

**14° Encontro de Pesquisadores
em Poética Musical dos
séc. XVI, XVII e XVIII**



Musica Practica

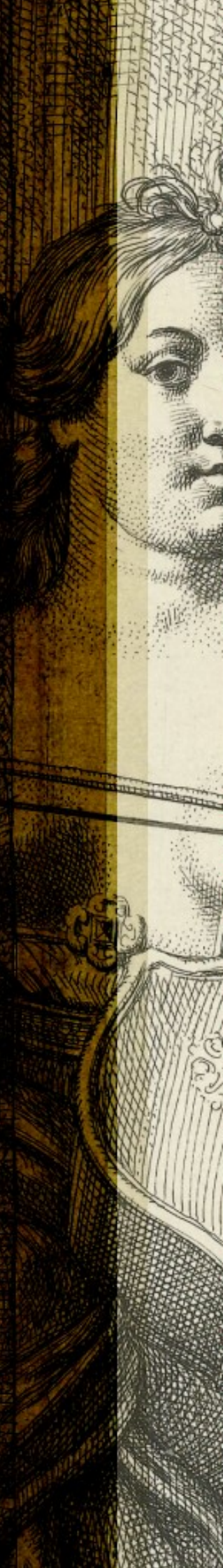
ECA – USP

São Paulo / 18 - 22 Set. 2023



**14° Encontro de Pesquisadores
em Poética Musical
dos séc. XVI, XVII e XVIII**

Caderno de Resumos



Expediente

Comissão Organizadora e Científica

Prof^ª. Dr^ª. Mônica Isabel Lucas (USP)

Prof. Dr. Marcus Held (UNICAMP)

Prof. Dr. Cassiano Barros (UFRN)

Prof. Dr. Fernando Cardoso (UNESP)

Prof. Dr. Alfredo Zaine (UNESP)

Prof. Dr. Gabriel Pérsico (UNA – Argentina)

APOIO

cultura artística  **FAPESP**

Biblioteca Brasileira Cuita e José *Mindlin*

 **UNA** UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

 **4'33''**
RECONHECIMENTO
NACIONAL

REALIZAÇÃO

 **CCA**
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



APRESENTAÇÃO

Entre os séculos XVI e XVIII, a poética musical ocidental adotou como princípio a coordenação entre os processos de produção e recepção numa orientação retórica que visava afirmar instituições e lugares de poder político e religioso. As pesquisas sobre essas poéticas são realizadas em redes interinstitucionais e interdisciplinares, aprimorando processos e fomentando novas ações que se congregam, neste ano, na 14ª edição desse evento, o único no país com frequência regular especificamente voltado para as questões da música antiga.

Em 2023, o 14º EPPM terá como tema principal de reflexão o conceito de “musica practica”, em seu entendimento pré-iluminista. O Encontro contará com a participação de músicos-pesquisadores brasileiros e estrangeiros, visando especificamente fortalecer parcerias com instituições sul-americanas, em especial argentinas.

A parceria selada desse 2020 entre o Encontro de Poética/USP e a Cultura Artística possibilitará a participação, no evento de abertura, do músico Jordi Savall, um dos mais importantes músicos e pensadores musicais do cenário atual, assim como a realização de masterclasses com músicos de seu ensemble, Le Concert de Nations, promovendo uma integração entre o evento na USP e os concertos do grupo na Sala São Paulo. O evento contará com palestras, workshops, debates, comunicações e concertos. Os anais serão publicados pela Revista 4’33”, revista de divulgação acadêmica da Universidad Nacional de las Artes, Argentina. O encontro será híbrido, e as atividades remotas serão realizadas pela via Google Meet e transmitidas pela plataforma YouTube.

Mais informações sobre o evento podem ser acessadas no endereço eletrônico www.retoricamusical.com.

Desejamos a todos um ótimo Encontro!



PROGRAMAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES

Sessão de Comunicações 1 - Segunda-feira 18/Set/2023 - Auditório do Espaço das Artes

- ◆ A diminuição alla bastarda na obra de Giovanni Bassano - Daniel Figueiredo
- ◆ Influências aristotélicas e ciceronianas na obra de Silvestro Ganassi - Giulia Tettamanti
- ◆ Adriaen Willaert e o exórdio imitativo: uso pedagógico em ricercares ou predileção por um estilo consolidado? - Marcos Pupo Nogueira, Fernando Cardoso Pereira
- ◆ A Construção Discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da Cantata Ad Manus (BuxWV 75/3) - Pedro Pastor

Sessão de Comunicações 2 - Quarta-feira 20/Set/2023 - Auditório do Espaço das Artes

- ◆ O uso da flauta doce na ópera Sieg der Schönheit (1722), de G. Ph. Telemann, como exemplo da coexistência de diferentes estilos musicais na ópera de Hamburgo - Lúcia Carpena
- ◆ Música sob medida: a dinâmica entre compositores e cantores nas sátiras operísticas do século XVIII - Daniel Issa Gonçalves
- ◆ Los exordios de Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice - Clarisa Pedrotti, Carolina Gauna Torres
- ◆ Mímesis e persuasão: escrita e sentido na obra de João de Deus do Castro Lobo - Marcio Pascoa
- ◆ A definição e a tipologia da música na Escola de Canto de Órgão (1759) de Caetano de Mello de Jesus - Cassiano Barros

