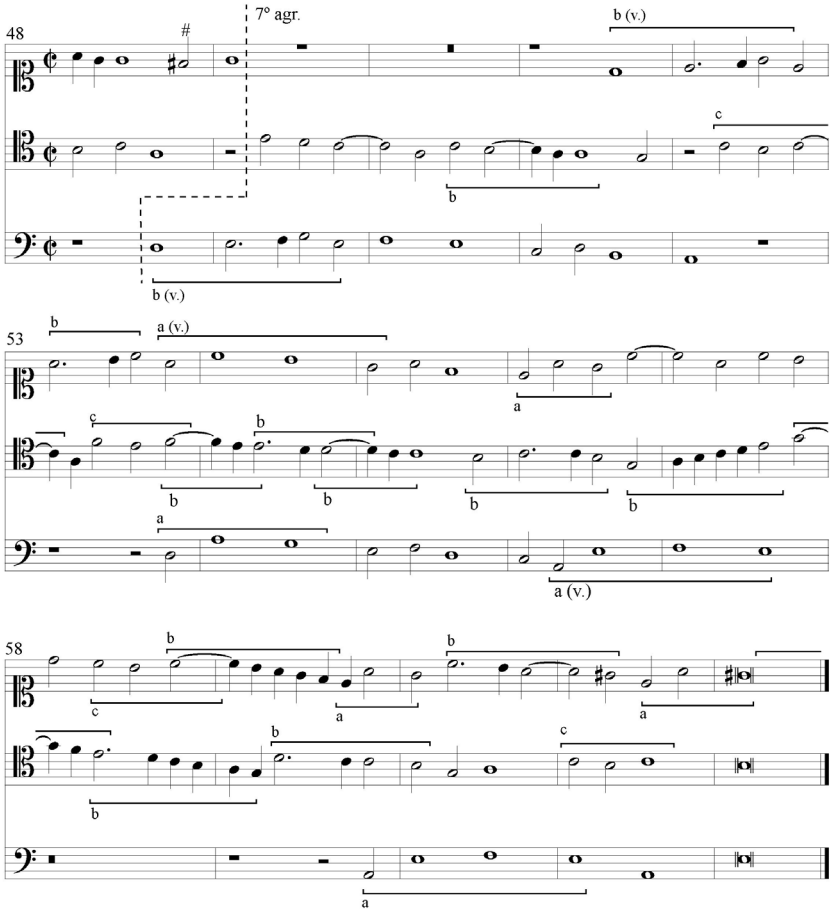


Fig. 5: Transcrição do último fragmento do Ricercar de Willaert com o 7º e último agrupamento. Willaert, *Recercar Decimo a tre voci* (comp. 48-62).

Neste último agrupamento (Fig. 5) a linha do *bassus* começa por expor uma variante de *b* que é imitada 12 mínimas depois na entrada do *cantus* à oitava. Este eixo de imitação formado pelas vozes extremas instaura uma forte estrutura de inter-relação motívica diagonal no início deste agrupamento conclusivo. *Bassus* e *cantus* progridem

trabalhando conjuntamente com variantes dos motivos *a* e *b*, fato que incrementa ainda mais o eixo de coesão motívica entre os registros extremos deste agrupamento final. Esta solidez estrutural garante a coesão temática e permite à linha do tenor apresentar um desenvolvimento motívico contrastante em que se destaca o surgimento de uma relação linear do motivo *c* (sequencia motívica na mesma voz). Enquanto a linha do tenor se desdobra com liberdade, a linha do *bassus*, a partir do compasso 54, progressivamente se organiza como um movimento cadencial tendo uma variante do motivo *a* como elemento condutor. Nos compassos 56-57 o motivo *a* na linha do *bassus* apresenta uma configuração melódica frígia (bordadura ascendente Mi-Fá-Mi) que ressurge depois de pausas numa recorrência enfática finalizando a composição.

Conclusão

Mais do que aspectos cadenciais, obviamente importantes para a determinação de agrupamentos sonoros plenos, procurou-se evidenciar que a delimitação dos agrupamentos numa composição contínua e textura polifônica imitativa, como no Ricercar analisado neste trabalho, pode se dar mais apropriadamente pela manutenção do foco analítico na identidade entre motivos e na determinação dos graus de tensão polifônica. A presença de seções definidas por cadências preparadas e resolvidas por um movimento simultâneo das vozes são raras neste tipo de repertório e deste modo a maioria das cadências presentes na obra analisada são cadências internas - por definição parciais - e, como já observado por Jacobus em citação anterior, veladas pela complexidade textural, especialmente quando ocorrem nas vozes intermediárias.

O Ricercar de Willaert é um exemplo de composição instrumental polifônica imitativa em que obviamente não se pode contar com o texto para a análise dos agrupamentos, como nos motetos, e nem com uma melodia preexistente como em certas composições instrumentais dos séculos XV e XVI nas quais ocorrem variações ou contrapontos sobre um *cantus firmus*. Tais condições (texto e presença de um *cantus prius factus*), se estivessem presentes, permitiriam ao menos uma base para a definição morfológica. Em função destas características, típicas desse tipo de repertório instrumental, a estruturação dos agrupamentos se dá mais adequadamente pela qualificação da diversidade interna dos agrupamentos, diversidade que promove variedade e cria, em cada um dos agrupamentos, modos tão variados de relação motívica e sonora promovidos pela simultaneidade polifônica, que a nossa percepção é desafiada a coordenar duas dimensões simultaneamente: a dimensão temporal, definida pela sucessão dos agrupamentos, e a

dimensão espacial, criada pelas inter-relações motívicas. Embora o *Ricercar décimo a três vozes* de Willaert seja um tipo de composição contínua e em nenhum momento (a não ser ao final) haja uma cadência plenamente conclusiva preparada e finalizada por todas as vozes simultaneamente, a delimitação e qualificação dos agrupamentos só é possível ao se considerar o perfil de cada um deles, a gradação dos seus pontos de tensão polifônica, a complexidade textural criada por seus componentes e a relação temática entre eles.

Referências

BEDBROOK. G. S. *Keyboard Music from the Middle Ages to the Beginnings of the Baroque*. Nova York: Da Capo Press, 1973.

BERGER, K. Tonality and Atonality in The Prologue to Orlando de Lasso´s "Prophetiae Sibyllarum": Some Methodological Problens in Analysis of Sixteenth-Century Music. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 66, n. 4, p. 484-504, 1980.

BERRY, W. *Structural Functions In Music*. Nova York: Dover. 1987.

COOPER, G. e MEYER, L. B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago, 1971.

DODDS, M. Plainchant at Florence´s Cathedral in the late Seicento: Matteo Coferati and Shifting Concepts of Tonal Space. *The Journal of Musicology*, University of California Press, v. 20, n. 4, p. 526-555, 2003.

ETHIER, G. E. *A Methodology for the Analysis of Melodic Accent in Renaissance Sacred Polyphony. Vancouver*: The University of British Columbia, 1996.

GREEN, D. M. *Form in Tonal Music*. Fort Worth: Harcourt, 1979.

GODT, Irving. Motivic Integration in Josquin's Motets. *Journal of Music Theory*. n. 21, p. 264-292, 1977.

JACOBUS, E. *New Theories for Old Music: An Analysis of Lamentations Settings by Thomas Tallis and Willian Byrd*. Louisville: University of Lousville, 2009.

JUDD, C. C. Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives. In: CHRISTENSEN, T. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambrige University Press, 2008. p. 364-406.

MANGANI, M.; SABAINO, D. Tonal Types and Modal Attributions in Late Polyphony: New Observations. *Acta Musicologica*, International Musicological Society, v. 80, fase 2, p. 231-250, 2008.

MORLEY, Thomas. *A Plain & Easie Introduction to Practical Musicke*. Londres: Peter Short, 1597.

POWERS, H. S. Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony. *Journals of American Musicological Society*, University of California Press, v. 34, n. 3, p. 428-470, 1981.

RETI, R. *Thematic Process in Music*. Nova York: Macmilian, 1951.

RIVERA B. Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis. In: HATCH, C.; BERNSTEIN, D. W. (Ed.). *Music Theory and The Exploration of The Past*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

TEMPERLEY, D. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

_____ End-Accented Phrases: An Analytical Exploration. *Journal of Music Theory*. Yale University Department of Music, Duke University Press, v. 47, n. 1, p. 125-154, 2003.

ZARLINO, G. *Le Intituitione Harmoniche*. Veneza, 1558. Facsimile, IMLSP.

Marcos Pupo Nogueira é professor, regente e pesquisador. Possui Graduação em Composição e Regência, e Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2003). Desde 2004 é Professor Doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Atua na intersecção da Teoria, Análise e História da Música, destacando o estudo da morfologia na música polifônica e processos temáticos da composição dos séculos XVIII e XIX. Tem trabalhos já consolidados acerca dos processos composicionais relacionados à organização e desenvolvimento temático na obra de Carlos Gomes e sua escrita orquestral. É líder do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. mpuponogueira@uol.com.br

Binary Opposition and Synthesis in Tower's String Quartet No. 2

Kheng K. Koay (National Sun Yat-sen University, Taiwan)

Abstract: Tower's String Quartet No. 2 demonstrates her typical musical language. She embraces new ideas, sound effects, and the successful exploration of compositional techniques for string instruments. To some extent, Tower establishes a structural model that is based on a traditional rondo form. This study explores how Tower shapes her music, and the means by which she constructs her composition. The paper will investigate the structural aspects of Tower's composition, revealing how traditional musical idioms are introduced in the context of her music. In the composition, Tower also creatively employs pitch register to create an acoustic effect of musical space, indicative of her use of binary opposition, which is significant in her music.

Keywords: Joan Tower. String Quartet No. 2. 21st Century Music.

Título: Oposição binária e síntese no *Quarteto de cordas n. 2* de Tower

Resumo: O *Quarteto de cordas n. 2* de Tower é representativo de sua linguagem musical. Envolve novas ideias, efeitos sonoros e sua bem sucedida exploração de técnicas composicionais para instrumentos de cordas. Em certa medida, Tower estabelece um modelo estrutural baseado em uma forma rondó tradicional. Este estudo explora a maneira segundo a qual Tower molda sua música e os meios através dos quais ela constrói sua composição. Investiga aspectos estruturais da composição de Tower, revelando a introdução dos idiomas musicais tradicionais no contexto de sua música. Na composição, Tower, também criativamente, emprega registros de alturas para engendrar um efeito acústico do espaço musical, indicativo de seu uso de oposição binária, imbuído de significado em sua música.

Palavras-chave: Joan Tower. *Quarteto de cordas n. 2*. Música do século XXI.

KOAY, Kheng K. Binary Opposition and Synthesis in Tower's String Quartet No. 2. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-136, jun. 2014.

Joan Tower is one of the most honored living composers, both in the United States and Europe. Her music has been developed in a manner that is unique in both its musical handling and listening experience. Not only has her music been performed widely, but her compositions have been released on many recordings.

Eight years after the completion of her String Quartet No. 1 in 1994, Tower again explored the possibilities of composing a second quartet that would embrace new ideas, sound effects, and the successful exploration of compositional techniques for string instruments. Her String Quartet No. 2 (2002) not only demonstrates Tower's typical musical characteristics, but also clearly illustrates her many unique musical ideas. Throughout the composition the music embraces both lyrical and energetic passages. It is a piece that shows Tower's skill in "creating high-energy" strategies. Tower explains that "creating high-energy music is one of my special talents; I like to see just how high I can push a work's energy level without making it chaotic or incoherent. But my lyrical nature has been emerging in snippets over the years, too" (HUMPHREY, 1990: 11). Therefore, in this paper I shall explore how Tower shapes her music, and the means by which she constructs her composition.

Apart from Tower providing thematic and motivic connections that provide structural coherence in the entire composition, she establishes a structural model that is based on a traditional rondo form. Throughout the composition Tower employs traditional resources. Mainstream and traditional ideas are recreated in her music. It is not surprising that Tower aims to communicate with her listeners through traditional channels. In this light, this paper, will also investigate the structural aspect of Tower's composition, revealing how traditional musical idioms are introduced within the context of her music.

In the composition, Tower also creatively employs high and low pitch registers on different instruments to create an acoustic effect of musical space. This is illustrative of Tower's musical ideas, where the use of binary opposition is significant.

In terms of Tower's musical balance, musical construction plays an important role in the interaction among instrumental parts, as does the arrangement of rhythmic activity in the melody. In this study, therefore, I also explore the aspects and methods where Tower skillfully balances contrast and complement with her musical events, and investigate how musical space is articulated in the music.

Although the music often contains moments of sudden change of texture, tempo and meter, they never result in a sense of discontinuity. A variety of musical features such as diatonic and octatonic scales and minimalist-like repetition are used as source material.

Several techniques are used to generate energetic power to project a sense of forward moving motion, such as a chain of tie-notes alternating between violins and the use of rhythmic vitality. Perhaps the most significant musical tool is the employment of repetition to create dramatic effects. It is not an overstatement that Tower demonstrates a much wider variety of compositional ideas than one would expect. As Tower once claimed, she has long been "fascinated with musical motion, the energy and consequences of its action, how lines acquire direction and shape, and musical time. Music has to be counterbalanced" (HUMPHREY, 1990: 10). Therefore, how Tower builds musical coherence requires a detailed examination.

Binary Opposition in Music

Music lives by contrast and complement. Much thought about the aesthetics and theory of music has been devoted to the essential process of complementary opposition. To quote Michael Nyman, opposition exists as "a system of priorities which sets up ordered relationships between its components, and where one thing is defined in terms of its opposite" (NYMAN, 1999: 27). The customary methods of musical opposition, such as climax/stasis, thin/dense texture, soft/loud, fast/slow tempo, solo/tutti and many others have long been treated as fundamental compositional techniques for composers. However, twentieth-century composers have creatively deepened their pursuit to opposition in their compositions. In this regard, Tower, in some extent, applies the concept of binary opposition to create musical balance in her music. This aspect will be discussed later in the paper.

In many cases, one witnesses the emergence of an increased awareness of identifying formal structure and musical activity in regard to the concept of opposition; suffice to mention the music of Sofia Gubaidulina. Opposition is not only reflected in the titles of her compositions, but also in her music. Gubaidulina once said: "I find contrasting ideas very interesting, for example, in string terminology, setting against each other *arco* vs. *pizzicato*, *sordino* vs. *senza sordino*, *ponticello* vs. *sul tasto*, *feté* vs. *spiccato*. This concept of opposition influences my musical ideas" (POLIN, 1984: 15). The aspects of oppositional experience also include fixed detail and improvisation, symmetry and asymmetry, motion and stasis, thinness and density, complexity and simplicity, pitch and noise, and sound and silence. It is as if composers have discovered new perspectives and values in the concept of opposition. Berio, for example, once commented on the aesthetic viewpoint of opposition in his music:

> We're pervaded with binary oppositions: positive and negative, heaven and earth…For me acting musically means making complementary or harmonizing the terms of an opposition or a group of oppositions – making them concrete… For me, music is giving a sense to the passage between the differing terms of an opposition, and between different oppositions, inventing a relationship between them and making one opposition speak with the voice of the other – as when the body speaks with the voice of the mind and vice versa (BERIO, 1985: 135-136).

In addition, there are other musical treatments that can be associated with the concept of binary opposition. Some composers, such as John Cage, offer such obvious grounds for an oppositional approach. The third movement of Cage's *Concerto for Prepared Piano*, for example, experiments with the interchangeability of sound and silence. James Pritchett claims that 'the third movement [of the *Concerto for Prepared Piano*] represented the resolution of the dualisms of piano and orchestra, sound and silence' (PRICHETT, 1993: 71). Moreover, Cage perceives sounds as existing in opposition to silence. He said: "the opposite and necessary coexistent of sound is silence" (CAGE, 1961: 63), and "the material of music is sound and silence. Integrating these is composing" (CAGE, 1961: 62). Indeed, twentieth-century music has dealt with the compositional handlings of binary opposition in many different ways. Taken as a whole, the treatment of binary opposition in twentieth-century music has revolutionized style and technique of musical composition more than in any century before.

String Quartet No. 2, "In Memory"

This composition by Tower was written for the Tokyo quartet. A music critic, Chris Pasles, provides a report on the reception given to the work's performance, stating that "the audience [was] stomping its feet as well as clapping its hands" (PASLES, 2003).

Throughout her oeuvre Tower evokes imagery with descriptive titles, which, like her music, frequently draw upon the natural world. It is a way "of creating a little window into the piece that isn't too heavy," she is quoted as saying (OTERI, 2005). In the preface of her String Quartet No. 1, "Night Fields", for example, she wrote a note tying the music to images of "a cold windy night in a wheat field lit up by a bright, full moon, with waves of fast moving colors rolling over the fields, occasionally settling on a patch of gold" (TOWER, s.n.).

Similarly, her String Quartet No. 2, "In Memory", was written in memory of Tower's deceased friend, Margaret Shafer, and has been described as a work that expresses

the composer's pain, love and anger (Sandow). Tower provides a summary, stating that "the writing contains high, celestial material, some of which descends very slowly. This is paired with more forceful and driving repetitive musical ideas that try to express the anger and pain that results from the loss of people in one's life" (GROLMAN, 2007: 83). Indeed, the music beautifully delivers the emotions of grief through the opening theme, and anger perhaps through the fast running passages as expressed by Tower.

As a composer, Tower tends to employ single movement forms. Indeed, like many of her compositions, the quartet is in one continuous movement that can be divided into several slow-fast sections of unequal lengths: slow (mm. 1-29) – fast (mm. 30-54) – slow (mm. 55-82) – fast (mm. 83-207) – slow (mm. 208-291) – fast (mm. 292-406) – slow/coda (mm. 407-434). The slow sections are lyrical and thin in texture and the fast sections generally have a thick and quick moving texture. Although the contrast among sections may seem great, Tower connects the music through various compositional techniques, which I discuss later in the paper.

The music begins with a lyrical, expressive melody in violin 1 that springs to mind the opening theme of Rimsky-Korsakov's Scheherazade. Here, the melody appears in all slow sections. Nevertheless, with each reappearance, it is developed and slightly transformed. This melody not only connects the entire composition, but also the expressive opening sets the mood for the following slow sections. On the other hand, the fast section is characterized by energetic, driving rhythms and an abundance of repeated figures. To some extent, they also share similar pitch contours and ideas. One cannot help drawing a relation of such formal structure with a simple rondo form presented in an untraditional way. Traditionally, this formal structure is comprised of a recurring theme alternating with contrasting material, and also aims to provide continuity and unity to the composition.

Throughout the composition Tower skillfully employs the idea of binary opposition. The music is arranged with the first three sections in shorter lengths and expands in the rest of the work (excluding coda) towards the second half of the composition. Although Tower does not exactly divide the length of the work into two equal lengths between the first and second halves, she nevertheless, to some extent, creates a sense of short-long opposition between them, as illustrated in Table 1:

	Slow	Fast	Slow	Slow	Fast	Slow	Slow (Coda)
Total Measures	29	25	28	125	84	115	28

Table 1: Structure of Tower's String Quartet No. 2.

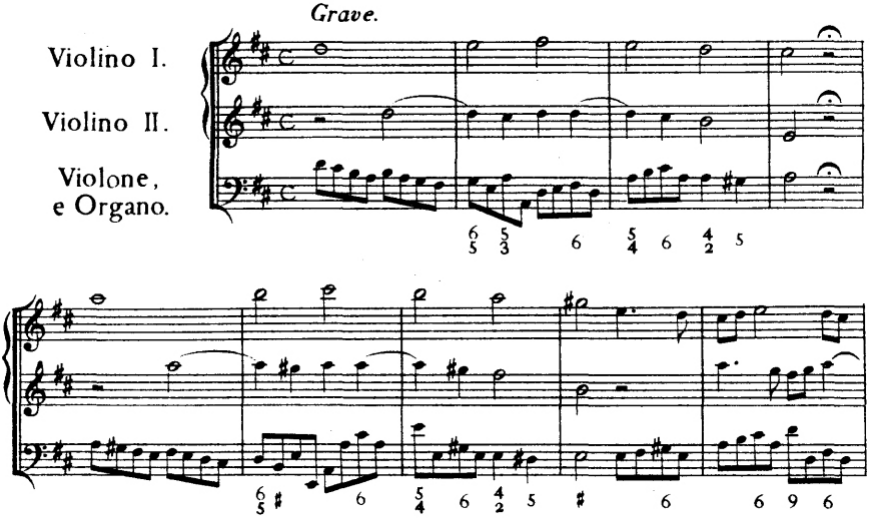
Similarly, a melody that begins in a high pitch range in a character of rest with rhythmic resistance often leads to a lower pitch range with energetic, more rhythmic activity and fast running notes as it progresses. In other words, there is a contrast in motion between slow-fast, although of unequal lengths; Tower introduces the fast moving motion about two thirds of the way from the start. Each melodic character – that is, the musical behavior of somewhat static against energetic, slow against fast pace – is never over-stated to create boredom, nor are they overly intense in the melody; rather, they seem to complement each other. Long-note values in the melody are gradually replaced by shorter ones, including the use of triplets and quintuplets, without providing a sense of abruptness or incoherence. All these happen naturally in Tower's music.

Tower's admiration of Beethoven's creativity in musical construction, in particular the balancing of musical elements, is evident. She once claimed that, among the many composers from whom she learnt, she has gained much advantage from learning the musical construction of Beethoven. She said: "Beethoven is certainly the more important composer for me because of his incredible strong sense of architecture; every phrase – within a larger phrase, within a section, within a movement – is tightly balanced and motivated" (TOWER; NEULS-BATES, 1996: 354). Tower called it "balancing of musical energies" (GROLMAN, 2007: 37).

In music, balance is a concept that is difficult to define. The term is often referred to phrase structure that can be found in traditional music, especially in the Classical period, in which logically-connected phrases should be placed together to balance one another. For example, in a melody that is in a traditional two four-measure halves, one often finds the second half is the complement to the first half, sometimes calling for a tonic finish. The term has also been explained as melodic structure or a formal scheme that is associated with symmetry. In Meyer's *Explaining Music*, he writes that, "in symmetrical melodies, the relationship between successive events is such that one event *mirrors* the patterning of another" (MEYER, 1973: 174).

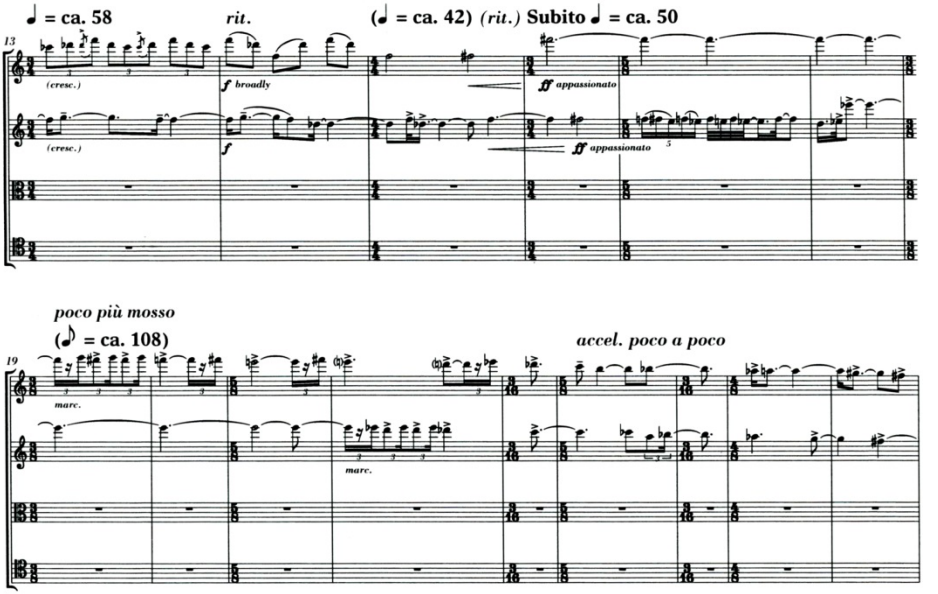
For Joan Tower, the notion of balance involves pitch, rhythm, register, and structural level. She remarks that, to "balance something, one has to know and understand what is being balanced – which really means identifying the main feature (or 'itness') of any given passage, which is dependent on its environment for its identification" (GROLMAN, 2007: 30). Here, in her Quartet No. 2, although the violin is employed as the leading voice that plays the opening theme, the idea of balance is extended to the arrangement of the four parts in the music; it is as if they are having a dialogue among themselves. In other words, the accompanying instruments are not strictly assigned to the viola and cello; each instrumental part takes up different roles. Such a musical concept is also promoted in Schumann's string quartets. He argues that string quartets should resemble a four-way conversation; in a proper string quartet "everyone has something to say"; it is, by turns, a "beautiful and even abstrusely woven conversation among four people" (DAVERIO, 1997: 248).

Similarly, there are moments where a chain of tie-notes alternate between violins, creating a sense of forward moving momentum, recalling the musical handling of chained suspensions found in the passages of Arcangelo Corelli's trio sonatas. An example is Corelli's Trio Sonata Op. 3, No. 2 (Grave) (Example 1).



Example 1: Corelli's Trio Sonatas, Op. 3 No. 2 (mm. 1-9).

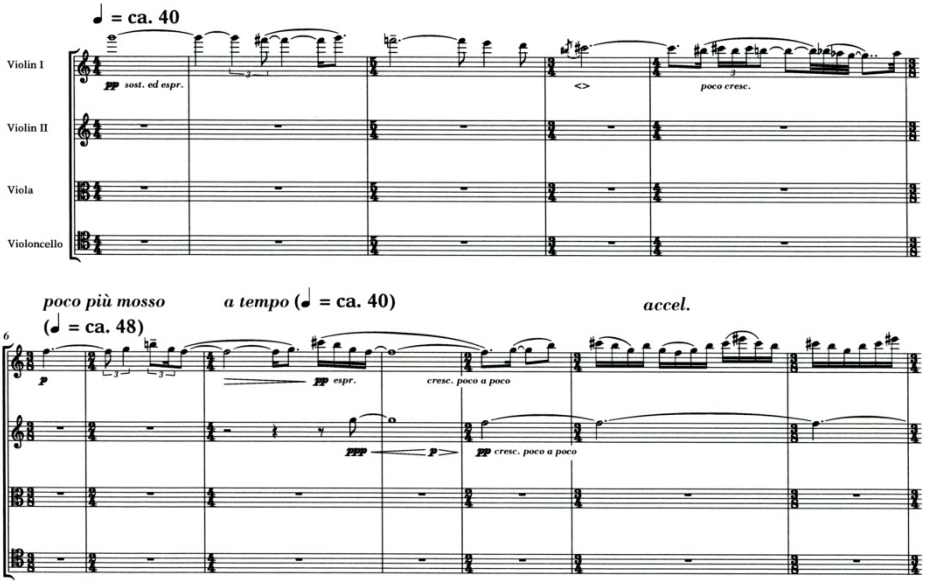
Those passages demonstrate two violin parts that complement each other, giving an aspect of Baroque musical treatments. An example is at measures 13-27 (Example 2).



Example 2: Tower's String Quartet No. 2 (mm. 13-27).

At times, speedy running notes and repeated pitch patterns alternate between instrumental groups (eg. violins against viola and cello); this creates not only a flow in the music, but also stresses the balance of sounds and the equal role of the instruments. Tower clearly has a good sense of balancing her music.

Apart from thematic connection, motives are also used to provide unity to the composition. Throughout the music, motivic materials are often taken from the opening ideas. The primary and most obvious motivic material of the quartet is derived from the first four notes of the opening theme, G6-F#6-G6-F6, (Example 3) (pitch references are based on the Acoustical Society of America standard: middle C = C4).

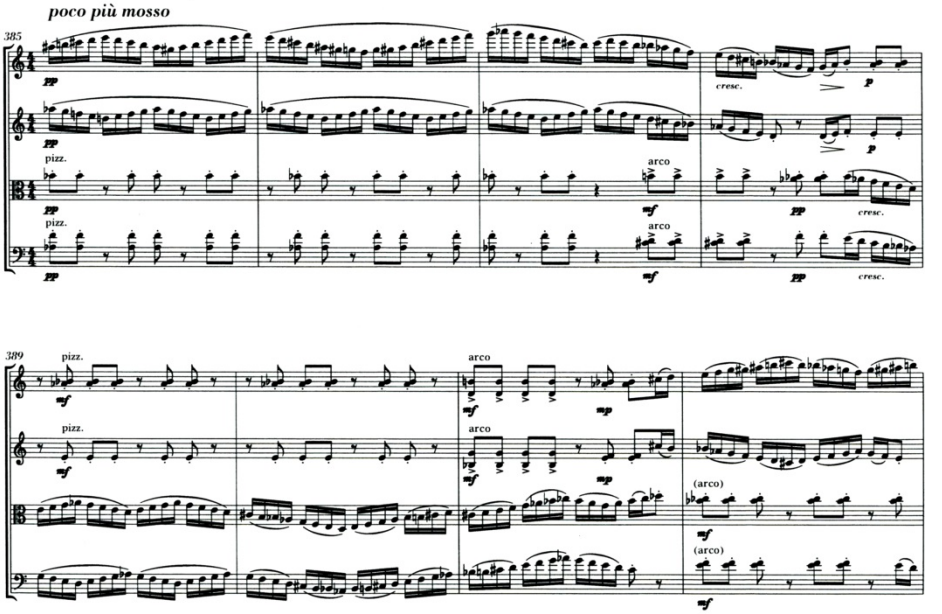


Example 3: Tower's String Quartet No. 2 (mm. 1-12).

Tower once mentioned: "the starting ideas provide the fuel for the form of the piece," and further explained that "I learned long ago that the beginning idea is very minimal, and it's what you do with the idea that makes the piece. After all, the opening motive of Beethoven's Fifth [Symphony] is quite trivial, but look at what Beethoven does with it! The context is everything for me; it shapes the idea and is the strength of the piece" (TOWER; NEULS-BATES, 1996: 354-355). Although each appearance of the motive may vary in pitches, rhythms and note-values, Tower keeps its melodic contour. Thus, it is easily followed throughout the music.

Tower's quartet is not without allusion to the techniques or styles of others, but these references and techniques are presented in a new light. Indeed, her fascination with traditional musical idioms is evident. One aspect of the musical techniques used here reminds one of invertible/double counterpoint that is most often found in the music of the Baroque era. Traditionally, invertible counterpoint involves inversions of two parts in a polyphonic texture. It can occur at various intervals, most often the octave. Invertible

counterpoint flourished and achieved its height in J. S. Bach's *Art of Fugue*. In Tower's quartet, beginning at measure 388, the musical material and idea, such as fast running notes based on an octatonic scale (G-G#-A#-B-C#-D-E-F-G), which had been in the first and second violins, is now in the viola and cello, creating a kind of "textural inversion". Although some alterations are made in the musical contour and material, Tower keeps the action of changing the voices (Example 4).



Example 4: Tower's String Quartet No. 2 (mm. 385-392).

Constant changing of ideas in texture and rhythmic activity are also significant in this piece. "I try to choreograph a landscape of sound that reaches people in an emotional, visceral, and formal kind of way. The 'formal' being the sense of coherence of this landscape," she explains (DUFFIE; TOWER, 2001). Indeed, Tower's music never fails to communicate. In addition, she once remarked that, as a composer, she always remains true to herself; she listens to herself and follows her own direction:

> I like to think that my landscape has a shape. I know pretty much when it's done because I work very hard on the whole sense of a contour and a shape - a beginning, middle and end. My music is very organic and I won't make a move unless I feel that it's going somewhere and has arrived somewhere and is finishing from somewhere. So I do have a sense of endings, beginnings, and middles. At least I work on that (DUFFIE; TOWER, 2001).

She also claims that a piece of music has its own personality. "I really think if you listen to it, a piece of music starts to have its own personality. You have to listen to it and let it guide you. That takes a lot of patience and discipline to be able to respond to that in a sensitive way" (DUFFI; TOWER, 2001).

Although, the music is linear in design, there are moments when melodic lines and "block chords" are juxtaposed, creating a sharp contrast. It clearly generates part of the compositional writings of the work by Stravinsky, such as *The Rite of Spring*. The fact is that, throughout her compositional career, Tower has been exposed to various musical styles, apart from traditional classical training at a young age. For example, her *Throbbing Still* (2000) reminds one of impressionist texture found in Maurice Ravel's *Jeux d'eau*. Nevertheless, in an interview Tower remarks that the scale and rhythm found in her *Throbbing Still* are derived from Bartók's *Constrast* (JEOUNG, 2009). Tower also admits to the influence of Stravinsky in the rhythmic aspects in her Concertos for Flute, Clarinet, Violin and Piano (AMERICAN RECORDS GUIDE, 1997).

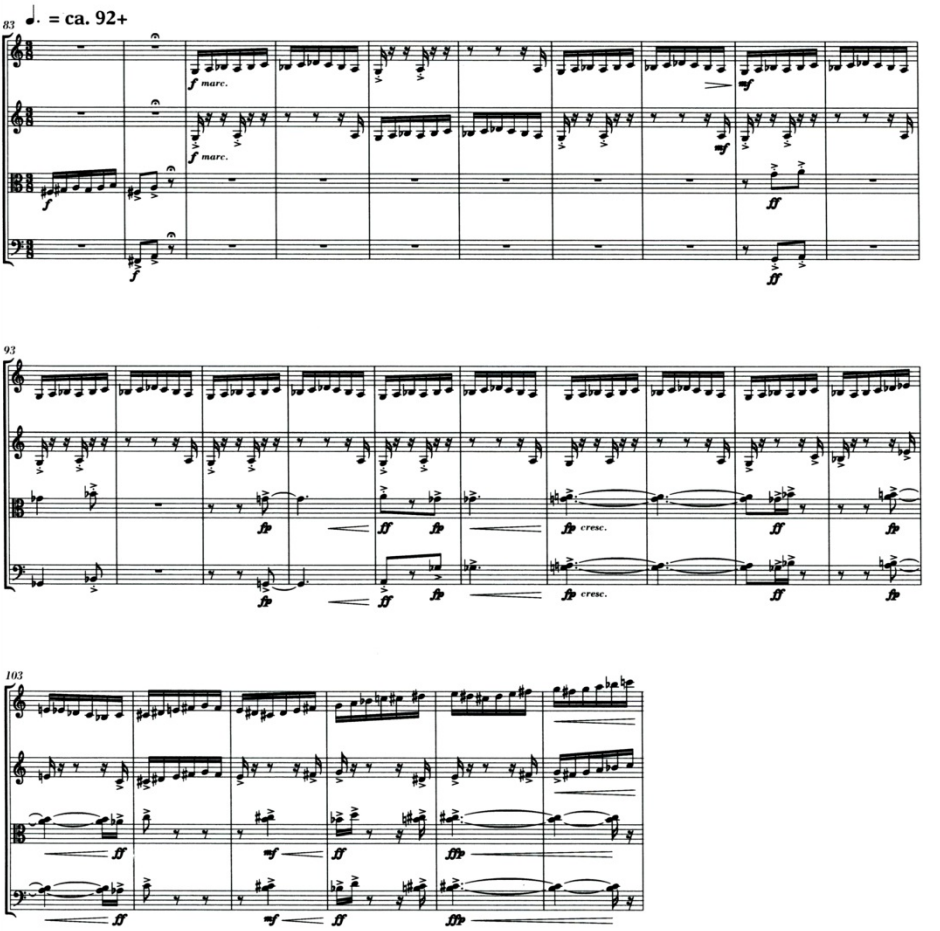
In addition, some of Tower's musical ideas in her compositions are inspired by pre-WW II and modernist composers. "About the sixties, I hooked up with the uptown group – the Babbitt group, the serialists – and I was very involved for about ten years from 1962-1972," she said (TOWER; NEULS-BATES, 1996: 347). For example, her *Prelude for Five Players* (1970) is influenced by serialism; she employs the idea of twelve-tone set structure. Her *Breakfast Rhythms I* (1974) also shows the influence of serialism. Groups of notes in fragmentation in her *Black Topaz* (1976) bring to mind *klangfarbenmelodie* and pointillistic techniques. According to Tower, the rising fourths idea used in the theme of *Silver Ladders* (1986) was derived from Schoenberg (CRUTCHFIELD, 1987). "The passage [which contains ascending fourths in Schoenberg's *Chamber Symphony* in E major, op. 9] always had a great impact on me when we played it, and so those ascending fourths are all over my music," she explains (TOWER; NEULS-BATES, 1996: 354).

According to Tower, beginning from the 1970s she discovered the music of Oliver Messiaen and George Crumb and became heavily influenced by them. Indeed, her compositional styles began to move toward more tonal, Messiaen-like sonorities. She once claimed that after hearing Messiaen's *Quartet for the End of Time* (1940-1941) and Crumb's *Eleven Echoes of Autumn* (1965) she began to change her musical perspective. She recalled that these two pieces were "the most gutsy piece[s] I had heard in a long time" (PASLES, 1995). Tower has also written a number of works paying homage to composers such as Messiaen (*Très Lent)* in 1994, as a tribute to Messiaen's *Quartet for the End of Time,* to Beethoven (Piano Concerto No. 1) in 1985, Stravinsky (*Petroushskates*) in 1980, and Copland (*Fanfare for the Uncommon Woman*) in 1987-1992. Indeed, she absorbs different musical styles and develops her own musical language.

In this quartet, apart from her favorite use of chromatic and diatonic scales that can be found in many of her compositions, Tower once again draws our attention to her interest in octatonic scales. She claims that using octatonic, chromatic and whole tone scales is like "deciding whether to use bricks, marble, stone, wood, tile, or glass to build a house" (GROLMAN, 2007: 29). Moreover, in the quartet, Tower employs a technique that she calls "motivated music," that is, "working on the energy line of a phrase, of an action, of a motive" and explains that it is "music that has a motivation rather than music that is just constructed" (GROLMAN, 2007: 30-31). Here, octatonic scales first appear as sixteenth-running-notes and are saturated throughout the music, especially in the fast sections. On most occasions, fragments of an octatonic scale are first introduced in a musical event and slowly accumulate their significance as the music progresses. A clear example can be seen at measures 84-108 where Tower uses an octatonic scale with pitches: G - A - B flat - C - D flat/C# - E flat/D# - E- F# - G (Example 5).

This is a quality that also can be readily found in her earlier works such as her String Quartet No. 1 "Night Fields" (1994), *Or like a…an Engine* (1994), and *Ascent* (1996).

Tower's music demands virtuosity. In her *Ivory and Ebony* (2009), for example, a pianist describes his personal experience as he "was enmeshed in episodes of speedy, Bartokian complexity and fortissimo Lisztian dazzle. It is the kind of work that sounds as if it required more than 10 fingers, not to mention the agility to shift quickly between styles" (KOZINN, 2011). Here, at times, the music may present challenges to performers. In addition to fast running notes, a melodic line is often presented in alternation between quintuplets and sextuplets against its counterpart in triplets, giving complex rhythms.



Example 5: Tower's String Quartet No. 2 (mm. 83-108).

Minimalist repetition, to some extent, also finds its way into Tower's music. Of her String Quartet No. 4 "Angels" (2008), Kozinn writes that "it was as if Ms. Tower were using the building blocks of Minimalism to create a score of decidedly non-Minimalist

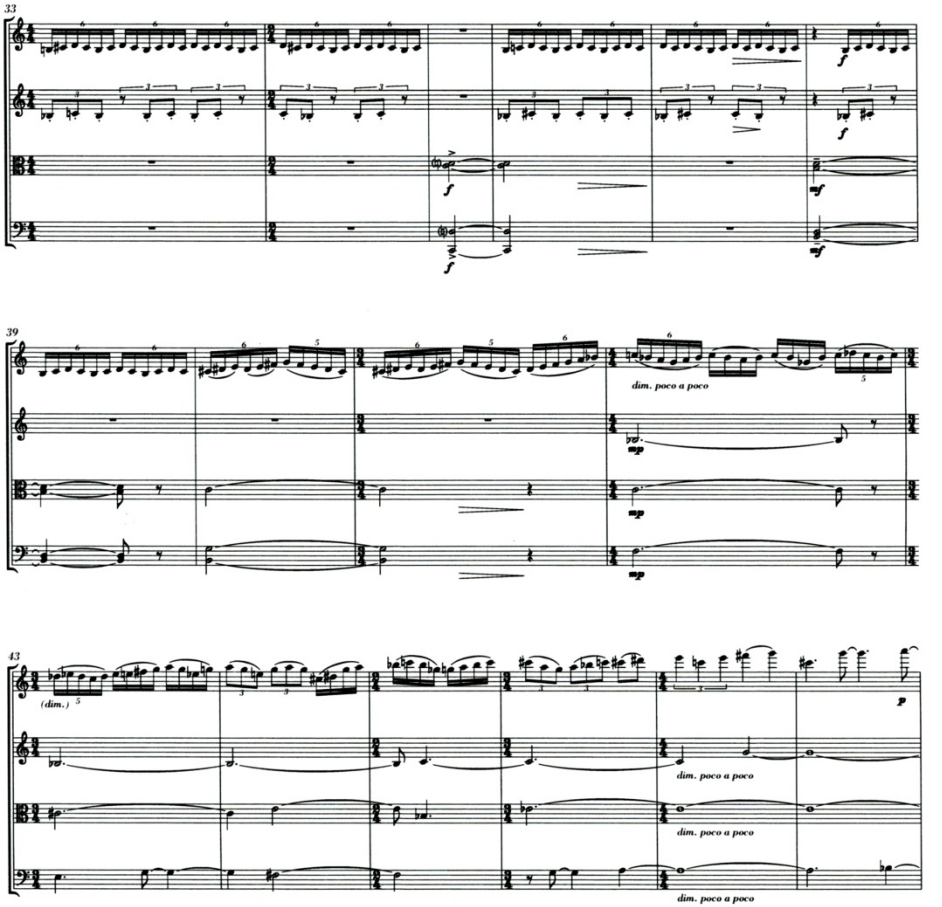
complexity" (KOZINN, 2011). Such a repetitive technique also can be seen in her early pieces such as *Snow Dreams* (1983) and String Quartet No. 1 "Night Fields" (1994).

