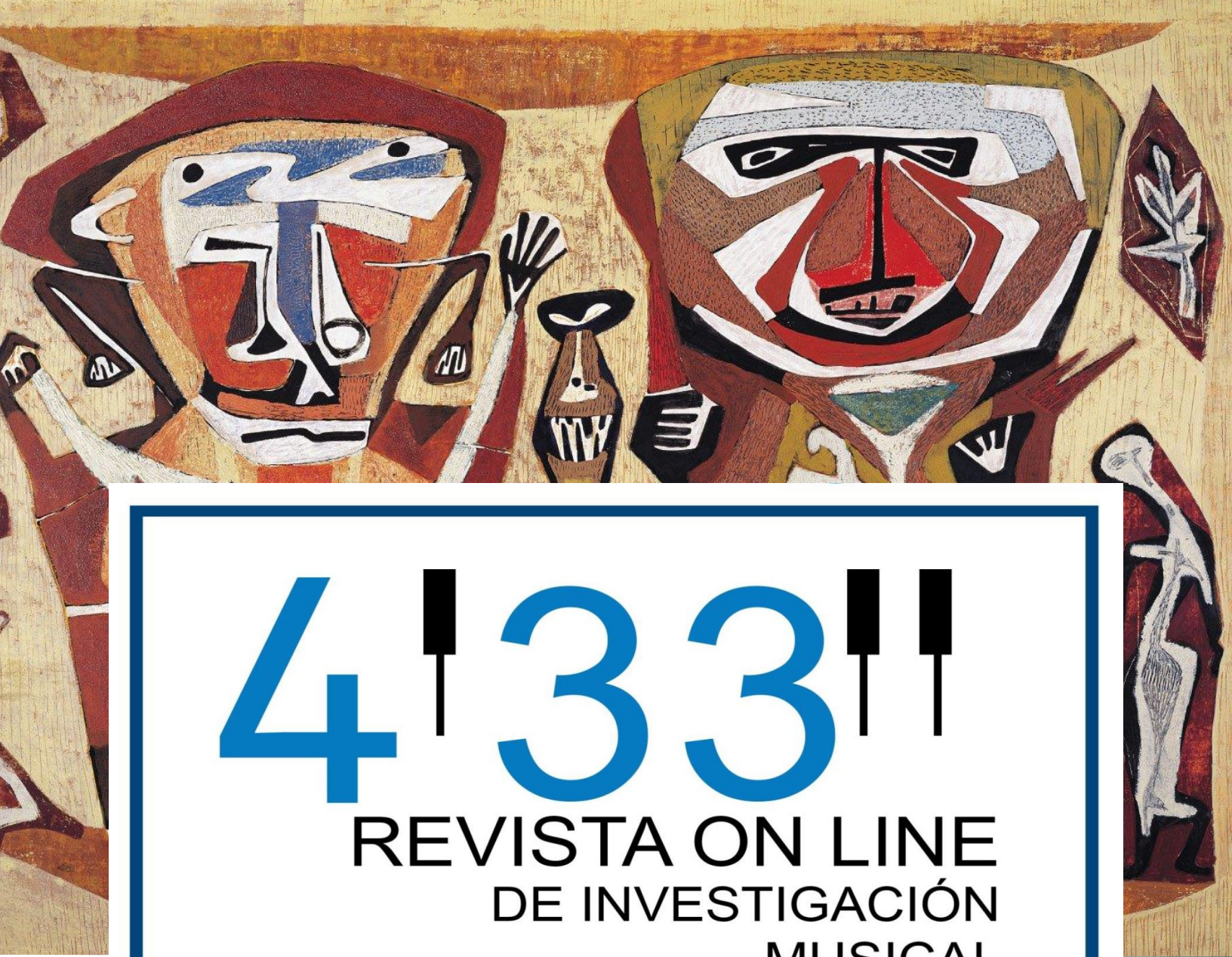




4'33''

REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Nº 23 – DICIEMBRE 2022



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



ARTES
MUSICALES Y SONORAS



REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL: 5315865
ISSN 1852 - 429X

CONTACTO: revista433@una.edu.ar

PROSECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES)
AV. CÓRDOBA 2445 - CABA (C1120AAG) - BUENOS AIRES, ARGENTINA

INTEGRA LATINDEX

EQUIPO EDITORIAL

Director

Dr. Gabriel Pérsico

Editor

Lic. Alejandro Goldzycher

Comité de referato

Dra. Mônica Lucas (Universidade de São Paulo, Brasil)
Dra. Eugenia Costa Giomi (Universidade de Ohio, Estados Unidos)
Mgtr. Dora de Marínis (Universidade de Cuyo)
Dr. Omar García Brunelli (Instituto Nacional de Musicología, UNA)
Mgtr. Elena Dabul (Universidade de Cuyo)
Lic. Héctor Luis Goyena (Instituto Nacional de Musicología, UNA)
Dr. Rubén López-Cano (ESMUC, Barcelona, España)
Dra. Clarisa Pedrotti (Universidade Nacional de Córdoba)
Mtro. Julio Martín Viera (Academia Nacional de las Artes)

Consejo consultivo institucional

Prof. Laura Novoa
Dr. Gabriel Pérsico

Ilustración de portada:

Leónidas Gambartes, *Dioses olvidados* (1956). Óleo.

Índice

Editorial

por Gabriel Pérsico.....	4
--------------------------	---

Artículos

Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas <i>Baladas amarillas</i> por Laura Otero	7
Narrative in Music: Jean Paul's Die Flegeljahre and R. Schumann's <i>Papillons</i> . Ekphrasis of Content, Psychology, and Form por Marcos Krieger	29

Dossier: XIII Encuentro de Investigadores en Poética Musical de los Siglos XVI, XVII y XVIII – 12 al 16 de septiembre de 2022 (Primera parte)

Mudanças e permanências no gosto musical no Teatro do Mercados dos Gansos (1678-1738), em Hamburgo, a partir das óperas com flauta doce <i>obbligato</i> estreadas no teatro por Lucia Becker Carpena	46
Decoro vocal e instrumental na invenção melódica segundo Mattheson (1739) por Marcus Held y Mônica Lucas	67
Lully e as <i>Metamorfoses</i> de Ovídio: representação de imagem e poder de Luís XIV por Rodrigo Lopes	78
<i>Actio et Elocutio</i> : A ornamentação livre elaborada e improvisada por Roger Ribeiro	89

Documenta

Rubén López Cano: trabajar con la posibilidad. Consideraciones acerca de la investigación musical por Javier Villa	102
A música nos colégios jesuíticos no início da Idade Moderna e as contribuições de Athanasius Kircher para o desenvolvimento da retórica musical por Caio Griman	116

Editorial

Se cierra otro año, momento siempre apto para evaluar el camino recorrido. Con la presente publicación del N° 23 de 4'33" renovamos otra vez más el compromiso de reflejar el pensamiento sobre la música desde una institución que se aboca a la enseñanza, la producción, la creación y la investigación.

Durante el 2022, continuamos la colaboración mutua entre 4'33", el DAMus y la Universidad de San Pablo (Brasil) que se concretó en la organización conjunta del "13° Encuentro de investigadores en Poética musical de los siglos XVI, XVII y XVIII", bajo el lema convocante "Vestigios del gusto". Esta reunión científica tuvo lugar entre el 12 y el 16 de setiembre de 2022 en la sede de la Universidad de San Pablo y conjugó el esfuerzo de varias instituciones académicas y culturales, tanto brasileñas como argentinas. Nuestra institución estuvo presente nuevamente con ponencias de sus equipos de investigación, mesas redondas, conciertos, formando parte de la Comisión científica organizadora de los eventos y nuestra revista, particularmente, por medio de la publicación de un *Dossier* integrado con los artículos presentados en el Encuentro. Como ya es habitual, presentamos en el presente número la primera parte del *Dossier* que será completado en el número 24 de 4'33".

La sección *Artículos* se inicia con "Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*" de Laura Otero. La autora realiza un análisis músico-poético del ciclo *Baladas amarillas*, para canto y piano, obra escrita en 1945 por Roberto Caamaño (1923-1993) sobre los poemas homónimos de Federico García Lorca, de 1922.

El organista, clavecinista e investigador Marcos Krieger de la Susquehanna University (EE.UU.) nos aporta su artículo "Narrative in Music: Jean Paul's *Die Flegeljahre* and R. Schumann's *Papillons*. Ekphrasis of Content, Psychology, and Form". En el mismo, el Dr. Krieger propone una perspectiva diferente para abordar la problemática de la narrativa en la música a partir de la concepción clásica de la *ekphrasis*, su expansión moderna como transmedialidad (Bruhns) y el concepto de mediación (*mitgesehen*) de Gadamer.

El *Dossier* del "13° Encuentro de investigadores en Poética musical de los siglos XVI, XVII y XVIII – Vestigios del gusto" (primera entrega) se inicia con el artículo de Lucia Carpena "Mu-

danças e permanências no gosto musical no Teatro do Mercado dos Gansos (1678-1738), em Hamburgo, a partir das óperas com flauta doce obbligato estreadas no teatro". La autora sostiene que estudiar la participación de la flauta dulce en estas óperas ayuda a comprender los cambios de gusto a lo largo de los sesenta años de existencia del teatro a partir de elementos como la tonalidad, la métrica, la forma, la orquestación, el contexto de las participaciones y el lenguaje utilizado en los recitativos, arias y coros, señalando características de lo que podría denominarse el "gusto hamburgués".

A continuación, Marcus Held y Mônica Lucas en "Decoro vocal e instrumental na invenção melódica segundo Mattheson (1739)" se proponen analizar el texto de Mattheson a partir de los presupuestos de la retórica latina. De este estudio, los autores deducen que, en el pensamiento musical representado por Mattheson, la gramática y la retórica discursiva rigen tanto la música cantada como la instrumental, pues ambas constituyen prácticas de buen gusto, siempre que se respete el decoro conveniente, así como formas de expresión representación eficaz para lograr la edificación moral.

Con "Lully e as *Metamorfoses* de Ovídio: representação de imagem e poder de Luís XIV", Rodrigo Lopes estudia como las *Tragédies lyriques* de Jean Baptiste Lully se estructuraron según modelos literarios de la antigüedad clásica, como "Las metamorfosis" de Ovidio, y se utilizaron como medios retóricos, imitativos y estratégicos para construir y fortalecer la imagen pública de Luis XIV y así sustentar el poder real.

Finalizando esta primera entrega del *Dossier*, Roger Ribeiro en "*Actio et Elocutio*: A ornamentação livre elaborada e improvisada" revisita la problemática de la ornamentación libre e improvisada en la música del s. XVII a partir de acudir a las fuentes originales con una visión crítica de las prácticas de reconstrucción actuales.

La sección *Documenta* se inicia con una entrevista realizada por Javier Villa al polifacético investigador Rubén López Cano, quien recientemente nos visitara para dictar un Seminario sobre Investigación artística: "Rubén López Cano: trabajar con la posibilidad. Consideraciones acerca de la investigación musical"

Documenta se cierra con la colaboración de Caio Griman: "A música nos colégios jesuíticos no início da Idade Moderna e as contribuições de Athanasius Kircher para o desenvolvimento da retórica musical". Este trabajo, también presentado en el "Encuentro..." de la Universidad de San Pablo, tiene como objetivo investigar la actitud de los jesuitas en relación con la música

en sus instituciones educativas en la Edad Moderna, así como presentar algunas de las principales contribuciones del tratado *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni* de Athanasius Kircher para la música práctica y especulativa en el ambiente académico jesuita.

Como es habitual queremos expresar nuestro agradecimiento a los autores, evaluadores, equipo editorial y autoridades por sus indispensables y valiosos aportes para que nuestra revista pueda ser publicada y difundida.

¡Buena lectura!

Dr. Gabriel Pérsico

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*

Laura Otero

Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Universidad Nacional de las Artes

laurita.otero@gmail.com

Resumen

Se ofrece un análisis músico-poético del ciclo *Baladas amarillas*, para canto y piano, obra escrita en 1945 por Roberto Caamaño (1923-1993) sobre los poemas homónimos de Federico García Lorca, de 1922. Considerada la primera producción de su catálogo compositivo, el ciclo constituye un caso de interés en el que se entrecruzan procesos de recepción de la cultura española en el campo de las artes musicales de la Argentina de mediados del siglo XX. El artículo revisa asimismo aspectos generales de la trayectoria del músico, habida cuenta del escaso conocimiento que existe sobre su obra, biografía y facetas de su desarrollo cultural. Se propone así, a poco de conmemorarse el centenario del nacimiento de quien fuera personalidad relevante ligada a esta casa de estudios, un aporte en línea con los alcances del proyecto PIACyT *Trayectorias artísticas y académicas en torno al Conservatorio Nacional de Música*, acreditado por la Universidad Nacional de las Artes dentro de su programación científica 2020-2022.

Palabras clave: canción de cámara; Argentina; poemas; España; García Lorca.

Abstract

Compositional trajectories around the National Conservatory of Music. About Roberto Caamaño and his *Baladas amarillas*, by García Lorca

We offer a musical-poetic analysis of the cycle *Baladas amarillas*, for voice and piano, a work written in 1945 by Roberto Caamaño (1923-1993) on the homonymous poems by Federico García Lorca, from 1922. Considered the first production in his compositional catalog, the cycle constitutes a case of interest in which processes of reception of Spanish culture are intertwined in the field of musical arts in Argentina in the mid-twentieth century. The article also reviews general aspects of the musician's career, because of the little knowledge that exists about his work, biography, and aspects of his cultural development. We propose, nearly the beginning of the centenary of the birth of a relevant personality related to our institution, a contribution in line with goals established on the PIACyT project *Artistic and academic trajectories around the National Conservatory of Music*, accredited by the National University of the Arts within its 2020-2022 scientific programming.

Keywords: art song; Argentina; poems; Spain; García Lorca.

Recibido: 14/06/2022

Aceptado: 19/12/2022

Cita recomendada: Otero, L. (2022). Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 7-28.

Introducción y ubicación histórica

Como parte de mi trabajo para el proyecto *Trayectorias artísticas y académicas en torno al Conservatorio Nacional de Música*, de la Universidad Nacional de las Artes,¹ presento aquí una aproximación a la figura de Roberto Caamaño (Buenos Aires, 07-VII-1923; Buenos Aires, 09-VI-1993),² personalidad relevante, destacada y polifacética del ambiente musical argentino e internacional y también, mi querido maestro.³ Su rica trayectoria y su calidad humana e intelectual, en la antesala de conmemorarse el centenario de su nacimiento, merecen ser recordadas y homenajeadas.

En la *Historia general del arte en la Argentina*, Pola Suárez Urtubey (2003) ubica a Roberto Caamaño en la llamada “Generación del 45”; son aquellos compositores nacidos entre 1910 y 1925, que definen su carrera profesional en los años 40. Pertenecieron también a esta generación Washington Castro, Roberto García Morillo, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, Guillermo Graetzer, Astor Piazzolla, Pompeyo Camps, Valdo Sciammarella, Héctor Iglesias Villoud, Ángel Lasala, Pedro Sáenz, Eduardo Alemann, Alejandro Pinto, Hilda Dianda, Nelly Moretto, Silvano Picchi y Eduardo Tejeda (p. 108).

La creación de este período va en sincronía con el resto de Occidente y, a pesar de las particularidades lógicas, es en este momento cuando las barreras geográficas se rompen y el arte musical se “universaliza”. No podría, sin embargo, hablarse de un lenguaje común o de un estilo generacional. Según Suárez Urtubey, es una generación en la que convive la variedad en las tendencias y procedimientos compositivos como reflejo del choque de corrientes y contra corrientes, tanto de la cultura nacional como de la producción europea contemporánea. La más grande oposición se da entre aquellos que prolongan el nacionalismo romántico de raíz indigenista y/o folclórica y los que adhieren a las corrientes estéticas europeas de posguerra (Suárez Urtubey, 2003: p. 107). Algunos en una postura, otros en la otra, y en el medio, el compositor que nos

¹ Este proyecto PIACyT está acreditado dentro de la programación 2020-2022 de la Universidad Nacional de las Artes y radicado en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”. Lo dirige Silvina Luz Mansilla y lo codirige Silvina Martino. Un especial agradecimiento a Ricardo Jeckel, a cargo de los ejemplos musicales, y a Romina Dezillio y Silvina Luz Mansilla, por sus sugerencias y consejos metodológicos.

² Para un listado panorámico de las fuentes secundarias que mencionan su trayectoria, véase Donozo (2006, p. 106).

³ Fui alumna de piano de Roberto Caamaño entre los años 1977 y 1979, en su cátedra del Conservatorio Nacional de Música, que impartió hasta 1979 y posteriormente de manera particular hasta 1983.

ocupa, entre otros, que respondieron a la modernidad y a la vanguardia de una manera más libre y personal.

En este trabajo presento un análisis músico-poético de *Baladas amarillas* –su opus 1 para canto y piano–,⁴ obras escritas en 1945 sobre los poemas homónimos de Federico García Lorca, de 1922. En una primera parte, me detengo necesariamente en aspectos generales de la trayectoria del músico, habida cuenta del escaso conocimiento que existe sobre su obra, su biografía y sus distintas facetas culturales, basándome en fuentes primarias y secundarias.

Formación y consolidación de su perfil

De niño y hasta la adolescencia, Caamaño hacía juegos de improvisación sobre el teclado porque le atraía mucho el instrumento y quería aprender a tocarlo. Después de algunos años en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, de Alberto Williams, donde recibió una sólida formación en la teoría y la lectura musical (sumada al abordaje de grandes compositores de la práctica común) ingresó, con 15 años, al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, egresando como Profesor de Piano en 1942 y como Profesor de Composición en 1946 (Ceñal, 1986: p. 95). Algunos de sus maestros fueron la pianista chilena Amelia Coq de Weingand y los compositores Gilardo Gilardi, Athos Palma, Pascual De Rogatis, Carlos Suffern y José Torre Bertucci. También estudió piano con Fritz Masbach, ligado al célebre chileno Claudio Arrau; y con Jorge Lalewicz, quien introdujera en la Argentina la técnica pianística eslava en su rama polaca (De Marinis, 2014: p. 112).

En su temprana formación como compositor sintió gran interés por las obras de Ravel, Honneger, Stravinsky y Bartók y, posteriormente, por Messiaen, ya en relación con el descubrimiento de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas de la época.

A partir de 1950 se definieron las tres actividades a las que se volcaría con dedicación y entrega: la ejecución pianística, la composición y la docencia (Suárez Urtubey, 2003: p. 162). Pero también resultó relevante su accionar en gestión cultural, organizando la vida musical de Argentina. Otro aspecto no menos importante fue su faceta como escritor, con su manual de técnica

⁴ Si bien Caamaño no produjo un catálogo de su obra con números de opus, la obra aparece mencionada siempre como su primera producción profesional.

pianística titulado *Apuntes para la formación del pianista profesional*, su erudito artículo titulado “Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano” y la *Historia del Teatro Colón, entre 1908 y 1968* –en tres volúmenes– que sintetiza los primeros sesenta años de la actividad de ese teatro.

Labor pianística y premios

Como pianista profesional, Caamaño desarrolló una intensa tarea entre los años 1944 y 1960, en Argentina, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, tarea que por su incursión en la composición y en la docencia se vio discontinuada.

Su labor fue reconocida en su tiempo en numerosas ocasiones y con distintos premios: por la Comisión Nacional de Cultura, a sus *Baladas amarillas* y a los *Cuartetos para Cuerdas N° 1 y N° 2*; como Instrumentista del Año, se lo distinguió en 1958; en 1989, obtuvo el Premio Konex de Honor y en 1999, otra vez el Premio Konex de Honor *post mortem*. Dos veces accedió al Premio Municipal de Composición: por sus *Variaciones gregorianas*, para piano, y por su *Concierto para bandoneón y orquesta*. El Premio del Fondo Nacional de las Artes lo recibió por sus *Cinco piezas breves para cuarteto de cuerdas*. Asimismo, recibió el Laurel de Plata, del Rotary Club; el Gran Premio SADAIC, por su producción sinfónica y de cámara; y la distinción “Maestro de la Música”, por la Comisión Arquidiocesana para la Cultura, dedicada a su trayectoria como docente, académico y compositor (De Marinis, 2014: p. 114).

Docencia musical especializada. El piano

Su actividad docente también fue intensa y continua en las cátedras de Piano, Armonía y Composición hasta el momento de su retiro. El compositor argentino Pedro Sáenz (1915-1995), fallecido en Madrid, lo convocó para una cátedra de Composición en la Pontificia Universidad Católica Argentina, en la que realizó su carrera docente hasta desempeñarse como Decano, desde 1966 hasta 1993. También fue profesor en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en el Instituto de Música Sacra, en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario y en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. En 1965, un contrato para dictar un curso sobre la obra vocal y pianística de Debussy y

Ravel por seis meses en el Grinnel College de Iowa, lo trasladó a los Estados Unidos (Suárez Urtubey, 2003: p. 162).

En *Nuestra escuela pianística. Diccionario de pianistas argentinos*, Dora de Marinis (2014) manifiesta que Caamaño en sus *Apuntes para la formación del pianista profesional*, expone con claridad su técnica basada en el uso del brazo combinado con la fortaleza de los dedos. Organiza allí una serie de ejercicios fisiológico-pianísticos de sencilla factura que sus alumnos debían comprender y ejecutar “sin descuidar la concentración mental, física y auditiva en función del contenido musical” (p. 112). Sus estrictas exigencias en la formación musical y cultural del intérprete estaban acordes con el paradigma de aquellos años en los que la interpretación no era un arte en sí mismo sino la intermediaria entre la obra de arte y su manifestación hacia el público destinatario. Por tanto, el conocimiento cabal y profundo del lenguaje musical, la técnica, las tradiciones, el contexto histórico y estético del compositor, unidos a la capacidad expresiva del intérprete, completaban el marco para llegar al objetivo principal: obtener la mayor fidelidad posible al pensamiento del compositor y “llegar a la más justa expresión del contenido musical de la obra”, ya que la interpretación para él era “una recreación tanto más válida cuanto más se identifique con las recónditas intenciones del compositor” (De Marinis, 2014: p. 112).

La pianista mendocina glosa ampliamente sus ideas. Todo enfoque técnico, sostenía Caamaño, debe aliar razones físicas y fisiológicas puestas al servicio del sonido, el fraseo, el diseño, la dinámica y el estilo. La ejecución, aseguraba el maestro, significa movimiento y este debe ser voluntario y consciente, en busca de un toque y una interpretación que fluyan tan natural como el caminar o respirar. “No puede haber movimientos arbitrarios, inútiles o superfluos”, decía con frecuencia.

La calidez y el respeto que había en sus clases generaban una gran confianza en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Me consta que quienes lo frecuentamos como profesor, lo conocimos como un hombre respetuoso, muy formal, serio en su trabajo y sumamente exigente. “La comprensión entre maestro y alumno es indispensable, así como el aprecio mutuo”, escribió en sus *Apuntes*.

Actividades de gestión

Su amor por la ópera fue probablemente lo que le permitió aceptar el cargo de Director Artístico del Teatro Colón, entre los años 1960 y 1964, tiempo en el que se distanció de su carrera pianística pero continuó componiendo sin cesar. Quizás este hecho es el que lo impulsó a escribir la *Historia del Teatro Colón entre 1908 y 1968*, antes mencionada.

En 1969 formó el Consejo Argentino de la Música (CAMU) y lo presidió durante cuatro años. Entre 1970 y 1977 fue contratado como miembro de la Comisión Ejecutiva del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, lo que lo llevó a viajar de forma frecuente a España, Francia, Bélgica, Alemania, Jamaica y Brasil. En 1972, fue designado Presidente del Consejo Interamericano de Música –CIDEM–, órgano consultivo de la Organización de los Estados Americanos –OEA– (Ceñal, 1986: p. 95).

Fue también Director del Complejo de Música de la Secretaría de Estado de Cultura entre 1976 y 1977, durante la época de la dictadura militar, motivo que podría haber opacado un poco su figura como artista en ese tiempo (De Marinis, 2014: p. 112). Entre 1980 y 1983, fue Miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes.

El compositor, su estética y obras

Como compositor, y a través de Alberto Ginastera, Caamaño tuvo la oportunidad de escribir por encargo para Estados Unidos, su *Magnificat* para coro y orquesta y su *Quinteto para piano y cuerdas*. En 1952, pasó cuatro meses en Estados Unidos. Fue una etapa muy intensa en la que se relacionó con asociaciones de compositores, grabó algunas obras propias y ofreció algunos conciertos como pianista. Al año siguiente, la Orquesta de New York interpretó una partitura de su autoría.

El sentido de la línea melódica era para Caamaño fundamental. Consideraba al canto como la fuerza más expresiva y de mayor riqueza a la hora de crear una composición; obviamente, siempre en concordancia y equilibrio con los demás parámetros –como el macro y el micro ritmo y su orden temporal–. Otros aspectos que le importaban eran la conducción y la fluidez discursiva, “la quinta esencia” y la especulación armónica que en su conducción es lo opuesto a la construcción “molusco”, con la que no acordaba (Rey/Ponzo, 2008: p. 299). Cuando en 1981 María Esther Rey y Alejandra Ponzo le realizaron una entrevista, le preguntaron si su obra se podía organizar en períodos y él contestó que el camino que había seguido transcurrió “hacia una liberación

tonal” (Rey/Ponzo, 2008: p. 300). En efecto, su lenguaje autónomo resulta difícil de ser rotulado, si bien sin duda se halla enraizado en las tradiciones. Caamaño exhibe una imaginación despierta y fértil, controlada por una constante autocrítica y una agilidad intelectual que excede el campo sonoro.

Se dedicó a la búsqueda de un lenguaje genuino, propio, con solidez formal y “sentido arquitectónico”, desenvuelto en las formas tradicionales como fuga, sonata, variaciones, rondó y sin ningún prejuicio. Huyó de todo localismo situándose en la música contemporánea sin nacionalismo.

El dodecafonismo llegó a su pluma por los años 60, no desde el rigor de un sistema puramente atonal organizado, sino desde la elección libre y variada de los doce sonidos temperados. Las obras que se inscriben en el uso del total cromático son el *Quinteto para piano y cuerdas; Diálogos*, para dos pianos; el *Concierto para arpa y pequeña orquesta; Salmos*, para coro; y el *Canto a San Martín, la Cantata de la Paz* (1966), obra encargada por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires con motivo del Sesquicentenario de la Independencia Argentina. Caamaño hizo uso frecuente de los modos gregorianos y los modos medievales, pero también del cromatismo y del refinamiento armónico. Expresó: “La evolución de mi lenguaje me llevó poco a poco a la politonalidad y a la creciente ampliación de las funciones cadenciales dentro de la tonalidad e intentos seriales, todo eso antes de conocer a fondo a Bartók o Messiaen” (Suárez Urtubey, 2003: p. 164).

Su postura estética deja en claro que excluyó de sus producciones el serialismo integral, la aleatoriedad, el uso no tradicional de los timbres y la electrónica. Dijo: “He tratado de progresar e insistir en la búsqueda dentro de algo de lo que yo siento y de lo que quiero decir; [...] nunca he tomado de afuera los elementos que otros han trabajado, para acomodármelos” (Suárez Urtubey, 2003: p. 163).