Sessão de Comunicações 3 - Quinta-feira 21/Set/2023 - ECA/CMU/Sala 114

- ◆ Pioneiras da flauta-doce no Ceará: entrelaces de memórias e práticas do Grupo Kalenda Maya - Luciana Gifoni
- ◆ A Tragédia em Música herdeira da Tragédia da Antiguidade Clássica: a formulação do status trágico da ópera francesa do século XVII - Rodrigo Lopes
- ◆ Joaquim Manoel, improvisador de modinhas: novos dados biográficos - Marcelo Fagerlande
- ◆ Tradiciones performativas en la práctica de la Early music - Myriam Kitroser
- ◆ As tabelas harmônicas do “Libro Terzo” para teorba de Kapsberger - Alexandre Ribeiro e Joabe Guilherme

Sessão de Comunicações 4 - Sexta-feira 22/Set/2023 - ECA/CMU/Sala 114

- ◆ Solfeggio, Partimento e Marches d’Harmonie: o aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris. - Roberto Cornacchioni Alegre
- ◆ Rhytmopoiea: a poesia da organização rítmica segundo Johann Mattheson (1681-1764) - Mario Trilha
- ◆ O Poderoso Discurso de um audacioso argumento: a análise da dispositio musical de Cadenzas ad libitum escritas por W.A. Mozart. - Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro
- ◆ A Biblioteca Musical de Johann Adam Hiller - Monica Lucas, Marcus Held
- ◆ Retórica y significado. Análisis de los preludios en mi b mayor, Op. 7 de L’Art de Préluder de Jacques Martin Hotteterre - Gabriel Pérsico

ORIENTAÇÕES PARA AS SESSÕES DE COMUNICAÇÕES

As comunicações de trabalhos acadêmicos serão disponibilizadas a partir do dia 11/09/2023, em formato de vídeo não listado na plataforma Youtube, para que todos os participantes inscritos no Encontro possam ter acesso. Recomendamos a todos que assistam aos vídeos e elaborem perguntas, apontamentos, comentários e anotem suas dúvidas, de maneira que possamos utilizar o momentos das sessões de comunicações para discussões, esclarecimentos e debates.

O endereço eletrônico para acesso à apresentação de cada comunicação está disponível junto com seu respectivo resumo, listado a seguir.

As sessões de comunicações serão realizadas em formato híbrido - presencial e remoto - fazendo uso da plataforma Google Meet. Para melhor desempenho de conexão daqueles que forem participar de forma remota, recomendamos que tenham instalado o aplicativo dessa plataforma em seu aparelho eletrônico, especialmente nos casos de conexão via tablet ou celular. O endereço eletrônico para acesso ao ambiente virtual será o mesmo para todas as sessões e está indicado logo abaixo.

Ainda que as apresentações tenham sido gravadas e disponibilizadas previamente, destacamos que a presença dos autores, pelo menos na sessão de comunicação de seu respectivo trabalho, é fundamental e constitui parte do compromisso assumido com a submissão da proposta de comunicação. Ao final de cada sessão de comunicação, enviaremos aos autores um certificado de presença e apresentação.

LINK PARA ACESSO ÀS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

<https://meet.google.com/ghb-aziq-yws>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 1

A diminuição alla bastarda na obra de Giovanni Bassano

Daniel Figueiredo (d.figueiredo@unesp.br)

Esta comunicação tem como objetivo discutir a maneira de diminuir e as possibilidades de execução das cinco diminuições *alla bastarda* presentes na obra *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) de Giovanni Bassano, bem como o papel destas peças na tradição da arte de diminuir. Tal prática, por vezes também denominada como “para viola bastarda”, consistia em condensar vozes polifônicas em uma única linha preservando suas tessituras originais e acrescentando ornamentações. Porém, existe também uma discussão sobre a existência de um instrumento chamado viola bastarda, ou se esse termo representaria apenas uma prática de diminuição ou ambos. Estima-se que a existência desta prática tenha acontecido por volta de 1580 a 1630, e deste período restam apenas 39 peças. Nos tratados de diminuição elas são apresentadas pela primeira vez em *Il Vero Modo di Diminuir* (1584), de Girolamo Dalla Casa, e pela última em *Selva di varii passaggi* (1620), de Francesco Rognoni Taeggio, ambos de autores essenciais para a discussão deste tema. Assim como Michael Praetorius, que dedicou um capítulo inteiro da segunda parte de *Syntagma Musicum* (1619) à viola bastarda e representou o instrumento no *Theatrum instrumentorum*, apêndice do tratado. Sendo assim, busca-se através da análise musical e da contextualização histórica busca-se compreender a proposta de Bassano para estas diminuições.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/mvm7PNYzTYU>

A Construção Discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da Cantata Ad Manus (BuxWV 75/3)

Pedro Pastor (pedrosearapastor@gmail.com)

A *musica poetica* se apresenta como um novo entendimento musical presente nas regiões reformadas entre os séculos XVI e XVIII. A então nova maneira de pensar a música buscava relacionar, de forma sistemática, aspectos da disciplina retórica com o ato composicional. Esta comunicação procura evidenciar como esses ideais e sistemas se inserem concretamente no fazer musical. Para isso, analisaremos a construção da cantata *Ad Manus* (75/3) de Dieterich Buxtehude. Nessa análise, nos ocuparemos em evidenciar o destaque do texto como o fio condutor para a construção discursiva de toda a cantata. Na análise de trechos musicais dos três últimos movimentos da obra, observaremos principalmente o uso das figuras de retórica musical e a sua relação com o texto cantado. Ao fim, buscamos concluir e salientar que a construção discursiva da cantata *Ad Manus* é um perceptível exemplo da maneira como os ideais retóricos, teológicos e musicais presentes nos tratados da *musica poetica* se apresentam na composição musical.