In her String Quartet no. 2 Tower's typical repetition does not emerge until the first fast section. Like many of her typical compositions, the music sounds minimal; it is based on the repetition of limited musical materials. Nevertheless, unlike some musical examples of traditional minimalist repetition composed by La Monte Young, Steve Reich and Terry Riley, the repeated notes here tend to cumulate tension, generating forward movement and goal direction in the music. Such moments are particularly significant in the fast sections. Tension in the music gradually builds in a fast section through long stretches of repeated ideas and released right before its following slow section. To an extent, the "tension-resolution" handling reflects the earlier, traditional concepts of musical form. Despite the textural difference between the fast and slow sections, the music flows smoothly from one section to another.

In recent years there has been increasing discussion by musicologists such as Kenneth Gloag, Jonathan D. Kremer, and Timothy D. Taylor about musical space in relation to the temporal relation of sounds that are most commonly associated with the characteristics of postmodernist music; however, with Tower, one witnesses experiments with spatiality through pitch register as a musical event in its own unique manner. To her, music is very much like a dance. "You have an action and a reaction and it can be a physical action that's located in a particular space… or [it can be] low, middle or high… The spatial-physical reactions are very closely related…between dance and music" (GROLMAN, 2007: 31). Vincent McDermott explains that there are many dimensions to musical space and claims that spatial organization is used as a partial description and explanation of the structure of a composition: "every pitch, timbre, dynamic, every group of tones, every formal intricacy, every durational emphasis, even every rest – in sum, everything about a piece of music – contribute in some manner, substantially or only slightly, to the spatial organization of the work" (McDERMOTT, 1972: 491). Musical space can also be created by using volume and dynamics as "background" and "foreground". To a degree, however, pitch register of a high and low distinction may provide a sense of space and it is with regard to this aspect that Tower uses pitch register as a means to experiment with musical space in her music and to provide a listening experience.

Here, in the quartet, there are times when the music is divided into upper and lower ranges, with the first violin in the high pitch register and the rest of the strings in the lower ranges, creating a sense of high and low pitch range distinction between them.

Nevertheless, such an audible effect is achieved not without a careful design. Example 6 demonstrates how the pitch register space is created and becomes obvious and distinct with the first violin gradually moving upward to higher pitches; whereas the rest of the instruments remain in the lower pitch range. Indeed, the musical space is less obvious if the pitches used are within an octave.



Example 6: Illustration of Musical Space.

Moreover, the distinction of space is made clearer when less rhythmic activity is employed in the instruments that contain sustaining lower pitches.

Since the late 20th century composers such as Libby Larsen, Ellen Taaffe Zwilich, John Adams, Michael Daugherty, Daniel Benard Roumain and many others have increasingly written music that fuses jazz, blues and pop with art music. These composers have certainly helped pave the development of art music. Tower argues that the boundaries among classical, folk and pop music should be further broken down (DUFFIE; TOWER, 2001). "I think there's a power of music that goes beyond style that is very, very important. I think these distinctions between classical, folk, rock, jazz, electronic, are a little bit strong", she said (OTERI, 2005). This engagement also suggests her interest in composing music that contains pop idioms. Nevertheless, it is debatable how far this influence extends.

In her quartet, there are no obvious musical events apart from her favor for off-beat stresses and syncopation that can be drawn from the pop musical culture. Nevertheless, the rhythmic vitality in Tower's music can also be connected to her experience of percussion instruments at a young age while living in La Paz. "In all we lived in South America for nine years, from 1947 to 1955, … that experience has had a lot to do with my music", she explains. "…when I lived in La Paz, my nursemaid… loved to go to festivals and used to take me with her… I would be given some percussion instrument to play, like the maracas or the claves, and I would dance, too. So that's when I developed a love for rhythm, which later became the basis of my music, and percussion and dance. Actually, I now call myself a choreographer of sound" (TOWER; NEULS-BATES, 1996: 344). Indeed, some of Tower's musical characteristics owe much to her experience at a young age in Bolivia, Chile and Peru. Thus, one witnesses the energetic and strong rhythmic drive in her music.

Conclusion

Tower presents her quartet by drawing on a wide range of musical techniques, styles, ideas and her own experiences. She not only seeks to make an individual, stylistically consistent statement, but also explores something new in musical idioms. Indeed, Tower is clearly looking for different ways of presenting her music.

Indeed, Tower creatively employs musical ideas based on the concept of binary opposition. In the composition, the concepts are presented through: (1) the division of short-long length in the structure; (2) the musical behavior of static versus energetic; (3)

slow against fast pace; and (4) a clear division of upper and lower ranges of pitch register.

While her compositions use binary oppositions and thus can be a challenge to the audience in their listening experience, her musical language nevertheless also presents a synthesis of musical techniques and ideas. This is achieved by the use of musical elements and idioms such as minimalist-like repetition, pop-like rhythmic vitality, rondo-like structure, and Baroque musical style. Such synthesis demonstrates the diverse influence of 20th century music on the composer. As a result, the composition is not only delivered with originality but also with great clarity.

Throughout the composition there are several compositional strategies that contribute to the coherence of the music. One is the use of a traditional notion of thematic and motivic connections. Their identities are well established in the music. Another is the rondo-like formal structure; it ties together all musical events and ideas. Moreover, musical ideas are carefully organized to create forward movement and direction in the composition.

Tower's music certainly shows distinctive musical quality. She found everything she needed from the past and in the present. The rondo-related procedure employed in the composition demonstrates Tower's flexibility in applying a traditional form in a new context. Indeed, she does not ignore conventional musical handlings; instead, she represents them in something new, together with her own musical language. It is also not surprising that Tower communicates with her listeners through traditional musical writing that is familiar to most listeners.

Along with other musical explorations, Tower carefully organizes a sufficient balance among individual voices and their virtuoso display. In addition, she experiments with the aspect of high-low pitch register to create spatial quality in music, producing a different type of musical experience. Throughout the composition, the presentation of the repetition makes the music sound both familiar to and yet also different from minimalism. This highlights a very typical style of Tower. Indeed, her musical composition and styles have been marked as one aspect of musical development in the early twentieth-first century and will continue to attract the interest and attention of listeners.

References

AMERICAN RECORDS GUIDE: Reviews. September/October 1997. Accessed March 21, 2013. <http://www.dnote.com/jtreview.htm>.

BERIO, Luciano. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, trans. and ed. by David Osmond-Smith. NY: Mario Boyars, 1985.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1961.

CRUTCHFIELD, Will. Concert: The St. Louis. *The New York Times*, May 7, 1987. Accessed March 20, 2013. <http://www.nytimes.com/1987/05/07/arts/concert-the-st-louis.html>

DAVERIO, John. *Robert Schumann: Herald of A 'New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press, 1997.

GROLMAN, Ellen K. *Joan Tower: The Comprehensive Bio-Bibliography*. U.S.A: Scarecrow Press, Inc, 2007.

HUMPHREY, Mary Lou. An Uncommon Woman. *Stagebill Magazine*, Carnegie Hall edition (January, 1990), 8-11.

JEOUNG, Ji-Young. *An Analysis of Joan Tower's Solo Keyboard Works*. Diss. Ball State University, July 2009.

KOZINN, Allan. "Changing Like Winds, With Gusto," *The New York Times,* May 9, 2011. Accessed March 20, 2013. <http://www.nytimes.com/2011/05/10/arts/music/composer-portraits-joan-tower-by-curtis-2021-review.html?pagewanted=all>

MCDERMOTT, Vincent. A Concept of Musical Space. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, no. 4 (Summer, 1972), 489-494.

MEYER, Leonard B. *Explaining Music: Essay and Explorations*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OTERI, Frank J. Joan Tower: Made in America. *Newmusicbox*, October 1, 2005. Accessed March 20, 2013. <http://www.newmusicbox.org/articles/joan-tower-made-in-america/>

PASLES, Chris. "Music Review," *Los Angeles Times*, January 18, 2003. Accessed March 20, 2013. <http://articles.latimes.com/2003/jan/18/entertainment/et-pasles18>

_____. Q&A with Joan Tower: I Do Believe It Is Torture. *Los Angeles Times*, January 25, 1995. Accessed March 20, 2013. <http://articles.latimes.com/1995-01-25/entertainment/ca-24043_1_joan-tower/2>

POLIN, Claire. Interview with Soviet Composer. *Tempo* 151 (December, 1984), 10-16.

PRICHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SANDOW, Greg. CD booklet in Joan Tower, *Instrumental Music*. Naxos 8.559215.

TOWER, Joan. *Night Fields*. New York: Associated Music Publisher Inc., AMP 8098.

TOWER, Joan; NEULS-BATES, Carol. Joan Tower: Composer in *Women in Music*. Boston: Northeast University Press, 1996.

Dr. Kheng K. Koay is an Associate Professor of Musicology in the School of Music at National Sun Yat-sen University, Taiwan. She graduated from Melbourne University, followed by a Visiting Teaching Fellowship at the National University of Singapore. She also has taught in several universities in the USA, received a National Science Council Research Grant, Ministry of Educational Funding, and Teacher of the Year Award (2008). Her articles and chapters appear in numerous scholarly journals and books and have been presented at several international conferences. She is the author of *Tracing the Beats: The Fusion of American Vernacular and Western Art Music* (2013), and *The Kaleidoscope of Women's Sounds in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries* (forthcoming). kkhengk@yahoo.com

A obra para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca

Cristiano Braga de Oliveira (UFMA)
Daniel Wolff (UFRGS)

Resumo: O presente artigo trata da obra para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Neste trabalho, discorremos sobre a relação de Fonseca com o violão, assim como sobre os violonistas que lhe foram colaboradores. São apresentadas peças inéditas do compositor, além dos manuscritos, também inéditos, dos *Estudos brasileiros para violão solo* de números 2, 4 e 7. É pressuposto do presente trabalho tornar a obra em questão conhecida pela classe violonística e musical em geral.

Palavras-chave: Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Estudos brasileiros para violão solo*. Violão.

Title: The Work for Solo Guitar by Carlos Alberto Pinto Fonseca

Abstract: This article deals with the solo guitar works of Carlos Alberto Pinto Fonseca. The composer's relationship with the guitar and the guitarists with whom he collaborated is discussed. Included are newly discovered pieces by the composer, as well as formerly unpublished manuscripts of the *Estudos brasileiros para violão solo* (Brazilian Studies for Guitar Solo) #2, 4 and 7. It is the aim of the present work to make Fonseca's works known to musicians in general, and to guitarists in particular.

Keywords: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Brazilian Studies for Guitar Solo. Guitar.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de; WOLFF, Daniel. A obra para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 137-158, jun. 2014.

O nome de Carlos Alberto Pinto Fonseca é usualmente relacionado à figura de um importante maestro e compositor de música para coro. Pouco se conhece sobre a sua relação com o violão, bem como sobre a dimensão e a importância de sua obra para o instrumento. É de se estranhar este fato, uma vez que em nossa pesquisa constatamos que Fonseca, a partir de década de 1970, compôs diversas peças para o instrumento, legando-nos uma profícua obra.

Entre artigos acadêmicos e dissertações de mestrado existe alguma produção sobre Carlos Alberto Pinto Fonseca. Santos (2001) desenvolveu uma biografia e um catálogo de obras; Lauar (2002) aborda a escrita idiomática de Fonseca para coro infantil; Fernandes (2004, 2005) enfoca, além da biografia de Fonseca, seus aspectos composicionais; Coelho (2009) trata da atividade de Fonseca como regente coral e sua atuação em ensaios. Entretanto, a produção violonística de Fonseca, que vai de 1972[1] até 1987[2], ainda não foi devidamente abordada.

No catálogo das obras de Fonseca, realizado por Santos (2001), constam apenas duas obras para violão. Os *Sete estudos brasileiros para violão solo* - compostos em 1972 e dedicados ao violonista Carlos Barbosa-Lima - e a peça *Prece*[3] - dedicada a Alberto Gomes da Fonseca, pai do compositor. Porém, em nossa pesquisa, através de entrevistas e busca em acervos pessoais de violonistas conhecidos de Fonseca, deparamo-nos com outras seis obras inéditas para violão solo, que serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

No intuito de obter informações referentes à relação de Carlos Alberto Pinto Fonseca com o violão, entrevistamos alguns importantes violonistas que foram próximos ao Maestro. São eles:

- Carlos Barbosa-Lima: violonista a quem Fonseca dedicou os estudos e que os publicou pela editora Norte Americana Columbia C.O.
- José Lucena Vaz: violonista, professor aposentado pela UFMG, foi amigo de Fonseca e também seu revisor. Em seu arquivo pessoal encontramos a peça inédita *Alma de um Povo*, o *Estudo Seresteiro*, além dos manuscritos dos Estudos de n. 2, 4 e 7.
- Marcos Vinícius: violonista Brasileiro residente na Itália, gravou o Estudo n. 2.

---

[1] Ano em que foram compostos os *Sete estudos brasileiros para violão solo*, primeira obra para violão de Fonseca.

[2] Ano de composição da peça *Da janela do trem*, ultima peça para violão de Fonseca, dentre as conhecidas até o momento.

[3] Até o momento não tivemos notícia do paradeiro desta partitura.

- Cecilia Barreto: violonista e professora aposentada pelo CEFAR (Centro de Formação Artística do Palácio das Artes). Foi amiga de Fonseca, com quem teve uma relação próxima. Em seu arquivo pessoal encontramos a peça, inédita, *Prelúdio e adágio*.
- Fernando Araújo de Paula: violonista, professor da Escola de Música da UFMG. Foi colega de Fonseca, que dedicou-lhe a peça *Da janela do trem* em 1987.
- Raquel Tostes: violonista aposentada pela UFMG. Foi amiga de Fonseca, a quem apresentou o violonista Carlos Barbosa-Lima.
- Eustáquio Grilo: violonista e professor da UNB. Fonseca dedicou a ele o *Estudo seresteiro*.

Estas entrevistas foram fundamentais para o esclarecimento de fatos ainda desconhecidos a respeito da produção violonística de Fonseca. A escolha dos entrevistados se deu a partir de conversas com pessoas que foram próximas a Fonseca, que por sua vez indicaram os violonistas que tiveram uma relação musical com o maestro, a quem ele dedicou alguma obra ou que tenham com ele colaborado de alguma forma.

Carlos Alberto Pinto Fonseca: breve biografia

Não é objetivo do presente trabalho traçar em detalhes informações referentes à vida e obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, uma vez que isto já foi feito em trabalhos anteriores[4]. No entanto, como o compositor é quase desconhecido no meio violonístico, achamos por bem relatar, sinteticamente, alguns dados biográficos.

Carlos Alberto Pinto Fonseca foi um dos mais importantes regentes brasileiros para a música coral. Como compositor, obteve reconhecimento internacional através de várias sinfonias e corais, publicados nos Estados Unidos e Europa. Sua atuação por mais de 40 anos como regente do Ars Nova, coral da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi um fator determinante em sua produção musical[5] (SANTOS, 2001).

Nascido em Belo Horizonte em 7 de junho de 1933, Fonseca começou a estudar piano aos sete anos com a professora Jupira Duflles Barreto. Durante o período em que estudou no Brasil, teve passagem pelo Conservatório Mineiro de Música, tendo aulas com Hostílio Soares e permanecendo nesta instituição até 1954. Fonseca também estudou em

[4] Para informações mais detalhadas sobre vida e obra de Fonseca, consultar: Santos (2001) e Fernandes (2004, 2005).

[5] Premiado nacional e internacionalmente, o Ars Nova foi modelo para inúmeros coros de todo o país, tendo se apresentado nos EUA, Europa e América do Sul (COELHO, 2009).

São Paulo, na Escola Livre de Música da Pró Arte, até o final de 1955. Entre 1954 e 1956 frequentou os seminários de música da Bahia, ministrados por Hans Joackim Koellreutter. Em 1960 formou-se em regência pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Também em 1960, Fonseca iniciou seus estudos na Europa, com passagens pela Alemanha, Itália e França, tendo estudado com importantes nomes, tais como Hans Schmidt-Isserstedt, Franco Ferrara, Sergiu Celibidache, Bruno Rigacci e Gino Bechi.

Fonseca foi regente titular e fundador da extinta Orquestra de Câmara da UFMG, de 1965 a 1974, regente titular e fundador da Orquestra de Câmara do Modern American Institute (MAI), mais tarde denominada Orquestra de Câmara Villa-Lobos. Em 1981, foi aprovado em concurso público como regente titular da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Como regente convidado atuou em importantes orquestras brasileiras nos estados de Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Distrito Federal. Entretanto, foi como regente coral que Fonseca conseguiu maior projeção. O Maestro assumiu o Ars Nova em 1964, permanecendo no cargo de regente por quase quarenta anos (SANTOS, 2001).

Grande parte de sua criação musical se destinou à música coral, Isso se refletiu de maneira clara em sua obra. No entanto, sua produção composicional abrange não apenas a música coral, mas também um número significativo de outras formações instrumentais, como composições para violão, piano, canto e piano, violino, violino e piano, dentre outras (SANTOS, 2001).

Segundo Santos, durante sua permanência na Bahia, Fonseca sofreu uma significativa influência da cultura afro-brasileira, que se refletiu, anos mais tarde, em composições diversas. Em entrevista dada a Santos, Fonseca pondera:

> O meu interesse em escrever música de inspiração afro-brasileira surgiu depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria […] (SANTOS, 2001: 30).

Fernandes também enfatiza a influência afro-brasileira no trabalho de Fonseca:

> […] desde o período em que viveu na Bahia, essa cultura tem lhe influenciado de

> forma significativa, levando-o a compor peças baseadas em texto de umbanda e candomblé, como a Missa Afro Brasileira (De batuque e Acalanto, 1971) para solistas e coro misto a capella, premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte, como "Melhor obra vocal do ano". A obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos notadamente rítmicos e energéticos, que remontam à tradição da música africana, com trechos mais melódicos, que ressaltam aspectos do acalanto e de outras formas encontradas na música brasileira [...] (FERNADES, 2005: 61).

Em sua obra para violão, esta influência pode ser notada de forma clara no *Estudo* n. 5, denominado *Batucada*[6], no qual os acentos deslocados simulam ritmos percussivos e sincopados. Esta influência, de certa forma, também está presente no restante dos Estudos, onde ritmos sincopados, característicos na música Afro-brasileira, fazem-se presentes. De acordo com Santos (2001), como compositor, Fonseca não se reconhece fiel a apenas um estilo e suas experiências vão da música impressionista ao dodecafonismo.

Apenas uma parte da obra de Fonseca está publicada. O Maestro tem obras editadas nos Estados Unidos, pelas editoras Columbia Music C.O, Lawson-Gould Music Publishers Inc. e pela Earth Songs. No Brasil, parte de sua obra editada é resultado de premiação em concursos.

Carlos Alberto Pinto Fonseca faleceu em 27 de maio de 2006, aos 72 anos. Em 2008 foi criado o ICAPF (Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca) em Belo Horizonte, que tem como objetivo, dentre outros, preservar e divulgar sua obra.

Fonseca e o violão: os *Sete estudos brasileiros para violão solo*

O Estudo de Concerto é um gênero musical frequentemente destinado a explorar uma faceta da técnica de execução. Exercícios musicais não raramente são denominados Estudos; porém, no Estudo de Concerto, a intenção musical e a expressão artística são indissociáveis da técnica exigida. "Antes de 1800 utilizava-se uma grande variedade de denominações para diversas peças didáticas, mas no início do século dezenove passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e o profissional". (SADIE, 1994: 304). Poderíamos destacar compositores como Cramer e Czerny.

[6] Batuque é uma dança originária da Angola e do Congo. Sinônimo de batucada, é uma das danças brasileiras mais antigas, se não for a mais, tendo sido constatada no Brasil e em Portugal já no séc. XVIII (FERNANDES, 2005: 3).

Entretanto, as origens do Estudo de Concerto, ou Estudo Concertístico, destinado à apresentação pública, remetem-nos a Liszt e Chopin. No que se refere a estudos para violão, em sua origem, destacamos nomes como Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Fernando Sor e Dionísio Aguado. No Brasil, a tradição de escrever estudos de concerto para violão começa com Villa-Lobos, tendo se tornado um gênero bastante explorado por compositores posteriores.

Junto a outros compositores brasileiros que dedicaram uma parte da sua obra aos estudos de concerto para violão solo, como Villa-Lobos (12 *Estudos*, 1929), Francisco Mignone (12 *Estudos*, 1970), Radamés Gnattali (10 *Estudos*, 1968) e César Guerra-Peixe (*Lúdicas*, 1979-1980), Carlos Alberto Pinto Fonseca, com seus *Sete estudos brasileiros para violão solo* (1972), oferece mais uma contribuição para o desenvolvimento das possibilidades técnico-interpretativas do instrumento.

O interesse de Carlos Alberto Pinto Fonseca em compor para violão parece ter tido início em 1970, quando, depois de assistir a um concerto do violonista Carlos Barbosa-Lima realizado no Palácio das Artes em Belo Horizonte, teria ficado impressionado com as possibilidades interpretativas do instrumento. De acordo com Barbosa-Lima (2010)[7], o sucesso que os *Doze estudos* de Francisco Mignone estariam fazendo na época, em sua interpretação, também seria responsável por chamar a atenção de Fonseca para o instrumento. A primeira obra para violão de Fonseca, *Sete estudos brasileiros para violão solo*, foi composta dois anos após este concerto e dedicada ao violonista que a influenciou. Sobre como se deu o encontro entre o compositor e o intérprete, Barbosa-Lima relata:

> […] no inicio da década de 1970, através da Raquel Tostes, fiquei sabendo do interesse de Carlos Alberto Pinto Fonseca em me conhecer quando eu fui a BH para um concerto no Palácio das Artes. Então, uma reunião foi organizada pela Raquel em sua casa em que veio Carlos Alberto. Não só toquei varias obras para ele, mas também ele mencionou o interesse em escrever uma serie de Estudos brasileiros […] (BARBOSA-LIMA. 2010).

As parcerias entre compositores não violonistas e intérpretes renomados são responsáveis por uma importante parte do repertório violonístico. Podemos colocar em destaque a colaboração entre Segóvia e Ponce. De acordo com Apro:

[7] Entrevista concedida por Barbosa-Lima no dia 22/11/2010.

> A associação entre compositores não-violonistas e intérpretes consultores iniciou-se no século XX, em decorrência da necessidade de Andrés Segovia (1893-1987) em ampliar o repertório violonístico (que havia ficado estagnado diante da "pianolatria" do século XIX). Há, pelo menos, dois grandes marcos na Espanha dos anos 20: de acordo com a autobiografia de Segovia, Torroba foi o primeiro colaborador de uma equipe recrutada a escrever para o instrumento, em 1919 (APRO, 2004: 80).

Além de Fonseca, vários importantes compositores, como John Duarte, Guido Santórsola, Francisco Mignone e Alberto Ginastera dedicaram obras ao violonista Barbosa-Lima.

Raquel Tostes, nas ocasiões em que Barbosa-Lima estava em Belo Horizonte, costumava organizar saraus, no intuito de proporcionar um maior contato entre ele e os músicos da cidade. Após o concerto que Barbosa-Lima realizou no Palácio das Artes, Tostes organizou mais um destes encontros, a fim de apresentar o violonista ao compositor. "[...] nesta oportunidade eu fiz um tipo de sarau, aberto para todos os músicos [...] principalmente os violonistas [...] de Belo Horizonte, para eles estarem mais perto de Barbosa-Lima [...]" (TOSTES, 2010). Como Fonseca não pode ir ao sarau e teria manifestado anteriormente a vontade de conhecer Barbosa-Lima, no dia seguinte ao concerto foi organizado um encontro particular na casa dos pais de Raquel para apresentá-los. Neste encontro, entre arranjos e composições originais para violão, Barbosa-Lima teria tocado peças de variados estilos, com a finalidade de mostrar ao compositor "avenidas"[8] de possibilidades musicais ao violão. Neste repertório estavam alguns estudos de Francisco Mignone. Após o encontro, Fonseca já teria lhe prometido a composição dos estudos. No encontro seguinte, lhe apresentou alguns Estudos prontos.

Nas ocasiões em que visitava Belo Horizonte, Barbosa-Lima se encontrava com Fonseca a fim de ver o andamento da composição dos estudos. O violonista afirma não ter influenciado diretamente no processo criativo, deixando Fonseca à vontade para compor. Porém, afirma ter feito, depois dos Estudos prontos, pequenas alterações visando o resultado sonoro final.

> […] Quando Fonseca escreveu os Estudos, eu já estava radicado nos EUA e com turnês pelo mundo. Em algumas visitas a BH, reuni-me algumas vezes com ele e

[8] Termo utilizado por Barbosa-Lima em entrevista concedida dia 02/03/2011.

> toquei os Estudos para ele [...] tendo ele sempre sido muito receptivo a pequenas alterações que fiz, que sempre visavam ao resultado sonoro final. […] Após ele me entregar os manuscritos, revisei-os em vários detalhes, mas já estavam bem definidos tendo sido bem pensados numa estrutura musical tradicional, sem muitas inovações técnicas, explorando com bom gosto os recursos sonoros do violão (BARBOSA-LIMA. 2010).

No exemplo seguinte (Fig. 1), podemos ver algumas alterações feitas na versão editada. Além dos ligados, percebem-se diferentes indicações de agógica, tenutos, além da duração da nota Mi no terceiro tempo.

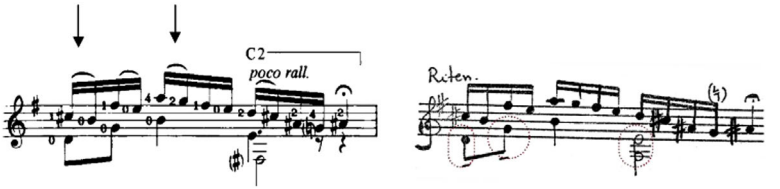


Fig. 1: Diferenças entre versão editada e manuscrito. *Estudo n. 2*, de Fonseca (comp.15).

No próximo exemplo (Fig. 2) podemos perceber uma alteração no ritmo no primeiro tempo e a mudança do baixo no terceiro tempo. Acreditamos que estas mudanças foram feitas visando facilitar a execução deste trecho.

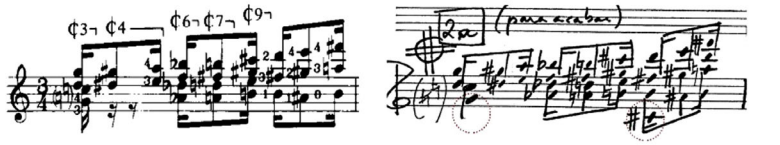


Fig. 2: Diferenças entre versão editada e manuscrito. *Estudo n. 1*, de Fonseca (comp. 48).

Alterações feitas durante a edição de uma peça parecem ser comuns na relação entre compositores não violonistas e intérpretes. Apro (2004) analisou as alterações feitas por Barbosa-Lima na edição dos *Doze estudos* de Francisco Mignone. Segundo Apro, estas mudanças teriam sido feitas buscando adequar os *Doze estudos* a uma técnica tradicional do violão, sendo que nesta série existiam trechos que seriam inexequíveis ou comprometeriam a fluência musical. As alterações realizadas por Barbosa-Lima nos Estudos de Fonseca talvez tenham tido intenção semelhante.

Não é objetivo do presente trabalho investigar as diferenças existentes entre o manuscrito e a versão editada dos Estudos. Entretanto, achamos conveniente relatar que estas diferenças existem. Acreditamos que sua investigação pode apontar para trabalhos futuros. Também não conseguimos encontrar todos os manuscritos dos *Sete estudos...*, fato que impossibilitaria a visão total das diferenças em todos os Estudos. Em uma pesquisa nos arquivos de partitura de José Lucena encontramos os manuscritos dos Estudos de n. 2, 4 e 7; o restante dos manuscritos da série ainda encontra-se perdido.

Os *Sete estudos brasileiros para violão solo* datam de 1972, tendo sido compostos em Belo Horizonte. De acordo com Marcos Vinícius (2010): "[...] o nome escolhido por Carlos Alberto é um reflexo da onda de compositores brasileiros que escrevem usando esta comum forma de dar nome a uma obra ou sequência de obras como neste caso, Estudos [...]"[9].



Fig. 3: *Estudo n.* 7 de Fonseca.

[9] Entrevista concedida por Marcos Vinícius no dia 5/10/2010.

Segundo Barbosa-Lima (2011), Fonseca já os teria composto pensando na série. De acordo com o manuscrito do *Estudo n. 7*, a série teria terminado de ser escrita em 23 de março de 1972. Este fato sugere que, ou a série foi composta em menos de três meses, ou os estudos começaram a ser compostos em data anterior a 1972. No exemplo seguinte (Fig. 3) podemos ver a data de composição do manuscrito do *Estudo n. 7*.

Barbosa-Lima chegou a preparar toda a série, porém nunca a executou na íntegra. Em concertos sempre os apresentava em duplas ou trios; o máximo de estudos que chegou a apresentar em um mesmo recital foi quatro, geralmente estando entre eles o de n. 3, *Homenagem a Villa-Lobos*, e o de n. 6, *Batucada*:

> Inicialmente trabalhei todos os Sete estudos, com o propósito de revisar e digitar. Depois, escolhi três para incluir em alguns concertos, pois meus programas sempre foram variados; lembro-me que um deles era Homenagem a Villa-Lobos, outro era em estilo de batucada […] Estreei alguns dos Estudos em concertos no Brasil em 1974 e 1975, também os inclui em concertos no exterior em algumas ocasiões até aproximadamente 1981. Em 1982, após assinar com Concord Records, meus programas de concerto tomaram outra característica […] (BARBOSA-LIMA. 2010)[10].

Após ter sido finalizada a série de Estudos, Barbosa-Lima, tendo ficado satisfeito com seu resultado musical, resolveu mostrá-los ao então dono e fundador da Columbia Music C.O, Sóphocles Papas[11], propondo sua publicação. Papas considerou os Estudos um repertório de alta qualidade e resolveu editá-los. Os *Sete estudos brasileiros para violão solo* foram publicados em 1978 pela Columbia Music C.O em Washington D.C, mesma editora pela qual foram publicados os *Doze Estudos* de Francisco Mignone.

Os *Sete estudos...* de Fonseca, apesar de não apresentarem inovação no que se refere a demandas técnicas violonísticas, exploram de forma idiomática diversas demandas, tais como pestanas, meias pestanas, translados e diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita, que são de suma importância para o desenvolvimento do violonista. Embora

[10] Entrevista concedida dia por Barbosa-Lima no dia 22/11/2010.

[11] Sophocles Papas (1894-1986) foi um pedagogo do violão clássico de renome internacional. Papas foi colaborador regular de várias revistas de música erudita tendo fundado a Columbia Music Company, Inc., que divulgou arranjos e composições originais para violão, incluindo um número de Andrés Segovia.

Fonseca não tivesse um conhecimento profundo do violão, os Estudos não apresentam trechos inexequíveis ou de execução complexa. O mesmo pode ser dito das peças inéditas de Fonseca, mesmo tendo um nível de dificuldade menor que os *Sete estudos...*, o compositor explora o idiomatismo do instrumento de uma forma bastante clara[12].

Peças inéditas: processo de composição ao violão

As primeiras composições para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca datam de 1972, ano da publicação dos *Sete estudos brasileiros para violão solo*. No entanto, Fonseca continuaria, de forma esparsa, a compor para este instrumento até o ano de 1987, ano de sua última composição para violão conhecida, *Da janela do trem*. Podemos ver no Quadro 1 a cronologia da obra para violão de Fonseca.

Como já dito, Fonseca faleceu no ano de 2006, ficando, pelo que sabemos até então, 19 anos sem compor para violão - fato este passível de investigação em trabalhos futuros. O que levaria Fonseca a interromper seu processo de composição ao violão? Existiria mais alguma obra perdida neste intervalo de tempo? Entendendo melhor a relação do compositor com sua obra e seu processo de composição, podemos gerar subsídios para um melhor aprofundamento neste tema no futuro.

Obra	**Ano**
Sete estudos brasileiros para violão solo	1972
Estudo seresteiro	1977
Alma de um povo	1978
Prelúdio e adágio	1984
Da janela do trem	1987

Quadro 1: Cronologia da obra para violão de Fonseca.

De acordo com Barreto, Fonseca frequentemente compunha suas peças para violão ao piano. Como auxílio, por não conhecer precisamente todo o diapasão do

[12] A análise do idiomatismo da obra para violão de Fonseca, bem como de sua dificuldade técnica extrapolaria o escopo deste trabalho, no entanto, apontamos esta possibilidade para trabalhos futuros.

instrumento, utilizava um grande braço semelhante ao de um violão, feito de papelão[13], com todas as notas escritas, a fim de enxergar as possibilidades físicas do instrumento. Posteriormente, Fonseca consultava violonistas sobre a possibilidade de realização das peças. Barreto afirma que os consultados com maior frequência foram Barbosa-Lima e José Lucena (BARRETO, 2010).

Apesar de Fonseca não ser violonista, sua obra para violão apresenta uma escrita idiomática, utilizando recursos característicos do instrumento, como sonoridades abertas, explorando com propriedade as cordas soltas do violão. As peças inéditas, bem como os Estudos não apresentam trechos inexequíveis, fato relativamente raro em compositores não violonistas. A ajuda de um esquema em formato de braço do violão, em conjunto com a consulta a violonistas, podem ser os responsáveis pelo idiomatismo da obra para violão de Fonseca. Segundo Barbosa-Lima: "[...] É evidente que ele tinha algum conhecimento do violão, pois conseguiu resultado muito idiomático [...]" (BARBOSA-LIMA, 2010). De Paula (2010) afirma: "[...] por sua escrita, percebe-se que Fonseca tinha alguma referência ao compor [...]" (DE PAULA, 2010).

Fonseca manteve uma relação de proximidade e cordialidade com músicos mais jovens que lhe procuravam a fim de orientações. Em uma destas orientações surgiu uma parceria que resultou na composição de mais uma peça para violão: o *Estudo seresteiro*.

Fonseca e Grilo mantinham uma amizade mais ou menos à distância. Ou seja, tratamento muito cordial, mas poucos encontros.

> Nosso melhor momento antes de minha saída de BH foi uma visita que lhe fizemos, dois amigos e eu. Ele nos recebeu muito cordialmente. Sendo compositor, principiante, mostrei-lhe alguns trabalhos. Delicadamente ele evitou comentar. Ficamos hora e meia falando de trivialidades, mulher [...]. Quando íamos saindo, já de pé, um amigo cobrou-lhe algum comentário sobre meu trabalho. Meio sem-graça, constrangido, ele foi franco. Deu-me uma das mais importantes aulas, mini-aulas, de minha vida. Uma síntese de um lado arrasadora, de outro norteadora. Decidi-me a tentar tomar aulas com ele, o mestre de que precisava. Infelizmente, tal não se concretizou. Algum tempo depois vim para Brasília. Comecei a trabalhar a composição sob sua orientação. Em 78 uma obra minha, a Tocata Mineira (Tocata 1)

[13] Barbosa-Lima, em entrevista concedida no dia 02/03/2011, relata que Ginastera utilizou o mesmo artifício para compor a *Sonata para violão*. Porém (em tom de brincadeira) relata que esqueceram de colocar o limite do aro inferior. Portanto, Ginastera teria pensado o violão até a décima nona casa sem se preocupar com as dificuldades de se tocar nas posições altas.

> ganhou uma honrosíssima Menção Honrosa, a única, entre oitenta, de um certame que só conferia premiação para o primeiro colocado. O Júri era composto de Marlos Nobre, Edino Kriegger e Leo Soares (GRILO, 2010).

O *Estudo seresteiro* foi composto em 1977 e dedicado ao violonista Eustáquio Grilo. No manuscrito consta que ele começou a ser composto em 1972, mesmo ano de composição dos *Sete estudos brasileiros...*. Diante deste fato, podemos supor que talvez o *Estudo seresteiro* poderia ter feito parte da série dos *Sete estudos brasileiros para violão solo*. É uma peça de curta duração, semelhante aos outros estudos, idiomática, explorando bem as sonoridades das cordas soltas do violão.

Em 1977, durante um festival em homenagem a Fonseca, Eustáquio Grilo foi convidado a tocar três dos *Sete estudos brasileiros para violão solo*. De acordo com Grilo (2010), a dedicatória do *Estudo seresteiro* talvez tenha vindo de alguma gratidão por sua participação no festival e ao fato de Fonseca ter gostado da sua performance. Grilo acredita que Fonseca o via como um "Seresteiro", o que justificaria o título da obra e a dedicatória. Ele ainda acrescenta: "[…] fui mesmo um seresteiro e tenho um bom apreço pelo gênero"[14] (GRILO, 2011).

O violonista Marcos Vinícius relata também ter participado destas revisões violonísticas com Fonseca, ajudando-lhe a digitar o *Estudo seresteiro* (Fig. 4). "[…] Posso dizer-te que de minha parte tentei por muitas vezes ajudá-lo em sua última obra para o instrumento[15], o *Estudo seresteiro*, que ele me pediu para analisar e digitar. O fiz com enorme cuidado [...]" (VINÍCIUS, 2010).[16] A única gravação comercial que encontramos da obra para violão de Fonseca foi realizada pelo violonista Marcos Vinícius. Ele gravou o *Estudo n. 2*, na faixa número 13 do CD *Viola violar*. Fabio Zanon, em seu programa Violão, transmitido originalmente pela Rádio Cultura FM de São Paulo, que foi ao ar em janeiro de 2008, apresentou, além de dados biográficos sobre Fonseca, os *Sete estudos brasileiros para violão solo*, em gravações feitas especialmente para o programa[17].

[14] Entrevista concedida dia por Eustáquio Grilo no dia 10/03/2011.
[15] A última peça de Fonseca encontrada é *Da janela do trem*, de 1987.
[16] Entrevista concedida por Marcos Vinícius no dia 5/10/2010.
[17] Os Estudos de n. 1, 2, 4 e 5 são interpretados pelo violonista Felipe Garibaldi. O restante dos Estudos, pelo violonista André Priedols.

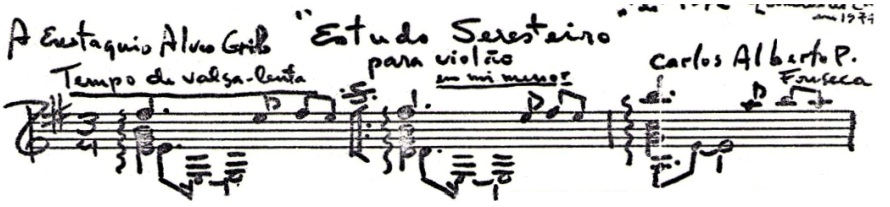


Fig. 4: Manuscrito do *Estudo seresteiro*, de Fonseca.

A peça *Prelúdio (e adágio) in memoriam,* foi composta entre os dias 7 e 8 de janeiro de 1984, e homenageia Paula Domingues Vargas, uma ex-aluna, violonista, da escola de música da UFMG. Essa peça encontrava-se perdida; o que se conhecia dela era um rascunho, que se encontra no acervo do ICAF. No entanto, durante nossa pesquisa, encontramos, no acervo de Cecília Barreto, o manuscrito da peça, que está em bom estado de conservação. Nele podemos notar a indicação de revisão e digitação de José Lucena Vaz (Fig. 5).

Segundo Vaz, Fonseca frequentemente o procurava a fim de sanar dúvidas em relação às possibilidades violonísticas de suas composições. Algumas vezes, estas conversas eram feitas por telefone, embora Fonseca lhe entregasse pessoalmente algumas peças para revisão. Talvez devido a este fato tenhamos encontrado em seu acervo os manuscritos dos Estudos de n. 2, 4 e 7, além do *Estudo seresteiro* e da peça *Alma de um povo*.

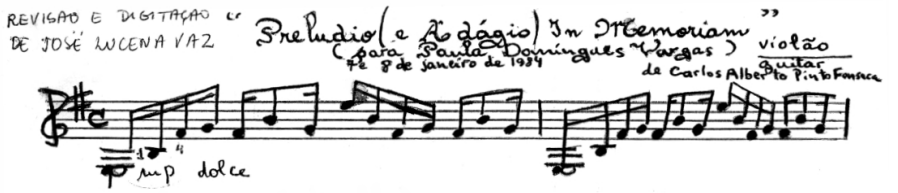


Fig. 5: Parte do manuscrito da peça de Fonseca, *Prelúdio (e adágio) in memoriam*.

Alma de um povo foi composta em 1° de janeiro de 1979 e dedicada ao violonista americano Jefrey Meyerrieks. Segundo Barbosa-Lima, Meyerrieks ficou amigo de Fonseca e frequentemente o hospedava quando o compositor viajava para os Estados Unidos. Fato que demonstra mais uma vez a boa relação de Fonseca com violonistas e a influência destes na

sua obra para o instrumento. Neste manuscrito, além da dedicatória ao violonista americano, podemos ver uma dedicatória a Lucena com a data de 17 de março de 1979 (Fig. 6).

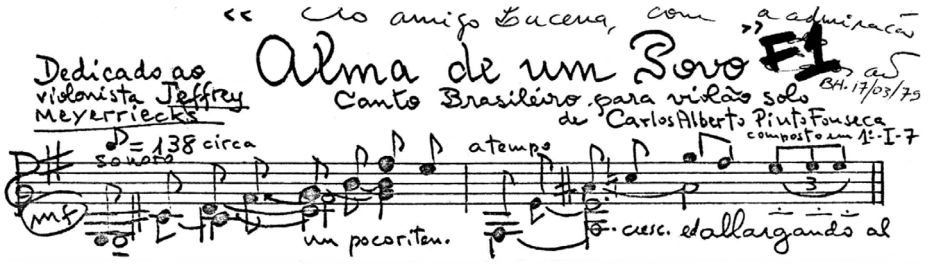


Fig. 6: Parte do manuscrito da peça *Alma de um Povo*, de Fonseca.

O título desta peça demonstra seu caráter nacionalista - *Alma de um povo: canto brasileiro para violão solo*. O nacionalismo na obra de Fonseca está presente de forma significativa, tendo em vista que Fonseca, em diversas obras de sua autoria, privilegia o que considera ser ritmos tipicamente brasileiros, como é o caso do Estudo n. 7, denominado *Batucada*, e a *Missa afro-brasileira*. Podemos perceber ao longo de sua obra para violão, tanto nos estudos, como nas peças inéditas, diversas referências que nos remetem ao uso de elementos rítmicos e melódios que nos remetem à música brasileira, principalmente de influência africana.