Sus obras fueron de variados orgánicos, con predilección del repertorio de cámara y sinfónico con inclusión del piano. Aunque la ópera fue una de sus debilidades y tuvo un gran conocimiento de ella, nunca se dio la oportunidad de llegar a concretar ese deseo. Son también muy notables sus sensibles y cálidos trabajos para la voz con piano, algunos de los cuales evidencian su cercanía con la cultura española. En ese corpus se inscriben las *Baladas amarillas* (1945), los *Dos cantos gallegos* (1945), los *Tres cantos de Navidad*, el *Lamento* (en la tumba de Manuel de Falla,

sin texto), el *Benedictus*, los *Tres Sonetos* (de Francisco Luis Bernárdez) y los *Dos cantos galai-coportugueses del Siglo XIII* (ambos de 1954).⁵

Análisis músico-poético de *Baladas amarillas*

Como ya mencioné, *Baladas amarillas*, sobre textos de Federico García Lorca, es una obra que resultó premiada por la Comisión Nacional de Cultura en 1944-45. Concebidas para voz y piano, se trata de cuatro canciones con los títulos “En lo alto de aquel monte”, “La tierra estaba amarilla”, “Dos bueyes rojos” y “Sobre el cielo de las margaritas ando”. El estreno tuvo lugar en la Casa del Teatro de la ciudad de Buenos Aires el 23 de mayo de 1945, organizado por el Centro de Profesores egresados del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, bajo la responsabilidad de la soprano Hina Spani y con el mismo compositor al piano (Ceñal, 1986: p. 103).

La balada fue una forma poética que adoptó el canto cortesano hacia el final de la Edad Media en Europa. Su estructura se acerca a la de “seguidilla simple”. Tiene una musicalidad propia que le otorga la repetición alternada de dos o más versos (estribillo/refrán) con los restantes. Son coplas de origen popular de cuatro versos heptasílabos y pentasílabos (7- 5 -7- 5), con asonancia en los impares y consonancia en los pares (rima cruzada). La cantidad de sílabas por verso utilizada por García Lorca ubica a estos poemas dentro del arte menor, esto es, de ocho o menos sílabas.

Las canciones creadas por Roberto Caamaño a partir de estos poemas inspiradores se presentan en un ciclo de cuatro canciones para soprano “con piano”. La estructura poética y la versificación son respetadas por el compositor, por lo cual la forma musical se sujeta a la de los poemas que son tomados en su forma original sin intervención alguna.

Quizás los poemas de un autor español como García Lorca, que integraba la llamada “Generación del 27”, y el origen gallego de su abuelo inmigrante llevaron a Roberto Caamaño a elegir estas sonoridades ibéricas utilizando los modos gregorianos. También hay acordes libres, por cuartas y quintas, con disonancias agregadas, especialmente en las baladas tercera y cuarta. Las armonías, muchas de ellas con notas agregadas y disonancias, pueden tener más de una lectura

⁵ También escribió *Salmos para Coro*, *Música para Cuerdas*, *Variaciones Americanas*, *Variaciones Gregorianas*, *Concierto para Piano y Orquesta*, *Concierto para Guitarra amplificada y Orquesta*, *Concierto para Arpa y pequeña Orquesta*, *Tedeum para Coro y Orquesta* (Ceñal, 1986).

analítica. Sin embargo, tomarlas como estructuras colorísticas se ajusta mejor a la definición del mismo Caamaño, respecto de su “búsqueda arquitectónica y particular de la armonía”.

El uso de compases de amalgama y cambios métricos dan flexibilidad y soltura al discurso, en empatía con la sintaxis letrística. Resulta claro y contundente el tratamiento temático y reiterativo en cada pieza, que alcanza de esta manera, coherencia y organicidad. El fraseo es muy claro y las líneas melódicas del canto y del piano, discursivas y cantables, construyen polifonía y nos devuelven las sonoridades de un estilo lejano y antiguo.

Las unidades formales alternadas entre el piano y la voz dan cuenta del cuidado que Caamaño le daba a esta última en su vocalidad y al ensamble de los dos intérpretes como si fueran uno. Cada canción se diferencia de las demás; sin embargo, hay un hilo conductor que avanza en la sucesión, convirtiendo a las mismas en distintos movimientos de una misma obra, esto es, en un ciclo. Muy evidente resulta la evolución discursiva tanto en el *tempo* como en el carácter, el registro, la articulación, la dimensión temporal y la previsibilidad del clímax que se puede notar en una escucha completa del conjunto. A continuación, realizo un breve análisis de cada balada.⁶

I.- “En lo alto de aquel monte”

La primera balada presenta un total de catorce versos organizados en cinco pareados (dos versos), un terceto y un único verso al final, a lo que se suma una introducción y una coda pianísticas.

BALADA I

Introducción

A

<i>1-En lo alto de aquel monte</i>	8
<i>2-un arbolito verde.</i>	7
3-Pastor que vas,	5
4-pastor que vienes.	5

⁶ Puede seguirse el registro de audio disponible en el siguiente link publicado en 2016, a cargo de Lizie Rey (soprano) y Guadalupe Mroue (piano): <https://www.youtube.com/watch?v=NtZOdyZyr1Q>

B

<i>5-Olivares soñolientos</i>	8
<i>6-bajan al llano caliente.</i>	8
7-Pastor que vas,	5
8-pastor que vienes.	5

C

<i>9-Ni ovejas blancas ni perro</i>	8
<i>10-ni cayado ni amor tienes.</i>	8
11-Pastor que vas.	5
<i>12-Como una sombra de oro,</i>	7
<i>13-en el trigal te disuelves.</i>	8
14-Pastor que vienes.	5

Coda

El movimiento, indicado como “Seren y melancólico, pero no lento” en una velocidad de 108 para la negra, presenta giros del compás ternario que describen el ir y venir del pastorcito. La alternancia de esos giros con los compases de dos tiempos remite a un andar antiguo, de pulso maleable que se ajusta a las necesidades del decir de las palabras. La articulación se indica como muy ligada y la textura de la canción es de índole contrapuntística.

Melodía y armonía están trabajadas en color de Si menor antiguo, que se transforma en modo menor melódico en los puntos cadenciales suspensivos. La extensión vocal solicitada va desde el sonido fa central –el fa4– al fa5. Desde el punto de vista estructural, podría analizarse una forma ternaria A B C, seguida de una coda a manera de epílogo instrumental.

Ejemplo 1. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 1. Compases 6, 10 y 41.

Algo para destacar es el acorde que cierra la introducción, que se reitera en siete oportunidades con sutiles cambios, marcando con su figuración rítmica en corcheas el punto de articulación entre las breves frases de toda la pieza [Ejemplo 1]. La última aparición sucede en el compás final, lo que deja un cierre suspendido y abierto y facilita el enlace con la próxima balada. Véanse los compases 10 y 41, en los que se encuentra la misma función armónica, si bien con algunas leves variantes.

II.- “La tierra estaba amarilla”

La versificación de este poema consiste en seis estrofas de versos pareados, que tienen su correlato con seis incisos musicales. En tiempo “Lento”, presenta una articulación muy ligada en la que se alternan métricas ternarias y binarias.

BALADA II

Introducción

A

1-La tierra estaba	5
2-amarilla.	4

3-Orillo, orillo,	5
4-pastorcillo.	4

B

5-Ni luna blanca	5
6-ni estrella lucían.	6

7-Orillo, orillo,	5
8-pastorcillo.	4

C

9-Vendimiadora morena	8
10-corta el llanto de la viña.	8

Coda

11-Orillo, orillo,	5
12-pastorcillo.	4

Con una extensión vocal que va desde el re₄, central, al fa₅, la obra transcurre en un modo dórico construido sobre la nota do sostenido [Ejemplo 2].

Lento ♩ = 60

Ejemplo 2. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 2. Introducción, compases 1-6.

La forma es ternaria A B C, más una coda y un epílogo instrumental, y se organiza en las reiteraciones cadenciales a raíz de la insistencia de los materiales. La terminación de cada una

de las tres unidades sintácticas es la misma y lo hace siempre sobre las palabras “orillo, orillo, pastorcillo”, tal cual lo reza el poema [Ejemplo 3].



Ejemplo 3. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 2. Compases 11-13.

Las Baladas I y II se contraponen entre sí. Sin embargo, podría afirmarse que están relacionadas en una célula temática que corresponde al piano, que reaparece cuatro veces funcionando como nexos entre cada sección. El epílogo final de “La tierra estaba amarilla” guarda una reminiscencia de ella.

III.- “Dos bueyes rojos”

La estructura de este poema presenta dos versos pareados al comienzo y al final, que dicen: “dos bueyes rojos en el campo de oro”, que parecen abrazar los dieciocho versos centrales (organizados en 3 + 4 + 4 + 7). Tomando en cuenta los puntos finales usados por García Lorca, funcionan esos dos versos musicalmente como Introducción y Coda [Ejemplo 4].

BALADA III

Introducción

1-Dos bueyes rojos	5
2-en el campo de oro.	6
A	
3-Los bueyes tienen ritmo	7

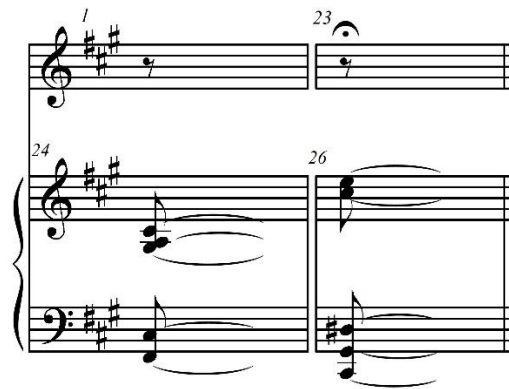
<i>4-de campanas antiguas</i>	7
<i>5-y ojos de pájaro.</i>	7
<i>6-Son para las mañanas</i>	7
<i>7-de niebla, y sin embargo</i>	7
<i>8-horadan la naranja</i>	7
<i>9-del aire, en el verano.</i>	7
<i>10-Viejos desde que nacen</i>	7
<i>11-no tienen amo</i>	5
<i>12-y recuerdan las alas</i>	7
<i>13-de sus costados.</i>	5
A'	
<i>14-Los bueyes</i>	3
<i>15-siempre van suspirando</i>	7
<i>16-por los campos de Ruth</i>	7
<i>17-en busca del vado,</i>	6
<i>18-del eterno vado,</i>	6
<i>19-borrachos de luceros</i>	7
<i>20-a rumiarse sus llantos.</i>	7
Coda	
<i>21-Dos bueyes rojos</i>	5
<i>22-en el campo de oro.</i>	6

The musical score is for a piece titled "Baladas amarillas, N° 3" by Roberto Caamaño. It is written for voice (Canto) and piano (Piano). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/4. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 60 beats. The vocal line starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes lyrics: "Dos bue - yes Ro - jos en el cam - po de_o - ro". The piano accompaniment begins with a sforzando (sf) dynamic. The score shows measures 1 and 23, indicating the beginning and end of a section. The piano part includes markings for "dism.-----mucho" and "rit.-----".

Ejemplo 4. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Compases 1 y 23 (inicio y cierre).

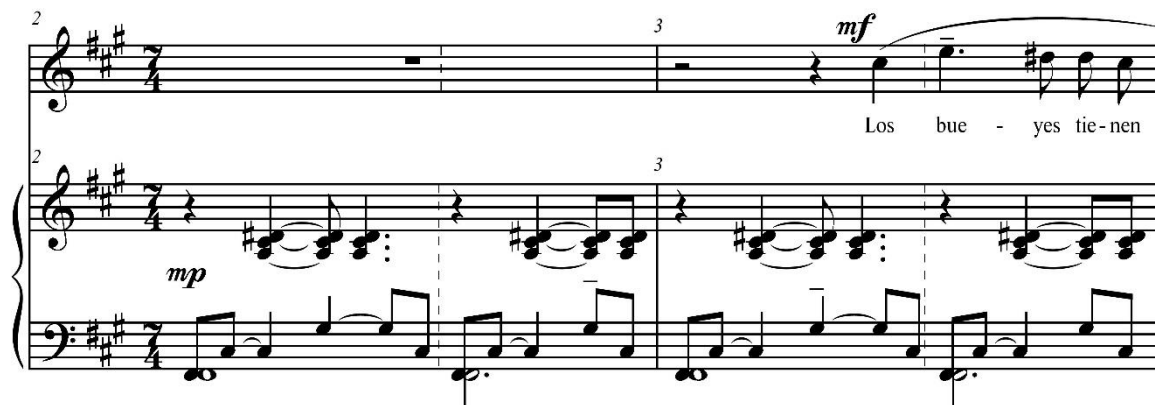
El movimiento se indica “Lento”. Una introducción a cargo de la voz, libre de métrica y con giros melódicos-rítmicos en estilo español, presenta la sonoridad antigua. La acentuación natural de las palabras, con texto melismático en dos de ellas, ordena el ritmo del pasaje.

Los compases de 7/4 y 5/4 son interrumpidos brevemente en dos oportunidades por compases de 3/4 y 4/4, ajustándose a la prosodia de los versos. La melodía y armonía se organizan mediante un modo dórico construido sobre fa sostenido, con una extensión vocal que va del do sostenido central al fa5, siendo esta canción la que aprovecha más el registro agudo de la soprano que hasta ahora se había movido con comodidad, discreción y centralidad. La canción se apoya en dos centros en forma de pedales, uno sobre fa sostenido con segunda agregada y el otro, sobre do sostenido con novena mayor [Ejemplo 5].



Ejemplo 5. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Armonía de los compases 1 y 23.

El diseño arpegiado de la mano izquierda del piano es un vaivén de quintas justas consecutivas ascendentes y descendentes que se mantiene a lo largo de toda la tercera balada [Ejemplo 6]. La mano derecha completa el espectro armónico de la tríada de fa sostenido menor, más la disonancia del re sostenido, sexto grado, que otorga el color del modo dórico.



Ejemplo 6. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Compases 2-3.

Entre los compases 6 y 10, un cambio temático y de articulación con un pedal doble sobre la dominante a cargo del piano, irrumpe dentro de la Sección A [Ejemplo 7]. La forma total resultante es binaria A A', con una introducción y coda, como ya mencioné, a cargo de la voz.

Ejemplo 7. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Compases 6-7.

IV.- “Sobre el cielo de las margaritas ando”

En la última canción de este ciclo, Roberto Caamaño trabaja sobre un texto poético que nos entrega dos versos pareados, un octeto, un nuevo pareado, un terceto y un pareado final. El primer pareado –“sobre el cielo de las margaritas ando”– se repite tres veces y tiene su correlato musical, como Introducción cantada, Interludio y Estribillo.

BALADA IV

Introducción

A

1-Sobre el cielo	4
2-de las margaritas ando.	8

Interludio

B

3-Yo imagino esta tarde	7
4-que soy santo.	4
5-Me pusieron la luna	7
6-en las manos.	4
7-Yo la puse otra vez	8
8-en los espacios	5

9-y el Señor me premió 7

10-con la rosa y el halo. 7

Interludio

A

11-Sobre el cielo 4

12-de las margaritas ando. 8

C

13-Y ahora voy 5

14-por este campo 5

15-a librar a las niñas 7

16-de galanes malos 6

17-y dar monedas de oro 7

18-a todos los muchachos. 7

Interludio

A

19-Sobre el cielo 4

20-de las margaritas ando. 8

Coda

De tempo “Movido y rítmico”, la canción está en compás de 3/8, que alterna con 4/8 y 2/8. Sin duda es la pieza más vivaz de todas, con una articulación muy rica y chispeante que contrasta picados con ligados, especialmente en el acompañamiento, constituyéndose en una interesante propuesta para concluir el ciclo.

En el aspecto melódico-armónico, aunque está en Mi Mayor, se observa que los nueve compases de introducción a cargo del piano están en fa sostenido menor y, en específico, en forma de pedal desarrollado sobre la cuatríada abierta de fa sostenido menor con séptima –segundo grado de Mi mayor– lo que retrasa la tonalidad original, establecida recién cuando se inicia la entrada de la parte vocal [Ejemplo 8].

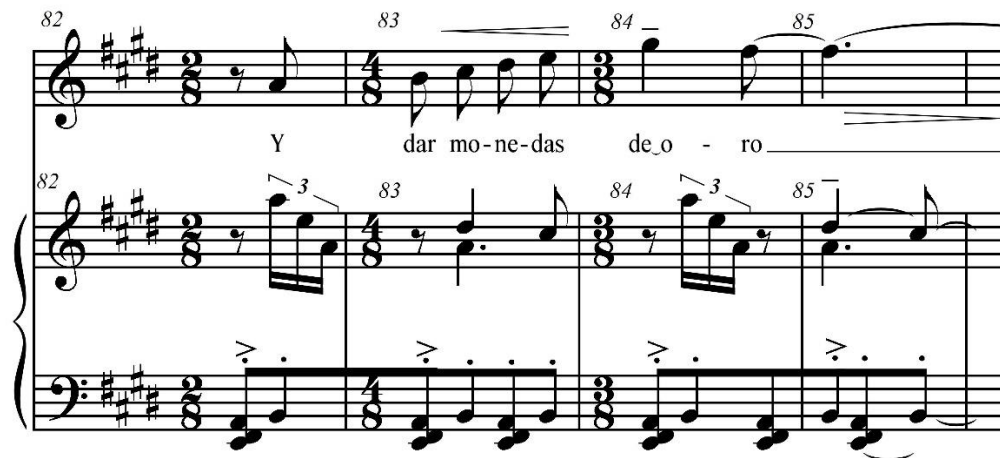
Movido y rítmico ♩ = 106

Canto

Piano

Ejemplo 8. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 4. Compases 1-2.

Con una extensión vocal que va desde el mi₄, central, al sol₅, esta cuarta balada es la pieza más “colorística” de las cuatro, dado el comportamiento vinculante entre los dos centros tonales y la fluctuación de modos y tonalidades. La forma es la de un pequeño rondó: A B A C A, con una introducción y una coda. Es la canción más larga del ciclo y la primera que incluye una re-transición –sin texto– antes de la sección final, en que se re-expone A, el estribillo. A tres compases de comenzar el canto, ya se oye la sonoridad del modo mixolidio sobre Mi. La Sección B, en la bemol menor, ingresa por enarmonía de sol sostenido, ofreciendo una sonoridad de enlace por terceras entre ambas. La alternancia entre las dos tonalidades, dan la “arquitectura armónica” y formal a la balada. De nuevo en Mi mayor, sobreviene el momento del clímax en las palabras del verso “y dar monedas de oro”, donde se registra la nota más aguda del conjunto [Ejemplo 9].



Ejemplo 9. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 4. Momento del clímax, compases 82-85.

La coda, de ocho compases, es una re-exposición variada de la introducción; por tanto, solo en el acorde final con sexta agregada y séptima se oye de manera contundente el acorde de tónica que da cierre al ciclo. Un paralelismo más sostiene el entramado de estas canciones: del mismo modo en que el piano se relaciona temáticamente entre las baladas primera y segunda, aparece aquí una relación clara entretejida entre la tercera y cuarta baladas a través de las intervenciones pianísticas.

A modo de cierre

Este breve artículo dedicado a Roberto Caamaño ha querido sacar nuevamente a la luz sus aportes y trayectoria como compositor argentino, pianista destacado y profesor de extensa trayectoria en el Conservatorio Nacional de Música y otras instituciones de enseñanza superior especializada. La aproximación analítica a algunos aspectos musicales y poéticos de sus *Baladas amarillas*, de 1945, sobre los poemas de García Lorca, de 1922, espera haber dado cuenta del lugar relevante que ocupa este ciclo en el horizonte de la composición musical argentina de mediados del siglo XX. Así, se van saldando en parte las lagunas de conocimiento sobre fragmentos centrales del pasado musical argentino, poniendo a las generaciones actuales de intérpretes frente a una producción digna de ser tomada en cuenta, más allá de la próxima coincidencia conmemorativa que conlleva el transcurso por el centenario de su nacimiento en 2023.

Bibliografía

- Caamaño, R. (1945). *Baladas amarillas* (partitura). En *Antología de Compositores Argentinos* (pp. 28-41). Buenos Aires, Argentina: Comisión Nacional de Cultura.
- Caamaño, R. (1969). *Historia del Teatro Colón (1908-1968)*. 3 vols. Buenos Aires, Argentina: Cinetea.
- Caamaño, R. (1978). *Apuntes para la formación del pianista profesional*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura y Educación y Teatro Colón, OEA: Departamento de Asuntos Educativos.
- Caamaño, R. (1988). Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 9, 7-26.
- Ceñal, N. (1986). Roberto Caamaño (1923). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 6, 95-107.
- De Marinis, D. (2014). *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza, Argentina: Zeta Editores.
- Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Rey, L. (2016-09-25). Lizie Rey, soprano-Guadalupe Mroue, Piano-Baladas Amarillas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NtZOdyZyr1Q>
- Rey, M. E. y Ponzo, A. (2008). Voces del pasado. Dos entrevistas conservadas en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 22, 295-310.
- Suárez Urtubey, P. (2003). La creación musical en la Generación del 45. En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo IX (pp. 105-169). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.

LAURA OTERO: Profesora y compositora argentina, egresada del Instituto Universitario Nacional de las Artes. Se graduó también como Profesora Superior de Piano y de Canto en la misma institución y de Dirección Coral en el Conservatorio Juan José Castro. Profesora en asignaturas técnicas en el Depto. de Artes Musicales y Sonoras (UNA) y en varios Conservatorios. Autora de CD con canciones para niños, coautora de dos libros. Integra el Foro Argentino de Compositoras (FAdeC), Unión Argentina de Compositoras (Unacom) y Compositores Corales Argentinos (ComCorAr).

SECCIÓN "ARTÍCULOS"

Narrative in Music: Jean Paul's *Die Flegeljahre* and R. Schumann's *Papillons*. Ekphrasis of Content, Psychology, and Form

Marcos Krieger

Susquehanna University, PA – USA

kriegerm@susqu.edu

Resumo

Estudos sobre narrativa em música frequentemente mencionam *Papillons* de R. Schumann que o próprio compositor conectou com o romance *Die Flegeljahre* de Jean Paul Richter. Todavia, a maioria das análises se detém às questões de correspondências entre o enredo do livro e os temas musicais da peça de Schumann. Este trabalho propõe estabelecer uma conexão a nível mais profundo, baseado na noção clássica de *écfrase*, a sua expansão moderna como transmedialização (Bruhns) e o conceito de mediação estética (*mitgesehen*) proposto por Gadamer. A composição *ecfrástica* de Schumann, além das correspondências diretas entre personagens do romance e perfis musicais na peça, ocorre aqui em pelo menos duas outras dimensões, a saber, a construção psicológica dos personagens e as suas representações formais. Ambas as categorias demonstram traços comuns com o estilo literário de Jean Paul. O escritor foi criticado por suas obras oferecerem pouca ação no enredo; da mesma forma, a *écfrase* nessa peça de Schumann se preocupa com algo mais do que apenas o enredo, utilizando estruturas musicais que são frequentemente rotuladas como 'fora das formas clássicas'. Essas peças recriam para o ouvinte a experiência psicológica dos personagens no enredo, demonstrando assim o processo de transmedialização como aquele onde a experiência de dois meios de comunicação diferentes, neste caso, a prosa e a música, podem expressar a mesma substância estética.

Palabras clave: *écfrase*; música de programa; mediação; Schumann; Jean Paul.

Abstract

Discussions of narrative in music often mention R. Schumann's *Papillons*, Op. 2, already connected by Schumann himself to Jean-Paul Richter's *Die Flegeljahre*. However, while most analyses dwell on the correspondences between plot and musical themes, this paper proposes a more subtle perspective, framed by the classic understanding of *ekphrasis*, its modern expansion as transmedialization (Bruhns) and Gadamer's mediation concept (*mitgesehen*). Schumann's *ekphrastic* construction, in addition to the direct links between characters in the novel and sections of music, happens in at least two other dimensions: the psychological building of these portraits and their formal presentation, both spheres that present several common traits with Richter's literary style. Richter's plots are often criticized for lacking in action. Schumann's *ekphrastic* work is preoccupied with more than just a narrative plot, using musical structures labeled by musicologists as 'outside classical forms'. These pieces recreate for the listener the psychological experience of the character in the plot, therefore addressing the transmedialization process as one where the experience of the two different media (in this case, prose and music) can convey the same aesthetic substance.

Keywords: *ekphrasis*; program Music; mediation; Schumann; Jean Paul.

Recibido: 03/09/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Krieger, M. (2022). Narrative in Music: Jean Paul's *Die Flegeljahre* and R. Schumann's *Papillons*. Ekphrasis of Content, Psychology, and Form. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 7-20.

Analyses of Robert Schumann's *Papillons*, which Schumann himself connected to Jean Paul Richter's novel *Die Flegeljahre* or *Years of Indiscretion*, have mostly addressed the use of the literary narrative as programmatic material. Repeated references in Schumann's writings have been used to support such an approach, as expressed in the letter to his mother and siblings, dated April 17, 1832, in which he exhorted, "Everyone should read the final scene of Jean Paul's *Die Flegeljahre*, for *Papillons* transpose the masked ball into sounds" (Schumann, 1910, p. 227). Moreover, Schumann's copy of the novel, volume 29 of Reimer's complete edition of 1827, displays annotations in chapter 63 that link some of its passages to the first ten pieces in *Papillons* (Abraham, 1952, p. 37). Nonetheless, Schumann also expressed his awareness that the connection between *Die Flegeljahre* and *Papillons*, which he knew to be intrinsically strong, could be less obvious to others, perhaps listeners looking for more direct programmatic gestures in the music. In a letter to the critic Ludwig Rellstab, dated April 19, 1832, Schumann mentioned that "the thread that should bind them together [i.e., the novel and the piano piece] is hardly visible" (Schumann, 1886, p. 167¹). One can read in this explanation the composer's defense of a different approach to creating music that conveyed the emotions of a narrative. His conviction of the integral connection between the two works was expressed best in his 1834 letter to Henriette Voigt, where he recommends the novel as a tool to understanding the music, because in the book, "everything is written in black and white, even the giant boot in F-Sharp Minor" (Erler, 1887, p. 50). In this statement, Schumann uses his interpretation of Jean Paul's text as an argument for his ekphrasis of the ball scene, though, in the original text, there is no mention of the F-Sharp Minor tonality.

Granted, among the descriptions of disguises present in the ball, one reads of a giant boot that was wearing and carrying itself (Richter, 1978, p. 368). The anthropomorphizing of the footwear in this description lends the ball a dream-like quality, where objects and humans have the same agency, thus blurring the distinction between transformation and disguise. Such an imaginative narrative addresses a much more complex philosophical problem, namely, the distinction between substantial change and accidental change, as described by Aristotle (Aristotle, 1991, p.14). While costumes and disguises are only accidental alterations of the substance – in this case, the figure wearing them – the narrator's choice of describing the boot as wearing itself gives a level

¹ Unless indicated otherwise, all translations from the original German texts are by the author.

of agency to the footwear that obfuscates the person wearing it, creating the illusion of a substantial change. That Schumann used this particular description to justify his compositional approach is altogether more meaningful if we consider that, on a deeper level, all studies on musical ekphrasis can be understood as discourses on the subtleties between accidental and substantial changes, especially when the musical ekphrasis turns the textual narrative into an instrumental discourse, i.e., lacking any words.