Link para a comunicação: https://youtu.be/iSxNmE_-bBQ

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 1

Influências aristotélicas e ciceronianas na obra de Silvestro Ganassi

Giulia Tettamanti (tettamanti.giulia@gmail.com)

Construir um corpus teórico sobre determinada atividade foi, no século XVI, uma recorrente ferramenta com a qual ofícios considerados menores, como a pintura, a arquitetura e a música prática, pudessem alcançar o status de arte (ou ciência), antes apenas conferido às disciplinas liberais. Nestas preceptivas, era preciso comprovar parentesco com as artes maiores, atestar ancestralidade e possuir embasamento filosófico de acordo com os mestres da antiguidade. Na música, encontramos facilmente obras que sistematizam o ofício do compositor, como os tratados de Aaron e Zarlino. A regulamentação da prática dos instrumentistas e cantores, por outro lado, é mais rara, tendo como principal expoente Silvestro Ganassi. Em suas obras, *Fontegara* (1535), *Regola Rubertina* (1542) e *Letitione Seconda* (1543), Ganassi raramente cita autores clássicos, mas usa frequentemente o termo genérico “filósofo”. A única exceção está no prefácio da *Fontegara*, onde nomeia Sócrates, Aristóteles, Platão e Aristóxeno como *auctoritas* da importância da música na vida dos homens. Porém, conhecendo um pouco sobre os autores clássicos em voga no período é possível identificar algumas fontes. Esta comunicação não pretende exaurir toda influência clássica no pensamento do autor, mas concentrar nas duas mais evidentes: Aristóteles e Cícero. De Aristóteles encontramos não somente a ética, a ideia do justo meio e das virtudes, como também a teoria do princípio-meio-fim, do primeiro motor e da relação entre matéria e forma. Cícero, embora nunca notado, aparece no prefácio da *Regola Rubertina*, quando Ganassi faz menção, no plural, a filósofos e suas “Re.Pu.” [Repúblicas]. A primeira, obviamente, aquela de Platão. A segunda é a República de Cícero, cujo único fragmento disponível até o século XIX é o seu epílogo, conhecido graças aos comentários de Macróbio (séc. IV) como O Sonho de Cipião. Foi impresso em Veneza inúmeras vezes como parte de uma coletânea que ficou conhecida como Obras morais de Cícero, que continha, além do Sonho, o *De Officiis*, o *De Amititia*, o *De Senectute* e os *Paradoxa*. Ganassi faz referência a todas elas. Além de, claro, fazer referência às suas obras retóricas ao comparar, na *Fontegara*, a performance musical à *actio* e ao esboçar, na *Letitione Seconda*, seu modelo de instrumentista perfeito.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/mjBWtvt69p4>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 1

Adriaen Willaert e o exórdio imitativo: uso pedagógico em rícercares ou predileção por um estilo consolidado?

Marcos Pupo Nogueira (marcos.pupo@unesp.br)

Fernando Cardoso Pereira (fernando.cardoso@unesp.br)

Ferramentas analíticas para o estudo de peças polifônicas renascentistas têm sido desenvolvidas e aplicadas nos últimos anos (Schubert, 2018; Collins, 2018). Em uma contribuição recente (Nogueira, Pereira, lafelice, 2021) apresentamos abordagens para a avaliação de exórdios em motetos a quatro vozes de Palestrina, por meio de técnicas como o CMC (compartilhamento mínimo comum) e o ancoramento silábico entre vozes, possibilitando identificar três categorias principais de motetos. No presente trabalho, aplicamos estas ferramentas à análise de motetos precoces de Willaert, prévios à publicação do álbum de rícercares “Musica nova” (1540), visando um futuro confronto entre motetos e rícercares de Willaert. Entre os motetos analisados, destacam-se “*Saluto te Sancta*” e “*Congratulamini mihi*”, que estabelecem pares de duos imitativos entre as vozes no exórdio. Nestas peças, cada duo possui CMC de envergadura média para ampla e relações de tempo de entrada e diferença intervalar entre as vozes que se repetem no outro duo, relativamente afastado do primeiro – características estas já observadas em rícercares a quatro vozes de Willaert. Outros motetos, como “*Ave Regina (2ª. Pars Gaude virgo)*”, estruturam pares de duos não imitativos, porém com outras similaridades diversas; mas enquanto estes dois últimos motetos ocorrem a partir de 1537 em manuscritos, o primeiro grupo de três motetos ocorre já em 1518. A partir destas observações, poder-se-ia conjecturar que rícercares a quatro vozes de Willaert como aquele com *finalis* em D poderiam ter sido compostos também precocemente, baseados em modelos de Josquin e Mouton. Uma vez que pares de duos imitativos caem progressivamente em desuso na escrita de Willaert no 2º quartel do século XVI, pode-se presumir que a publicação de rícercares imitativos justifica-se ou por uma demanda pedagógica ou por uma predileção ao estilo já consolidado no moteto pela terceira geração franco-flamenga. Esta possível predileção se concretiza não só com a inclusão destas peças precoces em publicações exclusivas de motetos a quatro vozes de Willaert em 1539 e 1545 (por Scotto e Gardano, respectivamente) mas também pelo seu uso posterior em motetos a quatro vozes de Palestrina.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/7qCZufaoV2E>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 2