A boa relação de Fonseca com violonistas e a influência destes em sua obra para o instrumento é novamente demonstrada, através do contato que o compositor teve com o então jovem violonista Fernando Araújo de Paula. Em entrevista, De Paula (2010) relata que Fonseca era figura frequente na escola de música da UFMG e na Fundação de Educação Artística, sendo sempre solícito em relação aos músicos que lhe procuravam.

Fonseca, ao escrever uma peça para violão, como de praxe, procurava algum instrumentista para realizar consultorias sobre as possibilidades idiomáticas do instrumento. De Paula, chegou a participar destas consultorias violonísticas quando esteve em contato com Fonseca, realizando digitações de peças para violão de autoria de Fonseca. De acordo com De Paula, Fonseca, ao ter uma ideia musical que achasse que combinaria com o violão, escrevia, de modo que a seu ver fosse funcionar, mas, não tendo um conhecimento íntimo do instrumento, nem sempre o resultado era o imaginado, sendo o contato próximo com

violonistas fundamental para a exiguidade de sua obra. Após uma destas consultorias violonísticas, Fonseca teria lhe dedicado a peça *Da janela do trem* (Fig. 7).

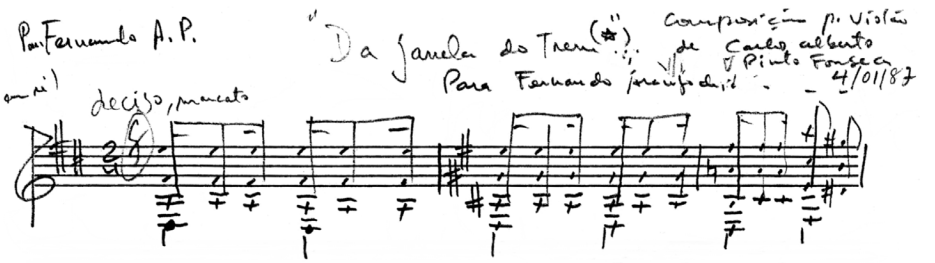


Fig. 7: Parte do manuscrito da peça *Da Janela do trem*, de Fonseca.

A peça *Da Janela do Trem*, tal como o restante da obra de Fonseca para violão, com exceção dos *Sete estudos...*, continua inédita após vinte e cinco anos. Uma peça de curta duração, que parece ter sido inspirada nas paisagens bucólicas do interior, possivelmente de Minas Gerais. Como podemos ver em uma frase escrita no manuscrito da peça[18] (Fig. 8).

De Paula pondera que o fato das peças de Fonseca terem sido pouco tocadas, pode se dever ao estilo composicional do compositor, tendendo ao "mais tradicional", visto que a cena musical em Belo Horizonte nas décadas de 1970 e 80 era fortemente de vanguarda, tendendo para a música serial, dodecafônica. Nota-se, segundo De Paula, que Fonseca talvez estivesse pensando em fazer uma música dodecafônica ao compor *Da janela do trem*. No manuscrito há um rascunho de uma série dodecafônica, como podemos ver na figura abaixo (Fig. 9).

[18] Transcrição do trecho escrito na figura 8: "O que esta música sugere? 'Flashes de uma viagem de trem pelo interior, onde as paisagens se misturam com os pensamentos, recordações nostálgicas, lembranças do passado, talvez de um amor".

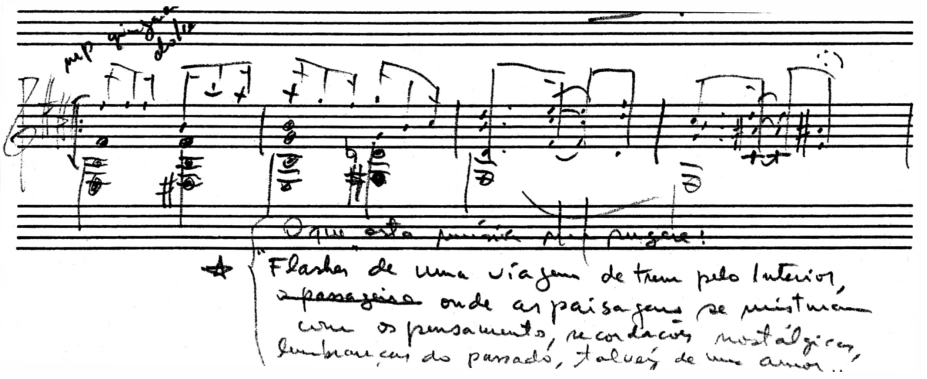


Fig. 8: Parte do manuscrito da peça *Da Janela do trem*, de Fonseca.

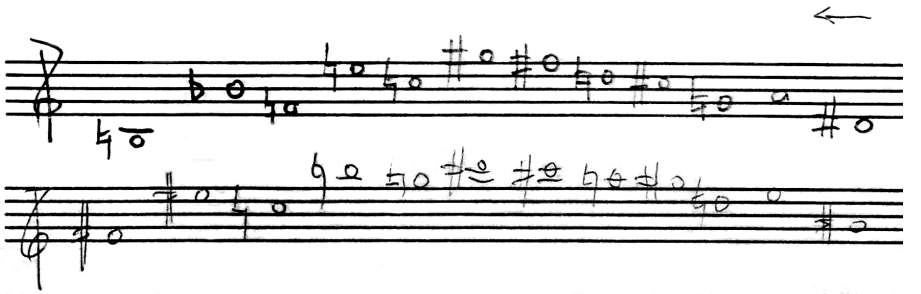


Fig. 9: Parte do manuscrito da peça *Da Janela do trem*, de Fonseca.

Passados mais de trinta anos da publicação dos *Sete estudos*.., em 1978, a obra para violão de Fonseca ainda se encontra praticamente fora do repertório violonístico. Este fato pode ser explicado não pela falta de qualidade dos Estudos, mas sim pelo desconhecimento de sua existência pela classe violonística. Sobre a importância da obra para violão de Fonseca, Barbosa-Lima (2010) pondera: […] a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca constitui um importante acréscimo à literatura violonística no Brasil, pouco a pouco as

novas gerações de violonistas o vão descobrindo, como você que está fazendo esta tese que é da mais alta relevância [...][19].

Considerações finais

No decorrer deste trabalho concluímos que Carlos Alberto Pinto Fonseca teve uma profícua relação com o violão, compondo várias obras para o instrumento durante quinze anos de sua vida. As obras para violão de Fonseca datam de 1972, ano de sua primeira obra conhecida (*Sete estudos brasileiros para violão solo*), até 1987, ano de composição de sua última obra para violão conhecida, a peça *Da janela do trem*.

Durante seu processo de composição ao violão, constatamos que Fonseca utilizava, para sua orientação, um modelo de um braço do violão feito de papelão. No entanto, ele compunha ao piano. Como não tinha um conhecimento aprofundado do instrumento, costumava recorrer a violonistas de seu convívio, no intuito de saber se suas composições eram exequíveis. Alguns violonistas, como José Lucena, Fernando Araújo e Marcos Vinícius chegaram a digitar algumas de suas peças a seu pedido.

Constatamos que processo semelhante se deu na gênese dos *Sete estudos brasileiros para violão solo*, dedicados ao violonista Carlos Barbosa-Lima. Fonseca, após manifestar a intenção de lhe dedicar a obra, encontrou-o algumas vezes a fim de mostrar-lhe o andamento da composição e sanar dúvidas em relação às possibilidades de sua execução ao violão. Constatamos também, baseados nos manuscritos dos Estudos de n. 2, 4 e 7 encontrados em nossa pesquisa, que Barbosa-Lima, ao digitar e editar os Estudos, realizou algumas modificações no que se refere ao ritmo, ao andamento e até às notas.

Acreditamos que ainda possam existir novas peças para violão solo que ainda continuam desconhecidas, tendo em vista que um compositor que demonstrou tanto interesse pelo violão, ter ficado de 1987, ano da composição de sua última peça conhecida, *Da janela do trem*, até 2006, ano de seu falecimento, sem compor para o este instrumento. Apontamos esta questão como sendo fundamental para trabalhos futuros.

Durante a dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2011) que deu origem ao presente artigo, realizamos o levantamento das demandas técnicas presentes nos *Sete estudos brasileiros para violão solo* e analisando as mesmas. Consideramos que a apresentação de todos os resultados desta pesquisa excederia o escopo do presente trabalho, mas

[19] Entrevista concedida dia por Barbosa-Lima no dia 22/11/2010.

acreditamos ser válido relatar que, após este levantamento e análise das demandas técnicas contidas nos *Sete estudos...*, concluímos que, apesar da série não apresentar inovação no que se refere a demandas técnicas violonísticas, nela são exploradas de forma idiomática diversas demandas, tais como pestanas, meias pestanas, translados e diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita, que são de suma importância para o desenvolvimento do violonista. Embora Fonseca não tivesse um conhecimento profundo do violão, os Estudos não apresentam trechos inexequíveis ou de execução complexa. Não foi objetivo do presente trabalho comparar o manuscrito e a versão editada dos *Sete estudos...*. Entretanto, em alguns pontos deste trabalho, esta comparação se tornou necessária em função de especificidades analíticas. Entendemos que a realização da comparação entre estas diferenças também excederia o escopo deste trabalho, no entanto apontamos esta possibilidade para trabalhos futuros.

Referências

APRO, Flavio. *Os fundamentos da interpretação musical:* aplicabilidade nos "12 Estudos para violão" de Francisco Mignone. Dissertação (Mestrado). UNESP, São Paulo, 2004.

BONI, Valdete; QUARESMA, Silva Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. *Em tese*: revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC, v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, janeiro-julho 2005. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf>. Acesso em: ago. 2014.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de La guitarra:* exposición de la teoria instrumental. Buenos Aires: Dacisa, 1978.

COELHO, Willsterman Sotanni. *Técnicas de ensaio coral:* reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Coelho. Dissertação (Mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2009.

FERNANDES, Ângelo José. *"Missa afro-brasileira (de batuque e acalanto)" de Carlos Alberto Pinto Fonseca:* aspectos interpretativos. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2004.

FERNANDES, Ângelo José. De batuque e acalanto: uma missa afro-brasileira. Belo Horizonte. *Per Musi*, UFMG, v. 11, p. 60-72, 2005.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Seven Brazilian Etudes for Guitar Solo.* Washington D.C. Columbia Music CO., 1978.

LAUAR, Suely. *A escrita idiomática para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca:* entrevista com o Maestro e análise da obra "O passarinho dela". Especialização (Música). UFMG, Belo Horizonte, 2004.

OlIVEIRA, C. B. *Os "Sete estudos brasileiros para violão solo"*: uma abordagem analítica sobre demandas técnicas. Dissertação (Mestrado). UFRGS, Porto Alegre, 2011.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca:* dados biográficos e catálogos de obras. Dissertação (Mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2001.

ZANON, Fabio. *O violão brasileiro:* nossos compositores. São Paulo, 2008. Arquivo dos programas de violão clássico apresentados por Fábio Zanon e transmitidos originalmente pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.pt/2008/01/109-alberto-pinto-fonseca-esther-scliar.html>. Acesso em: ago. 2014.

Entrevistas

BARBOSA-LIMA, Carlos. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte, 22/11/2010.

BARBOSA-LIMA, Carlos. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte, 02/03/2011.

BARRETO, Cecília. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte, 10/09/2010.

DE PAULA, Fernando Araújo. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte. 02/09/2010.

GRILO, Eustáquio. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte, 10/03/2010.

VAZ, José Lucena. *Entrevistado por Cristiano braga de Oliveira*. Belo Horizonte, 06/03/2010.

VINÍCIUS, Marcos. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte, 05/10/2010.

TOSTES, Raquel. *Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira*. Belo Horizonte,16/09/2010.

Cristiano Braga de Oliveira é Bacharel em Música/ Violão (2007), Licenciado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG (2008) e Mestre em Música/ Práticas Interpretativas/ Violão pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS (2011), com apoio da CAPES. Atualmente é Professor Assistente na Universidade Federal do Maranhão, UFMA (2012). Como concertista atuou nas principais salas de concerto de Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Maranhão, Paraná, Rio Grande do Sul e São Paulo. cristianoviolao@yahoo.com.br

Daniel Wolff é Bacharel em Música/ Violão pela Escuela Universitária de Música de la Universidad de La República (Montevidéu, 1989), Mestre em Música/ Guitar Performance e Doutor em Música (DMA) pela Manhattan School of Music (Nova Iorque, 1991 e 1998). Foi professor visitante da Universität der Künste Berlin (pós-doutorado, 2007/2008). É professor adjunto e orientador de Mestrado e Doutorado na UFRGS (2002). Ministrou cursos em universidades e festivais de música no Brasil, Estados Unidos, Alemanha, Uruguai e Argentina. Possui partituras publicadas no Brasil e Alemanha, diversos discos gravados (como intérprete, compositor, arranjador e diretor artístico), prêmios como compositor, arranjador e intérprete, e recitais na América do Sul, Estados Unidos e Europa. daniel@danielwolff.com

Aplicação do algoritmo de contraponto dissonante de Tenney na determinação de parciais em espectros de sons concretos

Raphael Sousa Santos (UFCG)
Liduino Pitombeira (UFRJ)

Resumo: Neste artigo, propomos um sistema para determinação de harmonias espectrais extraídas de sons concretos a partir da utilização do algoritmo de contraponto dissonante, desenvolvido por James Tenney. Com base nesse algoritmo, definimos um sistema composicional, descrevemos sua implementação como aplicativo computacional e o utilizamos no planejamento composicional de duas obras originais: o primeiro movimento de um quarteto de clarinetes e um quinteto de metais.

Palavras-chave: Música espectral. Contraponto dissonante. James Tenney.

Title: Applying Tenney's dissonant counterpoint algorithm in determining partial spectra in concrete sounds

Abstract: In this article we propose a system to determine spectral harmonies extracted from concrete sounds by using the dissonant counterpoint algorithm developed by James Tenney. Based on this algorithm, we define a compositional system, describe its implementation as a computer application, and then use it for the compositional planning of two original works: the first movement of a clarinet quartet and a brass quintet.

Keywords: Spectral Music. Dissonant Counterpoint. James Tenney.

SANTOS, Raphael; PITOMBEIRA, Liduino. Aplicação do algoritmo do contraponto dissonante de Tenney na determinação de parciais em espectros de sons concretos. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 159-188, jun. 2014.

O presente artigo[1] descreve uma metodologia para determinação de harmonias espectrais controladas por um algoritmo desenvolvido por James Tenney (POLANSKY, 2010), o qual, por sua vez, baseou-se nos princípios do contraponto dissonante de Charles Seeger (1994). Segundo Polansky (2010: 21-22), esse algoritmo viria a se tornar o procedimento padrão do compositor James Tenney para a seleção aleatória de parâmetros e, de fato, ele também chegou a utilizá-lo em composições de caráter espectral, mais notadamente em sua série de obras *Spectrum*. Nessas obras, as alturas são extraídas de uma série harmônica ideal e controladas por esse algoritmo. Aqui, entretanto, utilizamos o princípio do algoritmo do contraponto dissonante predominantemente para selecionar alturas de espectros de sons concretos.

Faremos uma breve fundamentação sobre a técnica do contraponto dissonante e sobre o algoritmo de Tenney para, em seguida, propor um sistema composicional que, associado a três aplicativos desenvolvidos durante a pesquisa, nos permitiu planejar o primeiro movimento de um quarteto de clarinetes e um quinteto de metais.

Contraponto dissonante

A técnica do contraponto dissonante, teorizada pelo compositor Charles Seeger (1994) e utilizada por outros compositores da *American Atonal School* (POLANSKY, 2011: 64), tais como Henry Cowell, Carl Ruggles e Ruth Crawford Seeger, surge no contexto da primeira metade do século XX e é, em sua forma mais estrita, uma negação das regras do contraponto tonal (SPILKER, 2010: 4). Dentre as prescrições, estão a utilização da sétima maior, da segunda menor e da nona menor como intervalos essenciais (SPILKER, 2010: 26) e a não repetição de qualquer altura até que, no mínimo, outras seis tenham sido executadas (SEEGER, 1994: 174)[2]. Carl Ruggles, por exemplo, segundo Henry Cowell (1996: 42), escreve no mínimo sete ou oito notas antes de repetir alguma altura ou sua oitava, um fato que podemos constatar ao examinarmos (na figura 1) o início do primeiro movimento (Largo) de sua obra para piano intitulada *Evocations: Four Chants for Piano,* escrita entre 1937 e 1943 (e revisada em 1954). Observa-se que a primeira classe de alturas (Dó#), tocada pela mão esquerda, só reaparece depois de sete classes de alturas diferentes (Sol#, Ré, Mi, Fá, Dó, Fá# e Si) terem sido enunciadas.

[1] O presente artigo foi escrito como parte integrante dos resultados de um projeto de iniciação científica (PIBIC), financiado pelo CNPq, na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

[2] Seeger (2010: 26) enfatiza que "uma separação maior é melhor, mas tudo depende do caráter e da condução das alturas envolvidas no processo. O ouvido deve ser o juiz".

Spilker observa que, no arquivo de Seeger da Biblioteca do Congresso Americano, encontram-se onze cadernos de contraponto de Cowell. Um deles contém as diretrizes de realização do contraponto dissonante e inclui quarenta e três exercícios utilizando três *cantus firmi*, seguindo a pedagogia das espécies Fuxianas (SPILKER, 2010: 23-24). Na figura 2, temos um dos exercícios de primeira espécie (nota contra nota) realizado por Cowell, no qual se percebe claramente a abundância de sétimas maiores, utilizadas em 2/3 do exercício.

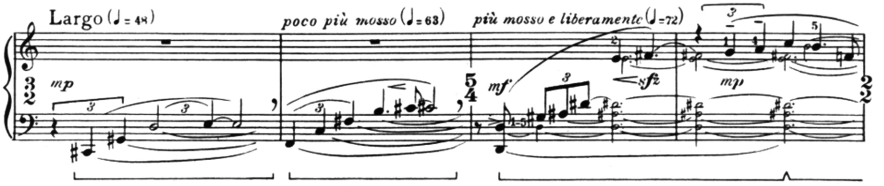


Fig. 1: Carl Ruggles, *Evocations*. Início do 1° movimento (Largo).

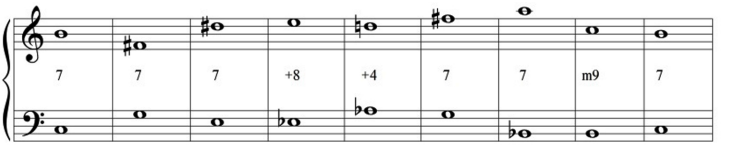


Fig. 2: Exemplo de contraponto dissonante de primeira espécie, realizado por Cowell.
Fonte: SPILKER, 2010.

Em 1977, Tenney publicou um artigo sobre a obra de Ruggles, no qual realizou um exame quantitativo minucioso da distribuição intervalar em diversas obras desse compositor. Por exemplo, no primeiro movimento de *Evocations*, cujo início é mostrado na figura 1, Tenney constata uma forte incidência de segundas menores (1 semitom), com 19,6%, e de trítonos (6 semitons), 18,5%. Os percentuais desses intervalos são mostrados na tabela 1 e um gráfico desse comportamento intervalar é mostrado na figura 3.

Intervalo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	>13
%	19,6	12,0	7,6	3,3	13	18,5	10,9	3,3	1,1	1,1	4,3	0	2,2	3,3

Tab. 1: Incidência intervalar no primeiro movimento de *Evocations*.

Fonte: TENNEY, 1977.

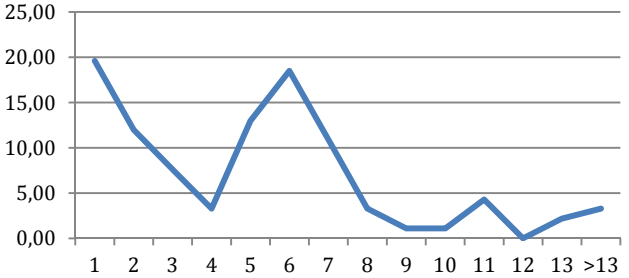


Fig. 3: Gráfico do percentual de incidência intervalar no primeiro movimento de *Evocations*.

Fonte: TENNEY, 1977.

A descrição estatística do comportamento intervalar na obra de Ruggles, realizada por Tenney, revela, como afirma Polansky (2011: 64), aspectos composicionais praticados, não só por Ruggles, mas também por toda a *American Atonal School*. Esses aspectos serão, mais tarde, na década de 1980, formalizados computacionalmente e "integrados em sua própria música". Assim, pode-se dizer que James Tenney desenvolveu o algoritmo a partir desses estudos. Passaremos a descrevê-lo na próxima seção.

Algoritmo do contraponto dissonante

Esse algoritmo, criado e empregado por James Tenney em suas composições, é descrito por Polansky (2011) com uma rigorosa formalização matemática. O nome dado ao algoritmo, pelo próprio Polansky, foi motivado pela conexão desse procedimento computacional com a prática do contraponto dissonante, discutida na seção anterior. É interessante esclarecer que, apesar do nome, esse algoritmo não se restringe ao contexto contrapontístico tradicional.

O procedimento do algoritmo de Tenney pode ser descrito, superficialmente, como uma sequência de sorteios em que a probabilidade de um elemento ser sorteado está associada à quantidade de rodadas passadas em que este elemento não ocorreu. Assim, por exemplo, um elemento que não é sorteado a cinco rodadas tem probabilidade maior de ocorrer do que um que não é sorteado a duas rodadas. O elemento sorteado na rodada imediatamente anterior, por sua vez, tem sua probabilidade de ocorrer reduzida a zero.

Polansky (2011: 64) afirma que esse algoritmo é um caso especial do que Charles Ames denomina de *feedback* estatístico. Segundo Ames (1987: 1), essa técnica "é provavelmente a mais presente em seus programas composicionais" e consiste basicamente "em manter a estatística descrevendo como cada opção foi utilizada no passado, polarizando as decisões para favorecer as opções que mais se distanciam de sua representação ideal". Essa representação, no caso do contraponto dissonante, é uma distribuição completamente uniforme, isto é, em que todos os elementos aparecem o mesmo número de vezes. No entanto, o *feedback* estatístico poderia ser utilizado, em outro contexto, para privilegiar um determinado conjunto de elementos. Isso tem uma repercussão direta nos aspectos estéticos de uma obra musical, no sentido de que se pode controlar a hierarquia de determinados elementos, evitando ou favorecendo certas centricidades.

Informalmente, o algoritmo do contraponto dissonante pode ser descrito a partir do estabelecimento de uma lista de contagem com *n* valores, um para cada classe de altura (POLANSKY, 2011: 65-66). Antes do algoritmo ser posto em funcionamento, ou seja, antes da primeira rodada de sorteio, os valores de contagem assumem o mesmo valor inicial (diferente de zero, comumente 1). O núcleo do algoritmo consiste de quatro diretivas: (1) selecione aleatoriamente um elemento de uma lista, utilizando os valores de contagem como probabilidades para escolher cada elemento; (2) atribua zero ao valor de contagem do elemento selecionado; (3) Incremente os valores de contagem de todos os outros elementos, de alguma forma determinística, por exemplo, adicionando uma constante; e (4) repita (volte ao passo 1).

Antes de exemplificarmos uma aplicação desse algoritmo é interessante observarmos a operação de um sorteio puramente aleatório, isto é, de um sorteio em que as probabilidades de ocorrências são sempre as mesmas a cada rodada. Para isso, suponhamos um conjunto hexacordal A, formado pelas seguintes classes de alturas:

{0,1,4,5,8,9}[3]. Construiremos uma linha melódica exclusivamente a partir de dez sorteios das classes de alturas do conjunto A[4]. Como se trata de um sorteio uniforme, ou seja, um sorteio em que todos os elementos têm a mesma chance de ocorrer, não teremos o mínimo controle sobre a probabilidade de ocorrerem repetições. A tabela 2 mostra uma das possibilidades resultantes do sorteio ao utilizarmos o seguinte algoritmo escrito em Python 3[5]:

```
import random
conjunto = [0,1,4,5,8,9]
for i in range (10):
        valor_sorteado = random.choice (conjunto)
        print (valor_sorteado)
```

Classe de alturas sorteada	0	0	1	9	0	4	0	0	1	4
Quantidade de semicolcheias	1	1	2	6	1	3	1	1	2	3

Tab. 2: Sorteio de classes de alturas do conjunto A= {0,1,4,5,8,9}.

Observando os resultados da tabela 2[6], verificamos que a classe de alturas 0 ocorreu em 50% dos casos, as classes de altura 1 e 4 ocorreram em 20% dos casos, cada uma, e a classe de alturas 9 ocorreu em apenas 10% dos casos. Não houve ocorrências das

[3] Neste trabalho, seguindo uma tradição já consolidada no campo da Teoria Pós-tonal, representamos as classes de alturas por números inteiros. Assim, Dó=0, Dó#=1 e assim por diante. Para evitar ambiguidades quando essas classes de alturas forem justapostas, por exemplo, no conjunto 1086, representaremos o Lá# por A e o Si por B. Essa nomenclatura se inspira na representação numérica de base hexadecimal utilizada na ciência da computação. Desta forma, o conjunto 1086 tem quatro classes de alturas (1,0,8,6) e não três (10,8,6) uma vez que o 10 teria que ser representado pela letra A.

[4] Com o intuito de concentrar nossa observação no fenômeno estatístico, as decisões relativas ao aspecto rítmico serão oriundas também do mesmo hexacorde, utilizando uma simples escala de durações. Assim, 0 = 1 semicolcheia, 1 = 2 semicolcheias, 4 = 3 semicolcheias, 5 = 4 semicolcheias, 8 = 5 semicolcheias e 9 = 6 semicolcheias.

[5] Os exemplos são fornecidos em Python 3, por ser uma linguagem de fácil acesso e gratuita. Nenhum dos exemplos tem alguma dependência externa, além das bibliotecas já inclusas no Python. Portanto, todos os exemplos aqui apresentados podem ser facilmente reproduzidos, bastando para isso a instalação dos pacotes disponíveis em http://www.python.org.

[6] Em virtude do algoritmo envolver um procedimento aleatório, outras execuções poderão gerar resultados diferentes.

classes de alturas 5 e 8. A repetição demasiada de uma classe de alturas é indesejável, se o objetivo é emular um resultado estético próximo ao encontrado na música de Ruggles, por exemplo. Esse fato se agrava mais ainda quando essa repetição é imediata, ou seja, quando as classes de alturas se repetem consecutivamente, como ocorre duas vezes, com a classe de alturas 0, na tabela 2, cujos resultados são mostrados em notação musical na figura 4.

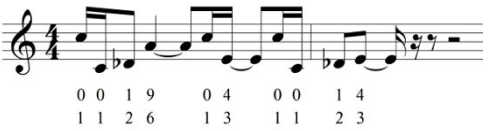


Fig. 4: Representação em notação musical dos resultados obtidos na tabela 1.

Para que possamos evoluir em direção ao próximo passo - aplicação do algoritmo do contraponto dissonante - é necessário que examinemos mais profundamente o conceito de contagem. Como dissemos anteriormente, a contagem nos informa há quantas rodadas um determinado elemento não ocorre. Dessa maneira, partindo dos dados obtidos na tabela 2, podemos mapear a contagem de cada elemento do conjunto A, durante as dez rodadas do sorteio. Por exemplo, na primeira rodada, a classe de alturas 0 foi sorteada. Isso significa que ela ocorreu há 0 rodadas (porque ocorreu imediatamente), enquanto as demais classes de altura do conjunto A estão sem ocorrer há 1 rodada. Na segunda rodada, a classe de alturas 0 ocorre novamente. Então, nessa rodada ela está há 0 rodadas sem ocorrer e as demais estão há duas rodadas sem ocorrer. Na terceira rodada a classe de alturas 1 é sorteada. A contagem para a classe de alturas 1 é 0, para a classe de alturas 0 é 1 (porque está há uma rodada sem ocorrer) e para as demais classes é 3, uma vez que estão há três rodadas sem ocorrer. Esse procedimento de contagem continua até a décima rodada. Observemos que, como se trata de um sorteio uniforme, todas as classes de altura têm a mesma probabilidade de ocorrer[7]. Nesse caso, como temos seis elementos, e todos têm a mesma probabilidade de ocorrer, o valor de probabilidade para cada elemento é

[7] Embora pareça trivial e até mesmo desnecessária, a inclusão desses valores de probabilidade na tabela 3 prepara o leitor para compreender mais profundamente o algoritmo do contraponto dissonante, no qual os valores de probabilidade são diretamente afetados pelos valores de contagem. Observando a tabela 3, verificamos que, no caso do sorteio uniforme, as probabilidades são inteiramente independentes da contagem.

sempre 1/6. As contagens e os valores de probabilidade, para cada uma das classes de alturas do conjunto A, são mostrados na tabela 3.

Rodada	Contagem						Valor sorteado	Probabilidade					
	0	1	4	5	8	9		0	1	4	5	8	9
1	0	1	1	1	1	1	0	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
2	0	2	2	2	2	2	0	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
3	1	0	3	3	3	3	1	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
4	2	1	4	4	4	0	9	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
5	0	2	5	5	5	1	0	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
6	1	3	0	6	6	2	4	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
7	0	4	1	7	7	3	0	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
8	0	5	2	8	8	4	0	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
9	1	0	3	9	9	5	1	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
10	2	1	0	10	10	6	4	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6

Tab. 3: Contagem do sorteio do conjunto A= {0,1,4,5,8,9}, de acordo com os resultados mostrados na tabela 2 e probabilidade de ocorrência de cada um de seus elementos.

Realizemos, agora, o sorteio de elementos do mesmo conjunto A, aplicando uma versão simplificada do algoritmo do contraponto dissonante.[8] Isso implica em utilizar os valores obtidos nas contagens, a cada rodada, para o cálculo das probabilidades (P) de ocorrência de um determinando elemento *i*, inserido em um conjunto de *n* elementos, de acordo com a equação1.

[8] Veremos a seguir que na versão do algoritmo de Tenney fornecida por Polansky (2011: 67) aplica-se uma função ao valor da contagem a cada rodada do algoritmo. No entanto, o algoritmo que gerou os dados constantes na tabela 4 não incorpora ainda essa função e, por isso, é uma versão simplificada.

$$P_i = \frac{c_i}{\sum_{i=1}^{n} c_i} \quad (1)$$

Como dissemos anteriormente, antes de iniciarmos o sorteio, os valores de contagem devem ser inicializados para um mesmo valor. Escolhemos o valor 1[9]. Como a probabilidade depende da contagem, antes da primeira rodada todos os elementos têm a mesma probabilidade de ocorrência, ou seja, 1/6[10], uma vez que estão em uma condição de igualdade. Ao realizarmos nosso experimento, a primeira classe de alturas sorteada foi a 5. Assim, essa classe de alturas recebe o valor de contagem 0, porque aconteceu há 0 rodadas e as demais classes de alturas recebem o valor 2, significando que estão há duas rodadas sem ocorrer[11]. Como a contagem influencia diretamente a probabilidade de ocorrência dos elementos, a classe de alturas 5 tem probabilidade nula de acontecer no próximo sorteio e as demais classes de altura têm probabilidade de 2/10 cada uma. Na segunda rodada a classe de alturas 4 é sorteada. Isso reduz sua probabilidade para 0. A classe de alturas 5 tem probabilidade 1/3, enquanto as demais (que ainda não ocorreram) têm uma maior probabilidade, 3/13. Esse processo de ajuste das probabilidades acontece a cada sorteio. Os resultados são mostrados na tabela 4. Deve-se observar que ainda estamos lidando com um procedimento aleatório, ou seja, um maior valor de probabilidade não implica necessariamente no sorteio da classe de alturas associada a esse valor. Assim, por exemplo, na sexta rodada temos que a classe de alturas com maior probabilidade de ocorrer na rodada seguinte é a 1 (com probabilidade de 7/18). No entanto, a classe de alturas sorteada é a 9 (com probabilidade 3/18).

[9] Esse valor não poderia ser 0, uma vez que a probabilidade para a primeira rodada seria indefinida, porque ao aplicarmos a equação 1 obteríamos uma divisão 0/0.

[10] Obtém-se esse valor também pela equação 1, na qual $c_0 = 1$ e $(c_1+c_2+c_3+c_4+c_5+c_6) = 6$.

[11] Esse valor, como se percebe, é artificial: todas as classes de altura, com exceção da 5, que ocorreu imediatamente, estão sem acontecer há somente uma rodada. No entanto, como ajustamos todos os valores de contagem em 1 antes do início do sorteio, as contagens já começam com esse incremento.

Rodada	Contagem						Valor sorteado	Probabilidade					
	0	1	4	5	8	9		0	1	4	5	8	9
0	1	1	1	1	1	1		1/6	1/6	1/6	1/6	1/6	1/6
1	2	2	2	0	2	2	5	2/10	2/10	2/10	0	2/10	2/10
2	3	3	0	1	3	3	4	3/13	3/13	0	1/13	3/13	3/13
3	4	4	1	2	4	0	9	4/15	4/15	1/15	2/15	4/15	0
4	0	5	2	3	5	1	0	0	5/16	2/16	3/16	5/16	1/16
5	1	6	3	4	0	2	8	1/16	6/16	3/16	4/16	0	2/16
6	2	7	0	5	1	3	4	2/18	7/18	0	5/18	1/18	3/18
7	3	8	1	6	2	0	9	3/20	8/20	1/20	6/20	2/20	0
8	4	9	2	0	3	1	5	4/19	9/19	2/19	0	3/19	1/19
9	5	0	3	1	4	2	1	5/15	0	3/15	1/15	4/15	2/15
10	6	1	0	2	5	3	4	6/17	1/17	0	2/17	5/17	3/17

Tab. 4: Contagem do sorteio do conjunto A= {0,1,4,5,8,9}, utilizando o algoritmo do contraponto dissonante e probabilidade de ocorrência de cada um de seus elementos.

Para a realização desse sorteio utilizamos o seguinte algoritmo escrito em Python 3:

```
import random

conjunto = [0,1,4,5,8,9]
contagem = [1,1,1,1,1,1]

def weighted_choice(choices):
        total = 0
        for value in conjunto:
                total = total + choices[value]
                r = random.uniform(0, total)
                upto = 0
        for value in conjunto:
                prob = choices[value]
                if upto + prob> r:
                        returnvalue
                upto += prob
```

```
def dicionario_pesos(conjunto, contagem):
        pesos = {}
        for i in range(0,len(conjunto)):
                pesos[conjunto[i]] = contagem[i]
          return pesos

vetor_valor_sorteado=[]

for k in range(10):
        pesos = dicionario_pesos(conjunto,contagem)
        valor_sorteado = weighted_choice(pesos)
        for m in range(0, len(conjunto)):
                if conjunto[m]==valor_sorteado:
                        contagem[m]=0
                else:
                        contagem[m]=contagem[m]+1
        vetor_valor_sorteado.append(valor_sorteado)

print (vetor_valor_sorteado)
```

Classe de alturas sorteada	5	4	9	0	8	4	9	5	1	4
Quantidade de semicolcheias	4	3	6	1	5	3	6	4	2	3

Tab. 5: Classes de alturas do conjunto {0,1,4,5,8,9} sorteadas pelo contraponto dissonante e suas respectivas figuras rítmicas.

Observando os resultados da tabela 5, verificamos que as classes de altura 4, 5, 8 e 9 apareceram em 20% dos casos, cada uma, e as classes de altura 0 e 1 apareceram em 10% dos casos, cada uma. Isso mostra que os resultados obtidos nesse sorteio são mais próximos de uma distribuição uniforme em comparação com o sorteio anterior. Esses resultados são mostrados em notação musical na figura 5.

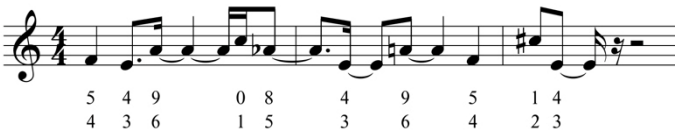


Fig. 5: Representação em notação musical dos resultados obtidos na tabela 3.

O próximo passo na elaboração do algoritmo do contraponto dissonante, da forma que se aproxima da descrição de Polansky (2011), consiste em generalizarmos o núcleo do algoritmo (equação I) pela inserção de uma função que atue sobre os valores de contagem aplicados ao cálculo da probabilidade. Assim, a equação I é modificada e transformada na equação II, em que os valores de contagem (c_i) passam por uma função *f*, durante o cálculo das probabilidades de ocorrência de cada elemento.

$$P_i = \frac{f(c_i)}{\sum_{i=1}^{n} f(c_i)} \qquad \text{(II)}$$

Suponhamos agora a aplicação desse princípio para a geração de uma linha melódica partindo do mesmo conjunto utilizado nos casos anteriores, de tal forma que possamos comparar o efeito da função no cálculo das probabilidades. Assim sendo, seguindo o mesmo procedimento utilizado nos casos anteriores, para o cálculo da probabilidade de cada elemento, conta-se há quantas rodadas esse elemento não é sorteado e aplica-se esse número (*c*) em uma determinada função. No nosso caso, a função utilizada será $f(c) = c^a$, onde *a* é uma constante. Observemos que, se essa constante *a* for igual a 1, teremos um caso similar ao anterior (tabela 4), ou seja, a função resulta no próprio valor da contagem. Se *a* for menor do que 1, teremos uma menor diferença entre as probabilidades ocasionando uma maior instabilidade no processo de escolha, mesmo que não haja repetição imediata, uma vez que o valor imediatamente escolhido tem probabilidade igual a zero. Se, por outro lado, a constante *a* for maior do que 1, teremos um maior distanciamento entre as probabilidades, o que torna maior a chance de evitarmos repetições nas proximidades. A tabela 6 mostra o sorteio do conjunto A = {0,1,4,5,8,9}, utilizando o algoritmo do contraponto dissonante com a função $f(c) = c^2$.

Rodada	Contagem						Valor sorteado	Probabilidade					
	0	1	4	5	8	9		0	1	4	5	8	9
0	1	1	1	1	1	1		0,17	0,17	0,17	0,17	0,17	0,17
1	2	0	2	2	2	2	1	0,20	0	0,20	0,20	0,20	0,20
2	3	1	3	3	3	0	9	0,24	0,03	0,24	0,24	0,24	0
3	4	2	4	0	4	1	5	0,30	0,08	0,30	0	0,30	0,02
4	5	3	0	1	5	2	4	0,39	0,14	0	0,02	0,39	0,06
5	0	4	1	2	6	3	0	0	0,24	0,02	0,06	0,55	0,14
6	1	5	2	3	0	4	8	0,02	0,45	0,07	0,16	0	0,29
7	2	6	3	4	1	0	9	0,06	0,55	0,14	0,24	0,02	0
8	0	7	4	5	2	1	0	0	0,52	0,17	0,26	0,04	0,01
9	1	0	5	6	3	2	1	0,01	0	0,33	0,48	0,12	0,05
10	2	1	6	0	4	3	5	0,06	0,02	0,55	0	0,24	0,14

Tab. 6: Contagem do sorteio do conjunto A= {0,1,4,5,8,9}, utilizando o algoritmo do contraponto dissonante, com a função $f(c) = c^2$, e probabilidade de ocorrência de cada um de seus elementos.

Para a realização desse sorteio, com a inclusão de uma função, utilizamos o seguinte algoritmo escrito em Python 3:

```
import random

conjunto = [0,1,4,5,8,9]
contagem = [1,1,1,1,1,1]
alpha = 2

def weighted_choice(choices):
        total = 0
        for value in conjunto:
                total = total + choices[value]
        r = random.uniform(0, total)
        upto = 0
        for value in conjunto:
```

```
                    prob = choices[value]
                    if upto + prob > r:
                        return value
                    upto += prob

def funcao_probabilidade(x, alpha_arg):
    return x**alpha_arg

def dicionario_pesos(conjunto, contagem):
    pesos = {}
    for i in range(0,len(conjunto)):
        pesos[conjunto[i]] = funcao_probabilidade(contagem[i],alpha)
    return pesos

vetor_valor_sorteado = []
print(contagem,end="   ")

for k in range(10):
    pesos = dicionario_pesos(conjunto,contagem)
    valor_sorteado = weighted_choice(pesos)
    for m in range(0, len(conjunto)):
        if conjunto[m]==valor_sorteado:
            contagem[m]=0
        else:
            contagem[m]=contagem[m]+1
    soma_pesos = sum(p for x,p in pesos.items())
    print(["{0:.2f}".format(pesos[x]/soma_pesos) for x in conjunto])
    print(contagem, valor_sorteado, end=" ")
    vetor_valor_sorteado.append(valor_sorteado)

pesos = dicionario_pesos(conjunto,contagem)
soma_pesos = sum(p for x,p in pesos.items())
print(["{0:.2f}".format(pesos[x]/soma_pesos) for x in conjunto])
print(vetor_valor_sorteado)
```

Classe de alturas sorteada	1	9	5	4	0	8	9	0	1	5
Quantidade de semicolcheias	2	6	4	3	1	5	6	1	2	4

Tab. 7: Classes de alturas do conjunto {0,1,4,5,8,9} sorteadas pelo contraponto dissonante e suas respectivas figuras rítmicas.

Observando os resultados da tabela 7, verificamos que as classes de altura 1, 9, 5 e 0 apareceram em 20% dos casos, cada uma, e as classes de altura 4 e 8 apareceram em 10% dos casos, cada uma. Isso mostra que os resultados obtidos nesse sorteio são similares, em termos de distribuição, aos resultados do sorteio anterior. Se a quantidade de rodadas fosse maior, o sorteio com função seria mais próximo da distribuição uniforme do que o sorteio anterior. Esses resultados são mostrados em notação musical na figura 6.

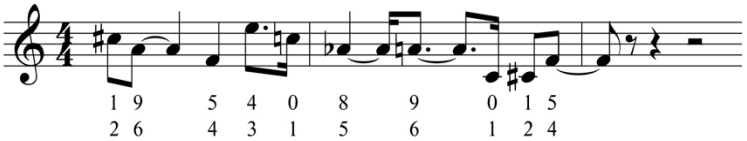


Fig. 6: Representação em notação musical dos resultados obtidos na tabela 7.