Earlier in the novel, Jean Paul mentioned Aristotle in a discussion about the boundaries separating love and identity between the twins Walt and Vult (Richter, 1978, p. 368). In that passage, Jean Paul's allusion to "one soul occupying two bodies" connects the *Doppelgänger* trope that underlies the whole narrative to the distinction between substance and form. Because Jean Paul called on Aristotle in the text, the use of the masked ball scene as the locus for application of classical philosophy is simpler to acknowledge than any indication that the boot was in F-Sharp Minor, though Schumann somehow saw that representation in *black and white*.

Musicologists such as E. A. Lipmann (1964), E. F. Jensen (1998), and E. Reiman (2004) have exhaustively and brilliantly addressed the particulars of the musical translations of the masked-ball narrative. However, there remains a need to acknowledge *Papillons* as a superior expression of musical ekphrasis, especially given Schumann's skepticism of music's ability to transmit specific extra-musical material with accuracy. This skepticism manifested itself in his ambivalent feelings toward the then-increasingly fashionable programmatic music. It is meaningful that he addressed the issue when writing about Berlioz's *Symphonic Fantastique*, the piece that became the hallmark of programmatic compositions for later generations. Schumann believed that the composer should refrain from guiding the listener to particular details of the pieces by means of a text:

Whether this [music], in someone who is not familiar with the intentions of the composer, will awaken similar images to the ones the composer wanted to draw, I, who read the program before listening, cannot decide. Once the eye has been directed to one point, the ear judges no longer independently. (Schumann, 1914, Vol. I, p. 84)

In other words, Schumann believed that the merit of a composition had to be in the musical text, as he explicitly stated that "the main point remains whether music, without words and commentary, in itself is something, and all the more preeminent, whether its spirit dwells within"

(Schumann, 1914, Vol. I, p. 85). Nevertheless, he strongly argued that literary ideas often were the stimulus for the composer's musical inspiration, as he wrote:

As to the difficult question in general, to what extent instrumental music may go in presenting thoughts and events, here many seem too scrupulous. It is certainly wrong to believe that composers take up pen and paper with the torturous intention of expressing, of portraying, of painting this or that. Yet outward accidental influences and impressions should not be underestimated. Unconsciously along with the musical image an idea continues to operate, along with the ear, the eye; and this, the ever-active organ, perceives among the sounds and tones certain contours which may solidify and assume the shape of clearcut figures. The more the elements contain within themselves thoughts and forms produced by tones related to music, the more poetic or graphic expression the composition will have; the more fantastically or acutely the musician perceives in general, the more his work will uplift and captivate. (Schumann, 1914, p. 84, transl. in Brown, 1965, p. 193)

Such ambivalent statements paint a picture of a complex aesthetic of representation as Schumann's compositional creed. Therefore, instead of a direct application of the concept of programmatic music to *Papillons*, a subtler analysis, calling on Siglind Bruhns's definition of musical ekphrasis as transmedialization (Bruhns, 2020, p. 246) and Hans-Georg Gadamer's concept of *Vermittlung* or "mediation" (Gadamer, 2004, pp. 116-117) better illuminates the relationship between *Die Flegeljahre* and *Papillons*. Schumann's approach is one of total mediation, that is to say, where the mediating cancels itself by not featuring just themes of the original idea, but representing the original truth through and in it, and, in this manner, to convey the full presence of truth to the spectator, albeit in another media. Such analysis requires the recognizance of the literary structure of the novel and of how the composer captured and recast that structure in music.

Jean Paul's Aesthetics and the form of *Die Flegeljahre*

The digressive style of Jean Paul's prose is often criticized as rambling to the point of becoming hermetic, which matches up with Jean Paul's diary entry where he stated that his goal was to confuse the reader (Casey, 1990, p. 866). His prose certainly defies canonic models. A closer look at *Die Flegeljahre*, though, demonstrates that Jean Paul was highly concerned with issues of form, including the creation of new forms that exposed the canonic ones in their inherent incompetence as mirrors of the human mind. Throughout his *School of Aesthetics*, he asserted

his skepticism about genre classifications, granting genius the power to “dissolve and blend the genres in its fire” (Berender, 1909, pp. 89-90). His theories are directly applied to his novels: the main character of *Die Flegeljahre*, Walt, claims to have invented a new form of poetry, called *Streckvers* or *polymeter*, to cast his discourse as a new manner of expression (Coker, 2018, p. 58).

On a higher structural level, Jean Paul seems to question the form and content of the *Bildungsroman* through the purposely erratic narrative of *Die Flegeljahre*. According to Abrams, the *Bildungsroman* is a novel of education or formation, narrating the transition of the main character from childhood into maturity, usually featuring some spiritual crisis that reveals one's identity and role in the world (Abrams, 1999, p. 193). However, in *Die Flegeljahre*, after sixty-three chapters systematically organized into four volumes, the fate of the twin brothers is summarized as a hopelessly failed experiment in betterment, since neither brother has undergone any substantial transformation: “You are not to be changed, I cannot be made better” (Richter, 1978, p. 375). Already the subtitle casts doubt on the genre: *Die Flegeljahre—eine Biographie* ends up narrating the adventures of twin brothers Walt and Vult, thereby creating two biographies instead of one. If we are to read the twins as doppelgängers of Jean Paul, the author himself adds a third character to the sum. W. Harich, the first post-romantic critic to write a comprehensive study of Jean Paul's style, read the novel in this way, classifying it as an *Entwicklungsroman*, a category that is grounded on the premise of an autobiographic narrative (Harich, 1925, p. 678). Expanding of the question of the personal projections in the doppelgänger trope, R. Jacobs affirms that “certainly the novel does suggest that the dual personality of Jean Paul, with which the eighteen-year-old Schumann felt a sense of affinity, was at the same time the expression of an emotional flaw – a typically romantic one.” (Jacobs, 1949, p. 254). Ultimately, the novel is a satiric account on the futile attempts to change human nature, and the failure of both Vult and Walt can be perceived as “a study of two types of emotional impotence ... Of the two personalities, one, it seems, was that of an idealist unable to love sensually, the other that of a sensualist unable to love idealistically” (Jacobs, *Ibid.*).

True to his strategy of displaying his genius by dissolving and blending genres, he resorts to the mixing of pseudo-scientific style into the text to create yet another fissure in the genre. A comical example is found in Vult's discourse on the nature of love that veers toward mythical absurdity: “Honestly speaking, Love is a bird-of-paradise and a jester, a phoenix full of soft ashes

without any sun, certainly female, but like a goat, with horns and beard, whose husbands give real milk" (Richter, 1978, p. 371). By means of a footnote, this statement calls on the scientific authority of J. M. Bechstein, the ornithologist who published a book in 1795 on the singing caged birds of England, a seemingly appropriate authority given the bird metaphor of love, but that authority crumbles under the weight of the editorial comment that "according to Bechstein and other natural scientists, the billy goat does produce real milk and so does the male native American" (Richter, Ibid.).

The subversion of the *Bildungsroman* structure is also apparent in the titles of each chapter, named after exotic materials, odd objects, and strange creatures such as *Marlstone*, *Sea Hen*, and *Flying Herring*. These titles read as the quick identifications in Seba's *Cabinet of Natural Curiosities* (Seba, 1734), further jumbling the genre with writings on natural science. Moreover, this sequence of titles implies a reversed alchemy: here the progress does not lead to more precious materials such as gold or, at least, the philosopher's stone. Instead, the materials become increasingly more absurd and worthless. The chapter that follows the masked ball depicted in *Papillons* is titled *Moonmilk*, a geological substance excreted from cave walls, a soft stone of creamy aspect with no monetary value. After all the attempts at transformations, metamorphoses symbolized by the many references to butterflies, also the title of Schumann's work, the characters are left untransformed and poor, just as raw as they started. If any changes occurred, they were only accidental, for the psychological substance of the twins remained the same.

Towards the end of the novel, the scene of the masked ball creates the space where the twins are forced to confront their true identities, as if to take a test at the end of their education. And here again, the *Bildungsroman* structure is dismantled by the obvious confusion of the final identity of the characters. The use of masks as a way to arrive at true identities poses a paradoxical reading of this intentional accidental change – masks and costumes -- as a strategy for revealing the authenticity of the substance. Jean Paul writes of the scene: "as stars are made visible other in a solar eclipse, each soul saw the other though far away all the more clearly." (Richter, 1978, p. 368.) Later in the chapter (p. 369), he further explains the concept of the masked ball as a space where each individual can recreate her or his identity, a gesture that becomes an exercise in *poiesis* in the most classical sense:

A masked ball is perhaps the most perfect medium through which poetry can interpret life. In the same way that the poet conceives all conditions and seasons as being of equal worth, all outer

phenomena as mere trappings, but all inner qualities as air and sound, the human being seeks in the masked ball to poetize both his very self and life as a whole. In the masquerade, everything is rounded into a buoyant, happy circle which is set in well-ordered motion as if in obedience to the laws of prosody. It moves, to wit, in the sphere of music – the region of the spiritual, as the mask is the region of the physical. (Richter, transl. in Abraham, 1952, p. 39)

A critical analysis of the masked-ball scene as the climax of the novel choice must include M. Bakhtin's discussion of the defining traits of the carnivalesque as it applies to literary structures. Bakhtin groups these traits into four categories, each one of them defined as an intentional suspension of social rules and subversion of perceived normalcy, "because carnivalistic life is life drawn out of its usual rut, it is to some extent *life turned inside out, the reverse side of the world*" (Bakhtin, 1999, p.122). For this analysis of *Die Flegeljahre* and *Papillons*, Bakhtin's third carnivalesque category is the most germane, namely, the carnivalesque misalliances, the reunion of anything that generally occurs as separate (Bakhtin, 1999, p. 123). In this manner, Wina's disguise as a chaste nun, when indeed she is the ideal of the desired female for both Walt and Vult, demonstrates this coincidence of opposites that generates the carnivalesque. Furthermore, Walt, initially disguised as a coachman, and Vult as hope (*Spes*), exchange disguises in the middle of the evening, which recalls Aristotle's problem of accidental change, now made even more complex because one of these costumes has a female identity, inserting transgender traits into the doppelgänger concept. These misalliances are seminal components of wit in Jean Paul's aesthetics, seen as the complementary opposite of the sublime. As summarized by M. Hale, "the value of wit is that it forces its audience to mental exercise in the perception of dissimilarity conjoined with similarity" (Hale, 1973, p. xxv). Precociously ahead of Bakhtin's theory, Jean Paul demonstrates himself in control of the carnivalesque when he states that "a masked ball is perhaps the highest imitation of life possible in humorous poetry" (Richter, 1978, p. 369).

This awareness of how the artist must control wit may best elucidate the connection between *Die Flegeljahre* and *Papillons*, justifying an analysis of *Papillons* that places formal and structural choices at the forefront of the ekphrastic mediation process. Abrams points out the paradoxical and abrupt nature of wit, since "the surprise is usually the result of a connection or distinction between words or concepts which frustrates the listener's expectation, only to satisfy it in an unexpected way" (Abrams, 1999, p. 330). The enactment of wit is therefore not in the

text itself, which only carries the wit potential, but in the perceptual process, a premise demonstrated by the possibility that one reader might perceive wit where another does not. Composers have transmediated this literary strategy into music most often by tampering with formal designs that, from a perceptual perspective, are dependent on the audience's ability to build aural expectations on previous musical experiences, that is, musical enculturation. Studies on the perception of musical forms have established the concept of enculturation as the perceptual attunement that results from exposure to a particular environment" (Stevens et al., 2013, p. 2). That is to say, the audience must have a history with a musical form in order to recognize it, and, even more relevant to the construction of wit by formal tampering, that history must result in enough familiarity with the formal paradigm to allow not only for fast recognition but also for appreciation of the deviations imposed by the composer. Sometimes the disruption may be first perceived as a mistake, causing confusion without humor in the audience. Composers might then repeat the disruption to signal the intentionality of the gesture, which then may lead the listener to recognize the wit in the form tampering. One of the best-known examples of this strategy in classical music is Joseph Haydn's String Quartet in E-flat, op. 33, no. 2, nicknamed "The Joke," where the repeated rests at the final refrain in the rondo cause disorientation about the expected ending of the piece.

Papillons and Fragmentation

Similarly, the wit in *Papillons* appears mostly as abrupt formal shifts, which led John Daverio to connect the structure of *Papillons* to the theory of the fragment: "Brevity, tonal dualism, stylized quodlibet, quotation, feigned openings, partial returns – all of these features contribute to the portrayal of a fragmented musical world in *Papillons*" (Daverio, 1997, p. 87). However, this fragmentation is in itself an intentional disguise, a costume meant to generate wit in this musical masked ball, as argued by Judith Chernaik in her discussion of the piece: "far from being a collection of fragments, individual pieces are both complete in themselves and parts of a carefully constructed whole" (Chernaik, 2012, p. 69).

The connection between Jean Paul's aesthetics of misalliances and fragmentation with Schumann's piece cannot be seen as only a criticism *a posteriori*, since in addition to explicitly connecting the novel to his piece, already in a diary entry at age eighteen, Schumann expressed his

admiration for the writer as someone whose ideas were foundational for Schumann's aesthetics, almost in a filial tone:

I often ask myself what would have become of me had I never known Jean Paul: at least from one side he seems to be related to me, for I had intuitions of him early on [*er scheint doch wenigstens auf einer Seite mit mir verwandt zu sein, denn ich ahnete ihn früher.*] Perhaps I would have written the same kind of poetry, but I would have withdrawn myself less from other people and dreamt less. I cannot decide, really, what would have become of me, the problem is impossible to solve. (Schumann, quoted in Kötz, 1933, p. 21)

The affinity that Schumann declares for Jean Paul is without a doubt connected to Jean Paul's familiarity with music, for he was also a pianist and improviser, and used musical concepts in his craft. For example, in *Die Flegeljahre*, while Vult is presented as a musical virtuoso, Walt is a music enthusiast (*Musikschwärmer*). It is worth mentioning that Jean Paul was the son of an organist and grandson of a cantor (Jacobs, 1949, pp. 255-256). He had more music in his ancestry than Schumann did. Moreover, Schumann asserted in a letter from 1849 that he learned more about counterpoint from Jean Paul than from his music teachers, indicating a keen awareness of literary strategies that run deeper than character delineation and plot sequencing (Schumann and Jansen, 1904, p. 148). Jean Paul had dedicated a whole section of his *Vorschule der Aesthetic* to the topic of wit (Hale, 1973, pp. 120-147). He concluded that chapter with a defense of what he called *learned wit*, a category that is built on allusions and assumptions. His conclusion that "art can thus require a certain range of knowledge" (Hale, 1973, p. 146) points to his awareness that the audience must contribute to whole effect of wit. Schumann documented his appreciation of wit, probably the result of what he learned from Jean Paul's writings, in a diary entry that states how music proves that it is possible to express the most profound things in the world under the disguise of frivolity (Schumann, 1971, p. 414).

When applying the concept of wit to another Schumann carnivalesque piece, eponymously titled *Carnaval*, Lawrence Kramer defines Schumann's use of wit "not as the principle that binds the unruly collection of miniatures into a formal whole, but as the force that arbitrarily breaks down a prior musical whole into bits and pieces" (Kramer, 1995, 103). What remains unanswered by Kramer, however, is what exactly this "prior musical whole" is. If we consider the perceptual aspect of the enactment of wit, the prior musical whole must be, by necessity,

some formal, harmonic, or rhythmic expectation that the audience brings to the aesthetic experience, constructed on prior models. Moreover, another explanation of wit as a fragmentary process, this one offered by Jean Paul's contemporary F. Schlegel, connects its "quality of rupture to the ruptured, derivative nature of consciousness itself" (Daverio, 1993, p. 243). In this light, Schumann's ekphrasis of the masked ball builds upon wit as a series of ruptures, or better yet, disruptions. The listener experiences in this manner the mercurial shifts of attention that plagued the nervous young characters in the novel; the ruptures in formal design in *Papillons* create the guise of musical frivolity that expresses in music the profound feelings of awkwardness and emotional insecurities brought about by the love triangle Walt/Wina/Vult in *Die Flegeljahre*.

Schumann's Deconstruction of the *Walzerkette*

If the composer aims to create wit by disruption, some archetypal design that the composer trusts to be in the audience's ear must underline the piece. In the case of Schumann's *Papillons*, this design is the *Walzerkette* model, or "chain of waltzes," as Reiman explained in her work on the piece (Reiman, 2004, pp. 38–45). In parallel to Jean Paul's deconstruction of the *Bildungsroman* in *Die Flegeljahre* to create wit, here Schumann deconstructs the *Walzerkette*.

Adolf Marx, in what may be one of the first definitions of the *Walzerkette*, published during Schumann's lifetime, explained the form as a cycle of waltzes unified by tonality and themes played sequentially, revisiting the original waltz at the end in a kind of musical peroration (Marx, 1847, pp. 93–94). Not surprisingly, Schumann casts the music version of the masked ball in this form. Yet the listener soon hears that this piece is less of a chain of waltzes and more of a bumpy ride. The introduction ends in A Major, leading the listener to expect that the first waltz will start in D Major; however, the dominant tension is continued throughout the whole first section of the first waltz and the first D Major chord, the tonic key of the *Walzerkette*, only appears in measure 14. The twelve short pieces travel through thirteen different tonal centers in a fast harmonic labyrinth that may spin the listener into vertigo. Five of the pieces feature truncated beginnings as if the listener were eavesdropping on conversations already happening, catching sentence fragments in the carnivalesque confusion. The fragmentation of form is augmented by strong contrasts of dynamics and texture between pieces: the bravado of the big boot, which

parades musically in canon, that is, one foot after the other (Schumann's musical translation of the boot's "wearing and carrying itself"), gives in to a softly delicate lyrical melody marked *piano*, as the listener is made aware of different characters and conversations in the room.

Schumann expresses the cacophony and confusion of the masked ball by the mixing of musical conventions: when Vult exchanges costumes with Walt and returns to the ballroom speaking in Polish to reinforce the disguise, two polonaises enter in the chain of waltzes and, even more confusing, quotations from the *Grossvater Tanz* (a wedding folk tune) are clad in the straitjacket of the polonaise rhythm. The *coup de grace* to the *Waltzerkette* appears in the long coda: starting with references to earlier melodies, the movement is a deconstruction of the first waltz, now fragmented and interrupted by a bell-like high A, a clock chime signaling the end of the ball. This coda is not just the peroration of the *Walzerkette*, but also the end of the adventures of Walt and Vult, reduced to fragments, impressions, *vultus*.

Papillons: Ekphrasis of the masked ball in Die Flegeljahre

These structural manipulations of the *Walzerkette* point to a deeper level of Schumann's ekphrastic processing of *Die Flegeljahre*, one in which the composer transcends depictions of character and plot development, searching instead for mediation of the psychological reality of the story, eschewing the facile strategies of programmatic music. Those strategies often appear reduced to what Gadamer called *Verweisung*, "pure indication" or *Vertreten*, "pure substitution" (Gadamer, 2004, p. 145). Instead, the absence of a linear plot in *Papillons* illustrates Schumann's desire to recreate the masked ball as a musical structure that elicits from the listener the same feelings as the narrative, not necessarily the same facts. Thus, the work makes a genuine attempt at aesthetic mediation, at ekphrasis as transmedialization of a psychological impression. Here we return to the classic conception of ekphrasis as an oratory exercise that "tied to notions of *evidentia* and *enargeia*, an ekphrasis could bring a subject back to the present and to presence to explain an event, to win an argument or case, to create astonishment or wonder, to move listeners towards indignation or shock, or to render an argument or image vivid, clear, perspicuous, illuminating, and persuasive" (Goehr, 1995, p. 395). Schumann's composition does not tell the tale of the masked ball scene; rather, it brings the listener into the psychological state of the characters present in the scene, and it recreates, in a medium constricted by the flow of time, the

psychological shifts described in the narrative of Jean Paul. Without a doubt, Schumann was counting on the ability of the audience to perceive his distortions of musical form and expectations in order to achieve this psychological empathy.

As explained by C. Krumhansl, musical form can be described as units at a multiple, hierarchical-organized level. As a consequence, “when music has similar form, that is, when some characteristics of a pattern are repeated, it draws attention to higher levels” (Krumhansl, 2005, p. 294). Schumann’s compositional strategy here, based on mercurial shifts that disorient the listener, has the opposite effect: similar to the nervous energy of Jean Paul’s teenage characters in the ball, the quick changes, avoiding repetition, create a situation of hyper-alertness in the listener, who experiences the fragmentation of the form but probably cannot delve into the musical minutiae. This overloading of information, though all of it may be traditionally pleasant and beautiful to the senses, recreates the psychological restlessness of the characters in the story. Just like in the masked ball, the possible denouements are endless, and this uncertainty already causes anxiety, since the listener, according to the perceptual theory of L. Meyer, is engaged in a moment-by-moment evaluation of the future implications of present musical events. This premise is the foundation of Meyer’s psychological theory of emotion, defined as “emotion or affect [that] is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited” (Meyer, 1956, 14). The arrested tendencies and musical expectations caused by the fragmentations in *Papillons* results in an aesthetic experience where the listener is led to “feel with,” to sympathize, to undergo the psychological state of the characters, and not just to follow a narrative.

In his diary of 1831, Schumann, while defending the concept that a piece should offer unambiguous impressions, provided evidence of his awareness that the short segments in *Papillons*, while resulting in the quick changes of atmosphere that he used to achieve the contrasting moods in the piece, kept the listener from engaging with higher levels of aesthetic fruition:

The impression of a piece should not be doubtful. . . And who expects of the hearer, when a piece is played to him for the first time, that he shall analyze it in mechanical or harmonic detail? With the *Papillons* perhaps one could make an exception, since the change is too quick, the colors are too motley, and the listener still has the previous page in his head while the player has already finished. (Schumann, transl. in Abraham, 1952, p. 10)

This statement indicates that Schumann had a complete understanding of the psychological effect he wanted to create in this piece. The appreciation of this ekphrastic gesture is what has

been missing in the writings about – and in many interpretations of – this masterwork of Schumann. Perhaps the strongest argument for looking at Schumann's work through the lens of ekphrasis is found in his own declaration about the way a work of art is transmedialized into another form or media, when – again, precociously ahead of modern theories of ekphrasis – he stated that:

The educated musician will be able to study a Raphael *Madonna* as advantageously as the painter a Mozart symphony. Moreover: for the sculptor, the actor will become a quiet statue, and for the actor, the works of the sculptor will become living figures; to the painter, the poem becomes a picture, the musician transfers paintings into tones. (Schumann, transl. in Brown, 1965, pp. 30-31)

Gadamer stated that “our perception is never a simple reflection of what is given to the senses” (Gadamer, 2004, p. 78). Listeners and readers bring an array of memories and personal references to the perceptive process. Jean Paul already understood the power of memory in this process when he stated that “memory is the only Paradise from which we can never be expelled” (Richter, 1821, p. 197). As a result, the musical aesthetic experience is a *Mitgesehen*, a “seen-together-as” created by the artist, the interpreter, and the audience (Gadamer, 2004, p.79). Seen from this complex perceptual reality, Schumann's ekphrastic rendition of the masked ball demonstrates how the same humorous confusion of the quest for a well-fitting identity may be expressed musically as it had been masterly expressed in the rambling words of his beloved author Jean Paul.

Works cited

- Abraham, Gerald. (1952). *Schumann, a Symposium*. Oxford University Press.
- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle.
- Aristotle. (1991). *Physics*. The Complete Works of Aristotle, Vol. 1. Edited by Jonathan Barnes. New Jersey: Princeton University Press.
- Bakhtin, M. (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berender, E. (1909). *Jean Paul's Ästhetik*. Berlin: Alexander Duncker Verlag.
- Brown, T. A. (1965) The Aesthetics of Robert Schumann in Relation to his Piano Music 1830 - 1840. PhD Diss. University of Wisconsin.

- Bruhns, S. (2020). Musical Ekphrasis—The Evolution of the Concept and the Breadth of Its Application. In Esti Sheinberg & William P. Dougherty, (Eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification* (pp. 345–358). London: Routledge.
- Casey, T. J. (1990). Digressions for Future Instalments: Some Reflections on Jean Paul's Epic Outlook. *The Modern Language Review*, 85(4), 866–78.
- Chernaik, J. (2012). Schumann's Papillons Op. 2: A Case Study. *The Musical Times*, 153, pp. 67– 86.
- Coker, W. (2018). Jean Paul's Lunacy, or Humor as Trans-Critique. In Moland L. (Ed.), *All Too Human. Boston Studies in Philosophy, Religion and Public Life*, vol 7 (pp. 51–71). Cham: Springer International.
- Daverio, J. (1990). "Reading Schumann by Way of Jean Paul and His Contemporaries." *College Music Symposium*, vol. 30, no. 2, pp. 28–45.
- _____. (1993). *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York: Schirmer.
- _____. (1997). *Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age*. New York, Oxford University Press.
- Erler, H. (1887). *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*. Berlin: Ries & Erler.
- Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. Translated by Joel Weinsheimer and Donald. G. Marshall. 2nd. ed. New York: Continuum Publishing Group.
- Goehr, Lydia. (2010). How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *The British Journal of Aesthetics*. 50. 389-410. 10.1093/aesthj/ayq036.
- Hale, M. R. (1973). *Horn of Oberon – Jean Paul Richter's School of Aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.
- Harich, W. (1925). *Jean Paul*. Leipzig: H. Haessel.
- Jacobs, Robert L. (1949). Schumann and Jean Paul. *Music & Letters*, 30(3), 250–258. <http://www.jstor.org/stable/731009>
- Jensen, E. F. (1998). Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for "Papillons," Op. 2. *19th-Century Music* 22(2), 127–143.
- Kötz, Hans. (1933) *Der Einfluss Jean Pauls auf Robert Schumann*. Weimar: H. Böhlau Nachfolger.
- Kramer, L. (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.

- Krumhansl, C. (1997). Effects of perceptual organization and musical form on melodic expectancies. In: Leman, M. (eds) *Music, Gestalt, and Computing*. JIC 1996. Lecture Notes in Computer Science, vol 1317. Springer, Berlin, Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/BFb0034122>
- Lippman, E. A. (1964) Theory and Practice in Schumann's Aesthetics. *Journal of the American Musicological Society* 17(3), 310–45.
- Marx, A. B. (1847). *Die Lehre von der Musickalische Komposition praktisch theoretisch*, 3rd. ed. vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Reiman, E. (2004). *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. Rochester: The University of Rochester Press
- Richter, J. P. F. (1978) *Werke in drei Bänden – Band III*, ed. Norbert Miller. München: Carl Hanser Verlag.
- _____. (1821). *Jean Paul's Geist oder Chrestomathie der vorzüglichsten, kräftigsten und gelungensten Stellen aus den sämtlichen Schriften*. 1. Grätz: Tanzer.
- Schumann, A. (1910). *Der junge Schumann: Dichtungen und Briefe*. Leipzig: Insel-Verlag.
- Schumann, R. (1886). *Jugendbriefe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- _____. (1914). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Vol. I. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- _____. (1971). *Tagebücher- Bd. 1*, Georg Eismann (Ed.). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Schumann, R., Jansen, F. G. (1904). *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge*. 2. verm. und verb. Aufl. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Seba, A. (1734). *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri Accurata Descriptio Et Iconibus Artificiosissimis Expressio Per Universam Physices Historiam*. Amsterdam: J. Wetstenium, & Gul. Smith, & Janssonio. Waesbergius.
- Stevens, Catherine J., et al. (2013). Expectations in Culturally Unfamiliar Music: Influences of Proximal and Distal Cues and Timbral Characteristics. *Frontiers in Psychology*, vol. 4, Article 789, pp 1-13, doi:10.3389/fpsyg.2013.00789.