O uso da flauta doce na ópera *Sieg der Schönheit* (1722), de G. Ph. Telemann, como exemplo da coexistência de diferentes estilos musicais na ópera de Hamburgo

Lúcia Carpena (lucia.carpena@ufrgs.br)

O presente trabalho tem por foco a participação da flauta doce na ópera *Sieg der Schönheit*, de G. Ph. Telemann, estreada em Hamburgo em 1722, uma das 36 óperas com flauta doce *obbligato* estreadas no teatro cuja partitura sobreviveu. Esta foi a ópera de estreia de Telemann como diretor do *Theater am Gänsemarkt* (Teatro do Mercado dos Gansos) e apresenta no total nove árias com flauta doce. Este número chama a atenção por si só, uma vez que a média de participações da flauta doce nas óperas de Hamburgo na década de 1720 não passava de duas ou três. Podemos supor que o número surpreendente de árias com flauta doce em *Sieg der Schönheit* seja devido também à presença de flautistas excepcionais na orquestra do teatro durante a década de 1720, reconhecidos e admirados em sua época: Joh. Michael Böhm, Joh. Ch. Schickhardt e Alois Freymuth, que teriam motivado Telemann a utilizar a flauta doce com tanto destaque. As nove árias de *Sieg* comprovam que o uso da flauta doce era consistente, uma escolha frequente dos compositores do teatro, que viam no instrumento qualidades para além daquelas habitualmente atribuídas a ele, como seu uso em cenas pastoris ou *Sommeil*, por exemplo. Encontramos nas árias diferentes tipos de forma, instrumentação e orquestração, que, se por um lado apontam para a italianização das óperas compostas em Hamburgo, como reflexo do processo que ocorria em toda a Europa e na Inglaterra, por outro preservam características que podemos chamar de hamburguesas. Entre as características italianas podemos citar: a orquestração a quatro vozes (violinos 1 e 2, viola e baixo); a escrita à parte para os sopros, indicando o surgimento do naipe independente das madeiras; a ária da *Capo*; a tendência a árias longas, com mais de 70 compassos. Já entre as características hamburguesas podemos citar: o uso da língua alemã; o personagem cômico; a orquestração a cinco vozes (resquício da influência francesa, com violinos 1 e 2, violas 1 e 2, baixo); o uso dos sopros solistas; o fagote dobrando o violoncelo; a forma contínua e também a estrófica.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/EhvBITKuaSM>

Música sob medida: a dinâmica entre compositores e cantores nas sátiras operísticas do século XVIII

Daniel Issa Gonçalves (issadani@hotmail.com)

O repertório canônico operístico atual se apresenta, geralmente, como uma herança cultural do passado cultivada no presente, à qual os cantores necessitam se adaptar para interpretar. No início do século XVIII, no entanto, quando o gênero se encontrava em pleno fervor criativo na Itália e começava a se afirmar como um produto de exportação, a música era, como se sabe, composta especialmente para os cantores selecionados. Apesar dessa aparente flexibilidade, a relação entre cantores e compositores nem sempre eram alheias a tensões causadas pela ideia que cada um fazia da sua arte – sobretudo numa época em que a ornamentação e a improvisação estavam na ordem do dia. Quem era o verdadeiro criador da peça? O compositor ou o intérprete? Essa relação, não raro conflituosa, e que influenciava diretamente o produto musical final, é também retratada nas sátiras e paródias das "óperas sobre ópera" (ou meta-óperas), espécie de subgênero muito popular durante todo o século XVIII, e que fornecem um raro panorama das dinâmicas sociais e musicais dos bastidores do fazer operístico do *Settecento* italiano.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/ddGnZ-ah17o>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 2

Los exordios de Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*

Clarisa Pedrotti (clarisa.pedrotti@unc.edu.ar)

Carolina Gauna Torres (carogauna@bluewin.ch)

Según los principales presupuestos de la retórica clásica de Cicerón, el exordio es el momento en que se prepara a la audiencia para la presentación del tema central. Se trata de una instancia de carácter introductorio, donde el orador capta la atención del público, se acerca a él, mediante ciertos recursos y un tono particular que caracterizan esta sección inicial del discurso. En las últimas décadas, gracias al redescubrimiento de las numerosas fuentes históricas que dan testimonio de su impronta en la producción y performance de la música barroca, los estudios musicales (Bartel 1988, Diaz Marroquín 2008, Lopez Cano 2011, Heynes & Burgess 2016), se han amparado en el aparato retórico como herramienta de análisis y soporte de interpretación. Proponemos una visita a los exordios de algunas cantatas de la compositora veneciana Barbara Strozzi (1616-1677), para indagar acerca de los procedimientos compositivos empleados y los recursos retóricos esgrimidos para la realización de esta sección particular. La intención de este trabajo es abrir la lente para analizar cómo Strozzi inicia sus composiciones, cómo trata los elementos discursivos, como caracteriza las pasiones, cómo emplea con maestría las figuras de la elocuencia con el propósito de *muovere gli affetti dell'anima*.