Vimos, assim, que as vantagens de utilização do algoritmo do contraponto dissonante tornam-se evidentes ao compará-lo com uma série de sorteios simples, a qual foi exemplificada na tabela 2, onde todas as classes de alturas tiveram a mesma probabilidade de ocorrer durante todo o processo e o resultando anterior não interferiu no resultado seguinte. Assim, numa série de sorteios simples, há probabilidade de ocorrer repetições em curto prazo, enquanto no algoritmo do contraponto dissonante essa probabilidade pode ser reduzida ou completamente eliminada. Uma extensão simples para este algoritmo é a utilização de pesos independentes de forma a gerar tendências à seleção de certos elementos.

Sistema composicional

O sistema composicional[12] aqui proposto e utilizado no planejamento de *Espectros,* primeiro movimento de *Berimbau*, para quarteto de clarinetes, de Liduino Pitombeira e de

[12] Segundo Flávio Lima (2011: 62), "um sistema composicional é um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordena a utilização e interconexão de parâmetros musicais". Em nossa metodologia, consideramos que um sistema composicional se articula em níveis musicais profundos, arquetípicos, enquanto os aspectos mais superficiais são tratados em uma fase que denominamos

Dirge, para quinteto de metais, de Raphael Santos, utiliza o algoritmo do contraponto dissonante associado a técnicas e conceitos da música espectral e foi implementado computacionalmente. Para cada obra foi elaborado um aplicativo diferenciado, embora no núcleo desses aplicativos, o algoritmo que realiza o contraponto dissonante seja essencialmente o mesmo. No aplicativo utilizado para *Espectros,* elaborado em Python 3, o aspecto rítmico é desconsiderado e o resultado é fornecido no formato Lilypond[13] (a partir do qual se gera um arquivo PDF). Esse resultado é somente um repositório de acordes, cuja utilização deve ser concebida pelo compositor na fase de planejamento.

Por outro lado, para *Dirge,* o aplicativo, elaborado em Ruby, considera o aspecto rítmico e produz a obra pronta no formato Fomus[14], que pode ser convertido para MusicXML, MIDI ou Lilypond e ainda exportado para aplicativos proprietários de notação musical como o Finale ou Sibelius. Ambos os aplicativos que realizam o contraponto dissonante manipulam um conjunto de dados de entrada fornecidos pelo compositor.

Um terceiro aplicativo foi criado (em C++) para a implementação desse sistema: um seletor de picos de frequências espectrais (SPFE), cuja função será posteriormente explicada em detalhes. Além desses três aplicativos (o SPFE e os dois geradores de contraponto dissonante), também são necessários os *softwares* de código livre Audacity[15], Lilypond e Fomus. O fluxograma da figura 7 ilustra o funcionamento geral da implementação desse sistema.

planejamento composicional. Nessa fase de planejamento são decididos aspectos particulares não contemplados pelo sistema composicional. No caso particular de *Espectros*, o aspecto textural não é previsto em nível sistêmico e, portanto, deve ser tratado em nível de planejamento composicional. Assim, um mesmo sistema composicional pode, a partir de planejamentos diferenciados, produzir obras inteiramente distintas, cujo parentesco existe apenas em nível mais profundo e sistêmico.

[13] Disponível em: <http://www.lilypond.org>. Acesso em: abr. 2014.

[14] Disponível em: <http://fomus.sourceforge.net>. Acesso em: abr. 2014.

[15] Disponível em: <http://audacity.sourceforge.net>. Acesso em: abr. 2014.

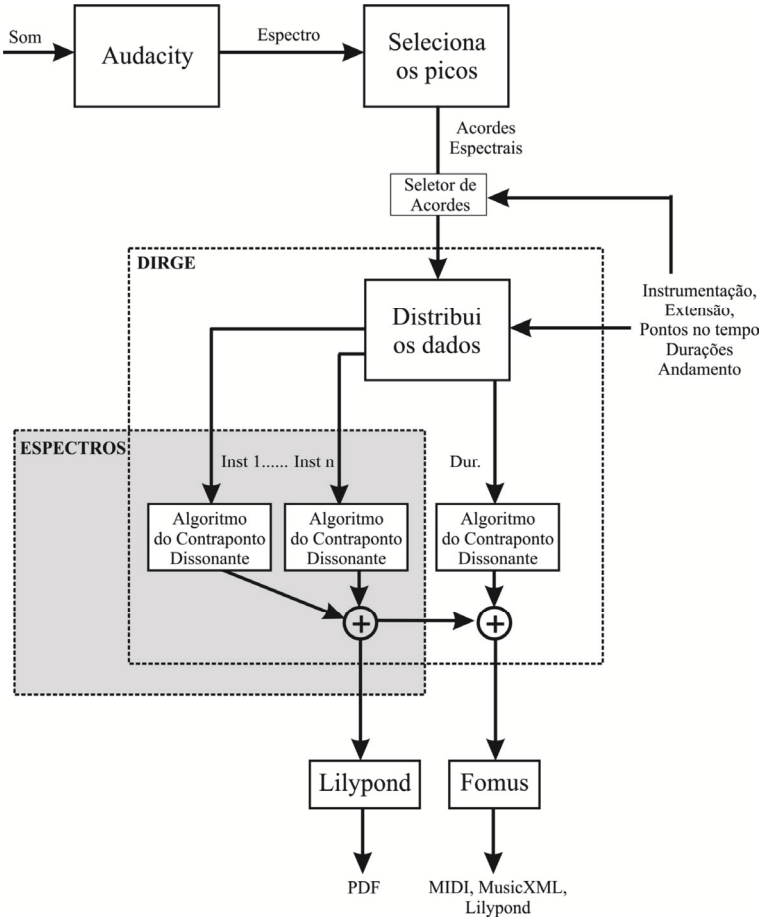


Fig. 7: Fluxograma do sistema composicional de *Espectros*, primeiro movimento de *Berimbau,* de Liduino Pitombeira, e de *Dirge,* de Raphael Santos.

O compositor deve, inicialmente, utilizar-se do *software* de código livre Audacity para realizar a análise espectral de um ou mais sons selecionados. Aqui, utiliza-se o primeiro aplicativo, desenvolvido nessa pesquisa, para a realização desse sistema: a partir do arquivo de texto proveniente da análise espectral realizada pelo Audacity, o SPFE seleciona as frequências que apresentam picos de amplitude e gera um novo arquivo com a lista de

alturas, no sistema temperado, que mais se aproximam, em frequência, a esses picos. Assim, o aplicativo fornece, em um arquivo de texto, um número de acordes espectrais equivalente ao número de arquivos de áudio fornecidos.

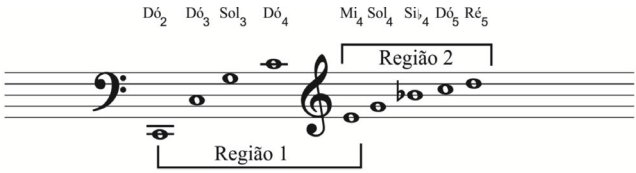
Após essa etapa inicial, o compositor deve determinar o conjunto de instrumentos da obra a ser composta, a tessitura a ser utilizada dentro do âmbito da extensão desses instrumentos, a duração total da obra, o andamento e o conjunto de valores rítmicos (somente no caso de *Dirge*), os conjuntos de componentes dos espectros que serão executados por cada instrumento e os pontos no tempo em que esses conjuntos passarão a ser utilizados.

Esses dados alimentam os aplicativos específicos para *Espectros* e *Dirge,* que realizam o algoritmo do contraponto dissonante separadamente para cada instrumento e utilizam como conjunto de elementos a serem sorteados os componentes do espectro em vigor no trecho de tempo em questão. Além disso, também é empregado um sistema de pesos independente ao procedimento do algoritmo e esse é utilizado para realizar uma interpolação entre os conjuntos de alturas, ou seja, uma transformação gradual entre esses conjuntos.

O funcionamento do algoritmo do contraponto dissonante associado ao sistema de pesos para gerar interpolação, pode ser exemplificado a partir do conjunto de alturas mostrado na figura 8, que foi dividido em duas regiões, as quais serão interpoladas ao longo de quatro sorteios.[16] Aqui dois processos estão em andamento simultaneamente.

No primeiro processo, em que se efetiva o algoritmo do contraponto dissonante, temos a função probabilística $f(x) = x^a$ onde $a = 3$ e x é a contagem de há quantas rodadas um elemento não é sorteado.

[16] Rigorosamente, do ponto de vista matemático, realizamos uma interpolação linear no fator β (figura 8), que afeta a probabilidade relativa dos elementos de ambos os conjuntos. Esse procedimento gera um efeito de interpolação conforme descrito em FINEBERG (2000:108).



		f(x)	β	β*f(x)*	S	*f(x)*	β	β*f(x)*	S	*f(x)*	β	β*f(x)*	S	*f(x)*	β	β*f(x)*	S	*f(x)*	β	β*f(x)*
Região 1	$Dó_2$	1^3	1	1	$Dó_2$	0^3	0,75	0		1^3	0,5	0,5		2^3	0,25	2		3^3	0	0
	$Dó_3$	1^3	1	1		2^3	0,75	6		3^3	0,5	13,5		4^3	0,25	16		5^3	0	0
	Sol_3	1^3	1	1		2^3	0,75	6		3^3	0,5	13,5		4^3	0,25	16		5^3	0	0
	$Dó_4$	1^3	1	1		2^3	0,75	6		3^3	0,5	13,5		4^3	0,25	16		5^3	0	0
	Mi_4	1^3	1	1		2^3	1	8	Mi_4	0^3	1	0		1^3	1	1		2^3	1	8
Região 2	Mi_4	1^3	1	1		2^3	1	8		0^3	1	0		1^3	1	1		2^3	1	8
	Sol_4	1^3	0	0		2^3	0,25	2		3^3	0,5	13,5		4^3	0,75	48		5^3	1	125
	$Si♭_4$	1^3	0	0		2^3	0,25	2		3^3	0,5	13,5	$Si♭_4$	0^3	0,75	0		1^3	1	1
	$Dó_5$	1^3	0	0		2^3	0,25	2		3^3	0,5	13,5		4^3	0,75	48		4^3	1	64
	$Ré_5$	1^3	0	0		2^3	0,25	2		3^3	0,5	13,5		4^3	0,75	48	$Ré_5$	0^3	1	0

Fig. 8: Simulação do algoritmo do contraponto dissonante associado ao sistema de pesos de interpolação, conforme utilizado em nosso sistema composicional.

No segundo processo, referente à interpolação, a probabilidade de um elemento ser selecionado é maior conforme sua proximidade do ponto no tempo em que o conjunto de alturas que o contém foi fixado. No exemplo da figura 8, consideramos que todas as durações são iguais. Assim uma região temporal é dividida proporcionalmente pelo número de sorteios, gerando o fator ß. Esse fator ß pode ser calculado para qualquer ponto no tempo, através da fórmula mostrada na equação III, onde a é a altura, t é o instante no tempo em que ocorrerá o sorteio, R é a região (1 ou 2) e d é o espaço de tempo em que ocorre a interpolação. Nesse caso aqui apresentado, d = 4.

$$\beta = g(t) = \begin{cases} 1, se\ a \in R_1 \cap R_2 \\ t/d, se\ a\ \in R_2 - R_1 \\ 1 - t/d, se\ a \in R_1 - R_2 \end{cases} \quad \text{(III)}$$

Nesse exemplo, iniciamos na Região 1, fixada no instante zero e caminhamos em direção à Região 2, fixada no instante 4. No instante 0, o valor de ß para os componentes da Região 1 é 1, por estarem o mais próximo possível do ponto em que o conjunto foi fixado. Já no instante 4, o ß dos componentes desta mesma região têm o valor 0, por estarem o mais distante possível do ponto em que o conjunto foi fixado. O inverso ocorre com os componentes da Região 2. Para o cálculo do peso final de um elemento ser selecionado os resultados dos dois processos são multiplicados (ß.*f(x)*). Assim, por exemplo, a altura $Dó_2$, que pertence somente à região 1, tem seu peso inicial igual a 1, que resulta da multiplicação do fator oriundo do algoritmo do contraponto dissonante (1^3) pelo valor de ß, que é igual a 1, porque t=0, já que, segundo a equação III, 1-0/4 = 0. Uma vez que a altura $Dó_2$ é sorteada, o fator oriundo do algoritmo do contraponto dissonante torna-se 0 e o valor de ß torna-se 0,75, já que, como essa altura pertence somente à região 1, segundo a equação III, o valor de ß é 1-1/4, ou seja, 3/4, porque t=1. Devemos observar que, para todos os elementos que pertencem unicamente à região 1, como o $Dó_2$, à medida que o tempo avança em direção a 4, o fator ß se aproxima de 0. Por outro lado, para um elemento que pertence somente à região 2, por exemplo, Sib4, o fator ß faz o caminho inverso, ou seja, inicia em 0 e progride em direção a 1. Por sua vez, o fator ß de um elemento que pertence às duas regiões permanece constante, como é o caso do Mi_4. Desta forma, obtém-se a variabilidade proporcionada pelo algoritmo do contraponto dissonante e a transição contínua obtida pelo processo de interpolação.

Para as durações de *Dirge*, ao contrário das alturas, um único algoritmo do contraponto dissonante é utilizado para todos os instrumentos e o conjunto de valores rítmicos determinado pelo compositor é utilizado como conjunto de elementos a serem sorteados.

O aplicativo gera um trecho que tem a duração especificada pelo compositor e, ao fim, produz um arquivo do Fomus, no caso de *Dirge,* ou diretamente no formato Lilypond, no caso de *Espectros.* No caso da saída gerada em Fomus, esse arquivo pode ser transformado em formatos como MusicXML, MIDI ou Lilypond.

Planejamento composicional de *Espectros*, de Liduino Pitombeira

O planejamento de *Espectros* se inicia com a escolha dos timbres a terem os seus espectros analisados. Escolhemos seis fragmentos de um som de berimbau e, com o auxílio do Audacity, geramos seis arquivos de texto contendo informações de amplitude e frequência dos componentes espectrais, desconsiderado informações de fase. Aplicamos

cada um desses arquivos ao SPFE, limitando o valor mínimo de intensidade em -50 dB, isto é, valores abaixo de -50 dB foram desconsiderados. A tabela 8 mostra a saída do aplicativo para um dos fragmentos (berimbau_1.wav), cujo espectro original é mostrado na figura 9. A coluna da esquerda indica o valor MIDI[17] referente à frequência de cada componente espectral e a coluna da direita indica a intensidade (em dB) para cada um desses valores MIDI. Esses valores representados em notação musical são mostrados na figura 10.

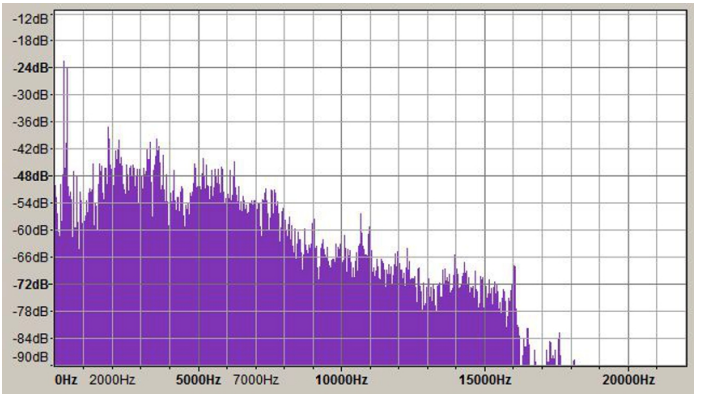


Fig. 9: Análise espectral do arquivo sonoro berimbau_1.wav, utilizado em *Espectros*, primeiro movimento de *Berimbau,* de Liduino Pitombeira.

Midi value	dB
-7.23	-46.80
34.28	-48.73
57.06	-39.55
62.14	-42.12
62.61	-42.43
64.08	-12.68
67.63	-46.29
68.30	-36.47
68.95	-11.36
69.47	-48.00
72.75	-48.34
76.01	-31.36
78.68	-38.50
81.00	-40.39

[17] O valor da altura MIDI para o Dó central do piano é 60.

83.10	-42.04
84.92	-37.86
86.49	-40.19
86.61	-36.81
88.01	-45.66
88.15	-25.73
89.56	-42.58
90.68	-47.18
90.89	-36.81
91.85	-45.19
91.91	-42.46
92.08	-40.46
93.00	-40.05
93.19	-48.49
93.27	-41.34
93.91	-48.70

Tab. 8: Valores MIDI da onda berimbau_1.wav e suas respectivas intensidades.

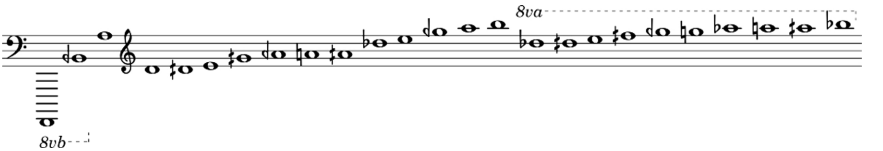


Fig. 10: Valores da tabela 8 representados em notação musical.

Em seguida, alimentamos cada um dos acordes no aplicativo do contraponto dissonante específico para a obra *Espectros*. Esse aplicativo consiste de dois módulos (escritos em Python 3). No módulo intitulado dcconfig.py são especificados os acordes, os instrumentos, o valor da constante *a* (alpha), necessária para o cálculo do contraponto dissonante (veja equação II e o texto correspondente) e a constante max_count, que indica o valor máximo de contagem, para o sorteio efetivado pelo algoritmo do contraponto dissonante. Consideramos as seguintes tessituras (em valores MIDI) para cada instrumento: Requinta = [55—91], Clarinete = [52—91] e Clarone = [36—65]. Os valores superiores para a requinta e para o clarone estão um pouco abaixo das extensões indicadas em manuais tradicionais de orquestração, tais como Adler (2002). A tabela 9 mostra as linhas de código do módulo dcconfig.py e os valores de entrada. Esses valores serão enviados ao segundo módulo do aplicativo (disscounter.py), que produzirá a saída no formato Lilypond. Observe-se que os valores MIDI foram arredondados (62,14=62 e 62,61=63, por exemplo)

e que os valores além da tessitura foram eliminados.

```
alpha = 2

max_count = 5

chords = {
'Requinta' : [
      (0, [62,63,64,68,69,73,76,79,81,83,85,86,88,90,91]),
      (60, [58,62,64,65,66,67,68,69,70,71,72,73,74,76]),
      (120, [57,58,64,65,66,67,68,69,70,71,72,73,76,77])
   ],
'ClarineteBbI' : [
      (0, [58,62,64,65,66,67,68,70,71,74,83,87,88,90]),
      (90, [60,62,64,65,66,67,68,69,70,71,73,74,75,77,78,80,81,85,86,87]),
      (120, [56,57,58,59,61,62,64,65,66,67,68,69,70])
   ],
'ClarineteBbII' : [
      (0, [57,62,63,64,68,69,73,76,79,81,83,85,86,88,90,91]),
      (60, [58,62,64,65,66,67,68,69,70,71,72,73,74,76]),
      (120, [57,58,64,65,66,67,68,69,70,71,72,73,76,77])
   ],
'Clarone' : [
      (0, [58,62,64,65]),
      (90, [60,62,64,65]),
      (120, [45,47,56,57,58,59,61,62,64,65])
   ]
}

score = [
   ('Requinta','treble'),
   ('ClarineteBbI','treble'),
   ('ClarineteBbII','treble'),
   ('Clarone', 'bass')
]
```

Tab. 9: Código do módulo dcconfig.py.

O arquivo Lilypond gerado pelo aplicativo produz um arquivo PDF com 120 acordes separados em 30 blocos de 4 acordes. A figura 11 mostra o primeiro sistema desse repositório de acordes. As indicações rítmicas são meramente organizacionais, uma vez que o algoritmo do contraponto dissonante não manipula o parâmetro rítmico (duração ou ponto de ataque) em *Espectros*. Observa-se também que o algoritmo não fornece informações sobre dinâmica, articulação ou diversificação textural: as dinâmicas e

articulações serão atribuídas livremente durante a composição e a distribuição textural será planejada de tal forma a atuar como um filtro adicional, ocultando partes dos acordes. Escolhemos para a textura a mesma distribuição textural utilizada por Milton Babbitt (1916-2011) em sua obra *Composition for Four Instruments*. Essa distribuição, mostrada na figura 12, se baseia nas possibilidades de subconjuntos de um conjunto com quatro elementos. Como se sabe, "um conjunto com *n* elementos tem 2^n subconjuntos, incluindo-se o próprio conjunto e o conjunto vazio" (WEISSTEIN, 1999: 1756). Assim, ao excluirmos o conjunto vazio (silêncio), verificamos que os quatro clarinetes podem aparecer na textura musical em 15 distribuições diferentes (2^4 -*1*), da mesma forma que foi utilizada na obra de Babbitt[18]. Os retângulos em linha pontilhada na figura 11 indicam a seleção dos instrumentos ativos e, consequentemente dos trechos revelados dos acordes a serem utilizados para cada compasso. Quando a mesma altura estiver presente em mais de um instrumento, esta será executada por apenas um desses instrumentos[19]. Como temos 120 acordes distribuídos segmentados em 30 blocos de 4 acordes, decidimos utilizar esse mesmo plano de distribuição duas vezes, porém de forma retrógrada da segunda vez, conferindo um caráter palindrômico a essa distribuição. A figura 13 apresenta os sete compassos iniciais de *Espectros.*

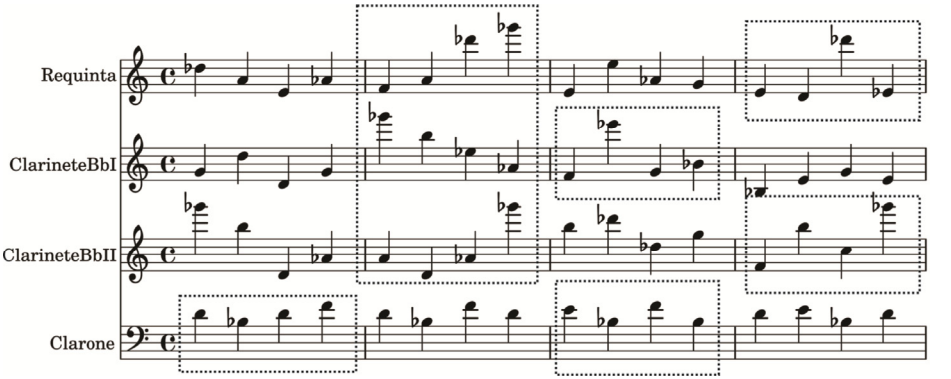


Fig. 11: Dezesseis acordes iniciais do repositório gerado pelo algoritmo do contraponto dissonante para *Espectros*, primeiro movimento de *Berimbau,* de Liduino Pitombeira.

[18] Babbitt utilizou essa distribuição textural por região. No caso de *Espectros,* utilizamos por compasso.
[19] Como é o caso do Solb$_6$ (Fá#$_6$), no segundo bloco de acordes, que só é executado pelo primeiro clarinete, embora esteja presente também no terceiro (neste trabalho estamos considerando que o Dó central do piano é o Dó$_4$).

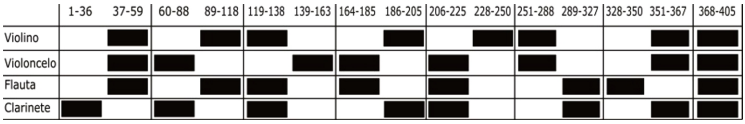


Fig. 12: Distribuição instrumental em *Composition for Four Instruments,* de Babbitt.

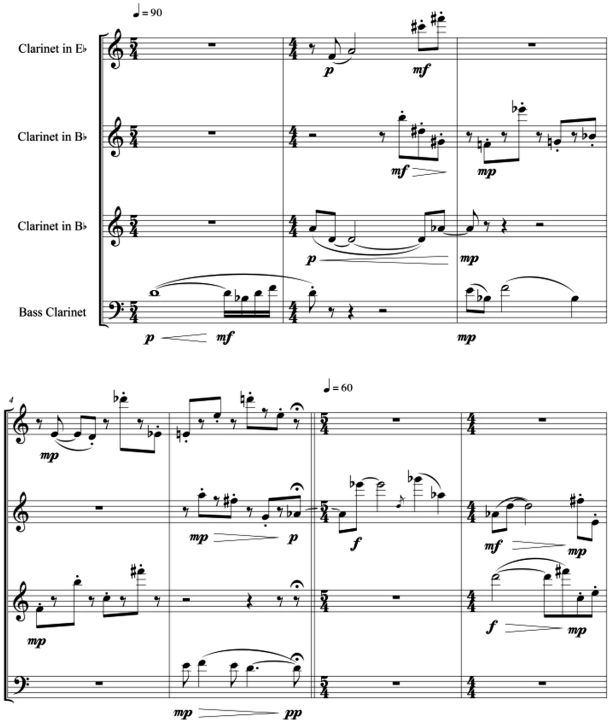


Fig. 13: *Espectros*, primeiro movimento de *Berimbau,* de Liduino Pitombeira (comp. 1-7).

Planejamento composicional de *Dirge*, de Raphael Santos

Para a composição de *Dirge*, para quinteto de metais (2 trompetes, trompa, trombone e tuba), foram utilizados cinco espectros: 3 notas graves de um piano, um tantã e um bumbo de bateria. O andamento foi fixado em 52 semínimas por minuto, a duração

total foi fixada em 4 minutos e 30 segundos e os únicos valores rítmicos utilizados foram os apresentados na tabela 10. Nessa tabela, a linha superior contém os valores rítmicos e na linha inferior são indicados os valores numéricos correspondentes tomando-se a colcheia como unidade.

1	2	3	4	5	6	7	8	10	12

Tab. 10: Figuras rítmicas utilizadas em *Dirge,* de Raphael Santos

A distribuição rítmica é realizada a partir de uma única instância do algoritmo do contraponto dissonante cujos valores sorteados são distribuídos entre todos os instrumentos. Na sequência de sorteios realizada pelo algoritmo, o instrumento a receber a duração sorteada é aquele cuja soma das durações acumuladas até o momento apresentar o menor valor. Em caso de empate, o instrumento que vier antes, de cima para baixo, na partitura, recebe a duração.

As tabelas 11 e 12 demonstram o processo passo a passo de distribuição dos 20 primeiros valores rítmicos sorteados pelo algoritmo do contraponto dissonante. A tabela 11 mostra as durações atribuídas a cada instrumento a cada passo do sorteio. A tabela 12 mostra o valor acumulado de cada instrumento até aquele ponto.

Inicialmente, todos os instrumentos estão empatados sem nenhuma duração. Assim, a primeira duração sorteada (5) é atribuída ao primeiro trompete. Com duração acumulada 5, isto o coloca a frente dos demais, ainda empatados sem nenhuma duração. Este processo se repete por mais quatro sorteios até que todos os instrumentos possuam alguma duração. No sexto sorteio, o instrumento que possui menor duração acumulada (1) é a trompa e, por isso, ela recebe a próxima duração (3). Com duração acumulada 4, a trompa ainda permanece como o instrumento a receber a próxima duração (5). Isto faz com que sua duração acumulada torne-se 9. Assim, o primeiro trompete, por ter duração acumulada 5, recebe o resultado do próximo sorteio (2) e sua duração acumulada torna-se 7. Isto gera um empate de menor duração acumulada entre os dois trompetes. Desta forma, o primeiro trompete recebe a próxima duração (12) e o segundo trompete recebe a seguinte (1). Este processo de sorteio e atribuição se repete até que toda a duração pré-determinada da peça seja preenchida.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tr1	5							2	12											
Tr2		7								1	8								8	
Tp			1			3	5					4				5				10
Tn				12											6					
Tb					8								3	2			1	4		

Tab. 11: Vinte primeiras durações sorteadas em *Dirge,* de Raphael Santos.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tr1	5							7	19											
Tr2		7								8	16								24	
Tp			1			4	9					13				18				28
Tn				12											18					
Tb					8								11	13			14	18		

Tab. 12: Valores acumulados das vinte primeiras durações sorteadas em *Dirge,* de Raphael Santos.

Tendo a estrutura rítmica definida, o algoritmo do contraponto dissonante é realizado independentemente para cada instrumento, atribuindo uma altura a cada duração. Para isto, os espectros foram distribuídos igualmente ao longo da duração da obra. A distribuição desses espectros foi realizada de forma a gerar variação de harmonicidade[20]. Assim, os espectros de um tantã e de um bumbo de bateria, menos harmônicos, intercalam os espectros oriundos de um piano, mais harmônicos. Além disto, para cada instrumento, foram definidas regiões de sua extensão que agem como filtros para as alturas contidas no espectro. Desta forma, somente as alturas do espectro atuante no trecho da peça e contidas dentro da região especificada são utilizadas pelo algoritmo. O procedimento de interpolação, no entanto, cuida da gradual transição entre regiões e, consequentemente, entre espectros. Essas regiões foram distribuídas temporalmente, como demonstrado na figura 14. Esta etapa do planejamento permitiu algum controle sobre a textura resultante e sua evolução, mesmo em um procedimento algorítmico envolvendo sorteios, através da possibilidade de determinar a utilização e ocupação dos registros. A figura 15 apresenta a primeira página da obra *Dirge*.

[20] O grau de harmonicidade cresce à medida que um determinado espectro se aproxima de um espectro harmônico, cujos componentes apresentam frequências derivadas de uma única série harmônica. Uma série harmônica apresenta uma relação inteira entre sua fundamental e os demais parciais.

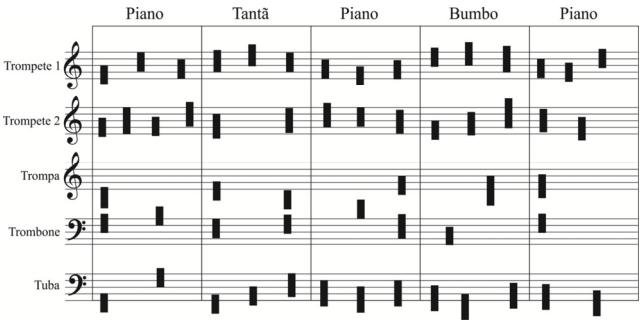


Fig. 14: Planejamento da distribuição temporal da tessitura instrumental em *Dirge*, de Raphael Santos.

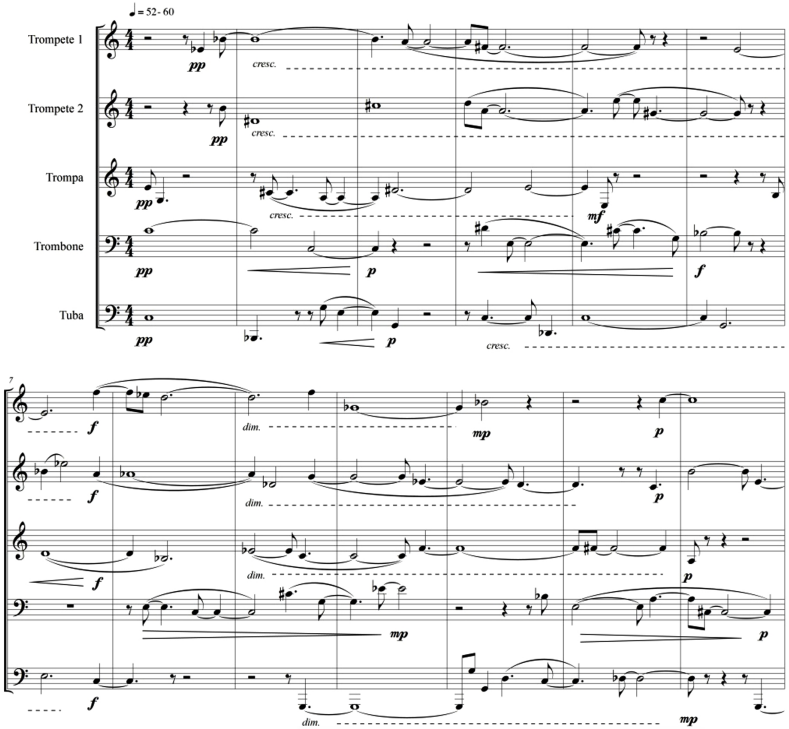


Fig. 15: Página inicial de *Dirge*, de Raphael Santos.

Considerações finais

O contraponto dissonante, em sua forma original teorizada por Cowell e Seeger, tem o potencial de estabelecer relações entre alturas que se distanciam esteticamente das relações praticadas no sistema tonal. O algoritmo do contraponto dissonante de Tenney, que surgiu a partir da observação da produção composicional da *American Atonal School,* produz sequências de elementos com polarização reduzida, ou seja, sequências com baixíssimo nível hierárquico. Apesar de sua aplicação inicial no campo das alturas, tais elementos podem ser oriundos de outros campos paramétricos (durações, intensidades etc.). Generalização semelhante ocorreu na prática serial que também teve início no campo das alturas (dodecafonismo) e posteriormente foi aplicada a outros parâmetros (serialismo integral).

Este artigo examinou as possibilidades de aplicar o algoritmo do contraponto dissonante tanto na determinação de parciais de espectros de sons concretos como na estruturação rítmica. Essas técnicas foram utilizadas no planejamento composicional de duas obras musicais – um quarteto de clarinetes e um quinteto de metais – e, para isso, foram implementados três aplicativos computacionais. Na primeira obra, o algoritmo atuou somente na escolha e interpolação das alturas extraídas de sons de berimbau. Todos os demais parâmetros foram manipulados livremente pelo compositor. Na segunda obra, o algoritmo atuou nas decisões referentes aos parâmetros altura e ritmo (duração e ponto de ataque), sendo as articulações e as dinâmicas decididas posteriormente pelo compositor.

Vemos, pelos resultados composicionais obtidos (figuras 11 e 13), que as tendências estéticas individuais de cada obra não são mecanicamente gerenciadas pelo algoritmo, ou seja, esse algoritmo atua apenas como um modelo computacional que pode ser aplicado em diversos contextos.

Pesquisas futuras podem apontar para uma maior generalização do algoritmo, buscando sua aplicação em outros parâmetros, incluindo a capacidade de sugerir aspectos estruturais. Outra possibilidade futura é a conjugação desse algoritmo com outro aplicativo produzido em nosso grupo de pesquisa (OLIVEIRA, 2014), o qual segmenta estruturas gestalticamente, aliás, outra linha de pesquisa também associada a Tenney.

Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton, 2002.

AMES, Charles. Tutorial on Automated Composition. In: PROCEEDINGS OF THE ICMC, INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC ASSOCIATION, 1987, Urbana, Illinois: p. 1-8.

COWELL, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge Music Press, 1996.

FINEBERG, Joshua. Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. *Contemporary Music Review*, v. 19, parte 2, p. 81-113, 2000.

LIMA, Flávio. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir de intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

OLIVEIRA, Helder. *Aplicação de princípios gestálticos no planejamento de estruturas composicionais utilizadas na peça Segmentos*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

POLANSKY, Larry; BARNETT, Alex; WINTER, Michael. A Few More Words About James Tenney: Dissonant Counterpoint and Statistical Feedback. *Journal of Mathematics and Music*, v. 5, n. 2, p. 63-82, 2011.

RUGGLES, Carl. *Evocations*. New York: American Music Edition, 1956. Partitura.

SEEGER, Charles. *Manual of dissonant counterpoint, Studies in Musicology II: 1929-1979* (Ann Pescatello, ed.), Berkeley: University of California Press, 1994.

SPILKER, John D. *"Substituting a New Order": Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers*. Tese (Doutorado). Florida State University, 2010.

TENNEY, J. The Chronological Development of Carl Ruggles' Melodic Style. *Perspectives of New Music*, v. 16, n. 1, p. 36-69, 1977.

WEISSTEIN, Eric W. *CRC* Concise Encyclopedia of Mathematics. London: CRC Press, 1999.

Raphael Santos é bacharelando em composição pela Universidade Federal de Campina Grande. Foi aluno de composição de Liduino Pitombeira e, em cursos e festivais, teve aulas com Caspar Johannes Walter, Stefano Gervasoni, Stephen David Beck e Tristan Murail. Tem desenvolvido trabalhos na área de computação musical, composição algorítmica, música estocástica, música espectral, música eletroacústica mista e na criação de novos instrumentos com recursos eletrônicos. Iniciou seus estudos musicais com o violino e, mais tarde, foi aluno de piano de Maria Di Cavalcanti. contact@raphaelss.com

Liduino Pitombeira é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É doutor em composição pela Louisiana State University (EUA). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Suas composições são publicadas pela Peters, Bella Musica, Cantus Quercus, Conners, Alry, Criadores do Brasil (OSESP), RioArte e Irmãos Vitale. Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e no exterior, incluindo o 1° prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year. pitombeira@yahoo.com

Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade

Rogério Luiz Moraes Costa (USP)

Resumo: Este artigo propõe uma possível aproximação entre a prática da livre improvisação e a noção de ecologia sonora, conforme esta é formulada pelo musicólogo Makis Solomos. Parte-se da hipótese de que ambas decorrem de um processo histórico, gradativo, de "emergência do som" na música ocidental. Com o objetivo de fundamentar estas reflexões, o texto discorre sobre alguns dos aspectos fundamentais da abordagem proposta por Solomos, com especial ênfase nos conceitos de emergência, interação, autopoiése, complexidade e multiplicidade. No âmbito desta reflexão, é examinada a ideia de *ecossistema audível* conforme proposição do compositor italiano Agostino Di Scipio.

Palavras chave: Improvisação livre. Ecologia sonora. Estética da sonoridade. Ecossistema audível. Emergência. Agostino Di Scipio.

Title: Free Improvisation and Sound Ecology: An Approach from the Aesthetics of Sound

Abstract: This paper proposes a potential rapprochement between the practice of free improvisation and the notion of sound ecology as formulated by the musicologist, Makis Solomos. The hypothesis is that both are derived from the gradual, historical process of "emergence of sound" in Western music. To substantiate these reflections, the text discusses some of the key aspects of the approach proposed by Solomos, with special emphasis on the concepts of emergence, interaction, autopoiesis, complexity and multiplicity. Under this light, we examine the idea of an *audible ecosystem* as proposed by the Italian composer Agostino Di Scipio.

Keywords: Free Improvisation. Sound Ecology. Aesthetics of Sonority. Audible Ecosystem. Emergence. Agostino Di Scipio.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 189-206, jun. 2014.

Propõe-se aqui uma aproximação entre a prática da livre improvisação e a noção de ecologia sonora, conforme esta é proposta pelo musicólogo Makis Solomos no âmbito de sua pesquisa sobre a "emergência do som na música dos séculos XX e XXI" (SOLOMOS, 2013). A respeito deste ideia de emergência do som, intrinsicamente relacionada aos pressupostos da estética da sonoridade, afirma Solomos que,

> De Debussy à música contemporânea deste início de século XXI, do rock à eletrônica, dos objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual, do *Poéme Életronique* às mais recentes tentativas interartísticas, o "som" tornou-se uma das apostas centrais da música (e das artes). Reler a história da música desde o século passado significa, em parte ler a história movimentada da emergência do som, uma história plural, pois composta de várias evoluções paralelas, as quais, todas, levam de uma civilização do tom para uma civilização do som (SOLOMOS apud GUIGUE, 2011: 19).

Com relação à ecologia sonora, é importante ressaltar que a abordagem de Solomos difere substancialmente daquela de Murray Schafer sobre o mesmo tema, na medida em que se fundamenta em pressupostos ligados à questão da *escuta* num contexto socialmente configurado e aos conceitos de *emergência* e *autopoiese*. Em seu texto de 2012, *Entre musique et écologie sonore: quelques exemples* ("Entre a música e a ecologia Sonora: alguns exemplos") Solomos introduz a sua abordagem sobre este tema, a partir de uma citação de *Écologie sonore et technologies du son*, de Roberto Barbanti:

> Eu gostaria de propor aqui uma reflexão a respeito da ecologia sonora pensada em suas relações com a "casa" - *oikos* - isto é, o lugar do som na relação com a nossa morada comum, o mundo, e com a nossa maneira de apreendê-lo. Em outras palavras: a relação som-mundo. Na ecologia sonora, não se trata "simplesmente" de uma questão de incômodo ou de poluição, mas do lugar do som em relação a nós mesmos, ao outro e ao contexto global ao qual nós pertencemos. O mundo, precisamente (BARBANTI apud SOLOMOS, 2012: 168)[1].

[1] "Je voudrais proposer ici une réflexion sur l'écologie sonore pensée en tant que rapport du son à la 'maison' - oïkos - c'est-à-dire la place du son dans la relation à notre demeure commune, le monde, et à notre façon de l'appréhender. En d'autres termes, le rapport (à) son-monde. Dans l'écologie sonore, il n'est pas 'simplement' question de nuisances, voire de pollution, mais de la place du son dans la

Posteriormente, em um texto mais recente, extraído de seu livro *De la Musique au Son,* Solomos explicita de maneira ainda mais clara as diferenças entre a sua abordagem e a de Murray Schaeffer:

> Os pensadores que se interessam mais pelas ligações entre o som e o mundo do que pela noção - excessivamente naturalista - de paisagem sonora *(de Murray Schafer)*, têm a tendência, à maneira de Roberto Barbanti, de preferir a expressão "ecologia sonora" à expressão "ecologia acústica", porque na noção de sonoro, é o sujeito que é enfaticamente colocado em causa e, em consequência, a questão da escuta (SOLOMOS, 2013: 488)[2].

Alguns aspectos fundamentais da abordagem de Solomos são adequados para uma aproximação com a prática da livre improvisação, que seria - da mesma forma que a ecologia sonora - fundamentada nesta ideia de emergência do som com ênfase na questão da escuta, e indissociável de um espaço e um tempo específicos.

Na livre improvisação, os músicos interagem em tempo real entre si e com o *ambiente* da improvisação. Na verdade, a atuação criativa e interativa dos músicos (com seus instrumentos, suas histórias pessoais, vontades e potências), tanto quanto o espaço e o tempo específicos de cada *performance*, *constituem* o ambiente complexo da improvisação. Pode-se dizer que cada *performance* se configura de uma forma absolutamente singular ou, em outras palavras, que cada *performance cria* e *é* um ambiente específico. Neste sentido, é possível dizer que a prática da livre improvisação se localiza - assim como as propostas de *ecossistemas audíveis* do compositor italiano Agostino Di Scipio mencionadas por Solomos - no *campo intermediário* entre a música, em seu sentido tradicional, e a ecologia sonora. Na introdução do seu texto de 2012, Solomos menciona a existência deste campo intermediário:

---

relation à nous-mêmes, à l'autre et au contexte global auquel nous appartenons. Le monde, justement" (BARBANTI apud SOLOMOS, 2012: 168).