MARCOS KRIEGER teaches Organ and Music History at Susquehanna University, PA. He also serves on the board of directors of the Historical Keyboard Society of North America. His re-search focus on early treatises and keyboard repertoire from Iberia and Italy, as well as on hermeneutics of Romantic keyboard repertoire. He has performed organ and harpsichord recitals in Argentina, Austria, Brazil, Canada, Germany, Italy, Spain, and the USA.

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Mudanças e permanências no gosto musical no Teatro do Mercados dos Gansos (1678-1738), em Hamburgo, a partir das óperas com flauta doce *obbligato* estreadas no teatro

Lucia Becker Carpena

UFRGS

lucia.carpena@ufrgs.br

Resumo

O presente trabalho é parte de um projeto cujo objetivo principal é detectar mudanças e permanências no repertório do Teatro do Mercado dos Gansos (1678-1738), em Hamburgo, tomando como fonte as óperas com flauta doce *obbligato* estreadas no teatro. Hamburgo foi um dos epicentros da cena operística alemã e europeia na passagem entre os séculos XVII e XVIII e a flauta doce esteve presente na orquestra durante praticamente todo o período de funcionamento do teatro. Ao longo deste período encontramos 36 óperas estreadas com flauta doce, sendo a primeira de 1694 (*Erindo*, de Sigismund Kusser) e a última de 1734 (*Circe*, de Reinhard Keiser). A escolha pelas óperas estreadas se justifica por elas terem sido escritas especificamente para o teatro de Hamburgo, adequadas ao gosto de seus frequentadores, uma vez que o teatro era público e dependia de receita própria para se manter em funcionamento. Estudar as participações da flauta doce nestas óperas ajuda a compreender as mudanças de gosto ao longo dos sessenta anos de existência do teatro a partir de elementos como tonalidade, métrica, forma, orquestração, contexto das participações e idioma utilizado nos recitativos, árias e coros, apontando características do que poderia ser chamado de “gosto hamburguês”.

Palavras-chave: ópera barroca alemã; flauta doce; Teatro do Mercado dos Gansos; orquestra barroca.

Abstract

Changes and continuities in the musical taste of operas with recorder premiered at the Theater am Gänsemarkt in Hamburg, between 1678-1738

The present work is part of a project whose main objective is to detect changes and permanence in the repertoire of the Theater of the Geese Market (Oper am Gänsemarkt / 1678-1738) in Hamburg, having as a source the operas with obbligato recorder premiered in the theater. Hamburg was one of the epicenters of the German and European operatic scene between the seventeenth and eighteenth centuries, and the recorder was present in the orchestra during practically the entire period of operation of the theater. We found 36 operas premiered with recorder throughout this period: the first in 1694 (*Erindo*, by Sigismund Kusser) and the last in 1734 (*Circe*, by Reinhard Keiser). The choice for the premiere operas is justified because they were explicitly written for the Hamburg theater and adapted to the taste of its visitors since the theater was public and depended on its revenue to be up and running. Studying the participation of the recorder in these operas helps to understand the changes in taste over the sixty years of existence of the theater, referring to elements such as tone, metric, form, orchestration, the context of the libretto, and language used in recitatives, arias, and choirs that point out characteristics of what could be called the “hamburger taste”.

Keywords: translation; primary sources; musical treatises; musical rhetoric; music of the eighteenth century.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Becker Carpena, L. (2022). Mudanças e permanências no gosto musical no Teatro do Mercados dos Gansos (1678-1738), em Hamburgo, a partir das óperas com flauta doce *obbligato* estreadas no teatro. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 46-66.

Introdução

O Teatro do Mercados dos Gansos de Hamburgo (Theater am Gänsemarkt) foi um dos teatros de ópera mais importantes da Europa durante seus sessenta anos de funcionamento (1678-1738), atraindo espectadores de todo o continente. Possuía uma das melhores orquestras da época e apresentava uma programação variada, com obras de compositores de diferentes partes da Europa, como Lully, Steffani e Bononcini. Entretanto, a maior contribuição do teatro de Hamburgo para o desenvolvimento da ópera alemã foi sua própria e intensa produção, conduzida por compositores da casa, principalmente Theile, Franck, Förtsch, Strungk, Conradi, Keiser, Mattheson e Telemann. Outros compositores alemães e estrangeiros também contribuíram para que a programação do teatro de Hamburgo fosse volumosa e de alta qualidade, como Krieger, Kusser, Händel, Graupner e Schürman.

Em seu brilhante e exaustivo estudo sobre o teatro de ópera de Hamburgo, Wolff (1957) descreve o estilo peculiar desenvolvido nas óperas do teatro:

a ópera de Hamburgo produziu algo de próprio e novo em todos os sentidos. Mais que tudo, mostrou que naquela época em Hamburgo desenvolveu-se uma *forma popular de ópera* [grifo do autor], que era muito diferente da maioria das óperas de corte da época barroca. (...) houve esforços em todos os sentidos para encontrar um *estilo de ópera de alto valor artístico* [idem] com *formas de expressão e regras de apresentação alemãs* [idem]. (Carpena, 2008: p. 38).

Por “formas de expressão e regras de apresentação alemãs” podemos vislumbrar o empenho dos compositores de Hamburgo em utilizar procedimentos composicionais que despertassem o interesse dos frequentadores do teatro. Como se sabe, o teatro de Hamburgo, além de ter sido o segundo teatro público da Europa, foi um dos poucos teatros públicos da Alemanha no período e dependia diretamente da venda de ingressos para se manter funcionando. Com isso, era fundamental que as óperas apresentadas contemplassem o gosto do público, muito heterogêneo e composto por diversos extratos sociais da cidade, como diplomatas e nobres em passagem pela cidade, grandes e pequenos comerciantes, estudantes, cocheiros, criados e artesãos, entre outros. A bibliografia demonstra que o teatro de Hamburgo cultivou um estilo próprio, resultado da fusão de elementos franceses (orquestração a cinco vozes, coros, danças e *Sommeil*), italianos (orquestração a quatro vozes, personagem cômico e ária *da Capo*) e alemães (uso do dialeto local, canções estróficas, presença maciça de sopros).

Metodologia da pesquisa e objeto do trabalho

A base para este trabalho é o catálogo de Marx e Schröder (1995), que reuniu todos os libretos existentes dos espetáculos apresentados em Hamburgo, num total de 306 títulos, entre óperas originais, *pasticcios* e espetáculos para ocasiões festivas (coroações, celebrações de paz, casamentos e nascimentos reais, visitas importantes, entre outros eventos)¹.

Escolhemos o catálogo dos libretos sobreviventes como base da investigação porque, tanto quanto sabemos, não existe ainda um catálogo que reúna todas as partituras sobreviventes dos espetáculos apresentados no teatro de Hamburgo. A busca pelas partituras ocorreu a partir do cotejamento entre os libretos sobreviventes, o catálogo online RISM e o acervo físico da Staatsbibliothek zu Berlin, com o resultado que se vê abaixo:

260 Libretos de óperas sobreviventes



115 Óperas cuja partitura se perdeu

145 Óperas cuja partitura sobreviveu



75 Óperas estreadas em Hamburgo cuja partitura sobreviveu



39 Óperas estreadas sem flauta doce

36 Óperas estreadas com flauta doce



22 Óperas de Keiser

14 Óperas de Conti, Graupner, Händel, Küsser, Mattheson e Telemann

A flauta doce está presente em quase metade das 75 óperas estreadas em Hamburgo cuja partitura sobreviveu, o que indica que seu uso não era esporádico ou episódico. Pelo contrário, o

¹ Faz menção ainda a onze obras cujos libretos hoje são dados como perdidos, mas das quais há registros na imprensa da época, como, por exemplo, no *Hamburger Relations-Courier*.

uso da flauta doce era consistente, uma escolha frequente dos compositores, que viram no instrumento qualidades para além daquelas tradicionalmente atribuídas a ele, como seu uso em cenas pastoris ou *Sommeil*, por exemplo.

A escolha pelas óperas estreadas com flauta doce *obbligato* se justifica por vários motivos. Primeiramente, pelo fato de que elas foram escritas *especificamente* para o teatro de Hamburgo, portanto adequadas ao gosto de seus frequentadores. Outro motivo é que essas óperas foram escritas tendo em mente a orquestra disponível no momento o que, supomos, também levou em consideração as habilidades dos músicos da orquestra. Estudar a orquestração e a participação da flauta doce em árias, movimentos instrumentais e coros nos ajuda a compreender a mudança de gosto ao longo dos sessenta anos de funcionamento do teatro, a partir de características como tonalidade, métrica, forma, contexto das participações, teor do libreto, extensão dos movimentos e idiomas utilizados nos recitativos, árias e coros. Permite também compreender o que não se alterou no gosto do público e que poderia ser chamado de “gosto hamburguês”. Por fim, sabe-se que Hamburgo foi um dos epicentros da cena operística alemã e europeia na passagem entre os séculos XVII e XVIII e que a flauta doce esteve presente na orquestra durante praticamente todo o período de funcionamento do teatro, o que permite vislumbrar a trajetória da flauta doce como instrumento de orquestra.

Ao longo do período de funcionamento do Teatro do Mercado dos Gansos (1678-1738) encontramos 36 óperas estreadas com flauta doce *obbligato*, sendo a primeira de 1694 (*Erindo*, de Sigismund Kusser) e a última de 1734 (*Circe*, de Reinhard Keiser) como se vê abaixo:

Óperas de outros compositores (14)	Óperas de Reinhard Keiser (22)
1694 – <i>Erindo</i> , Kusser	1697 – <i>Adonis</i>
1704 – <i>Cleopatra</i> , Mattheson	1698 – <i>Janus</i>
1705 – <i>Almira</i> , Händel	1700 – <i>La Forza dela Virtù</i>
1707 – <i>Antiochus und Stratonica</i> , Graupner	1701 – <i>Psychè</i>
1707 – <i>Dido</i> , Graupner	1702 – <i>Pomona</i>
1710 – <i>Boris Goudenow</i> , Mattheson	1703 – <i>Claudius</i>
1711 – <i>Henrico IV</i> , Mattheson	1704 – <i>Nebucadnezar</i>
1719 – <i>Cloris und Thirsis</i> , Conti	1705 – <i>Octavia</i>
1721 – <i>Sokrates</i> , Telemann	1706 – <i>Almira</i>
	1706 – <i>Masaniello furioso</i>

1722 – <i>Sieg der Schönheit</i> , Telemann	1707 – <i>Carneval von Venedig</i>
1724 – <i>Damon</i> , Telemann	1709 – <i>Orpheus</i>
1728 – <i>Emma und Eginhard</i> , Telemann	1710 – <i>Arsinoe</i>
1729 – <i>Aesopus bei Hofe</i> , Telemann	1711 – <i>Croesus</i>
1729 – <i>Flavius Bertaridus</i> , Telemann	1712 – <i>Carolus IV</i>
	1712 – <i>Heraclius</i>
	1715 – <i>Fredegunda</i>
	1717 – <i>Trajanus</i>
	1722 – <i>Ulysses</i>
	1724 – <i>Cupido</i>
	1726 – <i>Jodelet</i>
	1734 – <i>Circe</i>

As primeiras leituras deste quadro revelam que, com breves ausências, a flauta doce esteve presente de maneira quase ininterrupta nas óperas estreadas entre 1694 e 1734. Entretanto, é importante mencionar que nos anos em que não houve estreias, foram reapresentadas muitas das óperas com flauta doce *obbligato*, o que indica a boa recepção destas obras junto ao público do teatro. Podemos citar, por exemplo, *Antiochus* (1708), *Masaniello furioso* (1714, 1727), *Fredegunda* (1716, 1723, 1727, 1730, 1731, 1733, 1735, 1736, 1738), *Carneval von Venedig* (1716, 1723, 1725, 1731, 1733, 1735), *Sieg der Schönheit* (1723, 1725, 1727), *Emma und Eginhard* (1731, 1732).

Pode-se dizer, portanto, que a flauta doce esteve presente na orquestra do Theater am Gänsemarkt durante praticamente todo o funcionamento do teatro. As partituras sobreviventes [...] sugerem que a prática renascentista de música para *consort*, associada à tradição bem estabelecida dos grupos profissionais [...] como os *Sackpfeifer*, *Stadtpeiffer*, *Ratsmusiker* e outros, propiciaram que a flauta doce fosse utilizada na orquestra e nas óperas de Hamburgo em uma escala muito maior do que em qualquer outro local da Europa, resultando em uma experiência inovadora com a flauta doce. (Carpena, 2021: p. 289)

Este trabalho é dedicado às quatorze óperas com flauta doce *obbligato* estreadas em Hamburgo e de autoria de Conti, Graupner, Händel, Kusser, Mattheson e Telemann, nas quais en-

contramos 48 participações da flauta doce, divididas em quatro categorias: movimentos instrumentais (quatro), coros (dois), árias solo² (três) e árias tutti³ (39). As óperas de Reinhard Keiser com flauta doce já foram investigadas em trabalhos anteriores (Carpena, 2007 e 2021), que serão utilizados como parâmetro para o estudo das novas óperas encontradas. O quadro abaixo apresenta as participações da flauta doce nas óperas de Keiser e nas dos demais compositores estre-
adas em Hamburgo.

Compositor	Óperas com flauta doce	Árias solo	Árias tutti	Mov. instr.	Coros
Keiser	22	16	43	07	01
Conti, Graupner, Händel, Kusser, Mattheson e Telemann	14	03	39	04	02

A seguir apresentaremos as participações da flauta doce nas categorias acima citadas com base em tonalidade, métrica, forma, instrumentação e orquestração.

Movimentos instrumentais

Encontramos quatro movimentos instrumentais (duas sarabandas e duas sinfonias) nas óperas *Cleopatra* (Mattheson, 1704), *Boris Goudenow* (Mattheson, 1710) e *Flavius Bertaridus* (Telemann, 1729) com as seguintes características:

Movimento (ópera)	Compasso	Tonalidade	Orquestração	Forma
<i>Sarabande der Geister (Cleopatra)</i>	3/4	Mib maior	4 vozes ⁴	AB

² Por “ária solo” entende-se uma ária para um cantor (ou mais) acompanhado de uma flauta doce (ou mais), com ou sem baixo contínuo.

³ Por “ária tutti” entende-se uma ária para um cantor (ou mais), acompanhado de uma flauta doce (ou mais) e outros instrumentos (violino, viola, oboé, *chalmereau*, fagote), com ou sem baixo contínuo.

⁴ V1-v2, vla e baixo contínuo. A partir daqui usaremos as seguintes abreviaturas: v1 = violino 1, v2 = violino 2, vla1 = viola 1 e vla2 = viola 2.

<i>Sinfonia (Cleopatra)</i>	C	Sol menor	4 vozes	Contínua
<i>Sarabande (Boris Goude- now)</i>	3/4	Sol menor	4 vozes	AB
<i>Sinfonia (Flavius Bertaridus)</i>	C	Fá maior	4 vozes	Contínua

Em todos os movimentos, a orquestração é italiana, a quatro vozes (v1, v2, vla e baixo contínuo) e nos três primeiros as flautas dobram os violinos, uma instrumentação comum para a época. Entretanto, em *Flavius Bertaridus* (1729) (abaixo), Telemann utiliza a flauta doce de forma solista, *acompanhada* pela orquestra a quatro vozes (v1, v2, vla e baixo contínuo). Não se trata de um movimento longo, pelo contrário. Em seus onze compassos de duração reconhecemos o procedimento padrão das óperas de Hamburgo, de movimentos curtos e variados, com características diferentes entre si, gerando um efeito caleidoscópico sobre o espectador e prendendo sua atenção.

81. Sinfonia

Fonte: Telemann, *Flavius Bertaridus*, p. 300.

Coros

Os dois únicos coros com participação da flauta doce pertencem à mesma ópera, *Damon* (1724), de Telemann, mas, como veremos adiante, podemos considerar que o segundo coro é um excerto do primeiro. O primeiro coro (“Coro dos pastores”, abaixo), em dó menor e 6/4, abre o primeiro ato e tem uma instrumentação grande: flautas doces em uníssono, violino *concertato*, v1, v2, vla e baixo contínuo, coro (SCTB) e solistas vocais (S, S, B, B). Escrito em forma contínua, tem quatro grandes seções, assim divididas:

- parte A (compassos 1-9): introdução orquestral. As flautas doces são um naipe independente da orquestra;
- parte B (compassos 10-30): orquestra e coro. As flautas doces dobram a voz do soprano ou do contralto do coro;
- parte C (compassos 31-55): orquestra e solistas. As flautas doces são um naipe independente da orquestra e dos solistas;
- parte D (compassos 56-66): orquestra e coro. As flautas doces dobram a voz do soprano do coro.

Chama a atenção neste movimento a versatilidade com que Telemann utiliza as flautas doces, ora como naipe em separado, em uma orquestração moderna, que vislumbra a orquestra galante e depois clássica (partes A e C), ora dobrando a voz mais aguda do coro, como reforço da melodia cantada (partes B e D), à maneira das cantatas luteranas do período.

Chor der Schäfer,
den sie mit Flöten und anderen sanften Instrumenten begleiten.

1. Coro

Flauto I, II
unisono

Violino
concertato

Violino I
pizzicato

Violino II
pizzicato

Viola
pizzicato

MIRTILLA

ELPINA

ERGASTO

LAURINDO

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Chor der Schäfer

Continuo

Violoncello,
Basso e Fagotto

Tutti ma piano

Fonte: Telemann, *Damon*, p. 17.

O segundo coro com flautas doces aparece logo adiante, ainda no primeiro ato, porém não apresenta material novo. É a repetição integral dos compassos 20 a 30 do primeiro coro.

Árias solo e tutti

As árias com flauta doce *obbligato* aparecem ao longo do período entre 1694 e 1729, sendo que entre 1711-1719 não houve nenhuma ópera *estreada* com flauta doce. Das 42 árias com flauta doce, 39 são árias tutti e somente três são árias solo, dados que, por si só já trazem duas constatações. A primeira é a confirmação de que a flauta doce foi um instrumento amplamente utilizado pelos compositores do teatro de Hamburgo. A segunda constatação é que, diferentemente

de Keiser, que escreveu 59 árias com flauta doce, os seis compositores em questão escreveram, juntos, um número consideravelmente menor de árias com flauta doce *obbligato*: 42.

Árias solo

Encontramos três árias solo, duas na ópera *Erindo* (Kusser, 1694) e uma em *Der geduldige Sokrates* (Telemann, 1721). Chama a atenção que as árias solo sejam tão poucas e tão espaçadas no tempo, uma vez que, nas óperas de Hamburgo, a flauta doce é, depois do oboé, o segundo instrumento mais utilizado nas árias solo.

As três árias solo encontradas são *Bey des Gluckes verwirrten Fällen* e *Wo bleibst du mein Leben?*, ambas da ópera *Erindo* (1694), e *Mich tröstet die Hoffnung*, da ópera *Der geduldige Sokrates* (1721). As três árias solo correspondem ao padrão encontrado nas árias solo de Keiser, a saber: tonalidade confortável para a flauta doce (sol menor e dó maior), fórmula de compasso comum (3/4 e 6/8), presença de baixo contínuo, forma ABA, assim como o tratamento virtuossístico dado por Telemann à flauta doce, semelhante ao encontrado na ária *Philomelle, kräusle die Züge* (Keiser, *Masaniello furioso*, 1706).

No caso da ária *Wo bleibst du* (abaixo) chama a atenção a instrumentação: duas flautas tenor acompanhando Eurilla (soprano, personagem principal) e baixo contínuo. O emprego da flauta tenor não é comum, ainda mais em pares, mas a excepcionalidade aqui parece ser justificada pelo texto da ária. A cor escura da instrumentação e a escrita em imitação, com as flautas em eco uma da outra, reforçam o sentimento de abandono da personagem, que pergunta, sem obter resposta: “Onde estás, minha vida? ”.

Fonte: Küsser, *Erindo*, p. 55.

Com a exceção de *Mich tröstet die Hoffnung* (abaixo) é curioso que não haja outras árias solo virtuosísticas de Telemann, visto que o compositor é conhecido pelo grande número de cantatas, concertos e música de câmara com partes exigentes para a flauta doce. Temos vários fatores possíveis para esta situação: as mudanças em curso referentes à conformação da orquestra (onde a flauta doce passa a ser um naípe à parte, sem ser considerada solista); a italianização da ópera alemã, com o consequente abandono do uso abundante de sopros, típico até então, e por fim, a falta de um músico da orquestra capaz de tocar partes muito virtuosísticas na flauta doce. São todas hipóteses que necessitam ser investigadas para que se compreenda melhor as circunstâncias que envolvem o uso da flauta doce nas óperas do Teatro do Mercado dos Gansos.

Flauto solo
(Flauto dolce)

RODISETTE

Continuo
Violoncello
e Basso

Basso pizz.

Fonte: Telemann, *Sokrates*, p. 114.

Árias tutti

As 39 árias tutti são a esmagadora maioria das árias, correspondem a 93% das árias com flauta doce *obbligato* e estão distribuídas de modo irregular em treze das quatorze óperas estreadas em Hamburgo⁵:

- 1704 – *Cleopatra*, Mattheson: 02 árias
- 1705 – *Almira*, Händel: 03 árias
- 1707 – *Antiochus und Stratonica*, Graupner: 05 árias
- 1707 – *Dido*, Graupner: 03 árias
- 1710 – *Boris Goudenow*, Mattheson: 03 árias
- 1711 – *Henrico IV*, Mattheson: 01 ária
- 1719 – *Cloris und Thirsis*, Conti: 05 árias
- 1721 – *Sokrates*, Telemann: 02 árias
- 1722 – *Sieg der Schönheit*, Telemann: 09 árias
- 1724 – *Damon*, Telemann: 01 ária
- 1728 – *Emma und Eginhard*, Telemann: 03 árias

⁵ A única ópera deste conjunto que não apresenta árias tutti é *Erindo*, de Kusser (1694).

1729 – *Aesopus bei Hofe*, Telemann: 01 ária

1729 – *Flavius Bertaridus*, Telemann: 01 ária

Como se pode constatar, há uma concentração de oito árias tutti em 1707 (*Antiochus e Dido*, ambas de Graupner) e de nove árias tutti na ópera *Sieg der Schönheit* (Telemann, 1722), fato que provoca admiração e também questionamento sobre os motivos que levaram os compositores a dedicar tantas árias tutti para a flauta doce. Seriam as possibilidades dadas pelo libreto? A presença de um flautista extraordinário na orquestra? O gosto do público pela flauta doce?

Apresentamos abaixo um resumo das principais características musicais analisadas na investigação preliminar das 39 árias tutti, a saber: tonalidade, métrica, forma, orquestração e instrumentação.

Tonalidade

Predominam as tonalidades confortáveis para a flauta doce, como fá maior e sua relativa ré menor, lá menor, ré maior e sol menor (quadro abaixo⁶). Outras tonalidades cômodas para a flauta doce, como mi bemol maior, dó menor e fá menor aparecem apenas duas vezes cada, provavelmente em função de não serem tão adequadas para as cordas, presentes nas árias tutti.

Tonalidades maiores	[Ab: 0]	Eb: 2	[Bb: 0]	F: 7	C: 3	G: 1	D: 5	A: 2
Tonalidades menores	f: 2	c: 2	g: 4	d: 4	a: 5	e: 2	[b: 0]	[f#: 0]

Métrica

As fórmulas de compasso das árias tutti não trazem qualquer surpresa ou novidade (quadro abaixo). Há uma predominância de compassos simples e uso discreto de compassos compostos, com ligeiro destaque para o 6/8. Quase metade das árias está em 3/4 e outras nove estão em

⁶ Para otimizar o espaço na tabela, utilizaremos a nomenclatura em inglês para nomear as tonalidades.

4/4. As demais fórmulas de compasso utilizadas são 2/4, 3/8, 6/8 e 12/8. A única ária com métrica um pouco diferente do usual, em 6/4, está na ópera *Sieg der Schönheit* (1722), de Telemann.

As sete árias em compassos compostos, frequentemente associados a contextos pastoris, de tranquilidade idílica e harmonia, representados pela presença da flauta doce, parecem indicar por um lado a confirmação deste *ethos* do instrumento. Entretanto estas árias constituem uma parte muito pequena no total das árias tutti, o que sinaliza um distanciamento do uso tradicional da flauta doce, já constatado nas óperas de Keiser (CARPENA, 2007). Com base nesta e em outras características que veremos a seguir, é possível afirmar que o Teatro do Mercado dos Gansos foi palco de experiências inovadoras não só em relação ao uso da flauta doce em si, mas em relação às mudanças pelas quais passavam a orquestra e a própria ópera como gênero no primeiro quartel do século XVIII.

Compasso simples	2/4: 3	4/4: 9	3/8: 3	3/4: 17	Total: 32 árias
Compasso composto	6/4: 1	6/8: 4	12/8: 2	-	Total: 7 árias

Forma

A forma das árias tutti com flauta doce *obbligato* parece ser o aspecto menos inovador de todos os analisados até agora. Predominam as árias *da Capo* por ampla maioria (24 árias), num arco de tempo de 1704 (*Cleopatra*, de Mattheson) até 1729 (*Flavius Bertaridus*, de Telemann), refletindo o padrão encontrado nas óperas europeias no mesmo período. A ária *da Capo* é uma forma extremamente popular e difundida, que possui pelo menos duas características marcantes. A primeira é que a repetição do texto da parte A após a parte B proporciona ao ouvinte uma nova perspectiva de entendimento do contexto e dos sentimentos do personagem por meio da comparação entre partes A e B. Não se trata de uma repetição pura e simples do texto. A segunda característica marcante da ária *da Capo* é a expectativa de que cantores e instrumentistas realizem ornamentações na volta à parte A, uma prática comum da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, documentada em tratados, relatos e também em versões ornamentadas pelos próprios compositores, a título de demonstração.

A segunda forma mais utilizada pelos compositores de Hamburgo é a forma contínua (*durchkomponiert*, em alemão), presente em treze das árias tutti, principalmente até *Cloris und Thirsis* (1719). Depois dessa ópera, há um forte arrefecimento no uso da forma, que retorna somente em *Sieg der Schönheit* (1722), quando é utilizada em cinco das nove árias tutti com flauta doce. Este súbito reaparecimento da forma contínua merece um estudo à parte, tendo em vista que, a esta altura, a ária *da Capo* praticamente já se tornou o padrão nas óperas europeias.

A única ária AB está em *Boris Goudenow* (1710), de Mattheson, e aqui encontramos um outro elemento curioso: trata-se de uma ária estrófica, gênero amplamente utilizado em Hamburgo, sobretudo para personagens cômicos e populares, e que tem suas raízes nas canções populares alemãs da Renascença. Esta ária possui apenas duas estrofes, mas não é incomum encontrarmos nas óperas de Hamburgo árias com cinco, seis ou até mais estrofes, numa demonstração do reconhecimento, por parte dos compositores, do apreço do público pelo gênero.