Link para a comunicação: https://youtu.be/5CiYA0_WCyQ

Mimesis e persuasão: escrita e sentido na obra de João de Deus do Castro Lobo

Marcio Pascoa (mpascoa@uea.edu.br)

A análise dos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832) evidencia uma trama complexa de esquemas de contraponto, associados a figuras de retórica e escolhas tópicas musicais. Até mesmo a estruturação de algumas passagens evoca forte representação franciscana, que nos versos responsoriais faz substituir a voz recitante pelo violino solista amparado pelo quarteto vocal, aludindo à recorrente iconografia da consolação musical angélica de São Francisco em seus derradeiros momentos de vida terrena, tal como Lobo, que dedicou seus últimos momentos a esta composição.

Link para a comunicação: https://youtu.be/lnzbS_bKhIM

A definição e a tipologia da música na Escola de Canto de Órgão (1759) de Caetano de Mello de Jesus

Cassiano Barros (cassiano.barros@ufrn.br)

Os tratados de poética musical, diferentemente dos tratados de prática ou teoria, caracterizam-se como importantes fontes de informação sobre a produção musical do passado. Neles, encontramos a descrição dos processos criativos, seus fundamentos, princípios, técnicas, artifícios, referências e a descrição do repertório vigente, nos termos das aparências de verdade consideradas válidas em cada contexto histórico e cultural. Entre os séculos XVI, XVII e XVIII, temos conhecimento de apenas um texto dessa natureza escrito no Brasil, o tratado intitulado Escola de Canto de Órgão, do Mestre de Capela da Sé de Salvador Caetano de Mello de Jesus. A despeito da relevância desse tratado para o conhecimento da produção musical de sua época, ele foi pouco estudado até o tempo presente, provavelmente devido ao fato dele ter sido preservado em uma cópia manuscrita guardada na Biblioteca Pública de Évora, em Portugal. Mas, recentemente, esse tratado foi digitalizado e disponibilizado para consulta, viabilizando assim a investigação dele. Nessa comunicação, a partir de uma perspectiva hermenêutica, proponho recuperar a definição e a tipologia da música descritas na Escola de Canto de Órgão (1759), e refletir sobre suas referências e suas possibilidades de contribuir hoje para a compreensão do repertório a que ele alude.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/DstEasGQomU>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 3

Pioneiras da flauta-doce no Ceará: entrelaces de memórias e práticas do Grupo Kalenda Maya

Luciana Gifoni (luciana.gifoni@usp.br)

Esta pesquisa aborda as trajetórias da prática de flauta doce no Ceará em suas primeiras iniciativas. Buscam-se os contornos de uma história do instrumento entrelaçada a uma etnografia musical, sob a perspectiva da memória de duas mulheres pioneiras em seu ensino e em sua performance no Estado: Elba Braga Ramalho e Mércia de Vasconcelos Pinto. O objeto de interesse concentra-se na atuação artística do grupo de câmara Kalenda Maya e os desdobramentos advindos dessa prática, como a dedicação pedagógica à flauta doce, a divulgação da Música Antiga e a apropriação singular da flauta doce em repertórios de música brasileira com a criação de arranjos inéditos. Primeiro grupo de flautas doces do Ceará, o Kalenda Maya foi criado por seis mulheres, que formaram um quinteto de flautas doces e voz aguda feminina. Os primeiros encontros para ensaios se deram por afinidades musicais e de amizade, nos idos de 1969 e 1970, sendo o auge de atuação entre 1970 e 1975. Dentre suas referências de ensino-aprendizagem, destacam-se os músicos Ricardo Kanji e Helder Parente. Como instrumentos primordiais para a (re) constituição desta memória, destacam-se as fontes orais – as professoras Elba e Mércia – e seus arquivos pessoais. Destes, elas me disponibilizaram imagens digitalizadas de: fotografias, programas de concerto, partituras e instrumentos musicais. A investigação busca problematizar as fontes, documentos e arquivos disponíveis, apontando questões que se colocam para uma compreensão geral de qualquer prática musical: quem tocava; onde tocava; que proposta artística; que repertório; que instrumentos musicais; que recursos (econômicos, socioculturais ou intelectuais), que público, que repercussão; que relações interpessoais (de ensaios, de decisões ou de afetos); que identidades ensejam (como o grupo se reconhecia entre os próprios membros e como era reconhecido externamente). Como metodologia, busco evidenciar ao leitor os caminhos traçados ao longo da pesquisa, trazendo reflexões com base em Olívia Cunha (2004; 2005) e Philippe Artières (1998), principalmente. Estas leituras me conduziram durante o processo de constituição da história do Kalenda Maya e do começo da flauta doce no Ceará: sobre como selecionei, completei, classifiquei e dei sentido aos papéis antes de produzir uma narrativa mental e escrita acerca daquelas trajetórias.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/24TcQobmdCw>

A Tragédia em Música herdeira da Tragédia da Antiguidade Clássica: a formulação do status trágico da ópera francesa do século XVII