[2] "Les penseurs qui s'intéressent davantage aux liens entre le son et le monde qu'a Roberto Barbanti, à préférer l'expression 'écologie sonore' à celle 'écologie acoustique' parce que dans la notion de sonore, c'est le sujet qui est massivement mis en cause et, par là, la question de l'écoute" (SOLOMOS, 2013: 488).

> Este artigo enfoca a conjunção entre música e ecologia sonora. Depois de haver colocado a questão da possível ligação entre os dois, o texto aborda o campo intermediário, ou seja, certas práticas ligadas às instalações sonoras, à *field recording*, aos passeios sonoros, às músicas ambientais, ao paisagismo sonoro… Depois, ele se debruça sobre "os ecossistemas audíveis" tais como eles tem sido explorados por Agostino Di Scipio (SOLOMOS, 2012: 167)[3].

A seguir, serão apresentados alguns dos aspectos que fundamentam esta aproximação preliminar entre a livre improvisação e a ecologia sonora.

Sobre a noção de emergência

Refletindo inicialmente sobre a noção de ecossistema audível, Solomos se propõe a pensar sobre a noção de *emergência*. Segundo Solomos, de acordo com o compositor Agostino Di Scipio, é possível operar quantitativamente (através da síntese granular) no nível da microforma para atingir resultados no nível qualitativo da macroforma:

> Di Scipio constrói a hipótese de que a macroforma ela mesma poderia decorrer do granular, isto é, da microforma, por uma lógica de emergência. Nos seus escritos, ele elabora a "teoria da emergência sonológica" onde a forma é concebida como "formação do timbre" - "forma" sendo aqui sinônimo de macroforma e "timbre" de microforma (SOLOMOS, 2012: 176)[4].

Deste ponto de vista, a forma seria concebida como um processo de formação do timbre. Assim, o timbre (nível macroscópico) deveria *emergir* da síntese granular que operaria num nível molecular, microscópico, do quantitativo ao qualitativo:

---

[3] "Cet article s'intéresse à la conjonction entre musique et écologie sonore. Après avoir posé la question du lien possible entre les deux, il s'intéresse au champ intermédiaire, c'est-à-dire à certaines pratiques liées aux installations sonores, au field recording, aux promenades sonores, aux musiques environnementales, au paysagisme sonore... Puis, il s'arrête aux 'écosystèmes audibles' tels qu'ils ont été explores par Agostino Di Scipio" (SOLOMOS, 2012: 167).

[4] "Di Scipio construit l'hypothèse que la macroforme elle-même pourrait découler du granulaire, c'est-à-dire de la microforme, par une logique d'émergence. Dans ses écrits, il élabore la 'théorie de l'émergence sonologique', où la forme est conçue comme 'formation du timbre' - 'forme' étant ici synonyme de macroforme et 'timbre' de microforme" (SOLOMOS, 2012: 176).

> A passagem de um sistema ou de um processo de organização estrutural dado a um novo estado em função das suas propriedades qualitativas é o que chamamos aqui de fenômeno da emergência […]. Fenômenos similares podem ser descritos segundo regras de morfostase (conservação da coerência ou da identidade) ou de morfogênese (comportamento dinâmico, transformação), que, juntos, dão conta da particularidade principal dos sistemas sociais e vivos: a auto organização (SOLOMOS, 2012: 176)[5].

A partir destas formulações, é possível perceber na proposta criativa de Agostino Di Scipio, a vigência da metáfora organicista dentro de uma perspectiva contemporânea. Para ele, a noção de emergência - intrinsicamente ligada à ideia de auto-organização nos sistemas sociais e vivos - fundamenta uma música construída através de processos de síntese granular que se apresenta enquanto um ecossistema audível. Na improvisação livre também, de outra forma, é possível estabelecer esta relação. Através da interação entre as ações instrumentais dos *performers emerge* o fluxo sonoro constituído por texturas sucessivas com graus diversificados de permanência, coerência e identidade e que dão consistência ao ambiente processual e auto-organizativo da livre improvisação. Deste ponto de vista, os sons gerados nas ações instrumentais, pensados aqui como o nível microscópico da *performance* (numa analogia com a ideia de granulação, numa dimensão inicialmente quantitativa), acabam adquirindo consistência (num nível macroscópico, já numa dimensão qualitativa) no fluxo da *performance*. Para exemplificar e detalhar este tipo de processo, cito aqui, da minha tese de doutorado, um trecho em que é descrita uma *performance* do grupo Akronon[6] de livre improvisação:

---

[5] "Le passage d'un système ou d'un processus d'une organisation structurelle donnée à un nouvel état d'ordre reconnu comme fonction des propriétés qualitatives de celle-ci est ce que nous nommons ici un phénomène d'émergence […]. Des phénomènes similaires peuvent être décrits selon des règles de morphostase (conservation de la cohérence, de l'identité) ou de morphogenèse (comportement dynamique, changement), qui, ensemble, saisissent la particularité principale de systèmes sociaux et vivants : l'autoorganisation" (SOLOMOS, 2012: 176).

[6] O trio Akronon (2002/2004) que se dedicava à prática da livre improvisação era composto por Edson Ezequiel (violino), Rogério Costa (saxofone e flauta) e Sílvio Ferraz (*live eletronics*) e serviu como laboratório para as experiências práticas desenvolvidas no contexto de minha pesquisa de doutorado na PUC-SP durante os anos de 2002 a 2004.

[...] Na marca de 2'06", a "nota" longa do violino começa a se estabelecer enquanto centro de uma nova textura. Há, na realidade, uma lenta e imperceptível transformação da textura a partir da gradual introdução destes objetos tônicos e sustentados que passam a ser produzidos também pelas outras fontes (saxofone - 2'21", e processamento eletrônico). Esta transição se configura na medida em que se mantém na textura atual, esparsamente, objetos da textura anterior (principalmente na camada eletrônica) e o gesto instrumental anterior do saxofonista se "contamina" com o novo objeto: os rápidos fragmentos de escala passam a repousar no seu final em notas longas. Esta nova configuração de camadas - rápidos fragmentos de escala conduzindo a sons tônicos sustentados, granulações resultantes de processamentos e transposições, "ilhas" de sons iterativos diversificados (pizzicatos, sons curtos atacados no saxofone) etc. - vai promovendo uma gradual diluição na densidade da textura que vai, até a marca dos 3', configurar uma nova "paisagem" sonora. Estas transformações não são premeditadas, elas acontecem no contexto mesmo da performance e são percebidas numa análise retrospectiva. Num nível mais geral esta análise revela uma tendência das performances de que os objetos complexos (gestalts, texturas) se estabeleçam gradativamente em camadas mais ou menos independentes. Estas camadas podem se deslocar com velocidades diferentes de modos que, muitas vezes há interpolações: objetos vão sendo constituídos simultaneamente a outros que vão se dispersando. Tudo é ligado passo a passo. Na medida em que não há um território específico (idioma) que unifique a performance, os objetos sonoros é que dão consistência musical a esta prática que de outro modo poderia mergulhar numa espécie de caos cósmico indiferenciado. Os objetos são expressão de uma metamorfose da repetição. Repetição, na medida em que eles só se estabelecem a partir de uma repetição de componentes. Metamorfose - que é o modo de ser das performances - porque as pequenas transformações locais vão aos poucos delineando (transições) o aparecimento de novos objetos. Todo este processo, que se dá em plena simultaneidade e em tempo real, depende de um alto poder de concentração dos músicos, o que confere aos objetos musicais alta volatilidade. Eles são como nuvens que se formam no céu e se desfazem a cada segundo. Assim, cada objeto (tanto as camadas quanto os objetos complexos) tem um grau de potência diferente que depende principalmente de seu conteúdo emocional. Esta potência condiciona o tempo de permanência dos objetos. [...] Neste contexto as atitudes do músico podem ser basicamente de dois tipos: a resposta (que é uma espécie de sintonia com os elementos constantes do objeto) pela qual ele se integra no objeto vigente transformando-o por dentro, e a proposta, através da qual ele propõe novos rumos para a performance e estabelece pontes com os novos objetos vindouros. O advento de propostas pode ou não ocasionar mudanças de rumo. Na realidade o espírito da resposta e da proposta são complementares. Trata-

se simplesmente de uma questão de grau (COSTA, 2003: 127-128).

Sobre a questão da interação

O conceito de emergência está intimamente ligado à ideia de interação. Sobre a noção de interação e seu papel para a constituição de sistemas no contexto da ecologia sonora, cito aqui, mais uma vez, o texto de Solomos:

> Para garantir a auto-organização em um domínio onde essa ideia não é óbvia [...] o compositor italiano (Di Scipio) pratica uma "causalidade circular" (ou recursividade)... No modelo mais comum de interação ao vivo a interação é entendida principalmente como um fluxo de informação: a fonte de som se transforma. De qualquer maneira, o sistema dispositivo + agente é pouco interativo! Ou, pode-se dizer que o paradigma musical subjacente é o do jogo instrumental; o agente sendo o músico e o dispositivo sendo o instrumento: o compositor cuidando apenas do resultado (sonoro). De acordo com Di Scipio, a composição poderia, ao contrário, consistir em compor as interações - sendo o resultado sonoro apenas o que é composto diretamente. Teríamos então um sistema verdadeiramente interativo: neste tipo de sistema "um objetivo primordial seria criar um sistema dinâmico com um comportamento adaptativo às condições externas circundantes, e capaz de interagir com estas mesmas condições externas [...]. Uma espécie de auto-organização seria assim concebida [...]". Aqui, a "interação" é um elemento estrutural necessário para que qualquer coisa como um "sistema" possa surgir [...] As interações do sistema só seriam implementadas de uma forma indireta, seriam os produtos secundários das interdependências cuidadosamente planejadas entre os componentes do sistema [...]. Há aqui um afastamento substancial da composição musical interativa em direção à composição de interações musicais. Talvez pudéssemos falar, para sermos mais precisos, da passagem da criação intencional de sons por meios interativos à criação de interações adequadas que deixam vestígios audíveis (SOLOMOS, 2012: 10)[7].

[7] "Pour s'assurer de l'auto-organisation dans un domaine où cette idée ne va pas de soi […] le compositeur italien pratique une 'causalité circulaire' (ou récursivité)… Dans le modèle le plus commun de l'interaction en direct, l'interaction est surtout comprise comme un flux d'information: une source sonore est transformée. En quelque sorte, le système agent + dispositif est peu interactif! Ou encore, on peut dire que le paradigme musical sous-jacent y est celui du jeu instrumental, l'agent étant le musicien, le dispositif, l'instrument: le compositeur se souciant uniquement du résultat (sonore). Selon Di Scipio, la composition pourrait au contraire consister à composer les interactions - le résultat, lui, n'étant pas ce qui est composé directement. On aurait alors un système véritablement interactif:

Na livre improvisação, esta ideia de causalidade circular está presente o tempo todo, já que o sistema se mantém em funcionamento unicamente a partir das ações interativas dos instrumentistas que atuam e fazem parte do ambiente específico da *performance*. Não há nenhum compositor que comanda, de fora do ambiente, a ação criativa. Este aspecto da livre improvisação fica evidente na descrição da *performance* do grupo Akronon citada acima. Vale, ainda, ressaltar que a livre improvisação é um sistema que não se preocupa com a criação de obras, já que seu principal objetivo é preparar e possibilitar as interações que produzem resultados audíveis. Neste sentido, o ambiente da improvisação livre é também *uma composição de interações musicais*. E esta composição de interações pode ser pensada enquanto um ambiente de conversa em que a ênfase está no processo. Conforme afirmo em minha tese de doutorado:

> Num processo desta natureza o engajamento integral dos indivíduos faz com que o processo se potencialize. Da mesma forma, uma conversa se desenrola de maneira mais instigante, proveitosa e fecunda - é bem-sucedida - quanto mais interessados e empenhados estão os "conversadores". O interesse e o empenho dependem de que haja "sucesso" na conversa. Este sucesso se define na medida em que a ação/intervenção de cada um dos participantes da conversa/performance se torna uma força significativa no tecido geral da conversa: estabelecendo trocas, influenciando, sofrendo e causando transformações neste tecido. O grau de interação entre os conversadores é a medida do sucesso da conversa. Apesar de que, aparentemente, muitas vezes é o assunto o que move a conversa, é a própria necessidade lúdica, autopoiética de conversar que estimula os participantes (COSTA, 2003: 43).

---

dans ce type de système, «un objectif primordial serait de créer un système dynamique possédant un comportement adaptatif aux conditions extérieures environnantes, et capable d'interagir avec les conditions extérieures elles-mêmes. […] Une sorte d'auto-organisation est ainsi accomplie […] Ici, l' 'interaction' est un élément structurel pour que quelque chose comme un 'système' puisse émerger […] Les interactions du système seraient alors implémentées seulement d'une manière indirecte, elles seraient les produits secondaires d'interdépendances soigneusement planifiées entre les composants du système […]. On s'écarte ainsi d'une manière substantielle de la composition musicale interactive pour aller vers la composition d'interactions musicales; peut-être pourrions-nous parler, pour être plus précis, du passage de la création de sons voulus selon des moyens interactifs à la création d'interactions voulues laissant des traces audibles" (SOLOMOS, 2012: 10).

Improvisação: pensamento musical em ação

A livre improvisação é uma prática musical dinâmica, indissociável do contexto (histórico, social, pessoal etc.) e, consequentemente, do tempo presente. Neste sentido, a educação do músico deveria habilitá-lo a pensar musicalmente, a exercer criativamente esta prática, a ser um *produtor*, e não (somente) a *reproduzir* o repertório tradicional existente. Neste caso, a prática musical, enquanto forma de ação vital, seria também uma forma de conhecimento. Neste sentido, vale aqui citar as hipóteses sobre os processos de cognição formuladas por Varela e Maturana:

> Para esta nova abordagem os problemas não são pré-estabelecidos e sim "configurados, ensejados a partir de um cenário (background)... sempre de maneira contextual. Para este modelo, a representação não pode ter um papel central na cognição uma vez que o mundo não é pré-estabelecido e sim configurado. A configuração de nosso mundo de objetos requer o uso contínuo de nosso senso comum [...]. A categorização (necessária para a abordagem cognitivista que procura delimitar o mundo em espaços e problemas) de nosso mundo natural não tem limites claramente definidos. O substrato filosófico do configurativismo: conhecimento enquanto um problema de estar em um mundo que é inseparável de nossos corpos, nossa linguagem e história social.... O contexto e o senso comum não podem ser progressivamente descartados, eles são a essência da cognição criativa. O mundo que experimentamos não é independente do observador. O processo continuado de viver é que configura o nosso mundo (suas origens nos parecem definitivas). Por exemplo: "Os mecanismos neuronais que subjazem à percepção das cores não são a solução de um problema (capturar as propriedades cromáticas pré-existentes dos objetos), mas sim a emergência em união, da percepção de cores e dos atributos cromáticos" (MATURANA; VARELA, 1995: 132).

A livre improvisação, pensada a partir desta abordagem das ciências cognitivas, apresenta uma dimensão que a aproxima ainda mais da noção de ecologia sonora, na medida em que em ambas supõem que o *conhecimento* deva ser abordado *enquanto um problema de estar em um mundo que é inseparável de nossos corpos, nossa linguagem e história social.*

E aqui se colocam algumas questões complementares: como a livre improvisação se insere no *processo continuado de viver*? Como, na improvisação, se inaugura um processo vivo? Ou seja, como se pode pensar a improvisação - assim como a proposta de

ecossistema audível - enquanto um sistema autopoiético que surge como resultado e expressão de um processo que gera uma identidade, mantendo em sua relação com o ambiente, constantes trocas sem perder esta identidade?

Autopoiese e sistemas auto-organizativos

Para responder a estas questões pode-se tentar estabelecer as conexões entre os conceitos de autopoiese e jogo, apresentando a improvisação como uma manifestação privilegiada de uma atividade autopoiética de um "organismo vivo". Humberto Maturana descreve da seguinte maneira o conceito de autopoiese:

> […] percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar, e no operar, das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam e realizam como uma rede fechada de câmbios e síntese moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão. É a esta rede de produções de componentes, que resulta fechada sobre si mesma, porque os componentes que produz a constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziu e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através do qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede, o que neste livro denominamos autopoiese (MATURANA, 1997: 15).

Já em minha tese de doutorado, relaciono a improvisação livre com o conceito de jogo a partir de formulações de Johan Huizinga, de quem cito o seguinte texto:

> Desde já encontramos aqui um aspecto muito importante: mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa 'em jogo' que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa algo… Encontramo-nos aqui perante uma categoria absolutamente primária da vida, que qualquer um é capaz de identificar

desde o próprio nível animal (HUIZINGA, 1993: 3, 6).

Partindo desta abordagem abrangente da noção de jogo, é possível considerá-lo enquanto uma atividade vital intimamente relacionada com o conceito de autopoiese. No contexto da prática musical, a improvisação pode ser pensada metaforicamente enquanto uma forma de manifestação do jogo e portanto também como um fundamento para a ideia de autopoiese.

Assim também, a proposta de livre improvisação tem como ponto de partida a preparação de um ambiente que se constitui como uma espécie de organismo autopoiético. Neste ambiente/organismo se estabelecem relações - na forma de um jogo ideal[8] - entre os músicos, eles mesmos pensados como sistemas complexos erigidos histórica e contextualmente (do ponto de vista musical, social e pessoal). Estes sistemas e componentes pré-existentes constituem as condições necessárias e suficientes para a atuação individual dos músicos neste ambiente. Eles delineiam uma espécie de virtualidade de atitudes possíveis e são verdadeiros reservatórios de procedimentos. Assim, cada músico poderá apresentar uma série infinita de ações possíveis no contexto da *performance*, embora esta série seja limitada e condicionada pelas suas vivências. Um músico ao improvisar estará sempre colocando *em jogo* a sua identidade. Ou seja: na improvisação pensada enquanto jogo, o músico é o meio.

Entram também, na constituição deste ambiente/organismo, as conexões estabelecidas em um tempo real presentificador, entre as diversas atuações concretas dos músicos. O jogo se dá sempre no presente[9]. Este tempo resulta da interação entre os diversos tempos dos músicos envolvidos e é diferente da mera soma destes tempos individuais. A noção de autopoiese também se aplica aqui devido ao fato de que, durante a *performance*, as atitudes dos músicos - suas interferências - geram a cada momento novas conexões e novas realidades (não só sonoras) que impulsionam a *performance* em seu fluxo contínuo. Assim, citando mais uma vez o texto de Maturana:

[8] "[...] o jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizaram regras. Ele é, nas palavras de Deleuze, um ritornelo primordial de territorialização anterior à própria territorialização. Nestes termos, esta nos parece ser a diferença entre a improvisação idiomática (jogo com regras) e a nossa proposta de uma improvisação não idiomática (COSTA, 2003: 42).

[9] Na realidade, trata-se de um presente contraído, constituído pelo passado da *performance* que alimenta o presente com as memórias de procedimentos e materiais sonoros e o desejo de futuro que move a *performance* em seu fluxo contínuo.

> o ser vivo (*ou, no nosso caso, a performance de improvisação pensada como um organismo*) não é um conjunto de moléculas mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar, e no operar, das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam (MATURANA, 1997: 15).

Sobre as noções de complexidade e multiplicidade

Além da noção autopoiese, as noções de complexidade e multiplicidade vêm se somar na busca de definições para o ambiente da improvisação e para os ecossistemas audíveis. Esta noção define os sistemas complexos como aqueles em que há uma grande quantidade de elementos, agentes e forças interagindo de muitas maneiras diferentes num dinamismo que estabelece uma complexa rede de conexões. Segundo Silvio Ferraz:

> Destas conexões decorre um estágio transitório de acomodação dos agentes dinâmicos, num novo sistema complexo, o que realça a aptidão auto organizativa dos sistemas [...]. Um segundo aspecto desses sistemas é que são adaptativos, eles não respondem passivamente a um evento, mas sim ativamente, buscando um novo estágio de interação entre os seus agentes dinâmicos (FERRAZ, 1998: 101).

Na improvisação, estes aspectos ligados à aptidão auto-organizativa e adaptativa dizem respeito à forma como se estabelece o dinamismo entre os músicos, o ambiente, os instrumentos etc. A citação abaixo, de um livro de Mitchell Waldrop, serve para caracterizar o tênue e instável dinamismo da livre improvisação, onde coexistem, em tensão permanente, a tendência ao caos e à organização:

> Os sistemas complexos são mais espontâneos e desordenados do que os estáticos, seus componentes vivem em estado de turbulência oscilando entre estágios caóticos e ordenações complexas; um constante estado transitório em que os componentes do sistema nunca estão completamente fixos, sem que no entanto se dissolvam na turbulência (WALDROP, 1992: 11-12).

Assim também, na improvisação livre os componentes (as atitudes dos músicos,

os sons emitidos por cada um deles, as texturas sonoras complexas delineadas nestes processos de interação dinâmica, as diversas ações interativas entre os músicos etc.) nunca estão completamente fixos, uma vez que não há uma ordenação anterior (composição) ou uma forma que deva ser evidenciada através da *performance*. Tudo o que acontece na improvisação livre é composto por estados transitórios. Tudo é mais espontâneo e desordenado do que em uma composição escrita, seja ela qual for. O que se almeja é justamente que o ambiente da *performance* seja auto-organizativo e adaptativo; que se preserve a riqueza proveniente da complexidade e da multiplicidade, tanto no que diz respeito aos caminhos da *performance* quanto nos caminhos abertos à escuta. Há, no entanto, o risco de dissolução na turbulência se o ambiente não for bem preparado. Isto é, não basta juntar os músicos e fazê-los tocar.

Neste sentido, vale reafirmar a necessidade de uma preparação do ambiente da improvisação. Esta preparação pode ser pensada em termos análogos àqueles explicitados acima na proposta de Di Scipio para os ecossistemas audíveis: "um objetivo primordial seria criar um sistema dinâmico com um comportamento adaptativo às condições externas circundantes, e capaz de interagir com estas mesmas condições externas [...]. Uma espécie de auto-organização seria assim concebida" (DI SCIPIO apud SOLOMOS, 2012: 10).

Assim, as noções de autopoiese, sistemas complexos e multiplicidade se aplicam, a todo organismo vivo, e mesmo a todo sistema que acople organismos ou subsistemas dinâmicos. No caso do ambiente da livre improvisação musical, estes conceitos se mostram especialmente úteis, uma vez que possibilitam um melhor entendimento a respeito de seus processos genéticos e sobre seu funcionamento.

A incorporação do ruído, a escuta reduzida e a ideia de molecularização

Ainda, em Solomos (2012: 13), agora refletindo a respeito da incorporação do ruído nos ecossistemas audíveis, pode-se ler:

> Isto faz com que uma função particular seja dada ao ruído. Para simplificar, pode-se dizer que o ruído não é mais uma perturbação (música tradicional) ou um novo material a ser transformado (música contemporânea). Ele se torna um dos agentes da interação, pois ele emana do espaço concreto - o lugar, o ambiente - que, faz integralmente, parte do sistema. Nos ecossistemas audíveis, "o papel do ruído é crucial […]. O ruído é o próprio meio onde um sistema de geração sonora está situado, ele constitui, estritamente falando, o seu ambiente. Além disso, o ruído é a

> energia fornecida graças à qual um sistema auto-organizado pode se manter e se desenvolver"[10].

Assim como na proposta ecológica de Di Scipio, na livre improvisação o ruído é parte integrante e essencial do ambiente já que não há, de antemão, uma diferenciação entre o que pode ser considerado *som musical* e *ruído.* Todos os sons e ruídos podem ser incorporados enquanto energias atuantes na *performance*. Pode-se mesmo afirmar que na livre improvisação é fundamental que haja, em certa medida, a invasão de elementos provenientes do Caos (do mundo dos ruídos) que é o espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não se organizaram em sistemas e por isso não delimitaram fronteiras e territórios. Neste sentido, a ideia de que *o ruído é a energia fornecida graças à qual um sistema auto-organizado pode se manter e se desenvolver* se aplica também ao ambiente da livre improvisação.

Mais à frente no mesmo texto, Solomos cita a elaboração de uma estratégia sub-simbólica na música de Di Scipio, que tem por objetivo a eliminação dos vínculos simbólicos do som e a incorporação do ruído:

> Um outro objetivo do trabalho sobre os processos e interações compostas reside na elaboração de uma estratégia sub-simbólica para a música. A « teoria da emergência sonológica » já se move nesta direção: Di Scipio aí almeja a emergência de um nível superior trabalhando precisamente sobre os grãos, amostras e elementos que não se constituem enquanto símbolos, porque eles se situam num nível inferior. O trabalho sobre os processos e sobre as interações compostas amplifica esta atitude (SOLOMOS, 2012: 13)[11].

---

[10] "Ceci entraîne un rôle particulier accordé au bruit. Pour simplifier, on dira que le bruit n'est plus perturbation (musique traditionnelle) ou nouveau matériau à transformer (musique contemporaine). Il devient l'un des agents de l'interaction, puisqu'il émane de l'espace concret - le lieu, l'environnement -, qui fait intégralement partie du système. Dans les Écosystèmes audibles, 'le rôle du bruit est crucial […]. Le bruit est le milieu [medium] lui-même où un système à génération sonore est situé, il constitue, strictement parlant, son ambiance. En outre, le bruit est l'énergie fournie grâce à laquelle un système auto-organisé peut se maintenir et se développer"' (SOLOMOS, 2012: 13).

[11] "Un autre but décisif du travail sur des processus et interactions composés réside dans l'élaboration d'une stratégie sub-symbolique de la musique. La 'théorie de l'émergence sonologique' va déjà dans ce sens: Di Scipio y escompte l'émergence d'un niveau supérieur en travaillant précisément sur des grains, des échantillons, des éléments qui ne constituent pas des symboles, car ils se situent à un niveau

Também sob este aspecto, é possível dizer que a improvisação livre se aproxima da ideia de campo intermediário entre a música e a ecologia sonora já que a noção de escuta reduzida é uma das principais estratégias utilizadas pelos músicos durante o jogo interativo da *performance*. Com relação a esta estratégia, cito um texto de minha autoria:

> A proposta da livre improvisação trata da implementação de um "lugar" (espaço-temporal) propício a um fluxo vital musical produtivo. Cria um espaço de jogo, de processo, de conversa e de interação entre músicos. Neste lugar as forças e energias ainda livres[12], *in-formadas,* podem adquirir consistência na forma de uma sucessão de *estados provisórios*, num devir sonoro/musical [...] Este espaço só é possível devido ao desejo/vontade de potência que funciona como um combustível das ações e das interações entre os improvisadores. Para isto, é necessário partir de uma escuta intensa, reduzida que abstrai as fontes produtoras, os significados musicais e os gestos idiomáticos inevitáveis presentes nas enunciações de cada músico e que centra nas qualidades propriamente sonoras das ações instrumentais (COSTA, 2007: 143)

Sobre este mesmo assunto, a partir do ponto de vista da semiótica, segundo a compositora e pesquisadora Denise Garcia,

> [...] o conceito schaefferiano de escuta reduzida, se lido em termos peirceanos, mostra-se uma tentativa de isolamento do signo sonoro em seu aspecto apenas qualitativo, ou seja, em seu aspecto icônico, eliminando toda referencialidade (aspecto indicial) e significação (convencionalidade simbólica) (GARCIA, 1998: 30).

Esta estratégia pode ser relacionada com o conceito de molecularização desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Este conceito formulado - que adaptei e apliquei em minhas análises sobre o ambiente da livre improvisação - se conecta com todas estas estratégias que visam desterritorializar o som de seus sistemas molares (idiomas). A partir deste ponto de vista é possível incorporar na criação e na prática musical, todo e qualquer som em seu "estado puro", isento de referências e significações. Na citação

inférieur. Le travail sur des processus et interaction composés amplifie cette attitude" (SOLOMOS, 2012: 13).

[12] "[…] o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades" (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 159).

abaixo, Deleuze e Guattari descrevem o significado abrangente do conceito de molecularização:

> Essa efervescência passa para o primeiro plano, se faz ouvir por si mesma, e faz ouvir, por seu material molecular assim trabalhado, as forças não sonoras do cosmos que sempre agitavam a música - um pouco de Tempo em estado puro, um grão de intensidade absoluta…Tonal, modal, atonal não significam mais quase nada. Não existe senão a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais da variação infinita (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 39).

Considerações finais

A partir de toda a argumentação anterior nos parece possível afirmar que a prática da livre improvisação, tanto quanto a proposta de ecossistema audível, pode ser pensada no âmbito da noção de ecologia sonora. Nela, assim como nas propostas de Di Scipio descritas por Solomos, também se combinam muitas práticas e tendências que surgiram na história da música após o ano de 1945: a ênfase no processo (autopoiético, coletivo, interativo e não hierarquizado) e a consequente desmistificação da ideia de obra, a ênfase no nível molecular (análogo ao nível sub-simbólico, "granular" de Di Scipio) a partir da utilização da escuta reduzida, a negação da ideia exclusiva de música enquanto linguagem (com sua estrutura simbólica dualista: símbolo x significado) e *a abertura cagiana ao ambiente* (SOLOMOS, 2013: 480) com a consequente incorporação do acaso e do ruído. Além disso, há também, na livre improvisação, implicitamente uma ideia de retorno à natureza, ao "estado original do som", pré-musical, agenciado principalmente através da ideia de molecularização.

Neste sentido, pode-se afirmar que a livre improvisação pode ser percebida não só como sintoma, mas também enquanto uma decisiva linha de força que contribui, tanto quanto as outras vertentes criativas do século XX e XXI aqui citadas, para as importantes transformações nas práticas musicais atuais, decorrentes da ampliação e valorização da dimensão sonora, da superação dos limites entre som e ruído e das ideias de redimensionamento do tempo. Cabe ainda salientar o fato de que, no contexto histórico aqui delineado a livre improvisação tem assumido um relevante significado social e cultural no Brasil na medida em que se constitui enquanto um território de educação e prática artística, livre, socializado, autônomo, libertário e democrático.

De qualquer forma, a hipótese de Di Scipio de que a própria música pode

constituir uma *emergência* parece se adequar também às características da prática da livre improvisação:

> Para mim, a música é algo que não tem existência prévia, mas que finalmente ocorre, algo que ainda está por alcançar, por renovar a cada vez; ela não é jamais alguma coisa que está em vigor, já existente e delimitada de forma ideal ou virtual, que se presta a ser re-presentada, re-encarnada. Em suma, eu não componho a música em si, mas as condições favoráveis que podem dar origem à música [...]. A responsabilidade pelas ações (de compor, tocar, ouvir) é tão importante quanto os objetos a serem feitos (DI SCIPIO apud SOLOMOS, 2013: 481)[13].

Referências

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* Tese (Doutorado). PUC/SP, São Paulo, 2003.

_____. Free Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze. *Perspectives of New Music*, New York, v. 49, n. 1, p. 127-142, 2011.

_____. Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada). In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas.atos.gestos.* Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007. p. 143-177.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs v.4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____.*Mil Platôs.* v. 2, São Paulo, Editora 34, 1995.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea.* São Paulo: EDUC, 1998.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica.* Tese (Doutorado). PUC/SP, São Paulo, 1998.

[13] "Pour moi, la musique est quelque chose qui n'a pas d'existence préalable, mais qui finalement se produit, quelque chose qui est toujours à réaliser, à renouveler chaque fois; elle n'est jamais quelque chose qui est là, déjà existante et délimitée dans une forme idéale ou virtuelle, qui se prête à être re-présentée, ré-incarnée. En bref, je ne compose pas la musique elle même, mais les conditions favorables qui pourront donner naissance à de la musique. La responsabilité des actions à commettre (pour composer, pour jouer, pour écouter) a autant d'importance que les objets à faire" (DI SCIPIO apud SOLOMOS, 2013: 481).

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

MATURANA, Humberto. *De máquinas e seres vivos: autopoiese - a organização do vivo*. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1997.

_____; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

SOLOMOS, Makis. Entre musique et écologie sonore: quelques exemple. *Revue Sonorités, Rencontres Architecture Musique Ecologie*, Paris, n. 7, p. 167 -186, 2012.

_____. *De la Musique au Son: L'émergence du son dans la musique des XXe - XXIe siècles.* Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

WALDROP, Mitchell. *Complexity: the emerging science at the edge of order and chaos*. London: Penguin Books, 1992.

Rogério Luiz Moraes Costa é professor livre docente, compositor, saxofonista e pesquisador vinculado ao Departamento de Música da USP. Realizou sua graduação e mestrado no Departamento de Música da ECA-USP e o doutorado no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Como improvisador, fundou e integrou, juntamente com Edson Ezequiel e Silvio Ferraz, o grupo Akronon de livre improvisação. Foi, durante 4 anos, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP. Possui vasta produção artística e bibliográfica sobre improvisação. Atualmente, coordena na USP um projeto de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo. É integrante do trio de livre improvisação Musicaficta e também da Orquestra Errante constituída por alunos da graduação e da pós-graduação da USP. rogercos@usp.br

Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé

Guilherme Araújo Freire (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo traz um estudo sobre o primeiro disco de Tom Zé, intitulado *Grande liquidação*, e sobre o seu projeto estético. Considerando que no período havia se configurado certa polarização no campo da MPB, entre artistas e intelectuais engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da Jovem Guarda, pretende-se verificar de que modo Tom Zé se posicionou verbal e artisticamente neste debate. O estudo analítico das canções visa também verificar de que maneira os experimentalismos empregados tensionaram certos padrões de linguagem e de conduta.

Palavras-chave: Música popular. Canção. Experimentalismo. Vanguarda.

Title: Experimentalism, Satire and Metropolis in the Twelve Songs on the Album *Grande liquidação* by Tom Zé

Abstract: This article presents a study on Tom Zé's first album entitled *Grande liquidação* and the aesthetic project conceived. Considering at the time there was a certain polarization between the MPB artists and intellectuals engaged in creating a national-popular oriented song and the enthusiasts of the rock-based genre, Jovem Guarda, we intend to identify how Tom Zé positioned himself within this debate, both verbally and artistically. Also, the analysis of the songs intends to confirm how the use of experimentalisms strained certain standards of language and conduct.

Keywords: Popular Music. Song. Experimentalism. Vanguard.

FREIRE, Guilherme Araújo. Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 207-232, jun. 2014.

Depois da grande repercussão gerada pelo sucesso popular do cantor Roberto Carlos e pelo fenômeno da Jovem Guarda em meados da década de 60, começou a se configurar certa polarização no campo da MPB entre artistas e intelectuais politicamente engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da nova "música jovem", cujo repertório consistia em versões ou adaptações de canções *pop* norte-americanas e inglesas (de grupos como The Beatles, Rolling Stones e Gary Lewis, entre outros).

Com resquícios do projeto ideológico revolucionário cepecista[1], em que a canção de protesto "representava uma possível intervenção política na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa" (CONTIER, 1998: 14), artistas e compositores de esquerda criticavam a Jovem Guarda, associando-a ao "entreguismo" cultural e à alienação política pela juventude (NAPOLITANO, 2001). Assim, ressalta Napolitano:

> [...] a *Jovem Guarda* tinha sua qualidade questionada e suas intenções colocadas em cheque pelos artistas e intelectuais de esquerda. Sua pobreza formal e de conteúdo e a "alienação" diante dos dilemas enfrentados pela nação eram vistas como a antítese da MPB, elementos constantemente denunciados pelos artistas engajados. A incorporação [...] de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem vista, pois a música brasileira deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao Samba e outros gêneros "autênticos" (NAPOLITANO, 2001: 74).

Além do uso das polêmicas guitarras elétricas, que eram identificadas como ícones do imperialismo cultural norte-americano pelo setor de esquerda, as temáticas das canções da Jovem Guarda também eram criticadas pela despolitização do seu conteúdo, uma vez

[1] O Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado em dezembro de 1961 por jovens intelectuais como Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Leon Hirzman, com o intuito inicial de ampliar o público atingido pelo teatro politizado, permanecendo na ativa por pouco mais de dois anos. Na redação do anteprojeto do Manifesto do CPC realizada em 1962, procurou-se definir as linhas de atuação política e cultural de seus membros, defendendo-se uma arte revolucionária destinada à conscientização política das massas. Segundo Zan (1997: 134), "caberia ao intelectual cepecista a missão de aproximar-se das massas com o objetivo de levar até elas a consciência política capaz de superar seu estado de alienação, e de produzir, a partir dos elementos da própria cultura do povo, a verdadeira arte popular revolucionária".

que tratavam de assuntos de apelo romântico e sentimental, como a euforia dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou de amores não correspondidos ou de acontecimentos corriqueiros do cotidiano. A linguagem empregada era simples e se relacionava com aspectos típicos de comportamento juvenis, como a aventura, o humor e a irreverência (ZAN, 1997). Empregavam também signos do modelo da "juventude transviada", como o culto ao carro, jaquetas de couro, cabelos longos, brigas de rua etc. (NAPOLITANO, 2001), os quais associavam a música à condição moderna da vida urbana do período.

Para intelectuais como o poeta Ferreira Gullar, o iê-iê-iê era um fenômeno "relacionado com a internacionalização da cultura, um processo inevitável dentro do contexto do capitalismo econômico. Portanto o estancamento desse processo não poderia se dar através do fechamento das fronteiras nacionais, mas somente pela 'atitude crítica' frente a essa produção" (ZAN, 1997: 206). Assim, entendiam que o artista engajado teria de assumir uma postura crítica frente aos gêneros estrangeiros e efetivar uma luta cultural contra a internacionalização, mantendo-se fiel a formas, instrumentos ou ritmos consagrados como representações de uma memória genuinamente brasileira ou nacional: violão, samba, frevo, urucungo, moda-viola, por exemplo.

A disputa ideológica se acirrava também, em grande medida, devido à competição por parcelas de público em comum e por espaços comerciais de divulgação na televisão, meio de comunicação que expandia cada vez mais sua popularidade e seu alcance territorial no país. Um fator que corrobora essa tese é a disputa de audiência nos programas musicais O Fino da Bossa e Jovem Guarda, ambos transmitidos pela TV Record. Se, no início de 1966, os índices de audiência dos dois programas se mantiveram próximos, a partir de abril o programa Jovem Guarda apresentou um acréscimo de audiência com percentual entre 30 e 35%, enquanto o percentual do programa O Fino da Bossa se manteve estável (entre 23 e 26%) nos meses restantes do ano (BOLETIM DE ASSISTÊNCIA DE TV, 1966).

Paralelamente aos programas musicais, a consolidação dos festivais de música popular brasileira como eventos de grande repercussão também contribuiu decisivamente para a criação de importantes espaços de divulgação nos meios de comunicação de massa. Pelo seu formato e principalmente pela participação incisiva do público, que aplaudia ou vaiava a apresentação das canções segundo suas próprias razões estético-ideológicas, os festivais acabavam funcionando como um fórum dos debates culturais e também como um importante indicador de tendências dos novos talentos e novos sucessos.

Através de parcerias com empresas do setor editorial, publicitário, fonográfico e um amplo esquema de transmissão para diversas capitais (NAPOLITANO, 2001: 121-122),

os festivais conseguiram atrair um numeroso público, que acompanhava as apresentações dos certames, seja nos teatros, nos estádios ou mesmo na própria televisão. Sobre isso, o poeta concretista Augusto de Campos comenta em uma matéria do período:

> Ampliando para milhões de espectadores essa audiência, a princípio restrita e especializada, e dando à música organização empresarial de notável eficiência publicitária, através de uma série variada de programas (Fino da Bossa, Pra ver a Banda Passar, Disparada, Ensaio Geral, Esta Noite se Improvisa) a Televisão guindou muitos dos compositores e intérpretes à categoria de "mitos" de arte de consumo, como astros de cinema e jogadores de futebol [...] Por tudo isso, um público apaixonado, em pequena parte conhecedores de música popular e na maioria torcedores hipno-tv-tizados acompanham telespectante a classificação das 12 entre 36 músicas apresentadas [nos festivais]. Com uma ferocidade que só ocorreria nas competições de futebol e de política (CAMPOS, 1967: 125-132 apud NAPOLITANO, 2001: 158).

Em alinhamento com os interesses de outros setores da indústria cultural, a televisão contribuiu para que intérpretes e compositores se tornassem ídolos de massa, formando novas tendências de mercado e angariando novos consumidores. As fervorosas vaias e aplausos do público poderiam ter diversas razões, como a expressão da desqualificação de um artista (como aconteceu com Sérgio Ricardo e Roberto Carlos em 1966 e 1967); a rejeição a uma música específica, cujas características estilísticas não agradavam; o desagrado a um estilo e atitudes performáticas dos intérpretes (como aconteceu na entrada dos Beat Boys na apresentação de Caetano Veloso em 1967). Assim, o fenômeno da vaia servia como atuação do júri popular e marcava o caráter de simulacro de esfera pública que tinham os festivais. Nas publicações da imprensa, comentários e análises da reação do público tornavam-se argumentos para jornalistas e artistas ajudarem a construir mitologias em torno dos eventos. Pode-se dizer que a grande estrutura publicitária, ao lado do caráter de plebiscito da participação direta do público, consolidaram os festivais como uma importante instância de consagração de artistas no campo da MPB.

Naquele mesmo ano, intensificaram-se os conflitos no campo da música popular ao mesmo tempo em que ocorria o II Festival de MPB da TV Record. No período, o público foi alvo de uma campanha publicitária prévia da mais popular revista, *Intervalo*, que em tom exortativo, estimulou a rivalidade entre a Jovem Guarda e a MPB (NAPOLITANO, 2001: 122). Através de títulos como *Erasmo Carlos denuncia panelinha da bossa nova*; *Elis*

Regina revida à ofensiva da Jovem Guarda: esse tal de iê-iê-iê é uma droga!; *Ari Toledo: cantor de iê-iê-iê parece boneco de mola* (ZAN, 1997: 209) matérias jornalísticas cobriam o debate ideológico sob um tom de polêmica. Não somente a revista *Intervalo*, mas a imprensa passava a publicar matérias com entrevistas dos artistas dos dois segmentos, chegando inclusive a incitar o conflito.