Instrumentação

Tal como nas óperas de Keiser e seus contemporâneos, a flauta doce mais utilizada é a contralto, presente em 33 das 39 árias tutti. O fato em si não causa surpresa, uma vez que a flauta doce contralto foi o instrumento mais amplamente utilizado da família das flautas doces durante a chamada “era do baixo contínuo”, foi o instrumento solista por excelência e o mais adequado para o repertório vocal, como óperas e cantatas. Em que pese a predominância da flauta contralto (solo, em uníssono ou em vozes independentes), também encontramos árias com sopranos(s), soprano(s) e tenor(es). O motivo para a escolha desta instrumentação será investigado futuramente e muito provavelmente está relacionado ao contexto em que a ária aparece no libreto e ao personagem que canta a ária.

Encontramos também pares de flautas doces em uníssono, com a denominação *Flauti unisoni* e *Flauti*, uma estratégia cuja finalidade pode ser dar mais volume para o som do instrumento. Este procedimento aparece em nove árias, desde *Cleopatra* (1704) até *Emma und Eginhard* (1728), mas ganha mais destaque em *Cloris und Thirsis* (1719, três árias) e *Sieg der Schönheit* (1721, três árias). Nestas nove árias, vemos o emprego das flautas uníssonas em diversas situações: em uma voz à parte; dobrando o cantor solista; dobrando a parte de violino 1;

dobrando oboés e também fazendo as vezes de uma voz de viola 1. Todas estas situações demonstram a versatilidade da flauta doce, seja como instrumento solista, amplificador do canto ou como colorido orquestral, misturado às cordas e oboés.

Orquestração

O estudo da orquestração das árias tutti é possivelmente uma das melhores e mais fascinantes ferramentas para o entendimento do gosto desenvolvido em Hamburgo, não apenas porque cobrem boa parte do período do qual temos partituras disponíveis, como também pelo fato de estas árias serem em grande número, qualificando nossa amostra⁷. Entendemos que partindo do estudo do emprego da flauta doce como instrumento orquestral podemos acompanhar as transformações em curso, tanto da ópera hamburguesa como da orquestra em si. Dividimos nossa observação em duas abordagens distintas, a primeira delas em relação ao tipo de participação da flauta doce (como naípe à parte ou dobrando as cordas) e a segunda em relação à orquestração.

Entre 1704 e 1729 pudemos identificar dois tipos de participação da flauta doce nas árias tutti: como um naípe à parte (21 árias) e dobrando as cordas (18 árias). O conjunto de árias tutti nas quais a flauta doce aparece dobrando as cordas é um pouco menor e está concentrado nas óperas de Conti, Graupner, Händel e Mattheson, entre 1704 e 1719. Nelas temos quase como regra o emprego de duas flautas contralto dobrando, cada uma, respectivamente, os violinos 1 e 2 ou as violas 1 e 2. Este parece ter sido o padrão da escrita até 1719, que apresenta somente seis árias para flautas doces como naípe à parte, em 1705, 1707, 1711 e 1719. Podemos supor que os compositores destas óperas ainda estivessem influenciados pela tradição renascentista do *broken consort*, o conjunto instrumental misto, ou da tradição germânica dos *Stadtptfeiffer*? Ou então que a escolha das flautas em naípe foi determinada pelo contexto do libreto?

O emprego do naípe de flautas é muito modesto até 1719, mas ganha impulso a partir de 1721, quando Telemann assume a direção musical do teatro e compõe seis óperas que foram estreadas em Hamburgo. A partir de 1721, encontramos 15 das 21 árias com naípes de flautas, nas mais variadas instrumentações: sopraninos, soprano e contralto solo; duas flautas em uníssono; duas

⁷ A partitura mais antiga sobrevivente das óperas estreadas em Hamburgo é da ópera *Die schöne und getreue Ariadne*, de Conradi, estreada em 1691. Entretanto, esta ópera não tem flauta doce.

flautas em vozes independentes. Aqui transparece todo o apreço que Telemann tinha pela flauta doce, empregando-a de maneira variada, como solista, principalmente em *Sieg der Schönheit* (1722), que apresenta um raro e impressionante conjunto de nove árias com flauta doce *obbligato* em uma única ópera.

Com base na análise das partituras, podemos afirmar que até 1719 Conti, Graupner, Händel e Mattheson empregaram a flauta doce como um instrumento que dava colorido às cordas, por meio do dobramento de violinos e violas. A partir de 1721, Telemann parece recuperar a tradição do uso da flauta doce como instrumento solista nas árias, tal como Keiser havia feito na década anterior, mas agora como naipe da orquestra.

A segunda abordagem das 39 árias tutti com flauta doce tomou por critério quatro tipos principais de orquestração:

Tipo de orquestração	Formação
Orquestração a duas vozes	Instrumento melódico + bc
Orquestração a três vozes (veneziana/triosonata)	V1 e v2 + bc
Orquestração a quatro vozes (italiana)	V1 e v2 + vla +bc
Orquestração a cinco vozes (francesa)	V1 e v2 + vla 1 e vla 2 +bc

É importante mencionar que, em determinadas árias, alguma das vozes normalmente tocadas pelos violinos ou pelas violas foram substituídas por uma ou mais flautas doces. Neste caso, a orquestração (número de vozes) não foi alterada, somente a instrumentação.

Tal como no tipo de emprego das flautas doces, em naipe ou dobrando cordas, no quesito “orquestração” também percebemos um divisor de águas muito claro: o ano de 1721.

	Flautas como naipe	Flautas dobrando as cordas	Orquestração a três vozes (triosonata)	Orquestração a quatro vozes (italiana)
1704-1719	06	15	09	08
1721-1729	15	03	04	13

De 1704 até 1719, as árias tutti estão distribuídas com certa regularidade entre orquestra a três vozes/triosonata (9 árias) e orquestra italiana a quatro vozes (8 árias), com quatro árias para

orquestra a duas vozes (Cleopatra, 1704 e *Antiochus*, 1707) e uma única ária com orquestração francesa, a cinco vozes (*Antiochus*, 1707).

Sabemos que a orquestra veneziana, a três vozes, foi o padrão para as primeiras orquestras de ópera, já independentes do padrão dos grupos instrumentais dos primeiros espetáculos dramáticos com música, como o *Orfeu* de Monteverdi, cuja instrumentação e orquestração remetem ao *consort* renascentista. Por isso, é compreensível encontrarmos tantas árias a três vozes em Hamburgo, ainda mais se considerarmos que o *Theater am Gänsemarkt* foi o segundo teatro público da Europa, após Veneza. Entretanto, Hamburgo tinha um diferencial importante em relação às orquestras venezianas: sua longa tradição de conjuntos instrumentais mantidos pelo poder público, como os já citados *Stadtpfeiffer* e também os *Ratsmusiker*, cujos primeiros registros datam do século XVI e que contaram com excelentes músicos em seus quadros, como William Brade e Johann Schopp (Krüger, 1933).

Já foi citado que a chegada de Telemann como diretor do teatro foi um divisor de águas no estilo operístico de Hamburgo e, conseqüentemente, na sua orquestra. As partituras sobreviventes parecem confirmar esta suposição, pois, a partir de 1721, ocorre uma guinada na orquestração. Das dezessete árias tutti com flauta doce que Telemann compôs, treze são escritas para orquestra a quatro vozes, num processo claro e irreversível de italianização da ópera de Hamburgo, tal como ocorria no resto da Europa. Somente quatro árias do período 1721-1729 são para orquestra a três vozes.

Resumidamente, com base nas partituras sobreviventes das quatorze óperas com flauta doce *obbligato*, podemos dividir a produção operística de Hamburgo em duas grandes fases.

A primeira fase (1704-1719) apresenta árias tutti em que a flauta doce participa majoritariamente aos pares, dobrando as cordas em orquestras a três e quatro vozes, dando cor à orquestra. Na segunda fase (1721-1729), a flauta doce é tratada quase que unicamente como um naipe à parte, em uma orquestra a quatro vozes, num quadro que aponta para a modernização da ópera de Hamburgo e para os experimentos que irão consolidar a orquestra clássica, com o surgimento do naipe das madeiras e o desenvolvimento de uma escrita idiomática orquestral para estes instrumentos.

Considerações finais

O levantamento inicial das óperas com flauta doce *obbligato* estreadas no Teatro do Mercado dos Gansos aponta que, em que pese a constante atualização dos procedimentos composicionais dos compositores visando acompanhar a mudança de gosto em curso na Europa, houve a tentativa de preservação de características tipicamente hamburguesas, do estilo único, peculiar, das óperas compostas para o teatro e seu público. Entre elas podemos citar o personagem cômico, o uso do idioma alemão e do dialeto local, as árias estróficas e o emprego regular, consistente, de sopros como flautas doces, oboés, chalumeaux, traversos e fagotes.

Se comparado com as óperas de Reinhard Keiser com flauta doce *obbligato*, o emprego da flauta doce nas óperas de Conti, Graupner, Händel, Kusser, Mattheson e Telemann é bem mais modesto, tanto no número de participações da flauta como na maneira com que ela foi empregada. Não encontramos, por exemplo, árias e movimentos para quatro e cinco flautas doces sem cordas, tampouco árias sem baixo contínuo com as flautas dobrando o cantor, ou árias em métricas pouco usuais, como 24/16. Estas características são únicas, marca registrada de Reinhard Keiser que, não por nada, gozava de grande prestígio em sua época e mesmo depois dela, com epítetos como “o maior gênio original que a Alemanha jamais produziu” (Mattheson, citado por Scheibe, 1773⁸).

Entretanto, as quatorze óperas com flauta doce *obbligato* estreadas em Hamburgo constituem um *corpus* extraordinário, que não encontra paralelo em nenhum outro compositor ou teatro europeu além de Keiser e do Teatro do Mercado dos Gansos. Trata-se de um repertório fascinante a ser recuperado, estudado e tocado, trazendo-nos a oportunidade de lançar luzes sobre o desenvolvimento da ópera alemã como fenômeno particular e da ópera europeia como fenômeno geral.

⁸ Über die musikalische Komposition.



Danckwerth-Mejer, mapa de Hamburgo, 1651⁹.

Bibliografia

- Carpena, L. (2021). Aspectos do uso da flauta doce como instrumento *obbligato* nas árias das óperas de Reinhard Keiser (1674-1739), no Theater am Gänsemarkt de Hamburgo. Em: C. Barros, L. Fiaminghi e M. Lucas (org.). *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga* (pp. 287-312). Curitiba, Brasil: Editora CRV.
- Carpena, L. (2008). Origens da ópera barroca alemã e o Teatro do Mercado dos Gansos em Hamburgo nos séculos XVII e XVIII. *Per Musi*, v. 17, p. 32-40. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/17/num17_cap_04.pdf
- Carpena, L. (2007). Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739) Tese de doutorado). UNICAMP, Campinas, Brasil.
- Krüger, L. (1933/1981). *Die hamburgische Musikorganisation im XVIII. Jahrhundert*. 2ª edição. Baden-Baden, Alemanha: Valentin Koerner.
- Kusser, S. *Erindo oder Die unsträfliche Liebe* (1694). Das Erbe deutscher Musik, Schleswig-Holstein u. Hansestädte, Bd. 3. Leipzig, Alemanha: Peters.

⁹ Disponível em: <https://sanderusmaps.com/our-catalogue/antique-maps/europe/germany/antique-map-of-hamburg-by-danckwerth-mejer-19083>. Acesso em 08/09/2022.

- Marx H. J., e Schröder D. (1995). *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher*. Laaber, Alemanha: Laaber.
- Telemann, G. Ph. (1721). *Der geduldige Sokrates* (TWV 21:9). Kassel, Alemanha: Bärenreiter (1967).
- Telemann, G. Ph. (1724). *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arcadien* (TWV 21:8). Kassel, Alemanha: Bärenreiter (2002).
- Telemann, G. Ph. (1729). *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* (TVWV 21:27). Kassel, Alemanha: Bärenreiter (2006).
- Wolff, H. C. (1957). *Die Barockoper in Hamburg*. Mösel, Alemanha: Mösel Verlag.

LUCIA CARPENA é flautista doce e professora Titular da UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Brasil, onde leciona na graduação e na pós-graduação. É pesquisadora nas áreas de flauta doce, ópera barroca alemã e música brasileira para flauta doce. Atua como solista e camerista, coordena o Flautarium, desenvolveu o projeto “Prata da Casa”, foi diretora musical do projeto “Ópera na UFRGS” e colabora em produções de ópera barroca no Brasil.

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Decoro vocal e instrumental na invenção melódica segundo Mattheson (1739)

Marcus Held

Universidade de São Paulo

mvheld@usp.br

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo

monicalucas@usp.br

Resumo

Nas preceptivas europeias setecentistas, constam, com frequência, comparações entre a música vocal e a música instrumental. A primeira, sempre subsidiada pelo texto, é capaz de mover os afetos de seus ouvintes com maior facilidade e precisão. A segunda, pela ampla possibilidade de artifícios, provê maior liberdade inventiva ao compositor. Em *O mestre-de-capela perfeito* (1739), o maior tratado escrito por Johann Mattheson (1681-1764) e um dos mais importantes do século XVIII, o autor formula um capítulo inteiramente dedicado "às diferenças entre as melodias cantáveis e tocáveis". Nas 17 "diferenças" postuladas, é possível verificar que o autor se distancia da querela corrente ao descrever tanto as potencialidades quanto as fragilidades de uma e de outra, instruindo o leitor a discernir, com vistas ao bom gosto, a adequação de decoro apropriada a cada uma delas. Neste sentido, este artigo se propõe a analisar o texto de Mattheson com base nos pressupostos da retórica latina. A partir deste estudo, ficará claro que, no pensamento musical representado por Mattheson, a gramática e a retórica discursiva regem tanto a música cantada quanto a tocada, pois ambas constituem práticas de bom gosto, desde que respeitado o decoro conveniente, bem como formas de representação eficazes para alcançar a edificação moral.

Palavras-chave: música vocal; música instrumental; gosto; retórica Musical; Johann Mattheson.

Abstract

Vocal and Instrumental decorum in melodic invention according to Mattheson (1739)

In the eighteenth-century European preceptives, there are often comparisons between vocal music and instrumental music. The first, always supported by the text, can move the affections of its listeners with greater ease and precision. The second, due to the wide possibility of artifices, provides greater inventive freedom to the composer. In *The Perfect Master of Chapel* (1739), the greatest treatise written by Johann Mattheson (1681-1764) and one of the most important of the 18th century, the author formulates a chapter entirely devoted to "the differences between singable and playable melodies". In the 17 postulated "differences", it is possible to verify that the author distances himself from the current dispute by describing both the strengths and weaknesses of one and the other, instructing the reader to discern, with a view to good taste, the appropriate decorum suitable to each one of them. In this sense, this article proposes to analyze Mattheson's text based on the assumptions of Latin rhetoric. From this study, it will be clear that, in the musical thought represented by Mattheson, grammar and discursive rhetoric govern both sung and played music, as both constitute practices in the good taste, provided that convenient decorum is respected, as well as forms of effective representation to achieve moral edification.

Keywords: vocal music; instrumental music; taste; musical rhetoric; Johann Mattheson.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Held, M. y Lucas, M. (2022). Decoro vocal e instrumental na invenção melódica segundo Mattheson (1739). *Revista 4'33". XIV (23)*, pp. 67-77.

Introdução

Mattheson foi músico, diplomata e homem de letras. Na música, atuou como compositor, crítico e escritor de obras teóricas. Foi autor de quatro tratados, considerados referenciais para o estudo da música setecentista, sobretudo aquela composta no mundo reformado. *O mestre-de-capela perfeito*¹ é o último dentre esses escritos musicais, e, também, o mais extenso. A obra é dividida em três partes principais, ou três livros: o primeiro discute aspectos teóricos e conceituais da música, o segundo livro é dedicado à escrita melódica e o terceiro e último livro trata do contraponto, e é finalizado com dois breves capítulos dedicados à interpretação e à direção musical.

No segundo livro, que ora nos interessa, Mattheson discorre sobre a arte da invenção melódica. Ele propõe métodos para a elaboração de temas, sobre seus contornos melódicos e suas relações simétricas, sobre as recorrências de metros e ritmos, sobre a relação entre melodia e palavra, que envolve a sonoridade e as rimas. No âmbito dessa discussão, Mattheson dedica um capítulo (12) à comparação entre as melodias vocais e instrumentais, constituindo, assim, o objeto de análise deste artigo.

Da natureza das melodias vocais e instrumentais

As diferenças mais substanciais entre melodias vocais e instrumentais dizem respeito à própria natureza dos objetos que as perfazem. Ao tratar deste assunto, Mattheson recorre aos lugares-comuns estabelecidos em preceptivas retóricas utilizadas no ambiente escolar, que ensinavam aos alunos a arte do discurso a partir de exercícios de composição textual como aqueles estabelecidos por Hermógenes, um dos mestres que balizaram os estudos escolares de Mattheson. Em seus *progymnasmata*, ou exercícios preliminares, o autor grego do séc. I d.C. apresenta os lugares-comuns próprios dos seguintes gêneros narrativos: fábula, narrativa, creia, máxima, refutação, confirmação, lugar-comum, encômio, diatribe, síncrese, etopeia, écfrase, tese e introdução de uma lei (Paschoal e Lucas, 2021).

¹ *Der Vollkommene Capellmeister*.

No compêndio de Hermógenes, lê-se que as comparações consistem em duplos elogios, duplos vitupérios ou uma oposição entre elogio e vitupério. Os lugares-comuns utilizados para as comparações são os mesmos que aqueles empregados no elogio e, destes, os lugares que ocupam a proeminência são aqueles referentes à Antiguidade e à Nobreza.

A comparação proposta por Mattheson entre a música vocal e instrumental consiste, desta forma, em um duplo elogio. Com relação ao lugar da Antiguidade, Mattheson afirma que as melodias vocais são as “mães”, ao passo que as instrumentais seriam, segundo este mesmo argumento, as “filhas”. Desta forma, fica claro que as melodias vocais constituem os modelos a serem imitados pelas melodias vocais. Melodias que não obedecem a esta prescrição de decoro serão consideradas “filhas bastardas” por Mattheson.

No que diz respeito ao segundo argumento, aquele da nobreza, Mattheson afirma que as melodias vocais, sendo mais antigas, são também mais dignas e mais nobres, ao passo que as instrumentais são mais artificiosas. Para o tratadista, a melodia vocal tem não apenas a preferência e a maior dignidade, bem como comanda a melodia instrumental (visto, por ele, como “filha”) para que se oriente pelas prescrições maternas: de se conduzir de modo cantábile e fluente (Mattheson, 1739).

Desses argumentos iniciais, depreendemos que, apesar de as melodias vocais constituírem modelos a serem imitados pelas instrumentais, cada tipo de melodia tem seu decoro próprio: as vocais devem ser mais sérias e contidas, ao passo que as instrumentais são mais joviais e fogosas. Entretanto, como diz Mattheson, as melodias instrumentais incorrem no perigo de serem excessivamente artificiais, tornando-se obscuras e incompreensíveis. Diante disto, o tratadista discorrerá, no decorrer do texto, sobretudo sobre as dificuldades implícitas na escrita de melodias instrumentais.

É importante notar que os critérios de perfeição melódica apresentados por Mattheson referem-se à ideia de naturalidade, ou seja, a aparência não artificial. Não se trata de uma naturalidade subjetiva, mas de uma verossimilhança conferida pelo decoro. Desta forma, a partir do modelo estabelecido pelas melodias vocais, Mattheson se concentra, no resto do capítulo, em fornecer diretrizes para a composição de melodias instrumentais que soem naturais, tendo como ideal o cantábile da música vocal.

Ao longo do texto, Mattheson elege, respectivamente, como modelos de autoridade de composição de melodias vocais e instrumentais, as músicas de Giovanni Battista Bononcini (1670-

1747) e de Antonio Vivaldi (1678-1741), compositores que se destacam pela escrita de melodias cantábiles. Entretanto, diz o autor, os recursos empregados por cada um destes compositores são distintos.

A título de exemplo, podemos considerar certas características pertinentes na ária *Dolce amor che sei mia vita*, da cantata *Sento dentro del petto* (c.1700). Observa-se, na seção *adagio* (Fig. 1), que Bononcini utiliza-se, fundamentalmente, de pouca variabilidade rítmica (colcheias e semicolcheias; apenas quatro colcheias pontuadas e uma semínima). Arelado a isto, o cantábile constitui uma sucessão de notas em graus conjuntos com poucos saltos intervalares (predominantemente de quintas justas) circunscritos em uma tessitura restrita a uma nona menor, cumprindo o ideal de naturalidade que subjaz o referencial de bom gosto na música vocal.

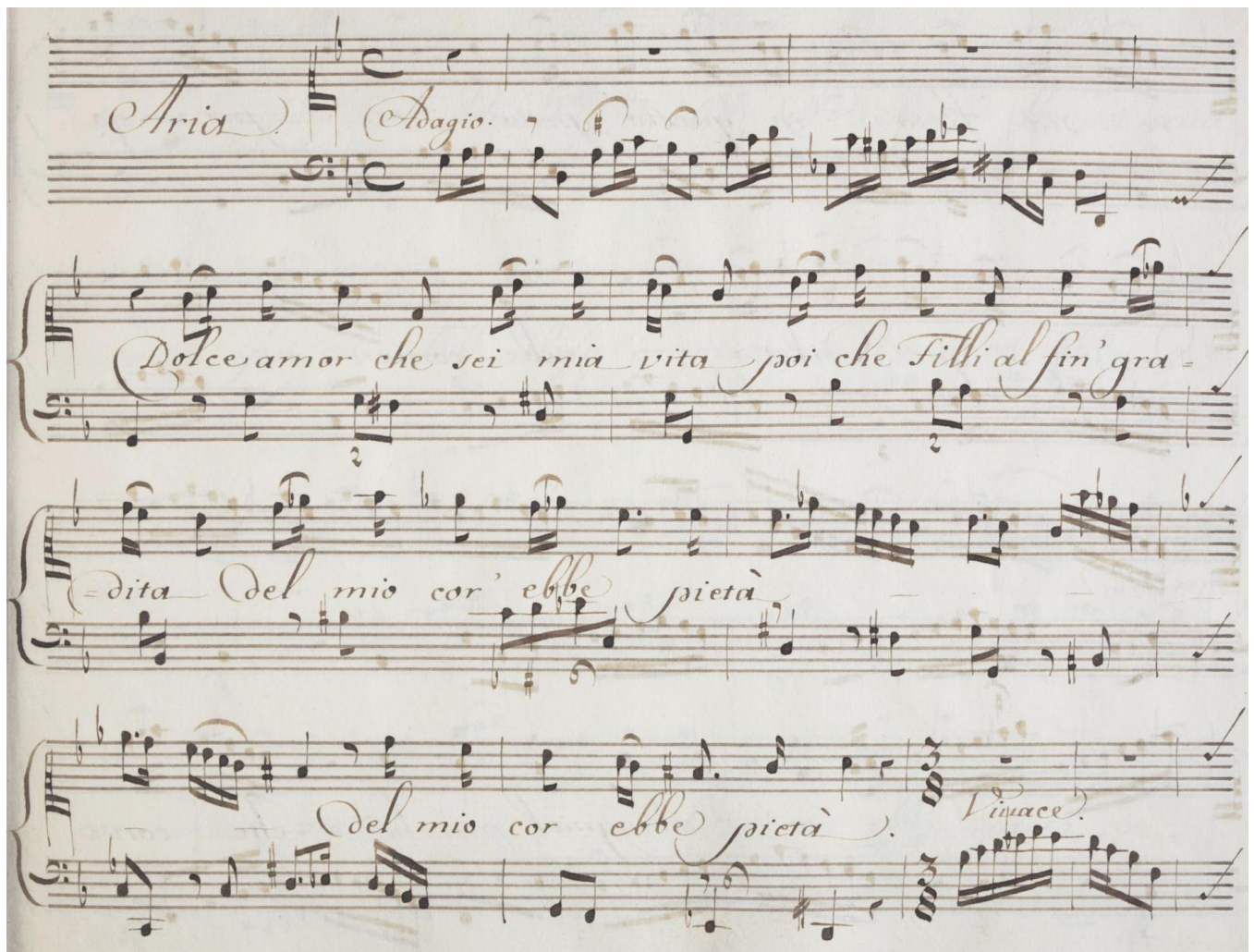


Figura 1: *Adagio* da ária *Dolce amor che sei mia vita*, da cantata *Sento dentro del petto* (Bononcini, c.1700)

As diferenças entre os estilos composicionais de Bononcini e de Vivaldi, mencionadas por Mattheson, ficam evidentes quando se dirige a atenção para o segundo movimento do concerto para violino e orquestra *Il Grosso Mogul* (RV 208) do compositor veneziano (Fig. 2). Ao intitular o movimento de *Grave Recitativo*, Vivaldi faz referência à música vocal de maneira explícita. Uma leitura preliminar da obra, no entanto, pela utilização de múltiplas figuras rítmicas (da semifusa à semínima), pela ampla tessitura (perfazendo um intervalo de vigésima menor), pelas longas frases e, finalmente, pelo uso extensivo de ornamentações, poderia dar-nos a falsa impressão de que o compositor não tenha se utilizado do modelo da música vocal. Todos esses artifícios não cantáveis, porém, constituem elementos comuns à técnica e ao idiomatismo instrumental do violino. Desse modo, a concatenação apropriada e adequada ao modelo de bom gosto de todos esses lugares-comuns confere a naturalidade constitutiva do cantábile instrumental.

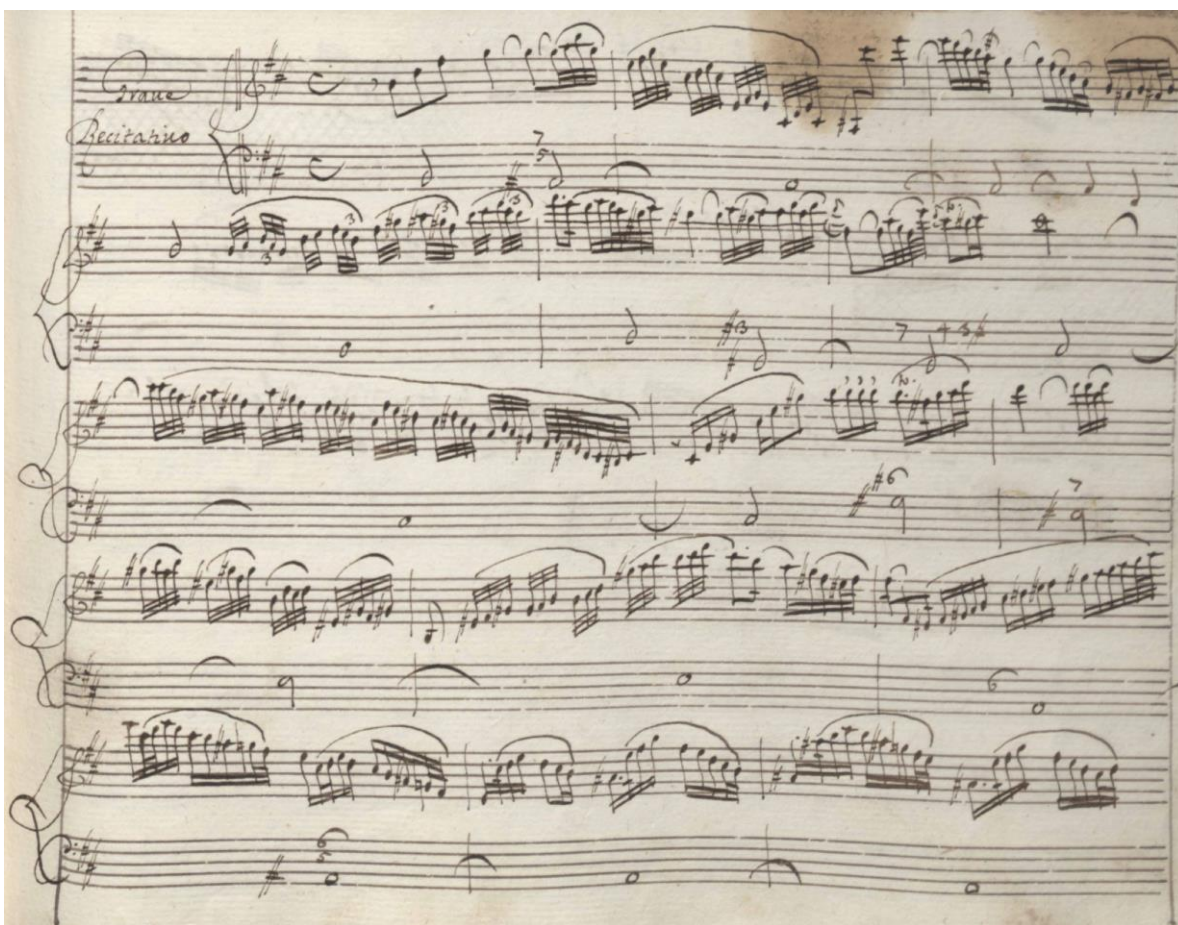


Figura 2: Segundo movimento (*Grave Recitativo*) do concerto para violino e orquestra *Il Grosso Mogul* (Vivaldi, RV 208).