Rodrigo Lopes (lopesmonteverdi@gmail.com)

A *opera seria* francesa do século XVII enfrentou obstáculos para ser considerada uma arte superior, e para deixar de ser uma aberração para os defensores da cultura da Antiguidade Clássica Greco-Latina, dialogou com as regras do que se acreditava ser as regras do teatro da Tragédia Clássica. Ao finalmente ser aceita, ganhou a alcunha de *Tragédia em Música* (também chamada de *Tragédia Lírica*), graças ao modelo operístico-teatral criado pelo libretista Quinault e pelo compositor Lully, ganhando legitimidade, dignidade e *status* de verdadeiro teatro clássico, sendo inserida e partilhando, assim, do sistema poético clássico criado por Racine, com capacidade de movimentar as paixões humanas através das teorias imitativas e da verossimilhança por meio da retórica. Pretende-se falar da *Tragédia em Música* e de sua estrutura em equivalência com a da Tragédia da Antiguidade Clássica, falar da recepção dos argumentos mitológicos dos clássicos nessa ópera e da utilização dos dispositivos retóricos em sua constituição estética.

Link para a comunicação: https://youtu.be/B7dby_vZC7o

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 3

Joaquim Manoel, improvisador de modinhas: novos dados biográficos

Marcelo Fagerlande (marcelo.fagerlande@musica.ufrj.br)

Joaquim Manoel Gago da Camara (ca. 1769 – 1835) é uma figura que desperta interesse na música brasileira do período por certas particularidades. Contemporâneo de José Maurício Nunes Garcia, é também reconhecido como improvisador, mas, ao contrário deste, percorreu um caminho diferente. Autodidata, incapaz de ler ou escrever música, era considerado amador e seus versos improvisados com acompanhamento de guitarra pertenciam à tradição oral. Suas mais de vinte modinhas estariam perdidas, não fosse o registro em partitura por músicos que presenciaram suas execuções, em Lisboa e no Rio de Janeiro, com destaque para Sigismund Neukomm. O manuscrito de Neukomm da coleção de vinte modinhas foi localizado na Biblioteca Nacional da França nos anos 1960, por Mozart de Araújo e Luiz Heitor Correa de Azevedo. A edição impressa – publicada por Naderman em Paris, por volta de 1822 – só foi descoberta em 2005, por meio de nossa pesquisa, e tornou conhecido o nome completo do compositor, possibilitando pesquisas futuras, como a que apresentamos agora. Em meio a muitas dúvidas – sobre como teriam sido suas atribuições na Côrte e no Teatro do Salitre, em Lisboa – a atual investigação revela novos dados sobre sua biografia no Rio de Janeiro. Levantamos: o local, a data aproximada de nascimento e a data exata de morte; o nome dos pais; a permanência na infância na Bahia; o nome da esposa e a data do casamento. Identificamos o ano da volta de Lisboa, para acompanhar D. João VI, e a continuação da remuneração após a partida do monarca, por meio do Real Bolsinho. Nesse período foi responsável pela administração de capelas na cidade até a data próxima de sua morte. A continuação da presente pesquisa permitirá uma ainda melhor compreensão da vida e obra do compositor, que, além da qualidade, se destaca pela impressionante difusão de sua produção, caso raro em se tratando de um amador, de tradição oral. Joaquim Manoel teve modinhas também publicadas por *The Harmonicon* (1832) e por Hermann Kestner (1859).

Link para a comunicação: <https://youtu.be/T52lyEw3oTc>

Tradiciones performativas en la práctica de la Early music

Myriam Kitroser (mbkitro@gmail.com)

La interpretación musical resulta un sistema complejo no solo porque es culturalmente construida además de una práctica artística individual temporal y efímera, sino también porque el acto de la interpretación involucra una multitud de elementos desde lo técnico hasta lo estético, y desde lo físico y medible hasta lo incorporado, implícito y subjetivamente percibido. La performance cambia con relación a los cambios en el gusto y la cultura. En el campo de la música antigua, se han sucedido distintas concepciones, desde una lealtad absoluta con el compositor, un respeto casi religioso por las ediciones urtext en detrimento del intérprete, para luego poner al artista en primer plano, hasta las interpretaciones históricamente informadas, donde se tiene en cuenta las teorías y poéticas de su origen, pero con una postura estética contemporánea. En esta ponencia: “Tradiciones performáticas en la práctica de la Early Music” tomo como caso de estudio el Salve Regina en La M para voz, cuerdas y bajo continuo, de Domenico Scarlatti (1757), y considero una edición de la partitura de 1820 y tres ejemplos de registros grabados por diferentes artistas en 1965, 1994 y 2010, donde propongo descifrar qué concepto de obra musical rige estas prácticas y qué relaciones implícitas entre el compositor, la partitura y el intérprete podemos encontrar en estas diferentes interpretaciones.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/gD6mmA9Uhv0>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 3

As tabelas harmônicas do “Libro Terzo” para teorba de Kapsberger

Alexandre Ribeiro (alerguitar@gmail.com)

Joabe Guilherme (joabe.guilherme@usp.br)