A radicalização de posições seria ainda mais acirrada em 1967, com o acontecimento de episódios como a criação do novo programa musical da TV Record, o Frente Ampla da MPB, a organização da famosa passeata contra as guitarras elétricas por artistas ligados à MPB - como Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Keti, entre outros - e também a reação dos artistas representantes da Jovem Guarda com a publicação da longa matéria *Manifesto do Iê-Iê-Iê contra a onda de inveja* (Publicado na revista *O Cruzeiro* em 05/08/1967. Cf. NAPOLITANO, 2001: 145). A organização de uma passeata (com todo o teor político que envolve manifestações deste tipo) e o emprego de expressões típicas da linguagem política como "frente ampla", "frente única", "manifesto" na esfera pública são indícios do alto grau de politização que a música popular havia adquirido no período e também das consequências que esses debates tiveram nas escolhas estéticas e na produção cultural como um todo.

Nesse momento, a polarização no campo da MPB havia atingido seu ponto crítico, com coordenadas de atuação dos artistas estabelecidas e bem delimitadas nos meios de comunicação pelos seus agentes. As tensões internas aos segmentos musicais geravam impasses na realização da MPB como um produto cultural pleno, ainda inclinada à realização do nacional-popular e a uma tendência à autonomia e seriedade artística. Entretanto, com o acontecimento do III Festival de MPB da TV Record e as *performances* das canções *Domingo no parque* e *Alegria, alegria*, tais coordenadas começaram a se imbricar, reorganizando os paradigmas de criação aceitos como legítimos e inaugurando novas formas de se pensar a canção popular dentro do mercado.

Apesar de ter surgido "mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado" (cf. entrevista de Gilberto Gil a Augusto de Campos em CAMPOS, 1968: 193), o tropicalismo abalou o sentido unívoco que orientava as interpretações das canções festivalescas no período, tornando-se, assim, difícil reconhecer em suas apresentações uma postura política participante ou certo lirismo que predominavam na maior parte das canções da época (FAVARETTO, 1996). Ao apresentarem-se acompanhados por conjuntos de *rock* empunhando guitarras elétricas, Caetano e Gil eram criticados pelos artistas engajados por estarem se submetendo ao

imperialismo cultural norte-americano e não apontarem alternativas políticas claras para o público em suas canções. Para os representantes da Jovem Guarda, podiam constituir um novo concorrente no segmento de música jovem, pois empregavam signos e emblemas da nova moda mundial, a música *pop*.

Ao mesmo tempo, os tropicalistas não rompiam inteiramente com as conquistas estéticas do passado, uma vez que efetuavam um trabalho de "redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos. [...] O que chegava, seja pela exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja, pela indústria cultural, foi associado e misturado à tradição musical brasileira" (FAVARETTO, 1996: 32). Assim, o tropicalismo praticava um projeto artístico que suprimia as dicotomias estéticas do momento entre música alienada e participante, sem abrir mão da posição privilegiada que a música popular ocupava nas discussões das questões políticas e culturais.

Contudo, também não se pode dizer que o suprimento das dicotomias estéticas tenha sido efetivado de maneira instantânea. Ao longo dos anos que se seguiram ao festival, ainda ocorreram episódios que indicam resquícios do ideário nacional-popular e da aversão a gêneros musicais estrangeiros. Um exemplo claro desse fenômeno foi a organização do V Festival de MPB da TV Record, ocorrido em 1969, em que seriam aceitas para participação somente músicas brasileiras. As intenções dessa limitação são razoavelmente esclarecidas no anteprojeto apresentado para a direção da emissora:

> Pela determinação de reencontrar a ideia inicial de promover e estimular a evolução de música popular brasileira em suas tendências básicas reais (decidimos) aceitar exclusivamente música brasileira [...] e evitar equívocos referentes à arte de consumo e comunicação [...] a força de reconduzir todos os compositores nacionais e os que dele recebem influências [...] à tranquilidade de suas origens (Projeto - V Festival de MPB - TV Record, 1969 - Arquivo da TV Record apud NAPOLITANO, 2001: 257).

Em um esforço orientado por certa crença purista na autenticidade de gêneros que representavam a brasilidade, os organizadores pretendiam montar uma espécie de panorama do que melhor existia na música brasileira, convidando compositores consagrados como Tom Jobim, Edu Lobo, entre outros. Na tentativa de conter eventuais *happenings* imprevistos nas etapas do certame, a direção do evento proibiu o uso de guitarras elétricas, medida que censurava no plano estético possíveis *performances* críticas contra tal purismo e assegurava o predomínio da ideia de brasilidade no repertório do

evento. Um cartaz de divulgação publicado junto de um anúncio do novo patrocinador assim afirmava:

> Os Rolling Stones podem enfiar a viola no saco. Porque o assunto agora é samba, sambão, frevo, marcha-rancho, enfim música brasileira. É o Festival da Record, que este ano só classificará música essencialmente nossa. Ninguém vai deixar de gostar dos Stones, mas está na hora de dar um descanso na guitarra elétrica e voltar ao violão, pandeiro, tamborim na marcação e reco-reco (*Thyor Flor vai dar muito samba* - Arquivo TV Record apud NAPOLITANO, 2001: 258).

A proibição do uso da guitarra elétrica acabou causando uma repercussão desfavorável e recebendo críticas de jornalistas e artistas, como na matéria *Tom Zé diz que é proibido proibir a guitarra*, em que o compositor afirma que "não admite limitação a qualquer tipo de arte", achando, em matéria de música brasileira, que "tudo pode acontecer, menos reversão". A volta da repressão contra as guitarras representava um retrocesso, o qual ele associava a certo sentimento de culpa por parte dos tradicionalistas: "O horizonte aberto nos anos anteriores foi uma afirmação de valor e ousadia e, diante dele, não há razão para nos sentirmos como portadores de angústia e um sentimento de culpa" (TOM ZÉ, 1969: 3).

Apesar de ter conseguido atingir bons índices de audiência na televisão, a proposta nacionalista do festival não foi bem recebida pelo público e pela crítica, sendo subjugado pelas restrições impostas e pelo "empirismo verde e amarelo". O festival também foi criticado pela estratégia sensacionalista característica de programas de auditório que adotou, ao instituir, além do júri, uma comissão de defesa e outra de ataque para comentar as músicas apresentadas – o que fez com que o festival perdesse o clima de seriedade que marcava o evento desde o seu início. Assim, a fórmula dos festivais apresentavam indícios da falência e que seria consumado com o fracasso de público e crítica da última edição do evento, com a perda do prestígio e altos custos de produção não compensados.

Consciente ou não das questões implícitas, é nesse contexto de um processo corrente da supressão da polarização estético-ideológica e da diluição do ideário nacional-popular iniciado pelo tropicalismo que Tom Zé encontra no início de sua carreira em São Paulo. Veremos com mais detalhes a seguir como o artista se posicionou no campo da MPB, frente aos debates políticos e estéticos que analisavam possíveis soluções aos impasses da música brasileira no período.

Sorriso, metrópole, guitarras elétricas, crediário e "boas maneiras" em *Grande liquidação* (1968), de Tom Zé

Depois de concluir sua formação na Universidade Federal da Bahia e participar ainda de algumas atividades ligadas à instituição em 1967, Tom Zé muda-se para São Paulo levando sua experiência rural e interiorana de Irará plasmada com informações das vanguardas estético-intelectuais eruditas transmitidas nos Seminários Livres de Música. Ambientado em São Paulo, começa a participar de programas de televisão e festivais de canção, como o da TV Excelsior com a canção *Catecismo, creme dental e eu* ou o III Festival de Música Brasileira da TV Record com a canção *A moreninha* (ZÉ, 2003), inicialmente sem conquistar grande aclamação popular.

Se considerarmos o passado rural e sertanejo de Tom Zé – cujo tipo de experiência estava muito mais atrelada a um contexto de comunidade pré-industrial de Irará e suas relações marcadamente pessoais[2] – e as diferenças dos seus costumes e hábitos em relação a uma sociedade urbano-industrial, talvez possamos afirmar que tais diferenças de vivência possibilitaram uma percepção diferenciada da grande metrópole, um ponto de vista supostamente mais distanciado. Assim, seja pelo impacto cultural de duas sociabilidades distintas e as impressões daí decorrentes, seja pela incorporação da vivência do cosmopolitismo efetuada junto ao tropicalismo, Tom Zé acabou adotando a *urbe* como centralidade temática para compor doze canções e produzir o seu primeiro disco, *Grande liquidação*, que foi lançado ainda em 1968 pela gravadora Rozemblit. Com humor e uma visão crítica da sociedade de consumo e das contradições e problemas da urbanização, Tom Zé misturou elementos potencialmente antagônicos no período, como sonoridades

[2] Em seus ensaios sobre a obra de C. Baudelaire, Walter Benjamin conceitua dois tipos distintos de experiência para compreender a concepção de modernidade do poeta. A verdadeira experiência (*Erfahrung*) é vivenciada em contextos comunitários tradicionais, como uma conjunção entre traços do passado individual e do coletivo. Assim, "a experiência está condicionada à atividade de rememoração que instaura a possibilidade de que o passado individual se insira no contexto mais amplo da comunicação entre gerações sucessivas que formam a tradição" (GATTI, 2009: 173). O declínio da *Erfahrung* vem com a modernidade e o surgimento da *urbe*, como espaço de sociabilidade incapaz de integrar seus habitantes em uma experiência comum. O curso acelerado do tempo consome rapidamente o presente e impede que o indivíduo atualize o passado, daí "a impossibilidade de construir uma experiência nas condições históricas da produção incessante do novo que sustenta a modernidade" (GATTI, 2009: 173).

da Jovem Guarda (com o uso de guitarra elétrica e órgão), ritmos brasileiros, arranjos de banda marcial e procedimentos experimentais da música erudita da vanguarda do período.

Em uma matéria publicada no periódico Folha de São Paulo, Tom Zé teceu argumentos que fornecem pistas para compreender o projeto estético concebido para o disco e indicam seu posicionamento no debate ideológico entre a Jovem Guarda e a MPB:

> EN - Você é compositor?
>
> TZ - Sim, sim senhor.
>
> EN - Mas é compositor de música jovem ou de música popular brasileira?
>
> TZ - Por esta pergunta, que muitas vezes ouvi, fica parecendo que a música popular brasileira só pode ser velha, pois a música nova e atual não o seria. [...] Parece que é vedado aos compositores "brasileiros" o ato ou a capacidade de renovar. Considerando isto, um falso dilema nos é imposto: ou sermos "velhos" ou não sermos compositores brasileiros. Ora eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós. Não quero o mundo nem a minha obra num passado de laço de fita, embalsamado por possíveis tradições musicais ou culturais de saudades perfumadas. [...] os meus trabalhos são atuais (jovens, se for, melhor) e, apesar disto, se olho para eles, sinto que são mais nacionais do que as possíveis certidões de nascimento de Cecy e Pery [Personagens de *O Guarani* de José de Alencar] (OLIVEIRA, 1968: 2).

No discurso de Tom Zé pode-se perceber uma crítica a certa concepção purista e nostálgica da ideia de tradição e o seu posicionamento a favor de uma música "jovem" e ao mesmo tempo "brasileira". Seguindo essa linha de pensamento, para ele, a incorporação de elementos considerados novos no período (por exemplo: guitarra elétrica, órgão ou procedimentos de vanguarda) em sua obra seria algo necessário para romper com as tradições culturais e modernizar a música brasileira, sem que isso acarretasse na perda da "brasilidade". Contrapunha-se, assim, ao segmento de esquerda ligado à MPB, que via na defesa das tradições culturais nacionais uma forma de militância política frente ao imperialismo cultural norte-americano e uma fonte musical mais adequada para denunciar os dilemas e contradições do país submetido ao regime militar.

Pensando na carreira do artista em perspectiva, pode-se dizer que, desde o início da sua carreira no mercado fonográfico, Tom Zé assume certa vocação vanguardista[3], incorporando a lógica de ruptura no seu processo criativo e buscando nos repertórios e sons já conhecidos pelo público, novas relações e novos procedimentos, dessacralizando formas, esquemas prévios e padrões aceitos no mercado (VARGAS, 2012). Além disso, adota também métodos experimentais de criação artística, incorporando procedimentos da vanguarda da música erudita europeia na busca de novas sonoridades e de novos parâmetros composicionais e performáticos, constituindo o que estamos definindo como uma poética transgressora de fórmulas convencionais da canção.

Especificamente no momento político de 1968, Tom Zé tinha interesses artísticos em comum com o tropicalismo e defendia o uso das guitarras elétricas, posicionando-se a favor das conquistas tecnológicas, da renovação da música brasileira e contra o atraso associado à perpetuação das tradições e a um "Brasil bucólico que a esquerda queria" (ZÉ, 1992). Em uma entrevista realizada anos depois, o compositor baiano relembra sua visão do contexto do período:

> São Paulo era uma cidade muito jovem naquele tempo né? Viver numa cidade grande era uma coisa muito novidade para os próprios habitantes. A aproximação ameaçadora do computador, do processamento de dados eram ameaças muito grande aos costumes e principalmente à esquerda brasileira que queria um Brasil bucólico, um Brasil de pescadores de meios artesanais, não é? (ZÉ, 1992).

Apesar de também se manifestar contra o regime militar no país e sua ideologia moralista, Tom Zé aparentemente discordava em alguns pontos com o segmento de esquerda nacionalista, especialmente no que se refere à defesa das tradições. Muito provavelmente não foi por acaso que os arranjadores escolhidos para trabalharem no disco tenham sido Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, compositores de formação vanguardista. Ambos tiveram aulas diretamente com Hans Joachim Koellreutter e participaram do movimento Música Nova, iniciado em 1963, em companhia de outros compositores vanguardistas como Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, entre outros. Em suma, o grupo tinha como compromisso retomar a linha de

[3] É preciso deixar claro que, pelo uso do termo "vocação vanguardista", não se quer atribuir à obra de Tom Zé qualidade de vanguarda, mas apenas destacar certa tendência que o artista apresentou ao longo de sua carreira em transgredir padrões do mercado e romper com formatos consolidados da canção.

pesquisa musical iniciada no movimento Música Viva por Koellreutter na década de 1940, que ambicionava trazer as inovações da vanguarda musical da música erudita internacional para o Brasil. Na segunda metade da década de 1960, Damiano Cozzella, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Rogério Duprat reaproximaram-se da música popular e passaram a colaborar no movimento tropicalista e em produções paralelas (discos de Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, p.ex.), escrevendo arranjos e empregando novos materiais oriundos de diferentes vertentes vanguardistas europeias compromissadas com a abolição do sistema tonal, como as experiências tecnológicas do concretismo francês de Pierre Schaeffer, a escola eletroacústica alemã, as novas estruturas harmônicas do politonalismo, do atonalismo de Schönberg, entre outros. Não por coincidência alguns procedimentos dessas vertentes são encontrados em *Grande liquidação* e serão objetos de uma análise mais minuciosa a ser realizada mais adiante.

Outro fruto da revolta contra as tradições é encontrado na ficha técnica, onde consta que houve participação especial dos grupos Os Versáteis e Os Brasões, ambos ligados ao *rock* e à Jovem Guarda, cujo repertório incluía The Beatles, Erasmo Carlos, Henry Mancini e algumas músicas da MPB[4]. A formação instrumental de base das duas bandas de apoio era também similar, contando com guitarras elétricas, órgão, baixo, bateria e percussão. A diferença mais expressiva é que no grupo Os Versáteis havia a presença marcante de um trompete solo executando as melodias nos discos, instrumento incorporado nos arranjos do disco de Tom Zé. Devido à participação especial dos dois grupos, a formação instrumental da maioria das faixas do disco se mantém constante, contudo com ideias de arranjo diferentes em cada uma.

Ainda que Tom Zé empregasse instrumentos e signos associados à Jovem Guarda, segmento musical fortemente atrelado a estratégias de marketing da indústria cultural, o compositor não deixava também de conceituar uma temática com críticas explícitas à sociedade de consumo e ao esquema publicitário, reveladas em textos presentes na contracapa. Segue abaixo um trecho:

> Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. [...] Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto,

[4] Informações encontradas através de consulta aos sites <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-versateis.php> e <http://www.dicionariompb.com.br/os-brasoes/dados-artisticos>. Acesso em: 11 out. 2013.

> quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Às vezes por outras coisas também) (ZÉ, 1968).

As figuras metafóricas do sorriso e da felicidade podem ser entendidas aqui como a aparência de positividade associada a produtos vendidos por estratégias de *marketing* nos meios de comunicação de massa, que acabam por gerar necessidades de consumo supérfluas. Contrastando com essa aparência positiva, Tom Zé destaca a infelicidade presente na pobreza, na desigualdade social do país e desejos de consumo frustrados. Através de críticas não apenas às estratégias de sedução dos consumidores, mas também à dinâmica desenfreada de São Paulo, à obsessão pelo trabalho, à ganância, aos "bons costumes" e às contradições de uma metrópole emergente delineia-se o núcleo temático das canções, intituladas *São São Paulo*, *Curso intensivo de boas maneiras*, *Catecismo, creme dental* e *eu*, *Não buzine que eu estou paquerando* e *Parque industrial*, entre outras.

Para privilegiar o efeito crítico nas letras e nos arranjos das músicas, Tom Zé recorre frequentemente ao uso da sátira como ferramenta poética, como funcionamento discursivo na composição das letras. Considerando que a sátira pode ser definida como composição poética que visa a censurar ou ridiculizar defeitos ou vícios, censura jocosa, zombaria (FERREIRA, 2010: 1898), pode-se dizer que, em cada faixa do disco, o compositor reduz ou exagera um determinado aspecto da sociedade com o intuito de ridicularizá-la, de modo a sobressair os defeitos criticados com humor. Esse recurso artístico foi empregado por Tom Zé desde suas primeiras canções compostas em sua terra natal Irará[5] e continuou sendo empregado na sua carreira como um todo, constituindo assim uma das suas marcas de expressão artística. No LP *Grande liquidação*, o uso da sátira contribui para ressaltar o aspecto crítico do núcleo temático do disco, no retrato da sociedade de consumo, da moderna metrópole e seus costumes sob a ética capitalista, trabalhista e certos valores pequeno-burgueses da ideologia dominante.

A capa do disco (Fig. 1) também se alinha ao núcleo temático do disco, retratando a faixada de uma rua comercial com placas e anúncios reluzentes em cores vibrantes, destacando símbolos de consumo do cotidiano, presentes em normalmente em espaços comerciais de um contexto urbano. No centro, destaca-se uma tela de televisão com a imagem de Tom Zé, que como já apontamos anteriormente era um meio de comunicação em ascensão no período. Expressões empregadas como "extra", "grátis", "grande

[5] Algumas destas canções são apresentadas pelo próprio artista no livro *Tropicalista lenta luta* (ZÉ, 2003).

liquidação" ou "novo produto" remetem ao tipo de anúncio utilizado em estratégias *marketing* do setor publicitário. Como veremos em análises posteriores, Tom Zé emprega símbolos do consumismo não somente na capa e nos textos da contracapa, mas também nas letras de algumas canções, algo que marca a relação dialógica dos diversos aspectos constitutivos do disco (capa, textos da contracapa, letras, músicas etc.).

Considerando que ao longo das décadas de 1960 e 1970 se consolida o mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 1994), a televisão se concretiza como veículo de comunicação de massa e, configura-se de maneira mais concreta uma sociedade de consumo principalmente nas grandes metrópoles, pode-se dizer que as questões tratadas criticamente no disco de Tom Zé ilustram satiricamente certas mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira, na época associadas ao modelo de desenvolvimento imposto pelo regime militar.



Fig. 1: Capa do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé (1968).

Algumas satíricas canções-retratos da metrópole

Dialogando com questões culturais e políticas vigentes do período, na canção *Quero sambar meu bem* Tom Zé parece fazer uma sátira dos que cultivam o passado em detrimento dos valores do presente, problematizando as relações entre tradição e modernização na música brasileira. Sem descartar o passado, porém mais preocupado com o presente, ele constrói, tanto no texto escrito como no texto musical, uma crítica ao purismo dos tradicionalistas de esquerda, desconstruindo o mito de autenticidade que envolvia a produção engajada nacionalista ao cultivar gêneros folclóricos como o samba de morro, o frevo, o baião, a embolada, entre outros. Vejamos a construção de sua letra:

Quero sambar,
meu bem
quero sambar
também
não quero é vender
flores
nem saudade
perfumada

Quero sambar,
meu bem
quero sambar
também
mas eu não quero
andar na fossa
cultivando tradição
embalsamada

Meu sangue é de
gasolina
correndo, não tenho
mágoa
Meu peito é de
sal de fruta
fervendo no copo
d´água

Quase como um manifesto contra a "velhice cultural", *Quero sambar meu bem* constitui o elo que sintetiza os paradigmas dos processos criativos artísticos de Tom Zé no projeto estético do disco. Signos do espaço-tempo moderno incorporam desde a capa e contracapa do disco, até a sonoridade das músicas, formação instrumental, letras etc. Ao mesmo tempo, o vínculo com a tradição não é totalmente rompido, mas colocado criticamente em novas circunstâncias, muitas vezes experimentais: conduções rítmicas de samba, baião, forró são incorporadas, porém executadas com guitarra elétrica e órgão, misturadas com condução de *rock* (como na canção *São São Paulo*), procedimentos incomuns se situados no repertório do período.

A partir daí, podemos compreender melhor o caráter semiótico e polissêmico da letra da canção e sua relação com o arranjo. Enquanto a tradição é conformada nos primeiros versos do refrão ("Quero sambar meu bem / Quero sambar também"), a condução rítmica executada é de *rock*, ou seja, o discurso do texto é colocado em contradição musicalmente. O inverso dessa situação acontece nos versos "Mas eu não quero / andar na fossa / cultivando tradição / embalsamada", em que a tradição é claramente negada no texto, porém o acompanhamento musical muda especificamente nesse momento para o ritmo de valsa, gênero que pode ser associado a uma das práticas tradicionais de música brasileira.

Assim, de maneira semelhante ao procedimento tropicalista, signos da brasilidade e da tradição (o ato de sambar, bossa-fossa, ritmo de valsa) foram justapostos com signos da modernidade (ritmo de *rock*, timbres da guitarra e do órgão, gasolina) e colocados em novas relações, misturando crítica social com a apreciação estética da canção. Em um momento em que certa polarização estético-ideológica ainda balizava tendências no mercado e se distinguiam claramente os estilos regionais dos estrangeiros, tal justaposição efetuava uma desarticulação das dicotomias estéticas e das ideologias, uma operação desmistificadora em que elementos contraditórios eram assimilados privilegiando o efeito crítico daí decorrente (FAVARETTO, 1996). Apesar de ainda não ter amadurecido seu projeto estético musical e de empregar procedimentos musicais distintos do Tropicalismo em sua música, Tom Zé teve interesses artísticos em comum com o movimento e praticou justaposições como essa em diversas canções do seu primeiro disco.

Como já foi dito anteriormente, a referência ao moderno está presente no disco em vários aspectos de sua totalidade (capa, textos da contracapa, formação instrumental, letras). Especificamente na canção *Não buzine que eu estou paquerando*, elementos característicos da Jovem Guarda são incorporados não apenas no plano musical, como

acontece nas outras faixas do disco, mas também se integram à temática da letra. O apelo ao romantismo e a referência ao carro, como símbolos da "juventude transviada" se misturam à crítica do frenesi capitalista pelo trabalho e pela acumulação de capital. Vejamos sua construção:

[Refrão] Sei que o seu relógio
Está sempre lhe acenando
Mas não buzine
Que eu estou paquerando

Sei que você anda
Apressado demais
Correndo atrás de letras,
Juros e capitais
Um homem de negócios
Não descansa, não:

Carrega na cabeça
Uma conta corrente
Não perde um minuto
Sem o lucro na frente
Juntando dinheiro,
Imposto sonegando,

Passando contrabando,
Pois a grande cidade não pode parar (BIS)

A sua grande loja
Vai vender à mão farta
Doença terça-feira,
E o remédio na quarta,
Depois em Copacabana e Rua Augusta,

Os olhos bem abertos,
Nunca facilitar,
O dólar na esquina
Sempre pode assaltar

Mas netos e bisnetos
Irão lhe sucedendo

Assim, sempre correndo,
Pois a grande cidade não pode parar (BIS)

Pelo conteúdo da letra e seu arranjo, *Não buzine que eu estou paquerando* é outro dos fonogramas mais representativos do disco, pois sintetiza seu núcleo temático concebido – o retrato crítico de Tom Zé da moderna metrópole e seus costumes sob a ética do capitalismo. Em tom de depoimento satírico, ilustra-se um motorista mais ocupado em paquerar do que chegar a algum lugar, respondendo à buzina de um homem de negócios, apressado e ansioso para acumular "letras, juros e capitais". Assim, segundo Dunn, a canção retrata o conflito entre certa ansiedade gerada pelo capitalismo e a busca pelo prazer na cidade ("Sei que o seu relógio / Está sempre lhe acenando / Mas não buzine / Que eu estou paquerando") (DUNN, 2009: 221).

No plano musical também se faz referência ao acúmulo, pois logo na introdução da música cerca de quatro vozes se sobrepõem, falando números e operações matemáticas, como "sete vezes quatro vinte e oito – sete vezes cinco trinta e cinco", "trinta e oito" ou "quinze por cento", aludindo assim ao cálculo de juros e somas de ganhos do homem de negócios. A referência ao carro também não se restringe à letra, pois com o mesmo uso de vozes, se faz uma imitação de buzinas de carro antes do início do primeiro refrão, entoando sons imitativos como "bibi" e "bó".

Neste procedimento, em que as vozes são empregadas de uma maneira "falada" do cotidiano, sem desempenhar função melódica ou ter propriamente intenção de canto, percebemos uma marca da singularidade do projeto estético de Tom Zé, ainda em fase inicial de criação. Considerando que esta maneira de empregar vozes era de certa maneira incomum para os padrões de beleza da MPB, podemos dizer que essa é outra maneira pela qual Tom Zé insere "estranhezas" em sua música, tensionando formas de canção consolidadas no mercado.

O arranjo da música reproduz a sonoridade de bandas de coreto ou a sonoridade que remete a vinhetas de espetáculos circenses, por isso, apresenta uma grande formação instrumental. Além de guitarra, baixo e bateria, inclui também metais (trompete, trombone, trompa, tuba) e madeiras (flautim, flautas, clarinete, saxofone). É interessante notar que a imitação de buzinas de carro também é feita pelos metais nos refrães, sempre antecedendo os versos "Mas não buzine / Que eu estou paquerando", como se um carro tivesse buzinado de fato, algo que reforça a força enunciativa do refrão.

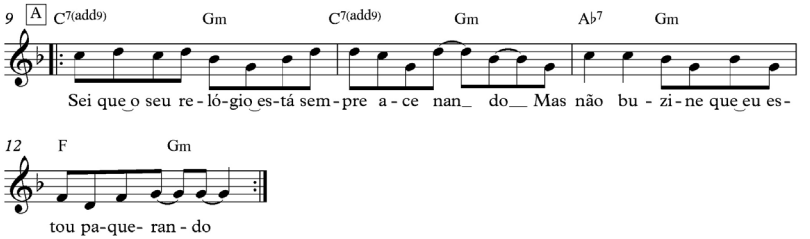
Ao longo da canção, dois tipos de condução rítmica são executados e se alternam até o final da música. Um deles é de marcha de carnaval com compasso binário e o segundo é de *rock* com compasso quaternário. Segue abaixo uma tabela (Tab. 1) indicando como a forma da música foi organizada e quantos compassos contém cada seção.

Seções	Introdução	Seção A (2 vezes)	Seção B	Seção A (2 vezes)	Seção B	Seção A (3 vezes)
Métrica	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4
Qtd. de compassos	2 comp.	1 comp.	7 comp.	1 comp.	7 comp.	2 comp.

Tab. 1: Organização das seções no arranjo de *Não buzine que eu estou paquerando.*

Como podemos perceber, o arranjo foi organizado dentro da forma tradicional de canção AABA, apresentando uma introdução precedente e uma alternância constante de condução rítmica em cada seção. Especificamente nos refrães (Seção A), momento em que a letra faz referência ao universo da Jovem Guarda, a condução rítmica executada é de *rock*, estabelecendo uma relação de correspondência entre a temática e o acompanhamento musical. Nos versos (Seção B), no entanto, existe certa contradição entre o caráter da marcha e o conteúdo da letra, algo apontado pelos pesquisadores Fenerick e Durão (2010: 309) como uma maneira pela qual Tom Zé desconstrói certo padrão instituído no campo musical. Segundo os autores, o marco zero da estratégia de Tom Zé de desconstrução da noção de beleza da canção pode ser identificado em *Grande liquidação* no conflito entre rítmica e letra. No caso de *Não buzine que eu estou paquerando*, os autores destacam que a rítmica empregada é a da marcha de carnaval, cujo estilo se caracteriza normalmente por trazer inequivocamente alegria, contudo, pela sua letra acaba se transformando em uma crítica do controle do capitalismo sobre o ócio (FENERICK; DURÃO, 2010: 309).

Notamos outra referência ao *rock* e à Jovem Guarda quando analisamos a construção melódica e harmônica dos refrães. Vejamos abaixo sua transcrição (Ex. 1):



Ex. 1: Transcrição do refrão de *Não buzine que eu estou paquerando*.

Se avaliarmos quais são todas as notas utilizadas na melodia e que tipo de escala se forma a partir delas, chegamos à conclusão de que a melodia está estruturada na escala pentatônica de sol menor – Sol, Si bemol, Dó, Ré e Fá. Este tipo de escala é predominantemente empregado em melodias das canções de *rock* e *blues*, principalmente naquelas compostas em tonalidades menores. Em relação à estrutura harmônica, notamos o emprego da progressão IIm – V7, seguido de um dominante substituto bII7 (Ab7) que resolve no acorde da tonalidade (Gm) e por fim perpassa pelo acorde de bVII também dentro do campo harmônico da tonalidade.

Outra faixa do disco que incorpora elementos do *rock* em seu arranjo é a canção *Parque industrial*. Das canções do disco, ela certamente obteve maior destaque na carreira de Tom Zé, pois antes mesmo de lançar o seu primeiro LP, participou na gravação do manifesto musical do movimento Tropicalista, o disco *Panis et Circensis*, exatamente com esta canção, algo que lhe conferiu também certo destaque na mídia. Como Favaretto (1996: 106) aponta, a canção critica a ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural. Vejamos abaixo sua letra:

[Refrão] É somente requentar
E usar,
É somente requentar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão

Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

Através de símbolos já identificados anteriormente na capa e nos textos da contracapa, como as figuras metafóricas do sorriso, da alegria e expressões características de anúncios de publicidade ("garota-propaganda", "já vem pronto e tabelado", "extra", "grátis"), *Parque industrial* sintetiza a crítica à sociedade de consumo como temática recorrente na totalidade do disco. Em seu livro *Alegoria, Alegria*, Favaretto contribui com uma análise: "operam na letra a carnavalização, o deboche e a ironia dos mitos oficiais, em que a festa mimetiza a natureza e sacraliza o desenvolvimento industrial" (FAVARETTO, 1996: 106). Assim, o caráter carnavalesco da marcha serve tanto para tecer críticas ao marketing, como também para ironizar a ideia do "avanço industrial", do progresso técnico e econômico, bastante apreciada pela direita no desenvolvimentismo dos anos 60. Sobre isso, Flora Sussekind comenta:

> São exemplares, nesse sentido, canções como "Tropicália", de Caetano Veloso e "Geléia Geral", de Gil e Torquato Neto. "Retocai o céu de anil/ bandeirolas no cordão/ grande festa em toda a/ nação/despertai com orações/ o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção": cantava Tom Zé, em "Parque industrial", tensionando as imagens desse avanço industrial (as garotas-propaganda, o sorriso engarrafado, o produto "made in Brazil") com indicações de um arraigado moralismo (lista de pecados, orações, redenção) de um nacionalismo provinciano, sentimental (bandeirolas, ternura, festa, nação), que parecem evocar "o catecismo de fuzil" dos desfiles militares e das marchas familiares de apoio ao golpe militar de 1964 (SUSSEKIND, 2005: 43 apud LIMA, 2010: 61).

A canção apresenta duas versões, com arranjos razoavelmente diferentes. Um deles foi feito por Rogério Duprat na ocasião da gravação da música no disco manifesto da Tropicália e foi analisado brevemente por Favaretto em seu livro sobre o movimento. O segundo arranjo foi feito por Damiano Cozzella e Sandino Hohagen especificamente para integrar o disco de Tom Zé *Grande Liquidação*, versão esta que será analisada a seguir.

Devido à participação do grupo Os Versáteis como banda de apoio, em que o trompete tem destaque como instrumento solo, o arranjo conta com intervenções do instrumento em diversas seções. Além dos instrumentos empregados na banda (guitarra elétrica, órgão, baixo, bateria, trompete, coral), o clarinete também é incorporado, executando intervenções constantes e principalmente uma espécie de imitação de risada, que permeia a música do começo ao fim – algo que ressalta o caráter de deboche e ironia da letra no plano musical.

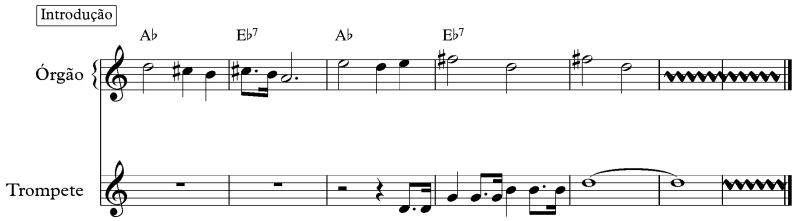
Ao longo da canção dois tipos diferentes de condução rítmica se alternam – o *rock* e a marcha de carnaval. Contudo, pode-se dizer que na maior parte do tempo o ritmo que predomina é o de *rock*. Vejamos abaixo (Tab. 2) como a forma é estruturada:

Seções	Introd.	Seção A	Seção B	Seção C	Seção A	Seção B	Seção C	Seção A	Coda
Qtd. de compassos	8 comp.	16 comp.	13 comp.	20 comp.	16 comp.	13 comp.	20 comp.	12 comp.	8 comp.

Tab. 2: Organização das seções no arranjo de *Parque industrial*.

Como se pode observar, a estrutura central simples ABC se repete uma vez; é precedida de uma introdução e sucedida de uma repetição da Seção A e uma Coda, que encaminha o final da música. Ao longo das seções, é possível notar marcas da poética transgressora de Tom Zé (ainda que em uma fase inicial de concepção) e da atuação dos arranjadores Damiano Cozzella e Sandino Hohagen em procedimentos experimentais empregados, que eram estranhos a determinadas tradições musicais do período – como o emprego de atonalismos e de *clusters*.

Logo na introdução, identificamos uma apropriação de um procedimento musical que reproduz a sonoridade das vanguardas eruditas, ao observarmos que as melodias executadas pelo órgão e pelo trompete provocam certo tensionamento pela não conformação da tonalidade. Vejamos abaixo sua transcrição (Ex. 2):



Ex. 2: Introdução de *Parque industrial*.

Apesar de a harmonia apresentar uma progressão tonal, as notas empregadas na melodia inicial (Ré, Dó#, Si, Mi, Fá#) não constituem notas dos acordes executados de Ab maior e Eb maior com sétima, e, por isso, geram intervalos dissonantes, típicos de construções melódicas atonais. Com a entrada do trompete executando o arpejo de sol maior, o atonalismo acaba sendo ressaltado, também pelas notas inarmônicas. A seção acaba com uma breve passagem com emprego da indeterminação, em que os instrumentistas executam qualquer tipo de som sem organização rítmica, o que acaba resultando em ruído, outro tipo de procedimento comum no repertório vanguardista da música erudita.

Outro caso da apropriação de procedimentos vanguardistas pode ser observado no emprego de *clusters* com notas estranhas à harmonia nos refrães e na seção B. Através do uso de pedal, o órgão executa notas próximas uma da outra (por exemplo: Dó, Dó#,

Ré, Mi) sem que acordes sejam formados. A ressonância obtida dessas notas próximas pelo uso do pedal causa um efeito dissonante e tensiona as relações tonais que o ouvinte tem como referência na canção do começo ao fim. Na música moderna do século XX, tais estruturas harmônicas serviam como um meio para chegar a novas sonoridades e novas formas de expressão. Foram exploradas especialmente nas obras microtonais de compositores como György Ligeti, Friedrich Cerha, Krzysztof Penderecki, entre outros. Contudo, é preciso deixar claro que, em tais composições, o *cluster* é incorporado como base na concepção da totalidade da obra, diferentemente do que acontece em *Parque industrial*, em que o material é empregado de maneira pontual; mais como um efeito dissonante do que como um recurso estrutural.

Considerações finais

Com a apreciação do disco *Grande liquidação* e as análises de *Quero sambar meu bem*, *Não buzine que eu estou paquerando* e *Parque industrial*, discorridas acima, investigamos o projeto estético concebido por Tom Zé, verificando de que modo ele se posicionou no campo da MPB do período, frente ao debate dos críticos, dos agentes e frente aos referenciais do repertório hegemônico. Em um momento em que a música popular funcionava como o veículo por excelência do debate intelectual (NAVES, 2004: 19-21), pode-se dizer que Tom Zé atuou como crítico, no próprio processo de composição, incorporando emblemas da modernidade (guitarras elétricas, órgão, procedimentos de vanguarda da música erudita) com fins de romper com certas tradições musicais participando no movimento de renovação da MPB praticado pelo tropicalismo. Através de procedimentos experimentais como atonalismos, uso da voz "falada" do cotidiano, emprego de *clusters*, o artista praticou sua poética transgressora - ainda em fase inicial de concepção -, com momentos pontuais de tensionamento das formas tradicionais da canção. No campo semântico das letras, dirigiu críticas corrosivas a certas questões políticas e culturais do momento, como o moralismo ideológico e a ética desenvolvimentista do regime militar, as contradições de uma sociedade de consumo emergente e o cultivo das tradições.

Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BOLETIM DE ASSISTÊNCIA DE TV. v. 1. São Paulo, 1966. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.

_____. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*, SP, ANPUH/Humanitas Publicações, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz:* indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

DUNN, Christopher. Tom Zé and the Performance of Citizenship in Brazil. *Popular Music,* n. 28, p. 217-237, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda et al. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2010.

FENERICK, José Adriano; DURÃO, Fábio Akcelrud. Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010. p. 299-315.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé*: a (re)invenção da música brasileira (1968-2000). Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, Junho 2009.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna:* uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

LEMOS, Altalia Maria Alves. *A construção da "descanção" de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação

(Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica:* um estudo antropológico. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OLIVEIRA, Adones de. Festival e um depoimento de Tom Zé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1968. Folha Ilustrada, p. 2.

PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada... (O tom de Tom Zé)*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. *Tom Zé: O defeito como potência - A canção, o corpo, a mídia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

TOM ZÉ diz que é proibido proibir a guitarra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 out. 1969. Folha Ilustrada, p. 3.

VARGAS, Herom. As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970. *Galáxia*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, v. 12, p. 279-291, 2012.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

ZÉ. Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. Entrevista concedida por Tom Zé ao Programa Roda Viva da TV Cultura. 1992. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_kU6GUez5Qg&list=PLF80DBABCA93276C6>. Acesso em: 10 out. 2013.

_____. *Grande liquidação*. 1968. Texto na contracapa do LP.

Guilherme Araújo Freire é Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2012), realiza o curso de Mestrado em Música pelo Programa de Pós-Graduação na mesma instituição e é membro do grupo de pesquisa Música Popular: História, Produção e Linguagem (CNPq, 2010-), coordenado pelos Profs. Drs. Rafael dos Santos e José Roberto Zan. guilhermefreirea@gmail.com

Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas

Ana Carolina Nunes do Couto (UFPE)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da trajetória que estruturou a prática musical no âmbito dos cursos superiores brasileiros e suas implicações para as atuais demandas da profissão do músico. Aborda o assunto a partir da perspectiva da sociologia das ausências (SANTOS, 2008), que propõe tornar presentes as diferentes formas de conhecimentos e de experiências sociais que foram subtraídas e desperdiçadas do mundo. O desenvolvimento do texto se dá a partir de quatro eixos: contextualização da problemática discutida; a relação da prática musical com o colonialismo; os aspectos da tradição e da modernidade (GIDDENS, 2001) observados na prática musical universitária; e o fenômeno da globalização incidindo sobre as identidades culturais. Por fim, são apresentadas algumas propostas de reestruturação, elaboradas principalmente a partir do embasamento na sociologia das emergências (SANTOS, 2008).

Palavras-chave: Ensino de música na universidade. Campo profissional do músico. Formação do músico profissional.

Title: Rethinking Music Teaching in Brazilian Institutions of Higher Education: A Brief Analysis of a Trajectory of Gains and Losses

Abstract: This article presents an analysis of the trajectory that structured musical practice in the realm of Brazilian higher education and its implications on the current demands of professional musicians. We approach the subject from the perspective of the sociology of absences (SANTOS, 2008), which aims to make present different forms of knowledge and social experiences that were withheld and lost from the world. The development of the text is based on four parameters: contextualization of the problem discussed; the relationship between the practice of music and colonialism; tradition and modern aspects (GIDDENS, 2001) observed in the practice of music at universities; and the influence of globalization on cultural identities. Finally, some restructuring proposals have been presented that are mainly based on the sociology of emergences (SANTOS, 2008).

Keywords: University Teaching of Music. Careers in Music. Educating the Professional Musician.

COUTO, Ana Carolina N. Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 233-256, jun. 2014.

Este trabalho tem por objetivo contribuir com a discussão existente sobre a situação dos atuais cursos de música de nível superior no Brasil enquanto etapa de profissionalização. Apesar da existência de possíveis diferenças no que concerne à estrutura curricular de cada curso, que costuma variar de instituição para instituição e que por isso carrega diferenças nos nomes de disciplinas, na organização da grade curricular e no tempo de dedicação para integralização de cada um deles, algumas semelhanças são notórias e indiscutíveis, o que nos permite afirmar que os argumentos que serão apresentados aqui se aplicam para a grande maioria deles. Tais semelhanças dizem respeito ao propósito de cada curso, ao repertório que costuma ser priorizado e à filosofia existente por detrás da construção desses currículos. Desta maneira, buscaremos compreender como se constituiu e se perpetuou a escolha e a legitimação de determinadas músicas como sendo aquelas que estabelecem e norteiam a prática exercida nesse ambiente, em detrimento de outras músicas e os respectivos saberes que elas carregam, que foram excluídos dessa prática.