Esta multiplicidade de artifícios comuns à música instrumental, resalta Mattheson, constitui dificuldades implícitas na composição de melodias instrumentais. O tratadista, portanto, discute-as, em seu texto, sob 4 aspectos, abaixo discutidos:

I. Harmonia

As melodias instrumentais devem levar em consideração que a ausência de palavras dificulta a especificação da matéria, ou seja, do afeto a ser apresentado. Entretanto, essa ausência pode ser compensada pelo uso de relações harmônicas mais ousadas do que na música vocal, que tende a se concentrar mais na melodia do que na harmonia. Dessa forma, surge uma diferença na composição de melodias vocais e instrumentais: as vocais se concentram na condução da melodia principal acompanhada pela harmonia (o que Mattheson denomina “modulação”), ao passo que as instrumentais se referem à condução das vozes em blocos harmônicos.

Mattheson considera que a música instrumental, mesmo sem o auxílio da palavra, é capaz de representar afetos variados. Isto se dá sobretudo pelo emprego de artifícios harmônicos. Entretanto, eles não devem ser excessivos, evitando, com isso, incorrer em obscuridade ou na representação de afetos indecorosos.

O autor deixa claro que cada peça (danças, movimentos de sonatas, aberturas) apresenta afetos próprios, e que, ao mover a alma, a finalidade da música, seja ela vocal ou instrumental, é a edificação moral:

Também nas pequenas melodias de dança, os movimentos da alma devem ser tão distintos como luz e sombra. O afeto em uma *chaconne* é mais elevado e orgulhoso que em uma *passacaille*. Numa *courante*, o espírito é dirigido para uma esperança delicada (isto não ocorre nas *correntes* italianas para violino). Na *sarabanda*, encontra-se uma seriedade rígida; na *entré*, o objetivo é a majestosidade e vaidade; no *rigaudon*, a brincadeira [Scherz] agradável; na *bourée*, o contentamento e a essência prazerosa; no *rondeau*, a alegria; na *passepied*, a mudança de humor e instabilidade; na *gigue*, o calor e o entusiasmo; na *gavotte*, a alegria jubilosa e relaxada; no *menuet*, uma alegria contida, etc. (Mattheson, 1739: p. 208)²

² “Nun dürffte man schwerlich glauben, dass auch sogar in kleinen, schlecht-geachteten Tanz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immermehr seyn können. Damit ich nu reine geringe Probe gebe, so ist z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stölzer, als bey einer Pasacaille. Bey einer Courante, ist das

Com relação à escolha de tonalidades, Mattheson lembra que, diferentemente do que ocorre com a voz, os instrumentos não tocam bem em qualquer tom. Entretanto, esta limitação acabou por associar certas tonalidades às possibilidades sonoras dos diversos instrumentos. Por exemplo, a tonalidade de Ré Maior, sendo adequada aos trompetes, ganhou uma conotação marcial; a associação entre tonalidades com bemóis, como sol menor e ré menor, e o oboé, ampliou a potencialidade melancólica desses tons.

Em 1713, em *Das Neu-eröffnete orchestre*, Mattheson havia postulado diversas qualidades pertinentes a cada uma das tonalidades. Segundo Carpena (2013), "o tratadista reconhece que é 'do conhecimento de todos' que cada tonalidade possui características próprias, que diferenciam uma tonalidade da outra pelos efeitos que provocam" (p. 227). Assim sendo, infere-se que as particularidades atrelam-se, fundamentalmente, aos afetos próprios a cada uma delas. No sétimo parágrafo do tratado, por exemplo, ao discorrer sobre o Ré menor, Mattheson utiliza-se de modelos de autoridade (Kircher, Corvino, Ateneu e Aristóteles) como base teórica de sua tese:

Se seguirmos o ordenamento de consenso, começamos com o *Tono Primo*, **Ré menor** (Dório), analisando esta tonalidade, podemos constatar que ela contém algo devoto, **calmo**, e ao mesmo tempo, **grandioso, confortável e satisfeito**; vem daí que a mesma seja capaz de fomentar a reflexão em assuntos de igreja (*Kirchen-Sachen*) e a paz de espírito na vida cotidiana (*communi vita*); isso não impede a tonalidade de também portar algo de **divertido**, não necessariamente saltitante e sim, **fluente** com sucesso. "*Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem &c.*" disse Corvino, ou seja: "é a [tonalidade] mais adequada para poemas heróicos. Isto porque, além de sua agilidade, tem uma maravilhosa gravidade". *Gravis est & constans*. Aristóteles **a chamou** "séria e constante". *Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa*. Ateneu diz: "a harmonia dória é masculina, magnífica e majestosa". *Habet nescio quid energiae mirabilis*. Kircher: "daquilo que conheço, ela é de uma força especial e tem um efeito de deslumbramento" (Mattheson, 1713 *apud* Capena, 2013: p. 232-233).

Gemüthauf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich mene aber Keine welsche Geigen-Courante. Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthaftigkeit anzutreffen; bey einer Entré geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angehehmen Scherz; bei einem bourée, wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezelet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepied auf Wanckelmuth und Unbestand; bey einer Gigue auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende und oder ausgelassene Freude; bey einem Menuet auf mässige Lustbarkeit u.s.w."

Estas relações contribuíram para que o senso-comum estabelecesse um repertório de tonalidades e sua adequação, pelo colorido sonoro, a diversos efeitos e afetos.

II. Técnica

Um dos pontos em que a música instrumental pode ser muito superior à vocal, segundo Mattheson, é aquele que diz respeito às possibilidades técnicas. Procedimentos como o uso de uma tessitura ampla, saltos difíceis, passagens rápidas, *arpeggios*, ritmos pontuados e agudos (que caracterizam fortemente o estilo de Jean-Baptiste Lully) são mais próprios da escrita instrumental e dificilmente realizáveis no canto. Entretanto, este é um ponto perigoso, já que músicas centradas unicamente na habilidade técnica poderão sofrer do vício de excesso, tornando-se afetadas e antinaturais por não alcançarem o cantábile que constitui seu modelo de naturalidade.

Com relação à técnica, entendida não como se entende o virtuosismo no senso comum³, mas como tipo de escrita, Mattheson lembra que a composição, assim como os próprios instrumentos, responde a gêneros pré-fixados, assim como a técnicas de escrita específicas: Mattheson afirma que as flautas são adequadas aos solos, os violinos, às danças, as violas da gamba, à música de *consort*, o teclado, à polifonia etc. Além disso, cada gênero musical prescreve o uso de técnicas e instrumentos diversos, e serve a ocasiões específicas. Este assunto está amplamente detalhado no capítulo que se segue ao que ora se analisa (II, 13, “Sobre os gêneros melódicos”), e, também, no capítulo 10 do livro 1 de *O mestre-de-capela perfeito* (“Sobre os estilos musicais”).

Ainda no que diz respeito à técnica de composição, Mattheson lembra que, quando a voz e instrumentos estão associados, a voz deve sempre ter proeminência. Ele estabelece a seguinte metáfora: a música vocal e a instrumental funcionam, respectivamente, como uma pintura e sua moldura. A predominância de melodias instrumentais corresponderia ao uso de uma moldura excessivamente colorida, que obscureceria o afeto representado, pelo excesso artificioso.

III e IV. Ritmo e Clareza gramatical

³ Johann Mattheson, em 1720, havia estabelecido o conceito de virtuosismo útil, que consistia, fundamentalmente, na representação do músico perfeito. Trata-se de uma noção que não se restringe às habilidades no instrumento ou na voz, e muito menos à esfera do inexplicável: ela depende, sobretudo, das condutas morais em constante processo de aperfeiçoamento. Ver Held e Lucas, 2022).

Mattheson lembra que os pés silábicos, advindos da poesia grega e latina, constituem a matéria, tanto das melodias vocais quanto instrumentais. Ele afirma que o ritmo, embora possa ser utilizado de modo mais flexível na música instrumental é, no entanto, mais importante nesta última do que na música vocal. Neste aspecto fica claro como não apenas o cantábile, mas ainda os próprios preceitos do discurso verbal encontram eco na proposta de composição melódica defendida por Mattheson.

De outra maneira, o ritmo pode ser entendido sob um prisma mais amplo, abarcando também o âmbito da construção das frases e da clareza gramatical. Neste sentido, Mattheson também considera as dificuldades da escrita instrumental superiores às da composição vocal. Nesta última, as próprias palavras impõem respirações e frases, o que não acontece de maneira explícita nas melodias instrumentais. O compositor ocupado com a produção de música instrumental deve, portanto, esforçar-se para que as respirações contribuam para a organização, concatenação e articulação das ideias, contribuindo para a clareza das frases, de modo que seja possível distinguir, na melodia, efeitos análogos às vírgulas, pontos e parágrafos de um texto. A simetria das frases na música, neste sentido, equivaleria à regularidade métrica da poesia.

Mesmo que as palavras não estejam presentes, as frases instrumentais devem levar em consideração, além da regularidade de acentuação proposta pelos metros e fórmulas de compasso (assunto sobre o qual ele discorre mais profundamente nos capítulos 6 e 7 da segunda parte de *O mestre-de-capela perfeito*), também a ênfase nas notas mais importantes da frase musical. Desta maneira, o ritmo deve implicar em regularidade métrica, regularidade de frases e acentuação. Todos estes elementos tomam como referência o discurso verbal, implícito na música vocal.

Considerações Finais

Ao prometer discorrer sobre a comparação entre as músicas vocal e instrumental, seu texto, na realidade, concentra-se na escrita de melodias instrumentais por enxergar, nelas, as dificuldades causadas pela indeterminação. Em diversos pontos da leitura, Mattheson deixa claro que melodias vocais e instrumentais são semelhantes tanto no que concerne à sua natureza, já que ambas consistem em imitação dos afetos da alma humana, quanto com relação a seus objetivos edificantes. Embora esta seja uma tarefa mais difícil de se lograr na música instrumental, que

não conta com a determinação lógica da palavra, ela é possível, sobretudo dada a riqueza do vocabulário harmônico próprio da música instrumental.

Entretanto, Mattheson deixa claro que a música vocal, por contar com a palavra, predomina sobre a instrumental. Neste sentido, a música vocal é o modelo para imitação, o que faz com que o autor transfira preceitos advindos do uso correto e eficaz da palavra, pela gramática e pela retórica, para a música, mesmo quando a palavra está ausente, no caso das melodias instrumentais.

O cantábile próprio das melodias vocais também deve ser buscado na música instrumental. Entretanto, não se trata de aplicar princípios idênticos, mas de utilizar procedimentos idiomáticos instrumentais visando o mesmo efeito: a música deve soar natural e, portanto, cantábile, sem ser necessariamente “cantável”.

Ao estipular o decoro e os limites da música instrumental, Mattheson alerta para os vícios gerados pelo excesso de virtuosismo técnico, pela falta de clareza gramatical, pela representação de afetos incompatíveis com a ocasião, pelo uso de harmonias excessivamente carregadas, pela falta de unidade rítmica e pelos erros de acentuação e de ênfase. Todos estes vícios serão responsáveis pela frieza do discurso. Como diz Mattheson, a música deve (mesmo quando é instrumental e indeterminada) edificar, despertar na alma afetos louváveis e causar repúdio aos vícios e afetos indecorosos.

Referências Bibliográficas

- Carpena, L. (2012). Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos "Affected " (Johann Mattheson, 1713): Tradução e breve introdução. *Revista Música*, 13 (1), 219-241. DOI <https://doi.org/10.11606/rm.v13i1.55111>
- Bononcini, G. B. (s.d.). 12 Cantatas. MS (A-Wn): Mus.Hs.17567 (4). Viena: Österreichische Nationalbibliothek.
- Held, M. e Lucas, M. (2022). O virtuoso útil. *Art Research Journal*, v. 9 (2).
- Hermógenes. The Preliminary exercises attributed to Hermogenes. Em Kennedy, G. A. (2010) *Progymnasmata: Greek Translations of Prose Composition and Rhetoric* (pp.73-88). Atlanta, USA: Society of Biblical Literature.

- Mattheson, J. (1991 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold].
- Mattheson, J. (2004 [1713]). *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Laaber [Hamburg]: Laaber Verlag.
- Vivaldi, A (s.d.). *Il Grosso Mogul*. MS (I-Tn): Giordano 29 (f.167r-181r). Turim: Biblioteca Nazionale Universitaria.
- Paschoal, S. e Lucas, M (2021). O paragone em *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) de Johann Mattheson. *4'33" Revista de Investigación Musical*, 22, 73-83.

MARCUS HELD é violinista e pesquisador especializado na música dos séculos XVI, XVII e XVIII. Realizou, pela primeira vez no Brasil e em língua portuguesa, a tradução da obra tratadística completa de Francesco Geminiani. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo, instituição pela qual atua como pesquisador em nível de Pós-Doutorado, é Spalla do Eos Música Antiga USP e da Trupe Barroca, além de membro do GEPinC (Unicamp).

MÔNICA LUCAS: Graduiu-se em Música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga (flauta doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia, Holanda. Sua pesquisa acadêmica, desde o doutorado, envolve o repertório do séc. XVIII pela perspectiva poético-retórica. É professora associada do Departamento de Música da ECA-USP e diretora artística da orquestra barroca Eos – Música Antiga USP.

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Lully e as *Metamorfoses* de Ovídio: representação de imagem e poder de Luís XIV

Rodrigo Lopes

Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da UNESP
lopesmonteverdi@gmail.com

Resumo

No século XVII francês, as “*opere serie*” de Jean Baptiste Lully se estruturaram de acordo com modelos literários da antiguidade clássica, como As *Metamorfoses* de Ovídio, e utilizadas como meios estratégicos retóricos e imitativos para construir e fortalecer a imagem pública de Luís XIV. As óperas de Lully ocupam na história literária mundial uma posição de releitura dos autores e obras greco-latinas e o reconhecimento nos antigos de uma forma de expressão perfeita a ser imitada; a universalidade dos antigos conferia às produções artísticas um caráter atemporal de suas manifestações. A antiguidade clássica, considerada perfeita, era associada a uma suposta perfeição do reinado de Luís XIV, e para validar essa perfeição, o artista se subordinava a uma retórica construtora de hierarquias e valores determinantes para a estrutura de suas obras, processo esse apartado da noção de independência artística. As poéticas clássicas eram filiadas às convenções da corte, e o artista, sendo um elemento do sistema político predominante, não podia criar fora das regras estabelecidas por essas poéticas. Nesse sentido, interessa-nos, em nossa discussão, como o gênero da ópera serviu para cuidar da manutenção do poder real de Luís XIV.

Palavras-chave: Lully; ópera; imitação; França; século XVII.

Abstract

Lully and Ovid's Metamorphoses: Representation of Louis XIV's Image and Power

In the French 17th century, Jean Baptiste Lully's “opera serie” were structured according to literary models of classical antiquity, such as Ovid's *The Metamorphoses* and used as rhetorical and imitative strategic means to build and strengthen the public image of Louis XIV. Lully's operas occupy in world literary history a position of reinterpretation of Greco-Latin authors and works and the recognition in the ancients of a perfect form of expression to be imitated; the universality of the ancients gave artistic productions a timeless character in their manifestations. Classical antiquity, considered perfect, was associated with a supposed perfection of the reign of Louis XIV, and to validate this perfection, the artist subordinated himself to a rhetoric that built hierarchies and determining values for the structure of his works, a process that was separated from the notion of artistic independence. Classical poetics were affiliated with court conventions, and the artist, being an element of the prevailing political system, could not create outside the rules established by these poetics. In this sense, in our discussion, we are interested in how the opera genre served to take care of the maintenance of Louis XIV's royal power.

Keywords: Lully; opera; imitation; France; 17th century.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Lopes, R. (2022). Lully e as *Metamorfoses* de Ovídio: representação de imagem e poder de Luís XIV. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 78-88.

Introdução

O Absolutismo francês do século XVII foi profícuo no interesse pela antiguidade greco-latina, como vemos na produção de traduções de obras do grego e latim vertidas para o francês, e a relevância da Antiguidade foi considerável no inventário propagandístico no reinado de Luís XIV para a valorização de sua imagem pública de realeza e poder.

Essa apropriação e manipulação da Antiguidade estão não só nos libretos das óperas de Jean-Baptiste Lully, mas também nas tragédias e comédias de Racine, Corneille e Molière, em tratados como a *Arte Poética* de Boileau e em obras de cunho moral como *Os Caracteres*, de La Bruyère, bem como na arquitetura, pintura, escultura e música.

A partir dessas preceptivas, os modelos da antiguidade foram a regra e o guia para o rigor dessas produções, de acordo com definições de ‘bom gosto’, sempre associados ao gosto do rei, e, por sua vez, moderados por um comitê que cuidadosamente só aprovaria aquilo que elevasse a figura do rei, a ponto, por exemplo, dele ser associado a Apolo, deus do sol, por sua força, poder e ação (Fubini, 2007).

As óperas de Lully, as baseadas nas *Metamorfoses* de Ovídio, participaram das reformulações modernas das representações desse gênero artístico, que em associação com a música, concomitantemente tiveram uma sólida finalidade quanto ao artifício retórico imitativo na construção, fortalecimento e manutenção da imagem do poder real de Luís XIV.

A recepção dos clássicos no século XVII francês e as artes imitativas

No século XVII francês imperavam as teorias imitativas baseadas principalmente em modelos literários da antiguidade clássica e em seus conhecimentos de retórica como meios para a produção artística, e esse conhecimento serviu como meio crítico para julgar se uma obra artística havia cumprido ou não o objetivo de imitar. As óperas de Lully ocuparam, nesse sentido, uma posição de releitura dos autores e das obras gregas e latinas na história da literatura musical. A releitura dos clássicos era uma prova de reconhecimento de que os antigos eram a expressão perfeita a ser imitada, e sua universalidade conferia às produções operísticas um caráter atemporal de suas manifestações. Sobre isso nos disse João Alexandre Barbosa:

o século XVI é, sobretudo, o da arqueologia dos textos remanescentes das culturas grega e romana, e de suas interpretações. O século XVII, sobretudo o francês, é o da afirmação do modelo aristotélico e horaciano de uma poética que encontra sua melhor afirmação no teatro, enquanto o século XVIII, predominantemente inglês, alemão e ibérico, é já o da dissolução dos modelos clássicos e de uma consequente vertente neoclássica. (Barbosa, 1999, p. 12-13)

Ao escolher temáticas já exploradas, o compositor se subordinava a uma retórica, sendo esta uma construtora de hierarquias de valores determinantes para a estrutura da obra, e esse processo estava apartado da noção de independência artística. As poéticas clássicas, filiadas às convenções da corte – e não se concebia uma arte não filiada a essas convenções – o compositor, sendo um elemento do sistema político predominante, não detinha autonomia para criar fora das regras estabelecidas, ou seja, não podia criar fora da releitura das poéticas clássicas.

Termos como ‘imitação’, ‘emulação’, ‘apropriação’, ‘alusão’, que desde o Renascimento vinham sendo utilizados para definir a ‘imitação’ das obras da antiguidade greco-latina, hoje são chamados de ‘recepção dos clássicos’, em que existe no reconhecimento de reflexos das obras de partida da Antiguidade na obra de chegada. Na recepção dos clássicos há o destaque da importância e permanência das obras da Antiguidade na constituição das tradições literárias, ampliando assim um maior alcance de intertextualidade.

à íntima associação, provocada pelas redescobertas e interpretações dos clássicos, entre poesia, literatura e poética. A partir de então, o poeta está, por assim dizer condenado a ver sempre o seu trabalho individual à sombra da tradição: entre a expressão pessoal e o trabalho de arte instala-se como elemento de emulação e limite da personalidade o Passado, aquilo que é anterior. (Barbosa, 1999, p. 13)

A recepção implicava num processo imitativo consciente, em que o autor, por diversos motivos e usos, escolheu fazer a imitação. Desta forma, imitar é se utilizar dos antigos como modelos para a produção artística, e nas produções operísticas existirão marcas que tematizarão os traços da obra imitada, como um reflexo da realidade de ficção representada pela *mimesis* (Bakogianni, 2016).

Ao se refletir a respeito das relações das ‘*opere serie*’ de Lully com a política de Luís XIV, como as produções das óperas Phaëton, Alceste, Armide, Tesée, Atys, Proserpine, dentre outras,

Lully se serviu dos clássicos para estruturá-las, e do conjunto de temas utilizados para elas, retirados da obra *Metamorfoses*, de Ovídio, em que este autor narrou duzentos e quarenta seis fábulas dispostas em mais de doze mil versos, dispostas cronologicamente desde o caos até a metamorfose no destino de Júlio César, escolhidas dentre o repertório da tradição greco-latina, com o intuito de tratar da ‘metamorfose’. Essas óperas então, com a utilização dos meios estratégicos retóricos imitativos adequados, serviram para fortalecer a imagem pública de Luís XIV (Duarte, 2018).

Contextos de época

Peter Burke, em sua obra “A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV”, tratou da construção da imagem do monarca através das artes e também da ópera, uma vez que o próprio rei foi bailarino de algumas produções de seu reinado, quando jovem.

No Absolutismo, o artista, para sobreviver, dependia essencialmente do apoio de um mecenas, de depois de obtido o saber técnico, caber-lhe-ia adequar a mensagem ao fim proposto, o que evidentemente se pautava pelo interesse do mecenas.

A beleza, sendo o resultado da proporção das formas e da combinação racional das partes constituintes da obra, e subordinada racionalmente a uma ideia unificadora, cujo código conduzia ao princípio da verossimilhança, era compreendida como sendo a verdade da poesia.

Procurava-se reconhecer nas produções artísticas características universais, verdades gerais, legítimas, em qualquer lugar. O que fora válido na Atenas de Aristóteles deveria também ser válido na Paris do século XVII. A obra de arte deveria ser um eterno reconhecimento da Antiguidade Clássica. A pretensão desse século era de ser uma continuidade da cultura greco-latina, daí o princípio racional da universalidade das produções de acordo com a razão: o ‘gosto’, então, para esse período, não era uma categoria subjetiva, mas o resultado da fusão entre o conhecimento e o sentimento, guiados pela razão.

Para que a obra de um criador fosse aceita pelo público (essencialmente o público da corte) ela deveria seguir os passos dos mestres do passado, que foram analisados e comentados pelos estudiosos. Os mestres do passado, como professores, guiavam, aconselhavam e mostravam aos artistas os meios utilizados em seu tempo, pois somente seus conhecimentos serviriam de parâmetro para a criação de grandes obras artísticas. Assim, ao longo do século

XVII, os teóricos seguidores dos preceitos da Antiguidade Clássica criaram imagens e representações que serviram de crivo e paradigma para a produção das artes de então. A releitura das poéticas da Antiguidade deveria dar coerência, sentido e vigor ao estilo proposto, de acordo com uma exigência até mesmo científica, como a da matemática e da física. Sobre isso nos falou Ernet Cassirer:

A teoria do classicismo francês nada tem a ver com uma filosofia qualquer do common sense, porquanto não se apoia no uso cotidiano e banal do entendimento, mas nas faculdades supremas da razão científica. Pelas mesmas razões que a matemática e a física do século XVIII, ela visa ao ideal de rigor que constitui o correlato necessário à condição indispensável de sua exigência de universalidade. Portanto, encontramos sempre uma harmonia profunda, até uma coincidência entre os ideais científicos e os ideais artísticos dessa época, pois a teoria estética não quer outra coisa senão adotar o caminho já inteiramente aberto pelas matemáticas e pela física. (Cassirer, 1994, p. 375)

Opera Seria: Tragédie en Musique ou Tragédie Lyrique

A *opera seria*, diferente do que foi a ópera do século XIX, sendo mais conhecida como ‘Tragédia em Música’ [*Tragédie en Musique*], ou ainda, ‘Tragédia Lírica’ [*Tragédie Lyrique*], cujo desenvolvimento na França se deveu à inserção de ações dramáticas cantadas no ‘Balé de Corte’ [*ballet de court*], e à influência da ópera italiana, foi de grande popularidade na França, e sedimentaria o processo de constituição do gênero ‘ópera’, com a dança integrada à sua estrutura. A ‘Tragédia em Música’ foi um teatro musicado com a característica de ser intermediado com coreografias de balé, recitativos e árias, com uma escrita composicional de estilo mais simples, para garantir ao ouvinte clara compreensão do texto.

A Tragédia Lírica ganhou sua forma definitiva com Jean-Baptiste Lully, compositor de Luís XIV, e responsável pela música na corte francesa, que teve como modelo o compositor italiano Francesco Cavalli (1602-1676) para desenvolver sua técnica dramática, além de sua parceria com o dramaturgo Molière (1622-1673), o qual fez com que ele amadurecesse estilisticamente, dominando assim a escrita musical dramática. Sua composição *Psyché*, escrita por Molière, Pierre Corneille (1606-1684) e Philippe Quinault (1635-1688), no ano de 1671, pôs no palco a sua primeira *Tragédie en Musique*, cujos diálogos foram transformados em recitativos. Em 1673, a

Tragédie en Musique Cadmus et Herminione, sobre libreto de Quinault e argumento das *Metamorfoses* de Ovídio, sedimentaria a nova forma musical na França (Beaussant, 1997).

Luís XIV

Luís XIV reinou de 1643 até sua morte em 1715. Sua imagem pública ocupou a imaginação coletiva, com representações em seu tempo, impulsionadas também pelas representações da ‘ópera séria’. Uma imagem no sentido metafórico por meio desse gênero musical, como uma forma ritual de espetáculo, uma imagem construída da figura do Rei Sol remontada até a Antiguidade. E no bojo da representação dessa figura estavam a ideologia, a propaganda e a manipulação da opinião pública.