O presente artigo aborda a figura de Johann Kapsberger, virtuose de instrumentos de cordas dedilhadas, que viveu entre c. de 1580 e 1651. Uma porção substancial de suas publicações é dedicada à teorba, um instrumento grave da família dos alaúdes, muito popular na transição entre os sécs. XVI e XVIII. Esta produção corresponde a uma das maiores coleções musicais dedicadas a este instrumento, consistindo, portanto, em um marco referencial para a compreensão de suas possibilidades musicais. Um exemplo proeminente desse legado é o “Libro Terzo D’intavolatura Di Chitarone” de 1626, que inclui diversas danças, toccatas e tabelas. As tabelas apresentadas neste trabalho destacam-se por sua singularidade, não sendo encontradas em outras obras de contemporâneos de Kapsberger que também compuseram para teorba, como Castaldi (c. 1580 – 1649) e Piccinini (c. de 1566 – 1638). Este estudo tem como objetivo contextualizar essas tabelas por meio da comparação com tratados dos séculos XVI e XVII voltados para instrumentos de cordas dedilhadas. Além disso, buscaremos explorar as interconexões entre essas tabelas, o baixo contínuo, o sistema de “Alfabeto” para guitarra barroca e sua aplicação no repertório de Kapsberger. Isso contribui para a hipótese de que as mudanças na valorização da música concebida a partir de uma visão vertical, proposta pela harmonia, em detrimento de uma concepção horizontal prevista pelo contraponto, têm suas raízes para além da *seconda prattica*, *camerata florentina*, ópera e recitativo. Essas raízes estão ligadas, sobretudo, à natureza dos instrumentos de cordas dedilhadas, exemplarmente representada e desenvolvida na obra de Kapsberger.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/o6hIDvGoUv8>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 4

Solfeggio, Partimento e Marches d'Harmonie: o aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris

Roberto Cornacchioni Alegre (roberto.alegre@usp.br)

O objetivo desta comunicação é apresentar uma reflexão crítica sobre o *corpus* de fontes ligadas ao estudo do “contraponto e harmonia prática” nos séculos XVIII e XIX na Itália e na França, discutindo sua natureza, finalidade, possibilidades de uso nos dias de hoje e razões para seu quase ubíquo desconhecimento até recentemente. Por um longo tempo predominou a visão de Carl Dahlhaus de que a partir do século XVIII “nenhuma teoria musical italiana teve condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini”. Entretanto tal afirmação não encontra respaldo no largo *corpus* de fontes sobre harmonia e contraponto publicadas na França ao longo do século XIX – como Catel (1802), Cherubini (1832, 1847), Colet (1846), Zimmerman (1840), Choron (1808), Durand (1884) – as quais são extremamente influenciadas pela tradição setecentista napolitana e bolonhesa de contraponto prático (*solfeggi*, *partimenti* e contraponto escrito), representada por autores como Sala (1794), Fenaroli (1775), Durante (1801 [copiado]), Scarlati (2019 [1754]), Mattei (1826), Sabbatini (1789) e Martini (2020 [1737-38]) (nesse último caso, suas obras “não eruditas” na perspectiva Dahlhaus!). Se houve, portanto, tremenda influência da teoria italiana “para além dos Alpes”, por que um musicólogo respeitável teria afirmado que isso não ocorrera? Essa comunicação deverá esclarecer essa questão, evidenciando que o estudo da teoria musical em ambientes profissionalizantes era algo prático, com aprendizado teórico muitas vezes tácito embora implícito. Além disso, serão enfatizados os desafios e possíveis frutos do estudo que essas fontes trazem ao músico e musicólogo moderno.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/xXHIN56xRVw>

Rhythmopoiea: a poesia da organização rítmica segundo Johann Mattheson (1681-1764)

Mario Trilha (mariotrilha@gmail.com)

O grande compositor e teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764) afirmou, no seu tratado *Der Vollkommene Cappelmeister* (1739), que o poder do *Rhythmi* (padrões de pés métricos) na organização da melodia é incomensurável, e que para os compositores o estudo e conhecimento dos pés métricos é tão importante quanto o da ciência melódica, este padrão, que atribui à organização rítmica um significado poético, é denominado *Rhythmopoie*. Segundo Mattheson o significado dos pés métricos (*Fusse*) na arte poética encontra nos *Rhythmi* a sua equivalência na arte dos sons, por isso o nomeamos “pés sonoros” (*Klang-Fusse*), porque os intervalos do canto (melodia) estão intrinsecamente relacionados ao ritmo. Mattheson estipulou 25 pés métricos ou sonoros, dois a menos que os encontrados no tratado *Harmonie Universelle* (1636) do jesuíta francês Marin Mersenne. Para o erudito tedesco os pés são dissilábicos: Espondeu, Pírrico, Jambo e Troqueu ou Coreu ; trissilábicos: Dáctilo, Anapesto, Molossus, Tríbraco, Bráquio, Amphymacer, Crético e Palymbáquio, e os tetrassilábicos: Peônio, Epitrito, Jônico Maior, Jônico Menor, Antipasto, Coreujambo, Proceulesmaticus e Ditroqueu. Além da definição dos seus valores em notação musical, Mattheson forneceu, em vários casos, a origem histórica, o caráter, a adequação a um determinado tipo musical e até mesmo conselhos para a performance, demonstrando assim o papel fulcral da organização rítmica na composição musical, sua importância na *Inventio* e no estabelecimento da tópica musical.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/aL-toQsX9IY>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 4