Analisaremos a problemática em questão a partir da perspectiva da sociologia das ausências (SANTOS, 2008), que propõe tornar presentes as diferentes formas de conhecimentos e de experiências sociais que foram subtraídas e desperdiçadas do mundo. Assim, acreditamos que, ao compreender a forma de eleição de um determinado modo de fazer e pensar sobre música, compreenderemos também a forma de exclusão das demais, e o que perdemos com essa exclusão. O texto se divide em quatro partes. A primeira traz a contextualização da problemática que discutiremos. A segunda trata da prática musical hegemônica nas universidades sob a perspectiva do colonialismo, na tentativa de compreender tal prática como uma construção social que foi fruto dessa realidade. A terceira traz as características que permitem localizar a prática musical acadêmica como dividida entre tradição e modernidade, buscando compreender, através desta análise, os motivos para a resistência a possíveis mudanças. A quarta parte enfoca o impacto do fenômeno da globalização sobre as identidades culturais, e como isso acaba causando um impasse entre o que é praticado no ambiente acadêmico e o que ocorre na realidade existente no campo profissional da área. Por último, apresentaremos algumas propostas, elaboradas principalmente a partir do embasamento na sociologia das emergências (SANTOS, 2008), que poderiam auxiliar numa possível reestruturação da prática musical acadêmica, de modo que ela se aproxime mais da realidade cultural e profissional existente nas diferentes localidades onde estes cursos se inserem. Contudo, isso é feito de forma consciente de que um assunto dessa complexidade e magnitude não se esgota por completo num único ensaio como este, mas pode contribuir com a discussão sobre o tema

a partir da perspectiva com que o trata.

Vale ressaltar que a intenção aqui está muito longe de tecer uma crítica à presença da música chamada erudita dentro das universidades e sua prática. O que se busca é entender porque determinados conhecimentos foram priorizados em detrimento de outros e quais foram os critérios para selecioná-los, atitude esta que leva automaticamente à exclusão de diversos outros tipos de música e suas práticas. Mas ainda mais do que compreender estas escolhas, acreditamos ser importante compreender porque, mesmo após o assunto já vir sendo debatido há algum tempo entre os estudiosos, ainda se reluta em criar um curso de música que seja mais alinhado ao que o campo profissional exige. Desta forma, parafraseando Giddens (2001: 11), que discute uma problemática semelhante para o estudo da sociologia, a intenção deste trabalho é, antes de tudo, questionar as premissas que desenvolvemos sobre nós mesmos, enquanto estudantes e professores de música, acerca dos contextos sociais mais amplos em que vivemos.

Em defesa das músicas

As Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2004) oferecem uma série de parâmetros para a elaboração dos Projetos Pedagógicos das Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras. Mesmo que tais diretrizes orientem para a concepção do Projeto Pedagógico, elas deixam claro, através do segundo parágrafo do Art. 2, que existe a liberdade de escolha por linhas de formação específica, que cabe a cada IES julgar necessárias à sua demanda local. Desta forma, a grande maioria das graduações em Música no Brasil[1] ainda opta pelas linhas de formação entre Licenciatura em Música e Bacharelado em Música.

A Licenciatura em Música tem como principal objetivo formar professores para atuação na educação básica, bem como capacitá-los para a atuação em escolas especializadas de música, e também - numa concepção mais atualizada - em espaços emergentes na sociedade, onde igualmente se constatam atividades de ensino e aprendizagem de música. Mais recentemente, com a aprovação da lei 11.769/08[2], que torna

[1] Existem outras modalidades de graduação, como é o caso por exemplo, do Bacharelado em Música Popular e da Licenciatura em Instrumento. Tais ofertas de formação serão mencionadas em outro ponto deste ensaio. Por hora, nos ateremos nas duas modalidades de formação profissional em música que predominam no país.

[2] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm>. Acesso em: jun. 2014.

a música conteúdo obrigatório nas escolas de educação básica de todo o país, vários fóruns e debates têm sido promovidos por instituições ligadas à área, bem como pesquisas vêm sendo realizadas, na tentativa de atender a essa nova necessidade: capacitar professores de música para atuação nas escolas regulares. Assim, as licenciaturas estão cada vez mais se preocupando em capacitar os seus alunos para atuarem nesse local.

O Bacharelado, por outro lado, visa preparar músicos para atuação no mercado, conforme explicitam Queiroz e Marinho:

> Os cursos de bacharelado em música, consolidados em várias universidades brasileiras, têm cumprido um papel fundamental no país, formando músicos para atender o mercado de trabalho profissional, capacitando-os para exercer distintas funções e atuar em diferentes espaços do campo musical em nossa sociedade (QUEIROZ; MARINHO, 2005: 84).

Apesar da descrição acima afirmar que o Bacharelado existe para atender às demandas do "mercado de trabalho" para a atuação em "diferentes espaços do campo musical", o que se observa na prática é a existência de uma hegemonia na forma de estudar música que prioriza a formação profissional para a atuação em um campo específico: a sala de concerto. A prática se baseia fundamentalmente na música de tradição europeia, e isso envolve não apenas o repertório que ali é dominante, mas também a sua forma de transmissão, assim como os conhecimentos e habilidades, artísticas e técnicas, específicos para esse fim. Quando consideramos a universidade como um espaço de formação, é notável a disparidade entre o que ali se estuda e a realidade existente no campo profissional num sentido mais amplo. O músico profissional atua hoje em diferentes contextos para além da sala de concerto, que lhe exigem conhecimentos, habilidades e técnicas que muitas vezes não são sequer contemplados durante seus anos de universidade.

A música é um produto artístico que está presente nas mais variadas sociedades e culturas, carregando diferentes funções e significados. Não existe apenas um tipo de música, um único modo de produção e criação, uma única forma de transmissão de habilidades e competências musicais, tampouco uma única forma de consumo. Sendo a experiência musical muito mais ampla, variada e diversificada do que a tradição universitária legitimou, e considerando que as diferentes músicas não existem e se reproduzem sob o jugo de um único sistema conceitual e estético, estamos corroborando com o desperdício da riqueza desta experiência ao relutarmos em modificar a forma que fazemos música e a forma que

preparamos o futuro profissional de música.

Acreditamos que, ao invés de encarar essa diversidade de criação, produção e consumo de música como um problema do qual parece ser impossível dar conta, trata-se de um pluralismo do qual não se pode apartar-se ao estudar algo tão complexo em termos de prática social e artística como é o caso da música. Assim, pensamos que precisamos partir para o encontro de soluções – sempre provisórias, e nunca definitivas, para ser condizente com nosso discurso que aqui se construirá – refletindo sobre as seguintes questões: como e por que se legitimou a música de tradição europeia como norteadora da prática musical nas nossas universidades, mais especificamente nos cursos de bacharelado em instrumento? Quais são as transformações sociais ocorridas nas últimas décadas que criam novas demandas profissionais no campo da música, e que demandas são essas? O que estamos perdendo quando negligenciamos toda essa diversidade de experiências musicais? Seria possível, através da identificação dos aspectos semelhantes existentes entre as diferentes culturas musicais, encontrar elementos que poderiam delinear uma espinha dorsal sobre a qual se criaria um curso de música mais inclusivo e em maior sintonia com a realidade profissional do músico? Se isso for possível, qual seria a melhor forma de iniciar este processo?

Música, modernidade e colonialismo

O processo de modernização do mundo - quando as antigas sociedades tradicionais orientadas por uma visão de mundo religiosa e metafísica passam a ser sociedades modernas, orientadas por uma visão de mundo cada vez mais racional - consolida-se, principalmente a partir do século XVII, através do pensamento determinista de Descartes. As diferenças entre os dois tipos de sociedades podem ser visualizadas nos mais variados âmbitos da vida social. No entanto, dois aspectos da modernidade em especial nos interessam aqui, na medida em que interferem diretamente na filosofia de construção do ensino musical brasileiro. São eles: o colonialismo e sua inerente negação da diversidade, e o processo de individualização do homem.

As influências do colonialismo na prática da educação musical brasileira. A fase ibérica da Europa, com suas conquistas territoriais ao redor do Globo, impôs violentamente a visão de mundo racionalista aos povos colonizados. O colonialismo europeu oprimiu todas as experiências, as histórias, os recursos, os produtos culturais e intelectuais dos povos conquistados, e subjugou-os a uma única ordem cultural global em torno da hegemonia europeia (ou ocidental) (QUIJANO, 2000: 209). A capacidade de

dominar e controlar a natureza que a ciência cartesiana iria proporcionar legitimou a imposição deste conhecimento como sendo o único válido, promovendo o que Santos et. al (2004: 20) denominam epistemicídio, ou seja, a desvalorização de todos os demais tipos de conhecimentos e, consequentemente, dos povos que compartilham desse conhecimento tido como "inferior", bem como a maneira de construí-lo. Desta maneira, Santos et. al (2004: 23) afirmam que a negação da diversidade é uma característica inerente ao colonialismo.

Mas não foi só no campo do conhecimento científico e na maneira de construí-lo que a imposição da visão ocidental se deu entre os povos colonizados. O âmbito cultural e artístico também é afetado. A chamada arte erudita passou a ser o cânone definidor de um padrão estético que determina o que é bom e válido, servindo também de distinção social entre "cultos" e "incultos". Santos (2008) descreve cinco lógicas estabelecidas pelo colonialismo, que se encarregam de produzir a não-existência de tudo aquilo que for diferente do modo de pensar ocidental. Trazemos aqui uma delas, que mais nos interessa ao assunto em questão, que é aquela lógica que legitima a alta cultura como sendo a única válida. De acordo com o autor:

> A primeira lógica deriva da *monocultura do saber* e do *rigor do saber*. É o modo de produção de não-existência mais poderoso. Consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente. A cumplicidade que une as "duas culturas" reside no fato de ambas se arrogarem ser, cada uma no seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura (SANTOS, 2008: 102-103).

A música europeia penetrou pela primeira vez no Brasil através dos jesuítas, como uma ferramenta poderosa para atrair os índios e catequizá-los. Com o passar do tempo e o desenvolvimento da sociedade colonial, outras atividades culturais e artísticas foram se estabelecendo no Brasil, mas sempre em mimese com a vida europeia e seu modo de fazer música. A Independência do Brasil, em 1822, não significou a ruptura com a subjetividade em que os indivíduos que formavam a sociedade haviam sido subjugados. O estabelecimento do primeiro Conservatório no Brasil, datado de 1841 - o Imperial Conservatório -, institucionalizou definitivamente o modo de fazer música que prevaleceu

no Brasil dali em diante. Segundo Esperidião (2002: 70):

> ...mesmo com as modificações que foram sendo introduzidas no seu currículo até a sua transformação na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, as inovações mantiveram as mesmas concepções humanistas de educação musical, fundamentadas em um paradigma tradicional, com ênfase no tecnicismo, priorizando-se o repertório europeu dos séculos XVIII e XIX e desconsiderando a totalidade do universo musical.

Assim, esse foi o modelo de ensino de música que norteou a forma de se aprender e ensinar música, considerada durante muito tempo como o único válido. No entanto, sabemos que essa não é a única música que se pratica na sociedade, que existem diversas outras maneiras de se ensinar e aprender música, e que, ao proceder de maneira excludente com essas diversas outras maneiras, estamos reproduzindo uma realidade herdada do colonialismo, o qual, como já foi dito, tem como característica inerente a negação da diversidade.

No Brasil, isso foi um forte ponto de reflexão na área da educação musical, principalmente a partir da década de 1990, momento em que os olhares dos estudiosos se voltaram para as diferentes formas de experenciar músicas que ocorriam para além dos muros do Conservatório e de seu modelo. Inicialmente, tais estudos se preocupavam com a necessidade de ampliar o repertório que se praticava em sala de aula, sob o argumento de tornar o ensino musical algo significativo para os alunos (ARROYO, 1990, 2002. QUEIROZ, 2004. SANTOS, 1991). Posteriormente, as preocupações se voltam não mais apenas para o conteúdo (o repertório), mas também para a sua forma de transmissão (o método), que necessitava ser condizente com o contexto de produção de cada um deles (ARROYO, 2001. COUTO, 2008. FEICHAS, 2006. SANDRONI, 2000). É dessa maneira que se passou a discutir metodologias de ensino que se preocupavam em incluir as práticas de aprendizagem chamadas de "informais", a partir da constatação de que não só diferentes repertórios haviam sido excluídos e negligenciados durante muito tempo, mas também as habilidades técnicas e musicais que eles desenvolviam naqueles que os praticavam.

Contudo, apesar das discussões terem trazido muitos avanços, a efetivação das propostas ainda se limita, em sua maioria, ao que é praticado no nível de ensino básico e não especializado, principalmente propostas voltadas para o ensino no contexto das escolas regulares. No que tange o ensino de música em nível superior, apesar do surgimento de

novas modalidades de graduação, como é o caso do Bacharelado em Música Popular em algumas instituições, por exemplo, a herança do modelo europeu de ensinar e aprender música, mais especificamente o modelo do Conservatório francês do século XIX, ainda prevalece. Os possíveis motivos que contribuem para essa resistência serão debatidos no decorrer deste trabalho.

A concepção de individualidade e a figura do virtuose. Hall (1998) traça uma análise sobre a transformação da visão de mundo que estabeleceu o indivíduo enquanto "sujeito humano". Organizando essa trajetória através de três concepções de identidade bem diferentes ao longo do tempo - o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno -, este autor afirma que é na Modernidade que pela primeira vez o homem se vê como possuidor de um sentimento estável sobre sua própria identidade e lugar no mundo (HALL, 1998: 23). Mais ainda, é essa figura que irá contribuir de forma crucial para uma distinção entre as antigas sociedades tradicionais para a sociedade moderna, representando um rompimento importante com o passado (HALL, 1998: 25).

Diversos movimentos refletem e reforçam essa mudança de concepção. De acordo com o autor citado, temos

> a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada (HALL, 1998: 25-26).

Tal mudança também se reflete no desenvolvimento da história da música ocidental. A ideia do "indivíduo soberano" mencionada por Hall se personifica, na música, na figura do virtuose. A aplicação da palavra virtuose é utilizada para se referir a um músico muito hábil, seja ele compositor, teórico ou intérprete. No entanto, a partir do Romantismo, essa palavra passou a ser utilizada cada vez mais para se referir ao solista, ou seja, o intérprete de brilhantismo notável. O movimento de valorização do intérprete virtuose envolveu a produção de música nos mais variados aspectos. Cada vez mais,

aumentava a quantidade de compositores que passavam a escrever peças cada vez mais difíceis, atraindo um público cada vez mais interessado em assistir à exibição técnica impecável de músicos talentosos capazes de executar habilmente tal tarefa (GONÇALVES, 1986: 226). Paulatinamente, observa-se uma desvalorização do fazer musical em grupo e uma valorização do fazer musical individual. Surge aí a figura do gênio na música, atribuída ao solista, à figura do compositor e a figura do regente.

O ensino de música acompanha essa tendência. As antigas metodologias que se preocupavam em formar o músico completo, através de Tratados elaborados com o intuito de capacitar o músico a realizar diferentes habilidades[3], tais como tocar de ouvido, domínio de leitura de notação tradicional e cifrada, harmonização, improvisação, transposição, análise, tocar solo e também em conjunto, vão sendo substituídas por metodologias que priorizam apenas duas: domínio de técnica e de leitura tradicional, visando estritamente a formação do solista. Esse é modelo de ensino que continua arraigado na grande maioria dos Conservatórios brasileiros, e sua extensão adentra o nível superior de ensino, principalmente nos cursos de Bacharelado (ESPERIDIÃO, 2002). Desta forma, se perpetuou no Brasil a ideia de que aprender música significa adquirir habilidades para tocar um instrumento musical, utilizando os códigos da música tonal de tradição europeia. Além de excluir outras músicas e suas práticas, essa forma de ensino-aprendizagem tem contribuído para reforçar a crença de que fazer música é uma atividade reservada a poucos indivíduos dotados de talento especial, excluindo assim pessoas capazes de se expressar musicalmente de outras maneiras (FRANÇA; SWANWICK, 2002).

Música, academia e tradição

Giddens analisa quais são as características genéricas de uma sociedade tradicional, na tentativa de localizar os papéis que determinados elementos dela herdados continuam presentes nas sociedades pós-tradicionais (GIDDENS, 2001: 30). A partir desse raciocínio, buscaremos transportar alguns aspectos dessa análise para nosso foco específico de estudo. Quais seriam as características da tradição, descritas por Giddens (2001), que podem ser percebidas na prática musical universitária? Quais são os limites entre tradição e modernidade que perpassam o pensamento nesse ambiente, e em que medida as duas visões se conflitam na construção de nossa prática? Será que a ideia de tradição nos ajudaria

[3] Sobre o assunto, conferir o prefácio de Fagerlande et. al (2013) e o trabalho de Gonçalves (1985).

a explicar os motivos para a perpetuação de uma prática musical acadêmica díspar com a realidade profissional, mesmo após tantas críticas?

De acordo com Giddens (2001: 30-31), a tradição seria uma forma de organizar a memória coletiva. Desta maneira, ela tem conexão com o passado, na medida em que se orienta para ele com o intuito de preservá-lo, passado este que exerce uma forte influência sobre o presente, e também modela o futuro, reconstruindo-o. Outra característica importante para compreender a tradição é que ela mantém sua integridade através do tempo graças à manutenção contínua de seus *rituais*, realizados não de forma meramente repetitiva, mas sim, de forma ativa e interpretativa (GIDDENS, 2001: 32-33).

Os rituais da tradição são interpretados e mantidos por *guardiães*: pessoas dotadas de uma capacidade especial para o acesso à chamada *verdade formular*. De acordo com Giddens (2001: 33-34):

> A verdade formular não depende das propriedades referenciais da linguagem, mas do seu oposto; a linguagem ritual é performativa, e às vezes pode conter palavras ou práticas que os falantes ou os ouvintes mal conseguem compreender. O idioma ritual é um mecanismo da verdade em razão de - e não apesar de - sua natureza formular. A fala ritual é aquela da qual não faz sentido discordar nem contradizer - e por isso contém um meio poderoso de redução da possibilidade de dissensão. Isso certamente é fundamental para sua qualidade de ser irresistível.

Os guardiães são muito importantes e seriam os mediadores essenciais dentro da tradição, pois possuem pleno acesso à essa verdade formular, investidos com a capacidade de lidar com seus mistérios. Esta habilidade é conferida graças ao envolvimento com os poderes causais da eficácia do ritual (GIDDENS, 2001: 34).

Apesar de, num primeiro momento, podermos encontrar semelhanças entre a figura dos guardiães na tradição com a figura dos especialistas na modernidade, Giddens deixa claro que eles não são a mesma coisa. Os primeiros seriam pessoas que possuiriam qualidades e poderes que não são comunicáveis aos que são de fora, e são responsáveis pela manutenção dos rituais que preservam a verdade formular da tradição que "representa não apenas o que 'é' feito em uma sociedade, mas o que 'deve ser' feito" (GIDDENS, 2001: 35). Já o especialista, na modernidade, também carrega conhecimentos diferenciados do restante da população que o permitem realizar determinadas tarefas que outros não; contudo, seus conhecimentos e habilidades para lidar com sistemas abstratos podem ser

adquiridos pelo leigo, através da aprendizagem, e possuem um discurso público pautado numa reflexividade que busca a atualização deste conhecimento. Sintetizando essa diferença:

> Primeiro, a especialização é desincorporadora; em contraste com a tradição, em um sentido fundamental não tem local determinado e é descentralizada. Segundo, a especialização não está ligada à verdade formular, mas a uma crença na possibilidade de correção do conhecimento, uma crença que depende de um ceticismo metódico. Terceiro, o acúmulo de conhecimento especializado envolve processos intrínsecos de especialização. Quarto, a confiança em sistemas abstratos, ou em especialistas, não pode ser imediatamente gerada por meio de sabedoria esotérica. Quinto, a especialização interage com a reflexividade institucional crescente, de tal forma que ocorrem processos regulares de perda e reapropriação de habilidades e conhecimento do dia-a-dia (GIDDENS, 2001: 62-63).

Assim, podemos afirmar que, enquanto a tradição tem um caráter excludente para com aqueles que que não participam dos rituais promovidos através da mediação dos seus guardiães, a especialização teria um caráter mais democrático, na medida em que os conhecimentos e habilidades podem ser adquiridos através de um processo de aprendizagem.

No caso da música e sua prática dentro do ambiente da universidade, notamos aspectos tanto da tradição quanto da modernidade, convivendo nem sempre de forma tranquila. Exemplificarei, de forma sumária e generalizada (pois existiriam graus de diferenciação em diferentes universidades e cursos) estes aspectos em duas realidades existentes nos cursos de música: o modelo tutorial de ensino e os discursos sobre a pesquisa.

O ensino tutorial. Talvez a característica mais notória da tradição neste ambiente esteja no modelo de ensino tutorial. Tal modelo de ensino se baseia na relação mestre-aprendiz, aonde se defende a atenção exclusiva ao estudante como a única forma de poder conseguir um resultado efetivo (TOURINHO, 2007: 2). Falamos aqui de um modelo que é eficiente por um lado, pois lida de maneira profunda e personalizada com a aprendizagem, mas excludente por outro, na medida em que é oferecido a poucos escolhidos que foram capazes de alcançar aprovação em rígidos testes de seleção.

Neste modelo também predomina a transmissão oral do professor ao aluno, bem como a comunicação não-verbal, que é quando o mestre demonstra como proceder

através de seu exemplo (ZORZAL, 2010: 65-66). Tal modelo de ensino outorga uma credencial de autoridade ao professor, que torna a relação entre professor e aluno muito próxima à relação de confiança que existe com os guardiães na tradição. A eficácia do ritual, ou seja, a eficácia publicamente reconhecida da performance bem-sucedida do professor em situações próprias (recitais, audições etc.) basta para lhe conferir a mesma natureza de guardião da verdade formular da tradição, e por isso não há sentido em discordar e nem em contradizer o que é ali ensinado, tampouco sua forma.

Os discursos sobre a pesquisa em música. A modernidade não previu como lidar com os preceitos supostamente irracionais da tradição e do costume. Logo, preocupou-se com avanços tecnológicos e científicos, em detrimento da questão do lado emocional da sociedade (GIDDENS, 2001: 39-39). A música - e as artes de uma maneira geral - são atividades humanas classificadas como irracionais, subjetivas, intuitivas (MONTEIRO, 1996. SANTOS et. al, 2004: 33). Tal classificação ocorre no sentido de diferenciar o racional como sendo algo que pode ser medido, explicado e controlado, enquanto o irracional, na perspectiva da Estética - enquanto campo da filosofia - seria a busca de "um outro tipo de verdade", na medida em que as artes reivindicam para si uma capacidade cognitiva à sua maneira (MONTEIRO, 1996: 53).

Na prática musical acadêmica existem, por um lado, aqueles profissionais que defendem que o tipo de desenvolvimento não racional (nos termos mencionados acima) na prática musical seria inerente e legítimo a ela, e por outro lado, há aqueles que buscam conhecer racionalmente como o processo cognitivo musical funciona, na tentativa de desmistificar e democratizar essa prática. Essa dicotomia se torna mais aparente quando observamos os discursos desses dois grupos. Como é natural de se esperar em uma área que ainda está em fase de estruturação, não há um consenso sobre questões metodológicas e epistemológicas envolvidas na realização da pesquisa em Música, havendo entre seus atores até mesmo quem desacredite ou desmereça tal empreendimento, como recordam Freire e Cavazotti (2007). Em contrapartida, há o discurso daqueles que estão preocupados em assegurar que a subjetividade inerente a uma produção artística/musical não impeça uma maior objetividade em relação à produção de conhecimento tecido sobre ela. Por exemplo, temos o ensaio em que Borém (2006: 46) combate os discursos de colegas que acreditam que a pesquisa na área da Música seja algo desnecessário. Seguindo nesta mesma linha de pensamento, Caesar (2003) critica o fato de que, em discurso de abertura do XV Congresso da ANPPOM, a música foi "saudada como a 'que se manifesta na [esfera da] sensibilidade', sem atentar para o fato de que, assim exposta, ficava mais longe da esfera dita inteligível, esta, sim, espaço para a concreção de uma racionalidade 'científica'" (CAESAR,

2003: 31-32).

A diferenciação entre os dois grupos se aproxima muito da diferenciação que ocorre entre os guardiães e os especialistas. Os guardiães possuem uma verdade que dificilmente é questionada graças à sua eficácia no ritual, o que lhe atribui um perfil de autoridade, muito semelhante às características de atuação de alguns professores que desencorajam e/ou desmerecem a pesquisa, e permanecem atuando de forma a repetir irrefletidamente o mesmo padrão pelo qual foram ensinados. Além disso, a força de união da tradição, que combina um conteúdo moral e emocional (GIDDENS, 2001: 31), pode ser traduzida nos discursos que ali (ainda) versam sobre a defesa da "boa música". No entanto, a atitude de rotular músicas como "boas" ou "ruins", a partir de avaliações que tomam um determinado padrão estético e formal como se fosse o único válido, desconsiderando o importante fato de que diferentes músicas são produzidas, transmitidas e consumidas em contextos sociais distintos, carregando por isso critérios próprios do que seja "qualidade" e "originalidade", não deixa de ser uma atribuição moral à música que é fruto de um imperialismo cultural (BJÖRNBERG, 1993: 74-74. DUNBAR-HALL; WEMYSS, 2000: 31. SMALL, 2003: 144).

Já os membros do outro grupo, mais semelhante aos especialistas, podem "frequentemente [serem] críticos ou negligenciar os pontos de vista daqueles formados em outras [especialidades]; mas até a crítica das suposições mais básicas de uma perspectiva não é apenas estimulada, mas solicitada, esperada e respondida" (GIDDENS, 2001: 65), além do que, acreditam que o conhecimento que possuem pode ser transmitido e adquirido.

Assim, podemos notar características da prática musical universitária que delineiam aspectos tanto da tradição quanto da modernidade nos pensamentos e ações dos atores que compõem este ambiente, e que podem interferir de forma dissonante na construção de currículos que visam formar o profissional. A tradição se estabelece, se enraíza e incorpora relações de poder que tende a naturalizá-la, além de ser uma maneira de evitar choques entre diferentes modos de vida e valores. Esta descrição sumária que acabamos de realizar perpassa por uma grande discussão, e precisa ser desenvolvida em outros contextos, onde são benvindos pontos de vistas diversos para que o debate seja enriquecido. No entanto, foi lançado aqui uma possível perspectiva para compreender porque parece tão difícil modificar uma prática musical que carrega muitos desses aspectos.

Música, globalização e campo profissional

Sustentar a ideia de que uma única música e a sua prática devem ser o objeto dos cursos superiores de música se torna mais difícil ainda quando consideramos o fato de que nos tornamos cada dia mais uma sociedade global. Isso traz implicações diretas para a profissão do músico. Comentaremos algumas destas implicações com mais detalhes para a identidade cultural, e para as novas demandas de conhecimentos e habilidades.

O desenvolvimento da comunicação global instantânea, mais acentuadamente nas últimas décadas, provocou o inevitável contato entre diferentes tradições, povos, costumes e culturas, enfim, o contato entre diferentes modos de vida. Giddens (2001: 94-95) afirma que a sociedade em que vivemos atualmente é uma sociedade global não apenas no sentido de ser uma sociedade mundial, mas sim por ser uma sociedade de "espaço indefinido". Segundo Hall (1998: 67-68), as "novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais".

De acordo com Hall (1998: 23), aquele homem que emergiu na idade moderna, "com certas capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar na ordem das coisas", passa hoje por um processo de "descentralização", caracterizado como não tendo mais uma identidade fixa e permanente, "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 1998: 12-13). Juntamente com essa transformação descentralizadora da identidade individual, o conceito de identidade nacional, que segundo Hall trata-se de um dispositivo discursivo construído por um sistema de representação cultural criado para produzir sentidos de unidade, também é impactado pela globalização. Isso causa, de acordo com a análise de Hall, três consequências: desintegração das identidades nacionais como consequência da homogeneização cultural, reforço de identidades locais ou particularistas graças à resistência ao fenômeno, e o surgimento de novas identidades com características híbridas (HALL, 1998: 69).

Giddens (2001: 80) argumenta que esse mundo globalizado, onde as tradições pré-existentes não têm mais como evitar o contato com diferentes modos de vida, provoca a necessidade de uma interpretação mútua. Hall exemplifica essa interpretação mútua através de culturas musicais populares dos chamados "Terceiro" e "Primeiro" mundo, que se fundem, fazendo surgir novas formas musicais híbridas e sincréticas nas quais se torna tarefa complicada a tentativa de encontrar as origens de uma e de outra (HALL, 2006: 37). O mais importante dessa análise, é a conclusão de que a cultura, nos dias globalizados de hoje, não seria mais uma viagem de retorno às tradições, mas essencialmente, de

"produção":

> Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2006: 43).

A prática social da música, a saber: sua produção, transmissão e consumo, transforma-se radicalmente com essa nova realidade. O músico de hoje entra em contato com muita facilidade e rapidez com as mais diversas culturas musicais existentes, sejam elas exercidas no tempo presente ou passado. As possibilidades de trocas entre conhecimentos tornam-se infinitas com a comunicação global instantânea. O resultado disso pode ser visto no hibridismo estilístico de tantos grupos musicais, que encontram dificuldades ou mesmo sentem-se desconfortáveis em encontrar um rótulo que defina o tipo de música que produzem. A forma de transmissão também é transformada; já não é apenas através do antigo modelo de ensino e aprendizagem em sala de aula que se adquirem as habilidades e conhecimentos (que aliás, também mudaram). Os músicos aprendem através de *softwares* disponíveis na rede, em cursos *online*, em vídeos gratuitos, e em grande medida através da observação e imersão no que se vê e escuta nas *performances* mais variadas. O tipo de conhecimento também mudou: não basta apenas dominar bem um instrumento; é necessário saber utilizar plataformas digitais que trabalhem os sons de forma sintetizada, dominar técnicas de gravações que possibilitem a divulgação de seus produtos musicais para o mundo que os assiste e que com eles realiza trocas, e desenvolver a habilidade de atuar com flexibilidade e adaptabilidade em diferentes gêneros musicais, principalmente no caso de músicos instrumentistas que atuam como *freelancers*. E dessa forma se configura também uma nova maneira de consumo: a música não é mais consumida apenas através de execuções em salas de concertos, mas também através de gravações feitas das mais diversas maneiras, desde *shows* e concertos gravados ou transmitidos ao vivo, até gravações amadoras feitas no quarto de casa.

Emergem então, de uma maneira multifrênica (para utilizar o termo no mesmo sentido em que Moraes (2006) o aplica para o campo da música), novas atuações profissionais: criação de trilhas para cinema, teatro, TV; produção fonográfica; desenvolvimento de plataformas e *softwares* ligados à música de uma forma direta ou

indireta; técnicas de gravação de áudio; empreendedorismo musical para os setores de eventos e de educação, flexibilidade e versatilidade para lidar com diferentes estilos e gêneros musicais etc. Cada atuação dessas exige tipos de habilidades musicais e técnicas, que são pouco ou nada contempladas na universidade. Isso faz com que muitos estudantes de música busquem essa formação fora da universidade, enquanto que ela mesma oferece muito pouco a ser aproveitado nesse novo campo profissional que se avista.

Mas teria a universidade a incumbência de fornecer formação para todas essas demandas? Se os músicos são capazes de encontrar fora da academia maneiras de aprender e dominar tais conteúdos que a universidade não contempla, qual seria, então o papel dela?

Conclusão: repensando o ensino de música na universidade

A universidade brasileira necessita, sim, repensar sua forma de ensino de música. Necessita rever a trajetória através da qual se estabeleceram as bases que fundamentam sua prática, para compreender o que se ganhou e se perdeu em termos experiência musical e social. Trata-se de uma avaliação útil para que se construa um modelo de ensino que preserve o que é julgado como essencial e que expurgue tudo aquilo que não contribui para uma formação de qualidade, liberando espaço para a inclusão de experiências que sejam mais democráticas, inclusivas, e que acompanhem as mudanças que ocorrem no mundo, de modo a interagir de forma crítica com elas. Apresentaremos algumas reflexões sobre aspectos que consideramos essenciais para um curso de música universitário mais alinhado com as demandas do mundo no qual vivemos hoje.

1. Saber articular realidade profissional com a especificidade da universidade. A universidade possui o papel de formação profissional, mas mais do que isso, ela possui o papel de formação humana. Reunindo a opinião de alguns estudiosos que foram mencionados aqui, o papel da universidade pode ser assim descrito: um espaço de liberdade, criação e cultura (RIBEIRO, 2003: 51 apud MORAES, 2006: 58); produtora de pensamento e de pensadores (MORAES, 2006: 58); um ambiente para a busca da análise, reflexão, interpretação, desenvolvimento, pesquisa e crítica (SMALL, 2003: 152); depositária do conhecimento humano em progresso (BORÉM, 2006: 53). Por isso, ela deve buscar conciliar as demandas do mercado, mas sem perder sua especificidade, que é a de garantir a autonomia do pensamento.

Após levantar as questões sobre as disparidades existentes entre o que se ensina nos cursos de música e o que se encontra no mercado de trabalho, devemos buscar

iniciativas que propiciem uma maior afinidade com este último, mas sem o intuito de tentar replicá-lo, coisa que, segundo Ribeiro (2003: 14 apud MORAES, 2006), é inútil num mundo aonde as mudanças deste mercado são tão rápidas que se torna impossível prevê-las.

Essa aproximação pode ser alcançada através de uma mudança na postura, mais do que através de programas que busquem simular situações que o próprio mercado já faz. Isso deve se iniciar primeiramente entre os professores, que são não só os responsáveis pela construção dos currículos, mas muitas vezes são os modelos de profissionais tomados como exemplo por muitos alunos. Professores "especializados e versáteis ao mesmo tempo, curiosos pelo que está além da cerca de seus quintais pedagógicos" (BORÉM, 2006: 53) promoverão um processo de ensino e aprendizagem que forme alunos capazes de julgar, interpretar, analisar, contestar, defender, criticar, celebrar ou condenar seus próprios trabalhos, antes de qualquer outra pessoa. Tal formação atenderia muito mais às demandas de um mercado de trabalho com as características que mencionamos anteriormente: diversificado, globalizado, de mudanças rápidas. Isso seria alcançado graças à autonomia de pensamento e atitude desenvolvidas nos estudantes.

2. Criação de um currículo que incentive o fazer musical contextualizado, criativo, versátil e reflexivo. Um curso acadêmico que seja relevante para os músicos não pode deixar se ser contextualizado. Durante muito tempo se instituiu um determinado padrão estético como norteador da prática musical, e como referência de qualidade. Ganhou-se muito mas também perdeu-se muito. Ganhamos domínio de habilidades que permitem registrar detalhadamente a linguagem musical que se cria, o conhecimento sobre o funcionamento de certos sistemas musicais, técnicas que permitem um alto nível de execução instrumental, conhecimento sobre uma parte da história da música. Por outro lado, perdemos outras habilidades também importantes, imprescindíveis para realização musical no contexto em que elas existem. Perdemos o conhecimento sobre as diferentes funções das músicas de outras culturas, e com isso perdemos a capacidade de julgar criticamente tais músicas com padrões de qualidade que lhes sejam próprios, evitando assim a utilização de critérios injustos e descontextualizados. Perdemos a aquisição de habilidades técnicas que permitem uma atuação musical mais versátil e flexível.

As importantes habilidades musicais de leitura e técnica foram superestimadas no modelo de ensino tradicional que discorremos anteriormente. Elas são habilidades imprescindíveis principalmente quando se tem por objetivo a reprodução de obras de outros compositores, que tiveram a preocupação de registrar detalhadamente *nuances* de

interpretação de suas obras, principalmente as grandes obras orquestrais que, sem a ferramenta fundamental da escrita, certamente se perderiam com o tempo. Contudo, o desenvolvimento de outras habilidades tem sido prejudicado: o tocar de ouvido, e habilidades criativas tais como improvisação, se mostram hoje indispensáveis para aquisição de algo que talvez traduza a maior característica requerida dos músicos pelo atual mercado de trabalho: *versatilidade*. Portanto, devemos pensar na inclusão de atividades que valorizem o desenvolvimento delas, para que seja possível transitar com técnica e desenvoltura em outros estilos e gêneros. Assim, tal como Santos et. al (2004: 21), pensamos que não é mais possível aceitar as declarações de inferioridade e irrelevância dos diferentes modos de produção de habilidades e de conhecimentos existentes em culturas diferentes e marginalizadas.

Não é recente a discussão sobre os ideais curriculares para cursos superiores de Música. Em 2002, o CNE propôs as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de Música, após longo processo de elaboração que contou com o apoio dos cursos de Música do Brasil (HENTSCHKE, 2003: 53). Desde então, as bases teóricas e práticas que constam nas Diretrizes vêm sendo amplamente discutidas, em termos de análises das diferentes tentativas feitas e dos resultados alcançados em sua implementação nos mais diversos contextos e localização geográfica de cada curso superior brasileiro. Já no ano seguinte, em 2003, diversos artigos oriundos do fórum "Diretrizes: qual currículo?", promovido pelo XI Encontro Anual da ABEM, traziam algumas questões que levantamos aqui: a falta de formação pedagógica adequada dos docentes para a atuação neste espaço (HENTSCHKE, 2003: 54); a problematização dos aspectos de preparação do aluno como agente de suas próprias oportunidades de remuneração (LOURO, 2003: 101); a conscientização de que as mudanças necessárias implicavam em mudanças paradigmáticas e de pensamento de toda a coletividade acadêmica (SANTOS, 2003: 63), dentre outras. Também é válido mencionar o surgimento de novos cursos de Graduação em Música Popular e as Licenciaturas em Instrumento, como sendo claras tentativas de oferecer alternativas de formação profissional no campo da Música. Resta, em discussões futuras que tenham esse propósito, analisar o alcance de sucesso dessas graduações para os contextos locais aonde esses cursos acontecem.

Finalmente, é necessário construir um curso reflexivo, que seja capaz de assumir que todo saber é incompleto (SANTOS, 2008: 107). Um curso assim adota uma postura sempre aberta à reavaliação, nunca preso às repetições irrefletidas. Isso permite acompanhar e avaliar quais mudanças são necessárias para atender de fato aos anseios de

uma comunidade de estudantes que para ela se dirige.

3. Manter a música como foco principal. Apesar de todos os problemas discutidos, de todas as falhas encontradas, e de todas as soluções propostas que se façam com as melhores intenções, uma coisa não se deve perder de vista, e essa coisa é a música. Seja no que se discute no âmbito de formação do profissional de música, seja no de formação de professores, a música deve ser o foco principal.

A música é uma linguagem artística. Logo, possui códigos e significados que são socialmente construídos e compartilhados. Para que haja a plena compreensão da sua linguagem, ela necessita ser compreendida enquanto "uma forma simbólica com camadas de significados" (SWANWICK, 2003: 50). Para desenvolver o domínio desta linguagem existem três modalidades do que chamamos de "fazer musical", conhecidas como *execução*, onde se faz música através da execução instrumental e/ou vocal; a *apreciação*, que é a modalidade na qual a pessoa ouve música de maneira crítica e participativa; e a *composição*, que implica na criação musical através da manipulação dos elementos da música (FRANÇA; SWANWICK, 2002). Essas são as três janelas através das quais a música pode ser desenvolvida, manifesta e compreendida.

O trabalho acadêmico que visa a formação de professores - ou seja, a licenciatura - não deve perder de vista que a finalidade última da educação musical é a de levar o indivíduo à compreensão da linguagem musical, para que este desenvolva ferramentas perceptivas que lhe capacitem um grau de fruição estética só alcançável através de uma educação sistematizada. O que pode variar são as metodologias, abordagens teóricas, estratégias pedagógicas, mas jamais o objetivo final, que é a compreensão das músicas enquanto discurso. Moraes (2006) analisa diversas propostas que circularam nos debates acadêmicos sobre educação musical a partir da década de 1990 em diante. Segundo este autor, tais propostas, fundamentadas em princípios de diversas áreas do conhecimento humano, apesar de terem as melhores intenções, acabaram situando a música como um meio, e não como um fim. Segundo este autor, estas propostas buscariam

> uma renovação pedagógica baseada em referenciais teóricos de pesquisa que levem em conta temas como gênero, etnias, geração adolescente, religião, imaginário, etc. para "captar as distorções, as realidades sociais e escolares, desde as desigualdades sociais, […] mas, sobretudo, […] os aspectos sociais e culturais da própria prática musical", [esse tipo de proposta] propõe elementos para a construção mais de uma sociologia da educação musical do que diretamente uma nova pedagogia da música.

> Ninguém duvidaria que uma sociologia da educação musical brasileira seria um referencial de primeira grandeza para a construção do campo teórico da educação musical. Nesse sentido, mesmo assim, seria essa uma teoria relacionada à educação musical; imprescindível, mas auxiliar; componente do campo, não ele mesmo (MORAES, 2006: 60).

Quando a balança do empenho daqueles que formam os futuros professores de música pende mais para o lado da preocupação com as questões sociais, psicológicas e filosóficas, que deveriam na verdade serem auxiliares, em detrimento dos aspectos musicais em si, acabam reforçando a falsa ideia de que não possuem competência musical suficiente e por isso atuam na Licenciatura. É o risco que se corre quando a música não vem em primeiro lugar.

No caso da formação específica dos músicos profissionais - a saber, a formação dos bacharéis -, o fato da dedicação à aprendizagem de um determinado instrumento musical não é sinônimo de garantia de desenvolvimento da compreensão do discurso musical. Muitas vezes nota-se uma supervalorização da virtuosidade técnica em detrimento de uma musicalidade que ainda encontra-se embotada ou subdesenvolvida. É recorrente nessa formação o dilema entre "...consolidar uma base musical mais sólida ou avançar sem atrasos o repertório a ser cumprido em cada semestre" (BORÉM, 2006: 48). Segundo Swanwick (1994),

> Aprender a tocar um instrumento deveria fazer parte de um processo de iniciação dentro do discurso musical. Permitir que as pessoas toquem qualquer instrumento sem compreensão musical - sem realmente "entender música" - é uma negação da expressividade e da cognição e, nessas condições, a música se torna sem sentido (SWANWICK, 1994: 7).