Essa construção foi embasada numa tentativa de persuasão, que com toda certeza os ouvintes e observadores do século XVII percebiam, pois havia uma ênfase dada à retórica na educação das elites da época. Porém, as pinturas, poemas, óperas, esculturas etc., não eram meras tentativas de persuasão, mas sim, produtos da expressão de poder e de devoção de seus súditos. Essas representações, segundo Peter Burke (Burke, 1992, p. 16) eram encomendadas para aumentar sua ‘glória’. A ‘glória’ era uma palavra-chave da época, já que ela se distinguia do ‘louvor’, pois o louvor era dado ‘por pessoas’, enquanto a ‘glória’ era dada por ‘todo o mundo’. A ‘glória’ também já foi tema de ópera em seu tempo. Além da ‘glória’, havia também a ‘magnificência’, considerada impressionante, como um lampejo de luz, como um estrondo de um trovão, que deixava sua marca como um sinete num pedaço de cera, o que imprimia respeito aos povos do mundo. Eram realizados festivais para agradar súditos e estrangeiros, com a finalidade de provocar uma impressão extremamente vantajosa da magnificência, poder, riqueza e grandeza do rei.

As ideias do século XVII sobre a relação entre arte e poder demonstram que de um lado havia os escritores e compositores que procuravam conferir à imagem real seu valor nominal, e de outro a descrição desses monumentos por estudiosos, que avaliavam o quanto essa representação serviria como meio para instruir o povo sobre a figura do rei, com o intuito de amá-lo e obedecê-lo (Elias, 2001).

Essa valorização da imagem do rei era tal que ele muitas vezes fora apresentado como um ser divino:

Existiu um mito de Luís XIV no sentido de que ele era apresentado onisciente, invencível, divino, e assim por diante. Era o príncipe perfeito, associado ao retorno da idade de ouro. Poetas e historiadores qualificaram o rei como “herói” e seu reinado como “uma série ininterrupta de maravilhas”, para usar as palavras de Racine. Sua imagem pública não era simplesmente favorável: tinha uma qualidade sagrada. (Burke, 1992, p. 18)

Versalhes serviu ao rei como um cenário para a ostentação de seu poder, e até mesmo o acesso ao rei era controlado; haviam várias etapas a serem cumpridas até que os visitantes pudessem vê-lo pessoalmente.

Assim como ocorria em Roma, como, por exemplo, com o imperador Augusto, em que os retratos visuais ou literários do rei eram ‘representações’, imagens projetadas nos meios de comunicação para que pudessem fazer parte da imaginação coletiva, eram uma construção simbólica de sua autoridade, a ponto dele ser visto como uma figura sagrada.

Os louvores a um rei eram homenagens prestadas ao seu papel, pois um Estado centralizado precisava de um símbolo de centralidade. “Luís era encarado como um soberano sagrado, e sua corte era vista como um reflexo do cosmo. Este era o sentido das muitas comparações entre o rei e Júpiter, Apolo e o sol” (Burke, 1992, p. 23).

A construção de imagens de Luís XIV não significava que todas elas refletissem a verdade sobre ele (e com toda certeza não refletiam), e a “sinceridade” era menos cultivada do que os valores do “decoro”, considerados mais importantes. As contribuições para a glorificação do rei não eram meras tentativas de persuasão, mas sim - observando-se o contexto da época – a de servirem para responder a uma demanda, a de alimentar a crença de uma imagem idealizada do rei e de suas virtudes frente ao país e à corte:

Tanto o rei como seus conselheiros tinham consciência dos métodos pelos quais as pessoas podem ser manipuladas por meio de símbolos. Afinal de contas, tinham sido instruídos, em sua maioria, na arte da retórica. Contudo, os objetivos com que manipulavam os demais eram obviamente escolhidos a partir do repertório oferecido pela cultura de seu tempo. Tanto os objetivos quanto os métodos são parte da história. (Burke, 1992, p. 24)

A ópera e o poder real

A ópera francesa, com a recepção da Antiguidade Clássica, bem estruturada, dirá algo sobre Luís XIV para um público direcionado, com a intenção de glorificar sua imagem, provocando efeitos de convencimento sobre seu poder. Os libretos deveriam dar considerável contribuição para a eficácia de sua imagem, uma vez que instruíam o espectador sobre o modo de interpretar sua realeza. Palavras, imagens, ações e música formavam esse todo no espetáculo da ópera. As letras das músicas das óperas frequentemente incorporavam referências elogiosas aos feitos do rei, sobretudo nos prólogos. As encenações de ópera, por sua vez, poderiam ser encaixadas num festival mais amplo, para glorificar um acontecimento particular, como por exemplo, a tomada da província de Franche-Comté.

O libreto de ópera era encarado como um gênero literário, esperando que ele contasse, de forma alegórica, uma história que incluísse uma série de passagens primorosas dedicadas ao caráter e à moral do soberano, ou de algum ministro, dentro de alguma batalha, com apresentação de debates, com falas atribuídas aos participantes eminentes. Em geral o público sabia a quem cada personagem se referia na corte francesa, e as ações do espetáculo a quais feitos do reino.

A hipérbole, a sinédoque e a metáfora eram figuras retóricas usadas largamente para a exaltação da figura do rei, em que se insistia tornar Luís XIV o único autor e causa de todos os êxitos de seu reinado, glorificando suas decisões, prudência, valor e direção do Estado. A metáfora era uma figura recorrente nessa exaltação do rei, observada, por exemplo, na sua comparação com o Sol. As qualidades morais dos deuses e heróis clássicos, como figuras alegóricas, eram atribuídas ao monarca, e frequentemente ele era representado ao lado dessas figuras ou como possuidor das mesmas qualidades dos deuses e heróis, ou até mesmo ocupando o lugar de Apolo, Júpiter, Hércules:

A imagem do rei era associada ainda aos heróis do passado. Ele foi proclamado um novo Alexandre (a comparação que mais lhe agradava, pelo menos na década de 1660), um novo Augusto (que encontrou uma Paris de tijolos e deixou-a de mármore), um novo Carlos Magno, um novo Clóvis, um novo Constantino, um novo Justiniano (ao codificar as leis), um novo São Luís, um novo Salomão, novo Teodósio (ao destruir a heresia dos protestantes como este destruiria a dos arianos). Charles-Claude de Vertron, da Academia de Arles, produziu uma coleção de paralelos entre Luís e outros príncipes também chamados “grandes”, de Ciro da Pérsia a Henrique IV de França (Burke, 1992, p. 47).

Todas essas representações e comparações geravam uma espécie de alegoria sobre a figura do rei, com uso de estilo elevado, e de uma “riqueza de vocabulário”, próprias do orador, em que o louvor, como gênero epidítico da retórica, foi largamente aplicado na utilização de adjetivos atribuídos a Luís XIV.

A retórica foi um campo do cultivo do bom gosto e da elegância, bem como do cultivo do espírito, mas com a finalidade de louvar ao rei no século XVII.

Um exemplo de como a ‘ópera séria’ glorificava a imagem de Luís XIV foi a ópera *Persée* (Perseu) de Lully, com libreto de Philippe Quinault, baseada nos livros IV e V das *Metamorfoses* de Ovídio, em que ele conta a história de Perseu, estreada no Palácio de Versalhes em 1682. A obra narra a relação entre Perseu e Andrômeda, amor proibido, embora ele seja amado secretamente por Mérope. Para conseguir o amor de Andrômeda, Perseu deveria buscar a cabeça da Medusa, górgona mortal, que possuía cabelos de serpentes, e cujo olhar transformava os homens em pedra. Com o auxílio de Hermes (na verdade Mercúrio), mensageiro dos deuses, Perseu conseguiu matar a Medusa, decapitando-a, e assim obtém a mão de Andrômeda em casamento. Além da trama versar sobre a caça à Medusa, há o quadro que versa sobre os amantes que não podem ficar juntos, Perseu e Andrômeda, e que após ele cumprir sua façanha de matar a Medusa, eles conseguem ficar juntos no final. Lully em sua dedicatória da ópera ao rei, disse: “Eu entendo que ao descrever os favoráveis presentes aos quais Perseu recebeu dos deuses, e os surpreendentes empreendimentos que ele alcançou tão gloriosamente, eu estou traçando um retrato das qualidades heroicas e das maravilhosas ações de Sua Majestade” (Lully, 1682, p. ii).

A personagem principal, Perseu, representava, na verdade, Luís XIV, a quem a ópera foi dedicada, e a ópera simbolizava a estabilidade e a ordem contra as forças inimigas que ameaçavam a França. As górgonas significavam a tríplice aliança formada contra Luís XIV, que eram os Países Baixos, a Suécia e o imperador da Áustria; o monstro marinho (uma personagem da ópera) na verdade era a Espanha, e Perseu (Luís XIV) era a figura amada e protegida pelos deuses, aquele que instalaria a virtude no país, e com isso flores, esculturas e outras figuras do bem brotariam da terra, e este lugar é Versalhes, local que o rei recentemente havia se instalado, longe de Paris. No prólogo da ópera foram incluídas a glória, a coragem e as façanhas do rei no campo de batalha e Quinault o retratou como um modelo de virtude a ser seguido.

Considerações finais

Ao interagir com esses materiais, procuramos observar no ponto de recepção dos clássicos qual a leitura que se tinha do passado clássico para a elaboração dos libretos e das produções operísticas. A música é um ponto de vista pelo qual se observa o passado, e a adaptação operística dos clássicos da Antiguidade nos libretos deveria possuir um entendimento do que se compreendia dessas fontes.

A música é uma área nova na pesquisa e no desenvolvimento de abordagens críticas na recepção dos clássicos. E esta vertente de estudos avaliará tanto a nossa compreensão dos clássicos quanto de sua recepção no sentido teórico, e, talvez, numa possibilidade prática futura, servindo até mesmo como sugestão de novos caminhos para a performance histórica musical.

Bibliografia

- Bakogianni, A. (2016). O que há de tão clássico na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. Rio de Janeiro, Brasil: Codex.
- Barbosa, J. A. (1999). O classicismo (Introdução). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Beaussant, P. (1997). A música barroca da França clássica. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Nova Fronteira.
- Burke, P. (1992). A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Cassirer, E. (1994). A filosofia do Iluminismo. Campinas, Brasil: Editora da Unicamp.
- Duarte, A. S. (2018). Dossiê: drama antigo e recepção: apresentação. Rio de Janeiro, Brasil: Codex – Revista de Estudos Clássicos.
- Elias, N. (2001). A sociedade de corte. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.
- Fubini, E. (2007). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madri, Espanha: Alianza Editorial.
- Ovídio. (2017). *Metamorfoses*. São Paulo, Brasil: Editora 34.

RODRIGO LOPES é Doutor e Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp. É graduando em Letras Clássicas, grego antigo, pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Unesp. Estudou cravo, baixo contínuo e música de câmara no Conservatório de Tatuí. Pesquisador das relações entre opera seria de Lully e o reinado de Luís XIV, bem como a recepção dos clássicos.

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Actio et Elocutio: A ornamentação livre elaborada e improvisada

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro

PPGMUS-USP Incentivo CAPES

roger.ribeiro@usp.br

Resumo

A ornamentação livre, um dos mais importantes diferenciais do estilo musical italiano do século XVIII, é uma técnica utilizada para enriquecer o discurso melódico de uma obra, por meio da inserção de ornamentos em uma melodia. Na maior parte dos casos, os ornamentos não são previamente indicados pelo compositor na partitura, mas é esperado que o intérprete os adicione. O assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas dentre as quais destacam-se Quantz, Tartini e Geminiani e em diversas edições setecentistas de sonatas solo com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. Fontes secundárias costumam enfatizar esse ornato e sua ênfase patética aos efeitos da surpresa e da escolha dos ornatos apropriados ao sabor do momento, tendo o decoro não só mediado pelo cerne do discurso musical, mas também por fatores do próprio concerto. Embora esse pensamento vá ao encontro de fontes primárias seiscentistas e setecentistas que demonstram a naturalidade e a difusão da prática segundo esses princípios em seus meios geográficos e temporais, muitas vezes, nos dias atuais, a elaboração escrita da ornamentação italiana é relegada a um plano inferior, essencialmente didático esquecendo-se das possibilidades de adequação e comoção ao combinar ornamentos notados e o improviso.

Palavras-chave: ornamentação livre; estilo italiano; improvisação musical; música antiga; *Ornatus*.

Abstract

Actio et elocutio: The Elaborate and Improvised Free Ornamentation.

Free ornamentation, one of the most important differentials of the 18th century Italian musical style, is a technique used to enrich the melodic discourse of a work, through the insertion of ornaments in a melody. In most cases, the ornaments are not previously indicated by the composer in the score, but added by the performer's initiative. The subject was approached in detail in theoretical precepts, among which Quantz, Tartini and Geminiani stand out, and in several 18th century editions of solo sonatas with extensively decorated versions, which already at the time fulfilled an important didactic role. Secondary sources tend to emphasize this embellishment and its pathetic emphasis on the effects of surprise and the choice of embellishments appropriate to the mood of the moment, with decorum not only mediated by the core of the musical discourse, but also by factors of the concert itself. In fact, primary sources from the 17th and 18th agree with its thought and demonstrate the naturalness and diffusion of the practice according to these principles in their geographical and temporal environments, but they also show us possibilities beyond an essentially didactic level. Nowadays, frequently the written elaboration of Italian ornamentation is relegated to a lower level, forgetting the possibilities of adequacy and emotion when combining noted ornaments and improvisation.

Keywords: free ornamentation; Italian style; musical improvisation; early music; *ornatus*.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Ribeiro, R. (2022). *Actio et Elocutio*: A ornamentação livre elaborada e improvisada. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 89-101.

Introdução

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (Mattheson, [1739]1996 p.) e a performance musical era comparada à declamação de um orador (Quantz,[1752] 1983). Considerando essa relação, é possível compreender a música barroca no espectro mais amplo da retórica e das virtudes elocutivas.

Dentre essas virtudes, temos o *ornatus* ao lado de *puritas latinitas*, *perspicuitas* e “decorum”. Quintiliano ([séc I] 2017, p.225) compara o *ornatus* com o brilho de uma arma ou o relâmpago: segundo o retor, o que assusta as pessoas é o brilho, e não o potencial de ferir ou matar. Assim, o brilho é que comove o público, e um discurso sem ornamentos é como um raio sem brilho. Para Cícero ([46 A.C.] 1991) em meio às principais necessidades e habilidades que envolvem um bom orador também se encontra essa virtude. Em tempo, o verbo “ornamentar” é derivado do verbo latim *ornare*, que significa guarnecer um exército ou uma frota. Toda essa definição contraria o senso comum do século XXI que tem o ornamento como um enfeite acessório.

Lausberg (2004) compara a virtude do *ornatus* às artes e afirma que nela reside boa parte da arte do discurso:

O *ornatus*, corresponde à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Deste modo, o *ornatus*, com a sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas. (p. 138)

As artes elevadas que Lausberg compara ao *ornatus* têm em seus domínios a intenção do artista da formação mimética de conteúdo, que aclaram a existência e das mais altas aspirações da natureza humana. Ou seja, reside aqui o princípio aristotélico ligado à arte como imitação idealizada da natureza. Se as virtudes da clareza, precisão e decoro conferem inteligibilidade, coerência e adequação ao discurso, a alma do princípio retórico de convencimento é essencialmente atingida pela surpresa lógica ou patética (emocional) do ornamento.

Quintiliano divide o ato de ornamentar em dois aspectos: “que tipo de elocução queremos e de que maneira exporemos” (Quintiliano,[séc I] 2017, p. 245). Assim temos a ornamentação com

um repertório de figuras e tropos a serem escolhidos juntamente com sua ordenação, o que segundo Chico-Rico (2003, p. 10) interage com os argumentos recolhidos na *Inventio*¹ bem como com a Ordenação macro-estrutural da *Dispositio*², e no outro aspecto o sentido patético que o discurso deve tomar estando no domínio da *Actio*³ de maneira que o orador deva escolher entre “falar de modo arrebatado ou calmo, com suavidade ou com severidade, ampla ou suscintamente, áspera ou brandamente, com magnificência ou sutileza, com gravidade ou espirotuosidade.” (Quintiliano, [séc I] 2017, p. 245). Desta maneira a virtude do *ornatus* transpassa a fronteira entre a elaboração e a reprodução do discurso.

No discurso musical a virtude do *ornatus* pode ser emulada por meio de tropos e figuras específicos da música poética, principalmente a de tradição Luterana, mas também por meio de todo e qualquer recurso que possa enaltecer o discurso, incluindo a ornamentações francesa e italiana, esta última conhecida como ornamentação livre. Na música barroca italiana a ornamentação livre é um componente essencial desta ‘Virtude’ estando associada não somente ao trabalho do compositor, mas principalmente ao do intérprete.

Bartel (2007) refere à música composta na Itália entre os séculos XVI e XVIII como uma “música afetiva”, visão corroborada por fontes primárias como Quantz ([1752]1983) e Raguenet ([1700]2014) que apontam o estilo italiano como patético e pungente. Os recursos que causam essa comoção incluem uma grande exuberância e a surpresa causada sobretudo pela ousadia de seus intérpretes, o que fica muito claro no relato de Raguenet ([1702] 2014).

Dessa maneira o discurso eloquente da música italiana deve comover por meio da ornamentação (*ornatus*), sendo claro (*perspicuitas*), respeitando (ou desrespeitando de acordo com a adequação) as regras da gramática musical (*puritas latinitas*), ter decoro, com uma interpretação adequada (*decorum*), o que inclui um respeito ao estilo da escrita do que está sendo tocado, de forma que um trecho pode não comportar qualquer ornamentação e outro praticamente exigir. Dentro do estilo italiano na segunda categoria, que inclui na maior sorte dos casos os movimentos lentos, mas não só estes, deve-se adicionar a ornamentação livre.

¹ *Inventio*: primeira etapa da retórica apontada pelos principais tratados como o recolhimento dos argumentos a serem utilizados no discurso.

² *Dispositio*: Segunda fase da retórica, quando os argumentos recolhidos na *inventio* são dispostos ao longo do discurso. A maneira e a ordem deles segundo a tradição pode tornar o discurso mais ou menos convincente.

³ *Actio*: última fase da retórica, normalmente atrelada ao intérprete e ao orador. Reflete na escolha de gestos, tom de voz adequados, bem como andamentos e outras questões interpretativas.

Seta (1980) compara a música italiana da virada do século XVII para o XVIII com a arquitetura: “A música, mesmo a instrumental, recebia um apreço mais elevado por parte da nobreza papal, que via essa arte como uma arte mais próxima da arquitetura.” (p.123)

Saviani (2014) enfatiza como os tratados de arquitetura versam sobre o ornamento e seu correto desenho na construção e através de fotos tirada da restauração de uma igreja setecentista brasileira (Figura 1) que após um incêndio parcial teve o altar reconstruído apenas com a estrutura, demonstra como o discurso reproduzido com a ausência de ornamentação está distante da eloquência de sua concepção:



Figura 1: Igreja de Nossa Senhora do Carmo restaurada após o incêndio de 1998. À esquerda uma parte do altar não atingida pelo fogo e à direita uma parte reconstruída. Saviani (2014, p.78)

No segundo livro da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles ([350ac] 2018) argumenta que a virtude é a média entre dois vícios opostos. Seguindo essa linha, Lausberg (2004, p. 139) coloca o *ornatus* entre os vícios da insuficiência, *oratio inornata*, (discurso sem ornamentos) e a demasia, *mala affectatio*, (discurso obscurecido pelo excesso de ornamentos). Encontrar essa medida muitas vezes é um desafio para o intérprete da música barroca italiana no século XXI que encontra em

fontes primárias como tratados e modelos de ornamentação proposto por compositores, intérpretes e editores contemporâneos uma poderosa ferramenta e em muitos casos a única saída para essa questão interpretativa. Entretanto um debate não muito explícito, que ocorre tanto entre as fontes primárias como na literatura setecentista, sobre a ornamentação se dá em torno da espontaneidade e a elaboração dos ornatos. Até que ponto um ornamento elaborado deve ser encarado como algo apenas didático? Em nossa pesquisa de Mestrado (Ribeiro, 2020) chegamos à conclusão de que a ornamentação livre é uma questão interpretativa tão essencial quanto as que permeiam as outras virtudes elocutivas. O improviso desses ornatos, muitas vezes eram o objetivo final da preceptiva e dos modelos que envolvem o assunto no século XVIII, mas até que ponto idealizar a improvisação pode tornar a ornamentação elaborada (não improvisada) e/ou notada como algo proibitivo? Essas dúvidas motivaram a pesquisa e a escrita deste presente artigo.

A ornamentação livre improvisada

No século XVIII, a ornamentação foi abordada em preceptivas teóricas, dentre as quais se destacam Quantz ([1752]1983), Tartini (1770), a obra de Geminiani (1748-1760) e Leopold Mozart (1756). Além dessas ricas fontes tratadísticas, é possível identificar e reunir diversas edições de sonatas para violino e baixo contínuo, e no caso de Telemann até trio-sonatas, com versões extensamente decoradas. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711).

Para Rónai (2008), a motivação para a edição nesse modelo era didática, já que a prática de ornamentação livre em movimentos lentos era normalmente um processo puramente interpretativo. Ela cita Weitzler:

com relação aos ornamentos, acho recomendável escrevê-los apenas quando são passagens comuns rápidas; com outras que surgem parcialmente da natural facilidade dos dedos, parcialmente de invenção luxuriante, é inútil fazer isso. Ou não podem ser indicados por notas, ou então o bom-gosto irá rejeitar tais ornamentos logo que percebermos que deveriam ser esses e não quaisquer outros, desta maneira e não de outra em um dado lugar; em resumo, logo que se perca a espontaneidade tão essencial a eles. Uma pessoa

dotada musicalmente, com bons poderes interpretativos jamais irá tocar da mesma maneira, mas sempre fará modificações de acordo com o estado de seus sentimentos. (Weitzler, 1756 citado por Rónai, 2008, p. 223)

Zaslaw (1996, p.109) também sugere uma motivação didática, neste caso para a publicação da referida terceira edição das sonatas de Corelli.

O senso comum sugere, portanto, que qualquer ornamento que Corelli enviou a Amsterdam para ser publicado teria sido um exemplo mínimo, que poderia servir para muitos tipos de violinistas em uma sorte de locais. Isso teria sido destinado primariamente a músicos inexperientes que precisavam ver o que era desejado neste tipo de música, não para virtuosos, que seriam capazes de cuidar de si mesmos nesse assunto. (p. 109)

O autor prossegue dizendo que essa teoria não surgira apenas de um “entendimento geral das funções das edições ornamentadas” (p. 109), mas também dos anúncios publicados pelo próprio editor Estienne Roger enquanto preparava sua edição dos ornamentos na época:

Ele está transcrevendo os ornamentos dos adágios dessas sonatas, que o próprio senhor Corelli tem sido bom o suficiente para compor uma vez mais, completamente como ele os toca. Estes serão verdadeiras lições de violino para todos os amadores (1996 p. 109).

Harnouncourt (1988) vai um pouco além em uma defesa da ornamentação livre improvisada: quando a ornamentação não é fixada: caso fosse ser escrita, estar-se-ia limitando a fantasia criativa do músico; e esta é exatamente exigida na ornamentação livre (para tocar bem um adágio, nos séculos XVII e XVIII, um músico deveria improvisar livremente ornamentos que correspondessem à expressão da peça e a reforçassem.). (p. 36)

Numa leitura estrita dos tratados e fontes primárias de fato verificamos tudo o que até aqui foi escrito. Quantz ([1752]1983) em seu tratado dedica um capítulo inteiro à ornamentação italiana e entende o fenômeno da *cadenza ad libitum* como extensão desta. Em uma passagem afirma:

A improvisação súbita das cadências é aqui o meu principal interesse. Quero, portanto, adicionar alguns exemplos como modelo, que devem ser considerados um esboço em que serão dadas as diferentes maneiras de imitação, bem como a preparação e resolução das dissonâncias que devem servir a isto aqui. Os ornamentos, todavia, que fluem da força

inventiva, e não podem ser restringidos em alguns poucos exemplos, entrego ao gosto pessoal e à invenção de cada um. (p.137)

C.P.E. Bach ([1753] 2014) em seu tratado sobre instrumentos de teclas dedica um extenso capítulo ao assunto da ornamentação. Embora a maior parte seja dedicada aos ornamentos de gosto francês (preferencialmente utilizados em suas próprias composições) há uma discussão sobre o fenômeno da *cadenza ad libitum* que o autor, assim como Quantz ([1752]1983), categoriza como extensão da ornamentação livre. Sobre o caráter improvisado da ornamentação livre ou da *Cadenza ad libitum* em seu caso, C.P.E. Bach (1753) escreve:

As cadências ornamentadas são também composições de improviso. [...] A pausa nessas notas brancas deve ser feita de maneira a imitar uma cadência realizada por duas ou três pessoas, que não combinaram antes, imaginando ao mesmo tempo que cada pessoa presta atenção nas outras para saber se elas terminaram sua frase. (p.147)

Entretanto alguns fenômenos como a obra de J.S. Bach, seu pai, sugerem que a improvisação dos ornamentos apesar de ser uma meta almejada por muitos músicos, não era vista necessariamente como o único caminho a ser percorrido.



Figura 2: Adagio da sonata BWV 1001 em G menor para violino solo

J.S. Bach notava em suas partituras tanto a ornamentação livre, como no exemplo do primeiro movimento da sonata BWV 1001 (figura 2) bem como a ornamentação francesa o que deixou para nós um riquíssimo repertório de ornamentação livre a ser explorado pelos estudiosos do tema como afirma Neuman (1983). Mas esse pensamento composicional que dividia a fronteira entre o trabalho de um compositor controlador e do intérprete que não o inspirava confiança poderia ir além da crença do compositor de “peruca preta” e refletir-se inclusive em outras passagens do próprio filho Carl Philipp:

O tamanho da utilidade dos ornamentos está diretamente relacionado ao tamanho do dano que podem causar quando mal escolhidos, ou quando bons ornamentos são mal tocados, ou tocados em lugares não apropriados ou em número inconveniente. Por isso sempre agiram com mais segurança os compositores que indicaram claramente em suas peças os ornamentos que deveriam ocorrer, em vez de deixarem suas peças sujeitas ao discernimento de executantes desajeitados. (C.P.E. BACH, [1753] 2014, p.69)

Essa passagem, bem como o que veremos a seguir, levanta a discussão sobre a ornamentação notada ser algo além do didático e muitas vezes ser o exequível, mesmo entre os contemporâneos do repertório estudado.

Além do didático? A Ornamentação livre notada

A passagem do filho de J.S. Bach acima, demonstra também a predileção de Carl Philipp pela ornamentação francesa, entretanto a influência e as possíveis queixas de seu pai em relação aos intérpretes desventurados ou sem inventividade podem ter influenciado esse mesmo gosto por este tipo de ornamentação em detrimento da ornamentação livre, preferindo-a apenas na ornamentação de fermatas, nome que o autor dá ao fenômeno da *cadenza ad libitum*.