O Poderoso Discurso de um audacioso argumento: a análise da *dispositio* musical de *Cadenzas ad libitum* escritas por W.A. Mozart

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro (roger.ribeiro@usp.br)

Os cinco concertos para violino e orquestra de Wolfgang Amadeus Mozart são considerados obras modelares e altamente consagradas na literatura do violino. Dessa maneira, eles são alvos de inúmeros estudos e pesquisas, bem como de interpretações e gravações dos principais violinistas do mundo. No entanto, suas *Cadenzas ad libitum* apresentam um verdadeiro desafio estético, pois, ao contrário de muitos concertos para piano, não há *Cadenzas* escritas pelo próprio compositor para elas. A adoção de espécimes anacrônicos, principalmente do século XX, muitas vezes diverge do discurso musical original da obra. Considerando esse repertório no contexto da música discursiva temos, dentre os cinco ofícios de um orador, a disposição dos argumentos ao longo do discurso (*Dispositio*). Em Ad Herenium (2005 [86 a.c. e 82 a.c.] p.169) vemos que a *Dispositio* é dupla, uma em relação ao discurso e outra dentro de cada argumento. Dessa forma, a *Cadenza ad libitum* funciona como um discurso musical à parte, uma peça inserida no movimento do concerto, permitindo um estudo e um desenvolvimento autônomo. Minha pesquisa de doutoramento, iniciada em 2021, busca responder questões relacionadas ao fenômeno da *Cadenza ad libitum*, especialmente sua relação com as quatro virtudes de matriz aristotélica, além de propor modelos didáticos de *Cadenzas* e *Eigangs* para os modelares concertos de Mozart. Para isso, tem sido fundamental uma abordagem analítica que, além de generativa, possa se somar à conformacional, fornecendo uma base para o melhor entendimento do discurso dos espécimes de *Cadenzas* escritos por Mozart para piano e uma melhor segurança estética na composição de modelos para os concertos de violino. Nesse sentido, a análise da *Dispositio* de cada *Cadenza* e de sua inserção no contexto discursivo de cada movimento e do concerto como um todo tem revelado resultados parciais concretos em minha pesquisa, que foi recentemente qualificada. Esta comunicação tem como objetivo compartilhar alguns desses resultados, que permitiu a confecção de modelos de *cadenzas* para o concerto n.2 em Re maior K.211 que foram testados em audição realizada no Conservatório Real de Bruxelas ao término de um intercâmbio.

Link para a comunicação: https://youtu.be/ZK_WTn1KtM8

A Biblioteca Musical de Johann Adam Hiller

Monica Lucas (monicalucas@usp.br)

Marcus Held (mvheld@usp.br)

A busca pelo acúmulo do conhecimento, por meio da modalidade escrita, atravessou a história do Ocidente sob o registro em diversos suportes, como o pergaminho e o papel, seja em rolo seja em códice (tanto manuscritos quanto impressos). As construções de sentido inscritas no formato livro nas diferentes áreas do saber pavimentaram o desenvolvimento das Artes e das Ciências desde a Antiguidade até os dias atuais. Nota-se, no entanto, nessa mesma conjuntura, o anseio por uma biblioteca que reuniria todos os saberes e todos os livros já escritos – o ideal da biblioteca perfeita. Esse princípio, já pretendido por Alexandre Magno e alinhado e mediado posteriormente pelo modelo ciceroniano do Orador Perfeito – emulado por autores do medievo ao século XVIII (de Jacobus Leodiensis a Johann Mattheson) –, foi recuperado por pensadores setecentistas na constituição do conceito da Biblioteca Perfeita. Neste texto, discorreremos sobre as obras de música prática apresentadas por Johann Adam Hiller (1728-1804) em seu Esboço crítico para uma biblioteca musical (1768).

Link para a comunicação: <https://youtu.be/8NooZN9Nh7M>

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 4

Retórica y significado. Análisis de los preludios en mi b mayor, Op. 7 de L'Art de Préluder de Jacques Martin Hotteterre

Gabriel Pérsico (gabrielpersico@gmail.com)

La siguiente presentación se originó en un trabajo de investigación más amplio que abarcó a todos los preludios para flauta travesera de L' Art de Préluder de J. M. Hotteterre, realizado en el equipo de investigación que co-dirijo junto con la Dra. Mônica Lucas (USP, Brasil), radicado en el Departamento de Artes Musicales (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes. La investigación procedió a contextualizar históricamente la aparición del tratado y sus posibles destinatarios. Se estudiaron las fuentes más relevantes referidas a la retórica en Francia. Se procedió a analizar cada uno de los preludios utilizando herramientas retóricas y una graficación adecuada. Se procedió a grabar cada uno de los preludios destinados a la flauta travesera y los dos preludios con bajo continuo que figuran al final del tratado con un instrumento réplica de un original Hotteterre. Exponemos aquí el análisis de los tres preludios en Mib mayor, destacando inferencias semánticas útiles para la praxis interpretativa.

Link para a comunicação: <https://youtu.be/Cum1PJqhPRc>



APOIO

cultura artística  **FAPESP**

Biblioteca Brasileira Cuita e José *Mindlin*



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



REALIZAÇÃO



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