Portanto, frequentar um curso de Bacharelado em instrumento ou canto não é garantia de aquisição do domínio e compreensão da música enquanto linguagem simbólica. Uma sugestão para que o processo de aprendizagem instrumental não se torne defasado, seria um engajamento multifacetado que buscasse unir teoria e prática, nas suas diversas interfaces: Performance e História da Música, Performance e Análise Musical, Performance e Comportamento Motor, Performance e a própria Educação Musical (BORÉM, 2006: 47).

Outa reflexão emergente que pode trazer contribuições importantes ao processo

da aprendizagem da performance, incidindo positivamente na elaboração de currículos universitários, é aquela que se preocupa com a ampliação do conceito de "conhecimento". Tal reflexão procura não só aclarar as delimitações entre os diferentes tipos de conhecimentos, como também construir argumentos que demonstram que a hierarquização que estabeleceu o conhecimento científico como superior aos demais é, antes de tudo, ideológica e política (CAESAR, 2003. CORREIA, 2013). Nesse sentido, a discussão levantada sobre o conceito *embodied meaning* (CORREIA, 2013) lança um novo olhar para a prática do ensino e da pesquisa em performance, pois coloca de maneira central o corpo na construção do sentido. Tal aspecto é defendido baseado em argumentos de que a linguagem não-verbal e gestual existe para exprimir as continuidades dos gestos musicais que a linguagem falada não é capaz de dar conta (CORREIA, 2013: 12). Assim, o modelo tutorial de ensino, mencionado anteriormente neste ensaio, poderia se beneficiar, a partir de estudos calcados na filosofia, neurologia cognitiva e psicologia, de elementos que possibilitariam não apenas justificá-lo e validá-lo. O conhecimento que vem sendo produzido nessas áreas poderia tornar esse tipo de ensino algo mais bem fundamentado, trazendo subsídios para futuras pesquisas e a consequente possibilidade de registro escrito de ações pedagógicas, democratizando esse tipo de conhecimento através de sua circulação em meios escritos e/ou gravados.

Acreditamos que seja possível repensar o ensino musical de nível superior, promovendo uma aprendizagem válida tanto nos aspectos musicais quanto nos humanos. Para isso, necessitamos encontrar motivação para se libertar de antigas amarras ideológicas que só impedem o crescimento da área e olhar com mais disposição para as mudanças que ocorrem no mundo. Acreditamos que só será possível atender as expectativas dos músicos que se dirigem para a universidade na busca de um aprendizado acadêmico, quando criarmos possibilidades de desenvolvimento de versatilidade, criatividade e autonomia de pensamento através da inclusão sistemática e reflexiva sobre os diversos conhecimentos que por tanto tempo estiveram às margens desse ambiente.

Referências

ARROYO, M. Educação Musical: um processo de aculturação ou enculturação? *Em Pauta: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música* - UFRGS, v. 1, n. 2, p. 29-43, jun. 1990.

. Educação Musical na Contemporaneidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2., 2002, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2002. p. 18-29.

_____ . Música popular em um Conservatório de Música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 6, p. 59-67, set. 2001.

BJÖRNBERG, A. Teach You to Rock? Popular Music in The University Music Department. *Popular Music*, [s.l.], v. 12, n. 1, 1993.

BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da *performance*. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 45-54, mar. 2006.

CAESAR, Rodolfo. Produção de conhecimento e políticas para a pesquisa em música: música & tecnologia. *Revista Opus*, n. 9, p. 28-34, dez. 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-3.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2010.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO: Câmara de Educação Superior. Resolução CNE/CES 2/2004. Diário Oficial da União, Brasília, 12 mar. 2004, Seção 1, p. 10. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES02-04.pdf> Acesso em: 08/12/2012.

CORREIA, Jorge Salgado. Investigação em Performance e a fractura epistemológica. *El oído pensante,* v. 1, n. 2. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em: 19 fev. 2014.

COUTO, Ana C. Nunes do. *Ações pedagógicas do professor de piano popular:* um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2008.

DUNBAR-HALL, P.; WEMYSS, Kathryn. The Effects of the Study of Popular Music on Music Education. *International Journal of Music Education*, v. 36, p. 23-34, 2000.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, p. 69-74, set. 2002.

FEICHAS, Heloisa F. B. *Formal and Informal Music Learning in Brazilian Higher Education.* Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Educação da Universidade de Londres, Londres, 2006.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, v. 13, n. 21, dez. 2002, p. 5-41.

GALIZIA, Fernando Stanzione; AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho Cascelli de; HENTSCHKE, Liane. Os professores universitários de música: um estudo sobre seus saberes docentes. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 27-35, mar. 2008. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista19/revista19_artigo3.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2010.

GIDDENS, Anthony. *Em defesa da sociologia*: ensaios, interpretações e tréplicas. São Paulo, UNESP, 2001.

FAGERLANDE, Marcelo; BARROSO, M. A. F. S.; TAVARES, A. C.; PEREIRA, M.; ALBUQUERQUE, C. *Tratados e Métodos de Teclado.* 1. ed. RJ: Editora da UFRJ, 2013. v. 1.

FREIRE, Vanda B.; CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa*: novas abordagens. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira; MERHY, Sílvio Augusto. Música através do piano - prática das Habilidades Funcionais no uso do teclado como alternativa didática. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2., 1985, Minas Gerais. *Anais...* Minas Gerais: Imprensa da UFMG, 1986, p. 223-245.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

_____ . Da diáspora. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HENTSCHKE, Liane; AZEVEDO, Maria Cristina de C. C. de; ARAÚJO, Rosane C. de. Os saberes docentes na formação do professor: perspectivas teóricas para a educação musical. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 15, p. 49-58, 2006.

HENTSCHKE, Liane. Dos ideais curriculares à realidade dos cursos de música no Brasil. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 8, p. 53-56, mar. 2003.

LOURO, Ana Lúcia. Professores universitários e mercado de trabalho na área de música: influências e abertura para o diálogo. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 8, p. 101-105, mar. 2003.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Os Outros da Arte.* Oeiras (Portugal), Celta Editora, 1996.

MORAES, Abel. Multifrenia na educação musical: diversidade de abordagens pedagógicas e possibilidades para as profissões da música. *Revista da ABEM,* Porto Alegre, v. 13, p. 55-64, mar. 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 99-107, mar. 2004

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 83-92, set. 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad Del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Ed.). *La Colonialidade Del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Perspectivas Latinoamericanas. Caracas: CLACS, 2000. p. 201-245.

RIBEIRO, Renato Janine. *A universidade e a vida atual: Fellini não via filmes*. RJ: Campus, 2003.

SANDRONI, C. "Uma roda de choro concentrada": reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9., 2000, Belém. *Anais...* Belém, 2000. p. 19-26.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. Cap. 2 – *Uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências.* 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula G; NUNES, João Arriscado. Introdução: para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo". In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Afrontamento, 2004. p. 19-101.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. In: KATER, Carlos (Ed.). *Cadernos de estudo*: educação musical. n. 2/3. SP: Atravez, ago. 1991. p. 1-14. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/educacao.htm>. Acesso em: ago. 2014.

_____ . A universidade brasileira e o projeto curricular dos cursos de música frente ao panorama pós-moderno. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 8, p. 63-68, mar. 2003

SMALL, Stephen. What is Hip?: Popular Music Education and the University. *Music Education International*, [s.l.], n. 2, p. 143-153, 2003.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

_____ . Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música. Trad. Fausto Borém. In: KATER, Carlos (Ed.). *Cadernos de estudo*: educação musical. n. 4/5. SP: Atravez, nov. 1994. p. 7-14. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/educacao.htm>. Acesso em: ago. 2014.

TOURINHO, Cristina. Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 2007. *Anais...* Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_e/Ensino%20Coletivo%20de%20Instrumentos%20Musicais%20Ana%20Tourinho.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2013

ZORZAL, Ricieri C. *Explorando master-classes de violão: um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

Ana Carolina Nunes do Couto é Doutoranda em Sociologia pela UFPE, Mestre em Música e Especialista em Educação Musical pela UFMG, e Licenciada em Música pela UEL. Atuou como professora e pesquisadora na UEMG de 2005 a 2009, e em diversas escolas de música em Belo Horizonte e Londrina. Foi pianista do Coral da Secretaria de Estado da Fazenda de Minas Gerais de 2002 a 2007. Atualmente é professora no Departamento de Música da UFPE, onde idealizou e coordena o Curso de Especialização em Pedagogia do Instrumento. Desenvolve trabalhos nos campos da música popular, educação musical e epistemologia da música. ana.carol.couto@gmail.com

Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha

Edson Zampronha (Universidad Internacional Valenciana, Espanha)
Maurício Ayer (USP)

Resumo: Nesta entrevista, Edson Zampronha comenta sobre sua poética musical e sobre a relação que estabelece com a tradição musical (oferecendo um exemplo em sua obra *Ciaccona*, para piano e percussão). Também comenta a respeito da influência da notação musical no processo compositivo e explica o que entende por música avançada e sensibilidade na música atual. Esta entrevista foi realizada no primeiro semestre de 2013, com o objetivo inicial de redigir textos para o encarte do CD *S'io Esca Vivo: Karin Fernandes toca Edson Zampronha*. No entanto, as questões debatidas se tornaram tão profundas que transcenderam de forma notável os objetivos iniciais. O resultado é a presente entrevista: uma contribuição importante para o debate sobre a música atual e as inovações que oferece.

Palavras-chave: Música contemporânea. Composição musical. Sensibilidade musical. *Ciaccona*. Edson Zampronha.

Title: Being Touched by What does not Fit in our Paradigms: Maurício Ayer Interviews Edson Zampronha

Abstract: In this interview Edson Zampronha comments on his musical poetics and on its relationship to musical tradition (exemplified by his work *Ciaccona* for piano and percussion). He also comments on the influence of music notation within the composing process and explains what he understands by advanced music and sensibility in contemporary music. This interview took place during the first semester of 2013 to prepare to write an insert for the CD album *S'Io Esca Vivo: Karin Fernandes Plays Edson Zampronha*. However, the discussion became so profound it far exceeded the initial purpose. The result is this interview: an important contribution to the debate on contemporary music and its innovations.

Keywords: Contemporary Music. Music Composition. Music Sensibility. *Ciaccona*. Edson Zampronha.

ZAMPRONHA, Edson; AYER, Maurício. Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 257-270, jun. 2014.

Esta entrevista foi realizada no primeiro semestre de 2013, com o objetivo inicial de redigir textos para o encarte do recente CD *S'io Esca Vivo: Karin Fernandes toca Edson Zampronha*[1]. No entanto, as questões debatidas se tornaram tão profundas, tocando temas que habitam um terreno intermediário entre técnica composicional, percepção e filosofia, que transcenderam os objetivos iniciais, constituindo um material importante para o debate sobre a música atual e as inovações que oferece.

As perguntas e respostas mais instigantes foram aqui reunidas para fornecer um rico material que apresenta de forma clara e concisa a maneira como Edson Zampronha concebe certos aspectos da composição musical nos tempos atuais, e como Maurício Ayer reage às suas obras, incluindo os seguintes temas: o valor das referências musicais ao passado; a importância da notação musical e um exemplo em sua obra *Ciaccona* (para percussão e piano); uma definição de Música Avançada; a importância da sensibilidade para a escuta e a composição musical; a mudança de foco composicional do objeto sonoro à inteligibilidade, e a ideia de uma música que parte da experiência sensível (mas não se limita a esta experiência).

Para uma melhor documentação desta entrevista, foram acrescidas referências bibliográficas dos textos e temas mencionados, além de breves contextualizações necessárias. Também foram incluídos fragmentos de partituras para a ilustração da entrevista, e um *link* para que seja possível escutar a obra *Ciaccona*, comentada no texto, dando ao leitor a possibilidade de acompanhar o debate realizado.

Maurício Ayer: Gostaria de começar nossa entrevista tratando de sua poética de um modo mais geral. Muitas de suas músicas parecem incorporar evocações de obras, estilos e compositores de um passado recente ou distante. Em razão disso, há quem considere sua obra "tradicional" ou "convencional", como se ela não fosse "inovadora" ou "de vanguarda". De um modo geral, como você se relaciona com a tradição ao compor suas músicas?

Edson Zampronha: Minha relação com o passado (e também com culturas não ocidentais) tem o propósito de dar densidade à experiência sonora. Por exemplo, podemos

[1] CD realizado através do Prêmio ProAC-2012 (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo), tendo obtido o 1° lugar em sua categoria. O CD, gravado pela pianista Karin Fernandes, inclui as obras *Lamento*, *S'io Esca Vivo*, *Ciaccona*, *Fantasia*, *Composição para Piano VII* e *Feroce*, e conta com a participação especial de Adriana Holtz (cello), Ana de Oliveira (violino), Luis Afonso Montanha (clarinete) e Ricardo Bologna (percussão).

escutar um som e ter aí apenas uma experiência sensorial. O som pode ter um atrativo em si mesmo, e considero isto muito importante. Mas é possível que nossa experiência musical possa ser enriquecida com experiências que temos de outras músicas. Quando uma música não faz uma referência direta, mas uma evocação (seu termo é bom!) a outras músicas, a experiência destas obras entra em nossa experiência de escuta musical dando aos sons uma nova camada de significações. Em certas ocasiões ilustrei isto comparando uma escuta concentrada no som a uma escuta plana, e uma escuta concentrada em referências a uma escuta em perspectiva. Nesta escuta concentrada em referências, um som é mais que um som. Ele é capaz de transferir à experiência de escuta um conjunto de valores, experiências sonoras e conceitos que o som sozinho não é capaz de apresentar. Uma nota longa, tocada com uma expressividade barroca, é capaz de transferir valores barrocos a um certo momento de uma obra. Desta forma, uma obra é construída não somente a partir das relações que os sons estabelecem entre si, mas a partir das relações entre essas referências. É possível haver referências incompatíveis que depois se compatibilizam, camadas de significação que dialogam entre si, gerando todo um entrelaçamento de significações que oferece à escuta uma experiência rica, que não se reduz ao som, mas que também não se esquece de que a música é também som. O nome técnico que dou a isto é *transferência*[2].

MA: Também a sua escrita, a maneira como você escolhe notar suas obras, fala dessa relação com o passado. Já a escolha da língua italiana – o "latim" da música clássica – para os títulos de várias obras, demonstra uma intenção de enraizamento histórico. É o caso de *Ciaccona*, *Feroce*, *Fantasia*, *S'io esca vivo* e *Lamento*. Observando as partituras das obras incluídas no CD *S'io Esca Vivo*, noto que você usa basicamente uma notação tradicional, com os mesmos signos e sinais que compositores usaram no século XIX. Não me refiro propriamente à linguagem, mas às suas condições de possibilidade. Penso aqui também no que você diz no seu livro *Notação, Representação e Composição* [ZAMPRONHA, 2000]: a escolha da notação em alguma medida determina a composição porque filtra os recursos e impõe limitações. Porém, quando começo a ler a obra, me surpreendo com algumas coisas. Por exemplo, em *Ciaccona*, para piano e percussão[3] [Fig. 1 e 2] você usa diversas indicações de expressividade para o intérprete, que remetem a universo tradicional e clássico, coisas como "Espressivo", "Cantabile", "Con Sentimento" e "Profondo". Se estivesse diante de uma partitura de Franz Liszt, não me surpreenderia. Mas quando "Espressivo" se refere a um trecho em que o acorde do piano ressoa e o percussionista

2 Uma informação detalhada sobre transferências pode ser encontrada em Zampronha (2013).

3 Escute *Ciaccona* em https://soundcloud.com/karin-fernandes/ciaccona

ataca um triângulo, um tom-tom e gongos com as notas na cabeça dos tempos, me pergunto sobre a natureza dessa indicação de expressividade. Porque não há um fraseado *cantabile* que situe esse "Espressivo" ou "Con Sentimento" num campo tradicional da expressividade.

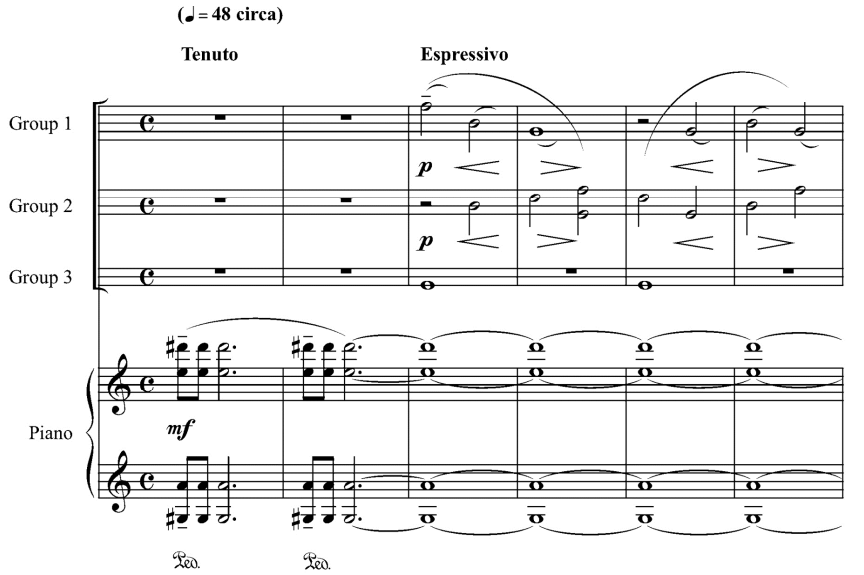


Fig. 1: Página inicial de *Ciaccona*, de Edson Zampronha (2007). A percussão utiliza 3 grupos de instrumentos. Grupo 1: metais suspensos (ressonantes); Grupo 2: metais abafados (não-ressonantes); Grupo 3: madeiras e peles.

EZ: Sobre a notação musical, o que afirmei em meu livro [ZAMPRONHA, 2000] continua válido até o momento. Inclusive, recentemente, o Professor Rubens R. Ricciardi[4] e eu publicamos um livro em que incluí um texto mais recente, no qual reforço o que havia afirmado naquela época [ZAMPRONHA, 2013]. Mas hoje, vejo também que há certas possibilidades que você detecta. A ideia de que a notação determina de forma não-determinista o resultado é certa, mas também podemos realizar com a notação o mesmo que comentei antes com a referencialidade. No entanto, este aspecto não é facilmente

[4] Professor Titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Ribeirão Preto (FFCLRP-USP).

visível na notação musical porque sua novidade não é evidente de forma gráfica, como ocorre quando introduzimos signos gráficos diferentes dos tradicionais [para uma comparação, ver na Figura 3 um exemplo no qual há a introdução de notação não tradicional]. É possível construirmos uma forma de referência de uma notação dentro de outra, o que gera uma densidade de significações. Embora graficamente, em obras mais recentes, a notação que utilizo possa ter uma aparência tradicional, há sempre esta densidade que uma notação pode introduzir dentro de outra, ou a introdução de formas diferentes de tocar. Em *Ciaccona* você detecta um caso claro: estas indicações expressivas dão uma certa densidade à leitura da obra, construindo uma ideia que relaciona piano e percussão não somente como dois sons que se unem, mas que se unem incluindo uma densidade musical que se refere ao passado, e que é reinventada no contexto deste duo. A conexão entre os eventos agora adquire uma densidade que é introduzida por estas indicações.

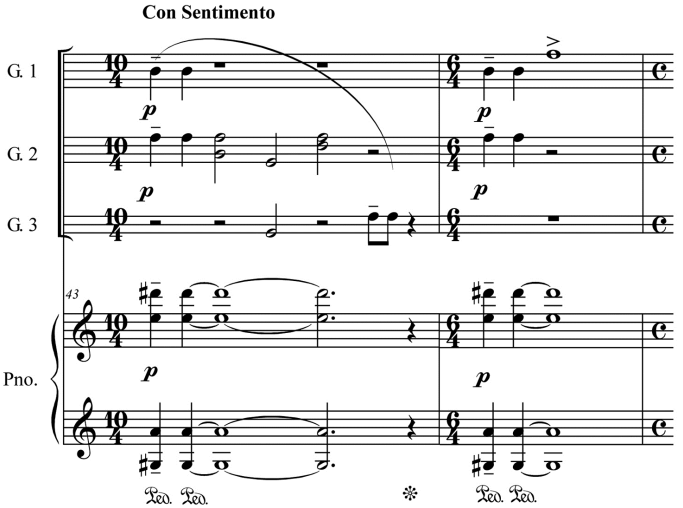


Fig. 2: Fragmento da obra *Ciaccona*, de Edson Zampronha (2007), incluindo a expressão "Con Sentimento" (compassos 44 e 45). A percussão utiliza 3 grupos de instrumentos, aqui abreviados como G.1, G.2 e G.3. Grupo 1: metais suspensos (ressonantes); Grupo 2: metais abafados (não-ressonantes); Grupo 3: madeiras e peles.

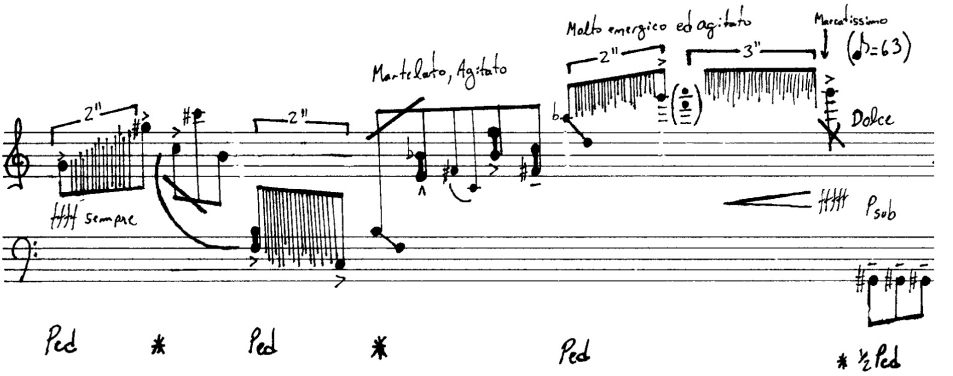


Fig. 3: Fragmento da obra *Modelagem IX*, para piano, de Edson Zampronha (1996), ilustrando a introdução de notação não tradicional em meio à notação tradicional. Manuscrito do autor.

No século XX o piano muitas vezes foi utilizado como um instrumento de percussão, no entanto em *Ciaccona* é a percussão que é utilizada como um piano. A percussão quase sempre une dois sons, um som seco e outro reverberante, que é uma reinvenção, na percussão, do som do piano: o som seco é o som do martelo na corda, e o som reverberante é o da corda que vibra. A percussão é um piano desconstruído (ou reconstruído em outro universo sonoro), e indicações como "Espressivo", por exemplo, introduzem nesta desconstrução uma expressividade que, por não conseguir aparecer exatamente como no piano, é traduzida de outra forma. Neste processo de tradução a obra ganha densidade e significação. Simplesmente o universo da percussão e do piano não são antagônicos: um é a tradução do outro, e isto é perfeitamente perceptível ao escutar a obra. Em outras palavras, temos aqui uma relação entre duas representações: a partitura utiliza signos tradicionais, mas o meio ao qual se aplica tem uma forma de representação distinta, e nessa relação entre duas formas de representação temos uma reinvenção da expressividade, sempre inteligível à escuta. Se preferir, podemos dizer de uma forma ainda mais direta que o gesto de um instrumento é traduzido em outro, dando maior densidade àquilo que escutamos [ver na Figura 4 um exemplo de tradução deste tipo].

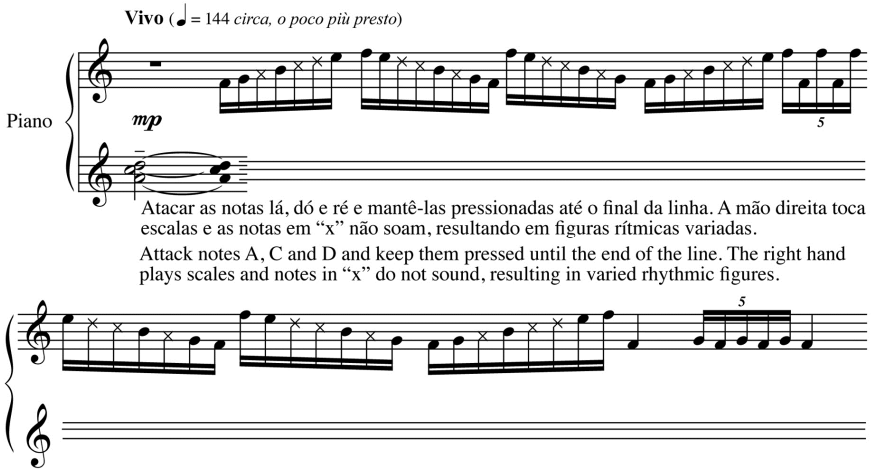


Fig. 4: Página inicial de *Composição para Piano VII*, de Edson Zampronha (2013). A mão direita toca escalas de forma tradicional, ao mesmo tempo em que a mão esquerda abaixa certas notas que ficam ressoando. As notas da mão esquerda são um tipo de filtro, já que quando a escala passa por estas notas, elas não soam. O resultado é a produção de ritmos e figuras variadas, uma certa forma renovada de escuta do tão conhecido diatonismo.

MA: Você se define como "um compositor de Música Avançada". Afinal, o que é "Música Avançada"? Como você define esse conceito?

EZ: Em linhas muito gerais, a música contemporânea costuma centrar-se no objeto sonoro e/ou na estrutura. O que denomino *música avançada*, ao contrário, é uma música centrada em processos de tradução. O sentido musical não está nem na estrutura, nem no objeto sonoro, e também não é uma exteriorização de um sentimento interior. O sentido musical é uma tradução da experiência de escuta em uma imagem de algum tipo que é capaz de sintetizar e conectar aquilo que escutamos em algo inteligível. As imagens que criamos ao escutar uma obra são diferentes de ouvinte a ouvinte, mas o mecanismo de tradução não é essencialmente diferente. Hoje é possível centrar-se neste aspecto, que permite que possamos dar um passo adiante tanto da subjetividade romântica quando da objetividade do objeto sonoro e da estrutura. Há uma mudança de foco, e os mecanismos de tradução abrem perspectivas sumamente originais para a exploração musical.

Centrar-se em estruturas e objetos sonoros, observo hoje, é centrar-se em um campo muito limitado. Inclusive, muitas vezes se repetem a si mesmos e acabam tomando a forma de clichês. Os mesmos gestos, o mesmo tipo de sonoridade, as mesmas texturas, uma forma musical geralmente bastante simples e uma matéria sonora bastante complexa, mas frequentemente muito similar... a música contemporânea, aquela que em seu momento foi vanguarda, tornou-se escolástica e acadêmica. Por isso, e de uma forma não técnica, diria que música avançada elimina estes clichês e oferece uma nova perspectiva à escuta musical. Trata-se de uma alternativa real ao dilema entre subjetividade romântica e objetividade das vanguardas. Esta é uma resposta possível, muito convincente, que permite uma alternativa ao beco sem saída no qual a vanguarda nos colocou. Para a música avançada, a chamada "música contemporânea" é uma música do passado, e pode ser citada como música do passado tanto quanto uma música barroca. Tanto uma quanto outra podem ser utilizadas como referências para dar densidade e significação às obras, criando uma música diferente, que explora novos horizontes, que por sua vez dialogam diretamente com uma sensibilidade atual, não congelada, nem extremamente codificada.

MA: No depoimento que você deu para o Centro Cultural São Paulo, realizado em 2008 [ZAMPRONHA, 2008], você menciona algumas ideias que eu gostaria de retomar. Por exemplo, você coloca a "sensibilidade" na origem do ato criativo. Concretamente, na prática, o que isso significa? O que fala à sua sensibilidade? Como você procura ouvi-la?

EZ: No meu modo de ver, a sensibilidade está relacionada com nossa capacidade de estarmos abertos à experiência, sua diversidade e singularidade, de deixar-se tocar por eventos desconhecidos que podem não enquadrar-se em nossos paradigmas. Trata-se de não nos acostumarmos com o mundo, e de não ver em nossas experiências somente aquilo que já conhecemos e esquematizamos de forma abstrata. Uma pessoa sensível não se acostuma com o mundo. A exuberante diversidade da experiência não se reduz ao emprego de modelos consolidados (geralmente gerais e abstratos) que enquadram a realidade em respostas conhecidas. O vínculo essencial com a experiência e sua singularidade é fundamental, e ser sensível é sempre estar atento a este vínculo sempre presente, e ter consciência de que os modelos que utilizamos são apenas interpretações possíveis, falíveis, hipotéticas e certamente temporárias destas experiências. O mundo está repleto de novidades constantes! Sensibilidade é esta abertura, esta exposição a aspectos da experiência que podem vir a questionar nossos paradigmas, é ver que a experiência é mais rica que nossos modelos, é saber observar a particularidade, a singularidade da experiência mesmo quando projetamos no mundo um modelo abstrato. Ser sensível, em certa medida,

é estar atento ao particular sem esquecer do geral. *Sensibilidade, portanto, não é emotividade*. A emoção é um a forma de julgamento da sensibilidade. É posterior. Sou muito sensível, e tive certas dificuldades por causa disso. Tive que aprender a relacionar-me com um mundo que, em certos contextos, é pouco sensível. Mas a sensibilidade é também uma ferramenta, ou um método. Trata-se de uma ferramenta não racional muito eficiente. Eu utilizo muitas ferramentas em minhas músicas, tanto racionais quanto não racionais (não é uma contradição afirmar que há ferramentas não racionais), e os resultados são realmente surpreendentes.

MA: É como se você valorizasse uma abertura para uma alteridade – que está em você mas que de algum modo não lhe pertence ainda – e que quisesse fazer esse outro que é você tornar-se cada vez mais você mesmo. É uma formulação um tanto labiríntica, mas que me parece corresponder à situação do compositor, tal como você a define. Quero dizer, é como se você fosse desvelando possibilidades suas que depois precisa adquirir como parte do seu catálogo de possibilidades, do seu arsenal técnico-sensível. É isso mesmo? É desse modo que o "compositor se inventa"?

EZ: Esta é outra forma de dizer. Uma abertura para a alteridade, gosto desta expressão. Há algo que nos escapa na alteridade, há algo além de nossa experiência que se manifesta. Tradicionalmente, este algo é chamado objeto. Mas, como podemos conhecer o objeto além de nossas experiências se nosso contato com o mundo é sempre através da experiência? O objeto, sempre, é uma hipótese que se confirma ou não. Ao confirmar-se, muitas vezes, podemos crer que nossa hipótese é verdadeira e podemos chegar a crer que nossa hipótese é o próprio objeto (um comum e grave equívoco!). É nossa visão sobre o objeto que se consolida, não o objeto. Ser sensível, ou estar aberto à alteridade, é ver que o objeto não é constante, que nossa visão sobre o mundo é hipotética e pode ser modificada (e, de fato, isto ocorre muitas vezes). Através dessa abertura à alteridade, ganhamos novas experiências, e estes recursos podem ampliar nosso estoque de ferramentas de leitura do mundo e, assim, de formas de construção musical. De fato, creio que uma das buscas da música como arte é a ampliação de meios através dos quais certas inteligibilidades do mundo se concretizam em experiências sonoras. O foco não está na inteligibilidade do mundo (linguagem), nem no objeto (matéria sonora), mas na tradução que se estabelece entre uma inteligência em um objeto sensível. Arte é, em certo sentido, uma certa inteligência expressa de forma concreta.

MA: Na linha do que você está afirmando, você cita uma frase do Umberto Eco que vale a pena retomar aqui: "Se a sua única ferramenta é um martelo, você tende a ver

tudo como se fosse um prego". Como é que a escuta dá ferramentas ao compositor, ao músico? Como isso funciona para você?

EZ: Não me recordo exatamente onde li esta belíssima frase. Se não me equivoco, está em algum lugar de seu livro *Como se Faz uma Tese* [1993]. Essa frase expressa de forma clara, e de forma bastante contundente e divertida, as consequências negativas de uma exagerada forma de "acostumar-se com o mundo". Se vemos tudo como um prego, perdemos a diversidade do mundo. Ver tudo como um prego pode ser útil em certos momentos, e não nego essa possibilidade. Mas ver sempre o mundo dessa forma é uma simplificação exagerada. Concordo com Eco, totalmente. O mundo é rico e interessante, e aprender a ver o mundo como outra coisa que não exclusivamente um prego pode produzir olhares muito eficientes. Além disto, revela a forte influência dos métodos (no caso o martelo) naquilo que observamos. Por isso, uma abertura sensível à experiência pode produzir ou detonar novos processos de leitura do mundo, permitindo que experimentemos o mundo como algo mais que um prego, levando o compositor a encontrar novas soluções musicais. Parece-me que o pensamento dogmático tende a ver o mundo somente como um prego. O unilateralismo da ideia (o fechamento à diversidade de visões sobre algo) e o radicalismo de uma certa forma de ver as coisas são capazes de cegar o indivíduo, e vão em direção contrária àquilo que entendo como arte. A afirmação de que não há nada mais a ser inventado em música, por exemplo, é uma afirmação dogmática, evidentemente incorreta.

MA: Vou citar aqui uma frase sua que gostaria que você comentasse à luz dessa discussão: "Quem limita a imaginação composicional? Em parte, o próprio material utilizado na composição. Em parte, no diálogo com o material que resiste, que não deixa determinadas relações se estabelecerem, é que você encontra os limites que cercam a subjetividade. Na verdade, é o contato com esses limites que faz com que o compositor tome consciência de sua própria subjetividade (ou que a crie a partir desses limites)" [ZAMPRONHA, 2008: 79].

EZ: Tudo o que temos, de fato, é a experiência, nossa experiência fenomênica com o mundo. A experiência é nosso único ponto de apoio, e tanto os objetos (alteridade) quanto nossa subjetividade são construídas a partir daí. Como consequência, o objeto (a alteridade) é uma hipótese que deve ser constantemente posta à prova, já que nunca temos um contato direto com o objeto (exceto quando o objeto é a própria experiência). Por outro lado, nossa subjetividade é uma construção resultante, que pode ser transformada e que de fato é atualizada a cada momento. (Certamente a influência do contexto social é

fundamental, mas vou simplificar aqui meu argumento.) Em síntese, quando realizarmos uma hipótese sobre o objeto, simultaneamente construímos uma parte do sujeito. Assim, podemos propor outras hipóteses sobre os objetos mas isso não é sem limites porque nosso contato com a experiência revela que nem todas hipóteses são realizáveis. Há algo que aparentemente resiste, e toda nossa hipótese sobre o objeto não é outra coisa senão uma hipótese sobre o que deve ser este algo que aparentemente resiste, e qual deve ser sua natureza para que nos apareça de certa forma em nossa experiência. Por isso devem estar certos os que afirmam que o compositor não expressa sua subjetividade em música[5]. Esta é uma ilusão muito convincente. Somos o resultado do modo como vemos o mundo, e não o contrário. E esta é a razão de fundo que me permite afirmar que uma música nova não é nem uma expressão nova de um sujeito, nem necessariamente a construção de um objeto sonoro novo, ou uma estrutura musical nova, como as vanguardas propuseram muitas vezes. A novidade está na *maneira* como o ouvinte é levado a construir o objeto da sua experiência musical. Quer dizer, toda esta reflexão abstrata tem um final pragmático muito concreto, e que nos toca a todo momento. Este é o ponto central que as técnicas composicionais não revelam, já que estas técnicas tendem a consolidar certos modos de vivenciar a experiência musical, indicando quase sempre modelos ou princípios para a construção de objetos ao invés de exercitar processos através dos quais é possível transformar a experiência. Esta transformação é a chave. É ela que permite ampliar os recursos que possuímos para traduzir uma experiência em algo inteligível.

MA: Em um dado momento você coloca três aspectos da produção da música, ou "três pernas que sustentam minha composição. Uma é a *sensibilidade*; outra é o *material* e as *conexões* que permite estabelecer, e outra é a *interpretação*, a construção que a escuta realiza" [ZAMPRONHA, 2008: 80]. Quer-me parecer que, na sua concepção, a técnica composicional propriamente dita participa da segunda etapa. É onde está a competência do compositor. A primeira e a terceira são pura abertura à alteridade. Ou não? Há uma tecnologia da *sensibilidade* e da *leitura*, por assim dizer?

EZ: Sim, o aspecto técnico da composição está mais focado na segunda etapa. Mas a competência do compositor está em não se limitar a esta segunda etapa, já que poderia produzir algo semelhante à realização de um exercício de harmonia sem escutar

[5] Esta hipótese está presente em Eduard Hanslick (2011) e reverbera em diversos compositores, como Igor Stravinsky (1970). A solução de Hanslick (2011: 41) é afirmar que, diferentemente do idealismo romântico, a música é "forma sonora em movimento", o que a leva a concentrar-se nos objetos sonoros e/ou suas estruturas. A hipótese de Edson Zampronha, ao contrário, é uma alternativa tanto ao idealismo romântico quando ao formalismo de Hanslick.

absolutamente nada, embora obedecendo rigorosamente as regras de composição. As regras, em si mesmas, não são verdadeiras nem falsas. Elas são orientações que permitem facilitar o caminho em direção a algo. A competência é não perder de vista este algo. Os aspectos da sensibilidade e da interpretação, por sua vez, não são menos técnicos, mas geralmente não são considerados pelas técnicas de composição que se limitam, em graus diferentes, a uma certa mecanização do procedimento compositivo. Hoje temos ferramentas sofisticadas para trabalhar de forma muito eficiente com a sensibilidade e a interpretação, e somos capazes de dar ao projeto poético e aos efeitos que produz na escuta um tipo de experiência de altíssima qualidade, sem abandonar em nenhum momento suas propostas experimentais.

MA: O instrumento central do seu recente CD *S'io Esca Vivo* é o piano. Qual sua relação pessoal com este instrumento, o piano? Como ele apareceu na sua história pessoal? Como você é tocado por este instrumento? Você enxerga algo de específico em sua obra pianística, ou obras com piano, em comparação ao restante de sua produção?

EZ: Para mim o piano oferece um contexto de produção musical altamente criativo. Sua tradição e o amplo repertório que possui, com obras de excelente qualidade, permitem diálogos intensos e muito originais com a literatura musical. Este diálogo possibilita a criação de diversos tipos de reinvenção que, justamente por ser o piano um instrumento muito conhecido, facilita um diálogo profundo com o imaginário do ouvinte. Além disso, o piano aparece em minha música sob formas muito diferentes, criando novos modos de escuta que permitem a ampliação e diversificação da maneira como experimentamos música, mas sempre de forma inteligível, comunicativa e muito sensível. Karin Fernandes, uma pianista excelente que merece toda minha admiração, soube explorar com grande maestria diversos aspectos das obras incluídas neste CD, oferecendo ao ouvinte uma experiência musical de altíssima qualidade, com interpretações altamente artísticas e verdadeiramente notáveis.

Referências

ECO, U. *Como se faz uma tese.* 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HANSLICK, E. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons.* Covilha: Universidade da Beira Interior, 2011.

STRAVINSKY, I. *Poetics of music.* Cambridge: Harvard University Press, 1970.

ZAMPRONHA, E. *Notação, representação, composição: um novo paradigma da escrita musical.*

São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

ZAMPRONHA, E. Edson Zampronha - uma conversa com o compositor. In: DONADIO, Vera Lúcia (Org.). *Música contemporânea brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha.* São Paulo: Centro Cultural São Paulo, p. 58-88, 2008. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/M%FAsica%20Contemporânea%201a.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2013.

ZAMPRONHA, E. *Notação interpretativa: invenção e descoberta.* In: RICCIARDI, Rubens Russomano e ZAMPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Editora Coruja e Departamento de Música da FFCLRP-USP, 2013.

ZAMPRONHA, E. Transferência: o que é, e o que oferece à música?. In: *Música Hodie,* v.13, n.1, p. 8-18, 2013. Disponível em: <http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo_Cientifico_01.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2013.

Maurício Ayer é Doutor em Letras pela FFLCH/USP, com especialização na área pela Université de Paris 8 e Bacharel em Música/Composição pela Faculdade Santa Marcelina. Coautor de *Música nas Montanhas: 40 anos do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão* (2009), dirigiu o setor de comunicação do Festival em 2010 e 2011. Realiza colaborações poéticas com artistas e grupos como Karin Fernandes, Trio Puelli e Camerata Aberta. mauayer@gmail.com

Edson Zampronha recebeu dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (Brasil) e foi vencedor do 6° Prêmio Sergio Motta com obra realizada com o Grupo SCIArts. Tem recebido encomendas de destaque, como do Museum für Angewandte Kunst, Alemanha; do Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, e da Fundação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP. Possui mais de 100 composições para orquestra, coro, balé, instalações sonoras, música eletroacústica, de câmara e cinema. Suas obras estão gravadas em três CDs (*Modelagens*, *Sensibile* e *S'io Esca Vivo*) e têm sido apresentadas em importantes salas de concerto nacionais e internacionais. É Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É autor do livro *Notação, Representação e Composição*. www.zampronha.com; info@zampronha.com

OPUS • VOLUME 20 • NÚMERO 1 • JUNHO 2014

Editorial 7

Instruções para autores 8

The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange 9
Barbara Alge

A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau 39
Carla Bromberg

Le Classement de la Musique dans l'Oeuvre de Jean-Jacques Rousseau 55
Carla Bromberg

Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica 71
Mônica Lucas

Forma e simultaneidade na música polifônica do século XVI: análise do Recercar Decimo a tre voci de Willaert 95
Marcos Pupo Nogueira

Binary Opposition and Synthesis in Tower's String Quartet No. 2 117
Kheng K. Koay

A obra para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca 137
Cristiano Braga de Oliveira, Daniel Wolff

Aplicação do algoritmo do contraponto dissonante de Tenney da determinação de parciais em espectros de sons concretos 159
Raphael Sousa Santos, Liduino Pitombeira

Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade 189
Rogério Luiz Moraes Costa

Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco Grande liquidação, de Tom Zé 207
Guilherme Araújo Freire

Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas 233
Ana Carolina Couto

Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha 257
Maurício Ayer, Edson Zampronha