À parte desta discussão, temos em outro tratadista germânico dos anos 1750, Quantz ([1752]1983), duas passagens que demonstram a possibilidade da ornamentação notada, ou melhor, elaborada, como um recurso de exequibilidade na preparação de uma peça. Na primeira ele escreve: “Entre os cantores, a maioria dessas mesmas cadências são estudadas com antecedência, e decoradas: uma vez que é uma grande raridade reunir dois cantores juntos, que entendem algo de harmonia ou de composição” (p. 136)

Numa leitura estrita podemos pensar que a notação, ou a pré-elaboração, da ornamentação livre, além de um recurso didático tem seu uso recomendado apenas para intérpretes menos qualificados. Porém, a segunda passagem deixa claras as possibilidades que ela pode oferecer à performance de nível profissional: “Se as duas partes têm a mesma melodia, uma contra a outra, em sextas ou em terças, nada deve ser adicionado, a menos que tenha sido combinado realizar as mesmas variações.”(Quantz, [1752] 1983, p.136)

Ao se referir ao uso de cadências duplas a passagem acima indica a possibilidade de a ornamentação livre ser uma questão de ensaio tanto quanto outras relacionadas as outras virtudes elocutivas como a afinação e a articulação bem como deixa inegável a possibilidade de se combinar esses ornamentos.

Além da preceptiva, um documento referente a uma das maiores performers do século XVIII, Anna Maria dal Violino, discípula de Antonio Vivaldi e primeira violinista da *Ospedale della Pietà*, também nos faz revelações interessantes sobre o mesmo assunto. Em um caderno, foram encontrados diversos espécimes de *cadenzas* e de ornamentação livre notadas, conforme podemos ver na figura 3 um exemplo:



Figura 3: Movimento ornado e notado no livro de Anna Maria dal Violino

As razões para essa notação podem ser inúmeras, incluindo o estudo, mas a parte desta discussão, mesmo que fosse assumido ou comprovado um caráter meramente didático para esse documento, estaríamos diante de uma ornamentação voltada para intérpretes de nível extremamente profissional e não mais amadores como nas edições vendidas por Estienne Roger ou Telemann.

Outro intérprete reconhecido que abraçava o recurso de elaborar e notar seus ornamentos se encontra na figura de J.G. Pisendel, mestre de capela em Dresden que interpretou obras de contemporâneos como Telemann e Vivaldi. No documento abaixo, Figura 4, encontramos uma ornamentação elaborada para a sinfonia RV 192. Temos no manuscrito referente à parte de primeiro violino a seguinte passagem:

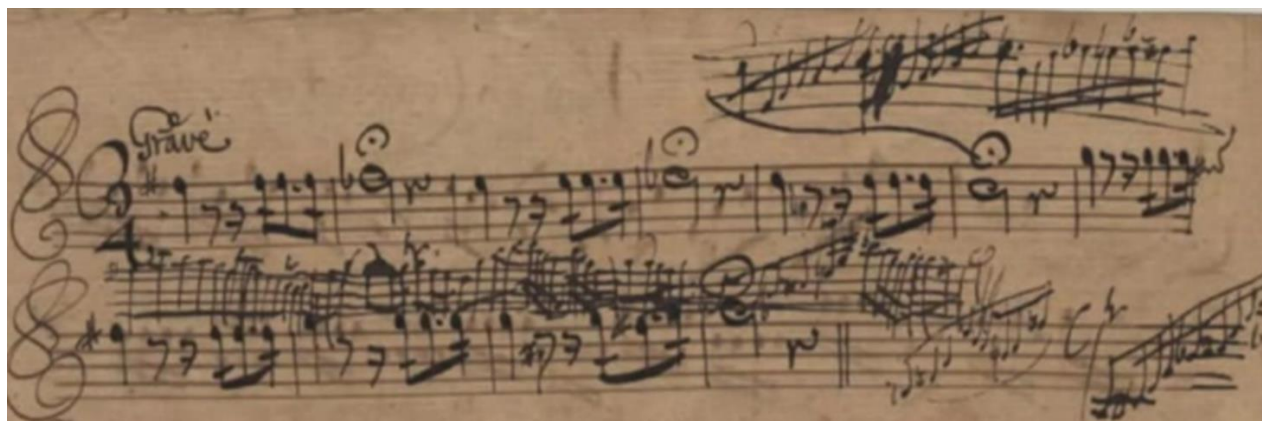


Figura 4: Ornamentação notada na parte de orquestra de Pisendel do segundo movimento (grave) do concerto RV 192

Pisendel nos fornece ainda outro exemplo, desta vez sobre o concerto RV 228 (figura 5) e inúmeros outros espécimes de ornamentação em manuscrito que com uma maior chance foram realmente utilizados em performance de nível profissional. Acalorando a discussão acima.

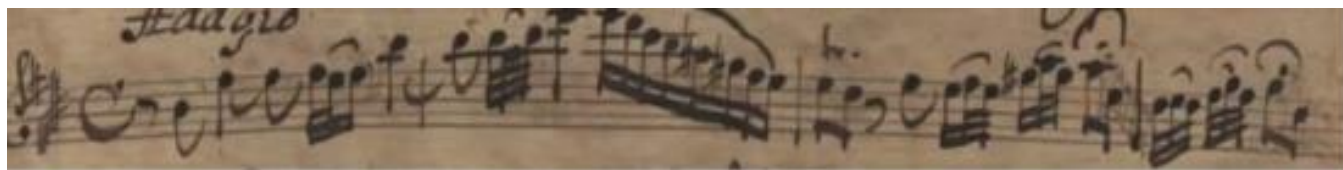


Figura 5: Ornamentação notada na parte do violino solista do segundo movimento (grave) do concerto RV 228.

Conclusão

Ao pensar na práxis da música de concerto do século XXI e no fenômeno da música antiga nos vem imediatamente à mente não só o envelhecimento das plateias, como também seu esvaziamento e os constantes ataques e cortes realizados por políticas públicas dos mais diversos espectros. Sem querer abrir uma nova discussão, temos na seguinte frase do renomado guitarrista e improvisador Derek Bailey (1992), um pensamento que possivelmente reflete como nossos ritos de palco podem ser vistos por quem não se encontra na seita: “Formal, precioso, egocêntrico, pomposo, abrigando convenções rígidas e suas obras-primas atemporais, evitando o acidental e o inesperado, o mundo da música clássica fornece um cenário improvável para a improvisação.” (p. 19).

Bruce Haynes (2007) dedicou um livro inteiro a esta questão e nos traz, no capítulo sobre os ritos românticos que se encontram engessados nas salas de concertos, duas citações bastantes contrastantes, a primeira de um autor do século XIX, Crelle, que reflete um cânone que se agrava ao longo dos 200 anos que nos separam: “Na verdade, é perversamente presunçoso para um interprete alterar uma obra de arte de acordo com seu humor, uma vez que, ao fazer isso, ele sugere que entende a obra melhor do que o compositor que a inventou” (pág 86).

A segunda citação é de um renomado autor setecentista em uma carta destinada à sua irmã, uma habilidosa e prodigiosa pianista da época chamada Maria Anna Mozart. Por sinal, Wolfgang Amadeus Mozart, o ultimo autor selecionado por Haynes, nos deixou diversos espécimes de *cadenzas ad libitum* notadas principalmente para o uso dela ao performar seus concertos de piano quando precisava. Haynes(2007) muito bem contrasta o canônico pensamento de Crelle com o de Mozart que em 1778 escreveu: “[O intérprete deve tocar] para que se acredite que a música foi composta pela pessoa que a está tocando” (pág 86).

Concluimos assim que a prática do improviso e da elaboração da ornamentação livre, coexistiu, coexiste e sempre coexistirá, nos restando o dever, como oradores musicais, de buscar o brilho deste ornato com autoridade. Ainda devemos não utilizar uma distância temporal ou cultural, bem como qualquer habilidade de improvisar ainda não adquirida como desculpa para a *oratio inornata* (o discurso desprovido de ornamento onde a matéria exige) nos aplicando na imitação, reprodução e principalmente composição de modelos de ornamentação e, conforme

Pisendel nos demonstra, ainda podemos ir além de nossas habilidades de improvisar, sejam naturais ou adquiridas, ao combinarmos o recurso da notação com as mais desenvolvidas habilidades que tenhamos. Por fim, mesmo nos casos de estarmos reproduzindo algo escrito, devemos fazê-lo- sempre! - como oradores de nosso próprio discurso, conforme recomenda Mozart a sua irmã.

Bibliografia

- Bach, Carl Philipp Emanuel. ([1753]2014). Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado. Campinas, Brasil: Editora Unicamp. Tradução de Fernando Cazarini.
- Bailey, Derek.(1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Ashborune, Inglaterra: Da cappel press.
- Bartel, Dietrich. (1984). *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque*. E-book: Google books.
- Cicero, Marco Tulio. ([46 A.C.] 1991). *EL ORADOR (A MARCO BRUTO)* Madrid, Espanha: Alianza. Tradução para o Castelhano de Marcelino Menéndez Pelayo.
- Chico-Rico, Francesco e Tellegen-Couperus, Olga (organizadora). (2003). *Some (semiotic) aspects of elocutio. Quitiliano and the law: The Art of Persuasion in Law and Politics*. Leuven, Bélgica: Leuven university press.
- Lausberg, Heinrich. (2004). *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de R. M. Rosado Fernandes.
- Mattheson, Johann. ([1739] 1996). *Der Volkommene Capellmeister*, Fac-simile. Kassel, Alemanha: Bärenreiter.
- Neumann, Frederick. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special emphasis on J. S. Bach*. New Jersey, Estados Unidos da América: Princeton University Press.
- Haynes, Bruce. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Harnoncourt, Nikolaus. (1988). *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar. Tradução de Marcelo Fagerland.
- Quantz, Johann Joachim. ([1752] 1983). *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. Leipzig, Alemanha: Deutscher Verlag für Musik.

- Quintiliano, Marcus Fabius. Instituição oratória TOMO III (2015) Campinas, Editora da UNICAMP. Tradução de Bruno Bassetto.
- Raguenet, François e Kühn, Paulo. ([1702]2014). A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Raguenet e a Irredutibilidade de Duas Tradições. *Revista Música*, 14(1), 147-195. Acessado de: <https://doi.org/10.11606/rm.v14i1.115251>
- Ribeiro, Roger Lins de Albuquerque Gomes. (2020). Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas: O Opus III de Arcangelo Corelli (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Rónai, Laura. (2008). Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro, Brasil: Topbooks.
- Saviani, Benjamim. (2014). Arquitetura religiosa em mariana: reflexões para um restauro. em: IX Colóquio luso-brasileiro de História da Arte Belo Horizonte, Brasil: Anais do Colóquio luso-brasileiro de História da Arte.
- Seta, Fabrizio dela. (1980). La musica in Arcadia al tempo di Corelli em Nuovissimi studi corelliani. Fusignano, Italia: Atti del congresso Internazionale.
- Zaslaw, Neal. (1996) Ornaments for Corelli's violin sonata, op. 5. *Early music* v. 24, n. 1.

ROGER RIBEIRO: Doutorando (bolsista CAPES) e Mestre em musicologia pela USP, Licenciado em Música pela UFRJ (2016) e formado em violino barroco na classe do professor Luís Otávio Santos pela EMESP (2015). Estudou na Oficina de Música Antiga da Escola Municipal de Música de São Paulo com Nicolau de Figueiredo e integrou a classe da professora Amandine Beyer em diversos cursos intensivos no Brasil e na Europa.

SECCIÓN “DOCUMENTA”

Rubén López Cano: trabajar con la posibilidad

Consideraciones acerca de la investigación musical

Javier Villa

Departamento de Artes Musicales y Sonoras,
Universidad Nacional de las Artes
javivilla80@hotmail.com

En una conversación introspectiva, el investigador y docente Rubén López Cano ahondó en los criterios éticos y disciplinares con los que concibe su actividad profesional. A través de su relato, emergió una mirada sensible que pone su acento en cómo se fomenta en los demás el entusiasmo por el conocimiento.



Recibido: 28/11/2022

Aceptado: 15/12/2022

Cita recomendada: Villa, J. (2022). Rubén López Cano: trabajar con la posibilidad. Consideraciones acerca de la investigación musical. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 102-115.

Introducción

¿Qué motiva a alguien a investigar?, ¿cuáles son los intereses que se ponen en juego al momento de iniciarse en un proceso investigativo?, ¿qué se transforma y qué permanece?, ¿cómo se conjuga el deseo con las exigencias académicas? Estos son solo algunos de los interrogantes que podrían esbozarse ante la curiosidad que produce la práctica de la investigación. En cierto sentido, también existe algo del orden de lo enigmático para quien se dedica a esta tarea, porque el hecho de conocer más sobre un tema, de profundizar en determinados aspectos ya conocidos, de indagar acerca de problemáticas menos abordadas, permite acercarse a procesos de transformación en los que los investigadores forman parte ineludible. Es un recorrido en el cual no solo se modifica la producción investigativa, sino también la propiedad subjetividad de quien se implica en esa tarea. Si bien es cierto que los trabajos académicos «hablan» de quienes los escriben, no siempre se encuentran oportunidades para que los propios investigadores reflexionen en torno a las concepciones y creencias que subyacen en sus prácticas. En esta ocasión, quien nos ayuda a pensar y a develar estas cuestiones es Rubén López Cano, uno de los investigadores más reconocidos del panorama del saber musical.

Primera parte

Los inicios en la investigación

Antes de adentrarnos en las particularidades de actividad investigativa, la charla con Rubén López Cano comienza desde sus primeros recuerdos relacionados con la música. «Mi primer contacto con el hacer música fue a través de la guitarra: sacaba de oído canciones y no era tan malo para inferir acordes y enlaces un tanto atípicos como los que aparecen en algunas canciones de Silvio Rodríguez. Con ello, me gané el respeto de mis amigos y algún que otro beso de alguna chica hermosa», recuerda con afecto. Luego vendría una etapa más formal, en la que abordó –ya de más grande– el estudio de la guitarra clásica.

¿En qué momento de tu trayecto formativo apareció la investigación? ¿Aquellos primeros intereses musicales se vincularon con esta actividad?

Mi primer gabinete de investigación musical comenzó cuando era adolescente, en la habitación de mis primos. Ellos eran mucho mayores que yo y entre el humo de sus cigarros analizábamos con nuestros precarios medios las canciones de Pink Floyd o Deep Purple: «mira lo que hace el bajo», «ese ritmo es parecido a esta otra canción» ... Ahí se me despertó el hábito de degustar de la música después de que esta terminó de sonar a partir de la reflexión y la verbalización: iel adjetivo infinito que se esfuerza en vano por atrapar el milagro de la música! Más tarde, cuando estudiaba guitarra clásica, sin saberlo, disfrutaba mucho más leyendo y pensando sobre música que tocándola. Leía mucho sobre historia, teoría o estética. Un día cayó en mis manos un artículo de David Rosenbaum, un artista muy atípico; se trataba de un proyecto de creación musical a partir de ondas cerebrales. Pero el texto no hablaba nada sobre música. Todo eran cálculos ininteligibles, conjeturas abstractas, especulaciones teóricas y devaneos filosóficos sobre lo musical. «Yo quiero hacer eso», me dije... Y, en el fondo, a eso mismo me dedico ahora.

¿Quiénes fueron tus referentes durante los primeros pasos que diste en la investigación?

Abraham Moles, Isacc Asimov, Ronald Barthes y Umberto Eco. Hasta la fecha, Eco es una gran influencia epistémica: su ritmo argumental es portentoso. Sabe como nadie alternar los ejemplos más claros con la especulación de los experimentos mentales. Cada uno de ellos los introduce en el momento preciso. Sus textos teóricos son capaces de construir tramas, intrigas que te atrapan como a un lector de novelas policiacas y te involucran no solo en sus tesis y propuestas, sino en el proceso mismo de fraguarlas. Eres como coconstructor de ellas. Del poeta y ensayista Octavio Paz, aprendí el arte de lo que él mismo llamaba «aseo intelectual»: organizar tus ideas en bloques bien definidos, profundizar en ellos sin mezclarlos ni confundirlos, desarrollar un hilo exclusivo para cada pensamiento. Además, aprendí muchísimo de análisis del discurso y argumentación intentando desmontar sus ideas políticas. Pero también me atrapó el poder de sus metáforas: esos atajos epistémicos que hacen completamente superfluo dar más explicaciones. Otra influencia determinante fue la lectura de escritores que escriben sobre literatura: el Borges de *Siete noches*, Milan Kundera de *El arte de la novela* o Carlos Fuentes de *La gran novela latinoamericana*, por ejemplo. Son metatexto; textos que hablan de otros textos, pero que en sí mismos

son dispositivos que te atrapan literariamente y ofrecen toda una visión del mundo a través de las obras que analizan.

¿Cuál era el estado de la musicología en el momento en el que te decidiste a participar en ella?, ¿con qué dificultades te encontraste?

Cuando comencé a investigar no tenía ni idea de lo que era la musicología. Mi nicho de inicio en la investigación fue la retórica y más tarde la semiótica. Obtuve mi primer impulso investigador en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, no en la Facultad de Música. En esta no había musicología histórica, solo etnomusicología. Mi imaginación y sed de conocimiento se alimentó entonces de teorías etnomusicológicas, pero también de teorías compositivas: Xenakis, Ligeti, Julio Estrada, etc. La musicología se concentraba en el encomiable ejercicio de recuperación de archivos catedralicios, protección patrimonial, construcción de identidad, etc. Pero a mí lo que me interesaba era pensar-en-música; sumergirme en esa misteriosa manera que tiene para instalarnos en el mundo. En ese sentido, soy una especie de musicólogo de probeta: no me críe en el seno de la disciplina, aparecí como champiñón fuera de ella y francamente carezco por completo de cualquier compromiso disciplinar. Me siento muy afortunado de ello. Hasta la fecha no me considero representante de la musicología ni de ninguna otra disciplina formal como la semiótica o la retórica. Solo me gusta pensar en la música. Soy epistémicamente demasiado promiscuo, demasiado infiel, demasiado traidor: no soy de fiar a nivel disciplinar.

Tal vez tu fidelidad esté representada en ser consecuente con tus propios intereses...

Mi interés está con el rigor intelectual y el respeto por lo mejor de las reglas del juego académico. Lo que me preocupa es formular preguntas que resuelvan inquietudes reales de músicos y oyentes. Lo que deseo es fomentar la ambición intelectual entre las personas que se interesan por investigar la música y que esta se convierta también en interrogante y espacio de reflexión para pensar el mundo contemporáneo. No me atrae en absoluto la pureza disciplinar o el apuntalamiento de departamentos o grupos de poder.

¿Qué herramientas tiene que adquirir alguien que desea encarar un proceso de investigación en música?

Lo primero es la curiosidad, entregarse al vértigo de conocer cómo funciona algo que te atrapa y atrae. En principio se te aparece como un misterio insondable; un arcano prohibido. Pero luego se despliega como un camino de conocimiento que al mismo tiempo que desvela el misterio, te transforma como persona, reconstituye tu mirada de las cosas y tu escucha del mundo. La he-



rramienta fundamental es observar atentamente los fenómenos musicales que te interesan para posteriormente hacerte preguntas productivas sobre ellos. Aquí observación se refiere a atención intensa multisensorial en la que la escucha juega un papel central. Después hay que buscar el camino más eficaz para responder a esas preguntas: ¿qué fuentes de información serían pertinentes?, ¿qué actividades de reflexión se pueden implementar? Inevitablemente la investigación requiere de curiosidad intelectual: hay que leer mucho sobre teoría, historia, pensamiento, psicología, política... y sobre música, desde luego. Escuchar mucha y muchas músicas; muy distintas y variadas. Y luego hay que experimentar placer en contarle a alguien todo lo que estás aprendiendo. Transmitir la información, pero, sobre todo, la pasión que te motivó a embarcarte en ese proceso de aprendizaje. Comunicar el conocimiento musicológico del mismo modo en que le describirías un atardecer a la persona que amas. Así de simple; así de complejo.

¿Cómo fue tu propio recorrido en el oficio teniendo en cuenta esa conjunción entre la curiosidad y la observación?

Mi recorrido fue sencillo: Jacques Cousteau cuando era niño, hablar y discutir sobre rock cuando era adolescente, leer mucho sobre muchas cosas en la universidad y empaparse de la buena literatura académica, no necesariamente musicológica. Como comenté anteriormente, mi primer cobijo investigador vino dentro del ámbito de la retórica y después de la semiótica, ya que mi formación es en humanidades clásicas; esa fue mi fragua formadora. No estudié musicología formalmente hasta que me mudé a España. Curiosamente nunca pertenecí a asociaciones o grupos de investigación en musicología histórica, aunque trabajaba muchos temas que por lo regular se abordan en ese ámbito. Me integré más bien a grupos de etnomusicología y música popular

urbana: dirigí durante ocho años la revista académica de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología de España. Acabé ahí no por mi objeto de estudio, ni mis metodologías, simplemente porque encontré la masa crítica que necesitaba: un grupo de colegas dispuestos a escucharme y debatir conmigo.

Segunda parte

Reflexiones en torno de la investigación musical

Los estudios sobre la música han recorrido diversos caminos por los que quienes se han dedicado a esa labor transitaron a través de distintas épocas y líneas de conocimiento. En esta parte de la entrevista, López Cano se sumerge en las vicisitudes de la investigación musical sobre la base de su propia experiencia en ese campo de saber.

¿Qué limitaciones encuentra la palabra para reflejar lo que acontece con el hecho musical?

Hay determinados fenómenos musicales que no pueden ser puestos en palabras, eso es cierto. Pero en la investigación musical no todo son palabras: hay audio, video, imágenes, gráficos, etc. No todo es logos, también hay mucha argumentación por ostensión: mostrar aquello de lo que quiero hablar y que su percepción apunte lo que no puedo conceptualizar verbalmente. Es un hecho que el pensamiento racional logocéntrico secuestra la música de su mundo sin palabras, pero por eso mismo arroja luz a cosas que la música no puede decir de sí misma. No pasa solo con la musicología: el poeta Octavio Paz se dedicó a escribir ensayos de política y cultura porque «la poesía no es suficiente para entender la poesía». Xenakis introdujo modelos matemáticos porque «la música no es suficiente para comprender la música» (sus respectivos biógrafos lo dicen exactamente con esas palabras).

Casi como un semblante de la complejidad y sus limitaciones.

Conocer significa enfrentarnos a un límite: siempre conocemos desde una perspectiva; a partir de un sistema de referencia. Y esa perspectiva nos permite evidenciar algunas cosas pero limita el acceso a otras. Hemos de aceptarlo y por ello es conveniente cambiar continuamente de perspectiva para observar el mundo y su música desde ángulos distintos. Las diferentes musicologías

ofrecen determinados conocimientos limitados sobre lo musical. Ningún campo de estudio ofrece todo el conocimiento sobre su objeto de estudio. Hemos de ser conscientes de los límites epistémicos.

Si bien la musicología es un área de conocimiento que ha tenido desarrollos teóricos y conceptuales diversos, existe una creencia, mayormente en algunos músicos prácticos, que ubica a la musicología como una disciplina que se distancia de los intereses de los músicos. ¿Te parece que existe algo de verdad en ese parecer?

Existen diferentes tradiciones de investigación musical: algunas pertenecen a eso amorfo y dinámico que llamamos musicología y otras no. Y sí, definitivamente algunos aportes responden a inquietudes y problemas que se plantean los músicos. La investigación artística y la investigación relacionada con la interpretación históricamente informada son un buen ejemplo. Pero hay investigaciones que están dirigidas a otros destinatarios necesitados de conocimiento sobre lo musical. La música es una actividad social compleja que integra una cantidad ingente de realidad humana. No se puede pretender que la musicología siga siendo exclusivamente transcripción de músicas viejas a notaciones modernas para que los músicos actuales las puedan tocar.

Además, desde hace varios años, algunas líneas de investigación han podido visibilizar otros problemas epistémicos, ¿no?

Vivimos un momento particularmente emocionante con relación al papel de la música en las prioridades de conocimiento. Por primera vez en la historia, la música está en los debates científicos más álgidos. Los neurocientíficos afirman que cuando sepamos cómo funciona el cerebro musical habremos descifrado gran parte de los misterios de la mente. Los paleontólogos discuten si la música fue fundamental para nuestra evolución o si simplemente es el resultado del exceso de capacidad cognitiva que hemos desarrollado y que tenemos que llenar con ficciones, ajedrez, mentiras, ironía y rituales simbólicos complejos. Y qué decir del papel fundamental de la música en el desarrollo de la inteligencia artificial. Nunca el conocer la música se ha vuelto una aventura fundamental para diversas comunidades de conocimiento. El conocer la música es un derecho no exclusivo de los músicos, y eso hay que celebrarlo. Muchas respuestas sobre lo que hace la música en nuestra sociedad no llegarán a través de los músicos. Ningún músico académico de la tradición de la música de arte europea comprende el éxito de Bad Bunny, por eso necesitamos

que los antropólogos y sociólogos nos lo expliquen. La música siempre es mucho más de lo que sus «poseedores» creen que es.

Si bien son disciplinas con cierta autonomía, la musicología y la educación musical encuentran, en determinados estudios, caminos convergentes. ¿En qué medida se nutren la una de la otra?

Como pasa con los músicos prácticos, la gran distancia entre pedagogos y musicólogos es de idiosincrasia: persiguen cosas distintas con las mismas músicas. Hay grandes pensadores de lo musical con un pie en la pedagogía y otro en la musicología como el genial François Delalande. Para ser sincero, tengo grandes y queridos colegas y amigos pedagogos con los cuales compartimos inquietudes intelectuales, musicales, didácticas, etc., pero en algún momento pensamos y deseamos cosas diferentes de la música; y lo mismo me pasa con los musicólogos. Suelo colaborar con Alicia Peñalba, una gran investigadora que da clases en una facultad de pedagogía, investiga sobre cognición corporeizada de la música y estudió musicología. Ella es una buena muestra de los perfiles híbridos que necesitamos entre ambos mundos. Estas interacciones son más comunes dentro de dominios epistémicos interdisciplinarios como los *sound studies* o estudios de género, que en campos que preservan tradiciones disciplinares cerradas como las diferentes (etno)musicologías o la pedagogía.

Tercera parte

La investigación artística: un enfoque que recupera el deseo

¿Cuántas veces hemos podido observar una disputa entre teóricos y prácticos de la música? Casi como una escena que se reedita en distintos formatos, algo del orden de lo antagónico pareciera que persiste en distintos ámbitos del quehacer musical. Si bien es cierto que algunos enfoques epistemológicos no dieron crédito a determinadas temáticas, el advenimiento de otras perspectivas posibilitó que los intereses de diversos actores del ámbito de la música se vieran interpelados y, a la vez, contenidos. Aquí, Rubén López Cano explica y fundamenta los porqués de su interés por la investigación artística y cómo la impulsa en el ámbito de la enseñanza.

La investigación artística se ha vuelto uno de tus pilares profesionales más importantes. ¿Cómo llegaste a ella?

Simplemente fue inevitable. La Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), mi centro de trabajo, dedica la mayor parte de sus esfuerzos a formar músicos prácticos, artistas que trabajan por y para el escenario. Cuando a principios del siglo XXI los conservatorios y escuelas superiores de música europeas ingresaron a la reforma educativa de la región descubrieron, de la noche a la mañana, que la investigación debía ser una actividad fundamental en ellas y que tenía que reflejarse en diferentes rubros como los trabajos finales, tesis y tesinas de los estudiantes que cursan los diversos ciclos de formación superior. La consigna fue evitar reproducir el tipo de investigación que se hace en la musicología, teoría, pedagogía o historia del arte, porque estas son otras carreras con perfiles profesionales distintos. Necesitábamos desarrollar modelos de investigación que tuvieran como base, eje y destino, proyectos creativo-artísticos en interpretación, dirección, composición, diseño de sonido, etc.

¿Cómo se llevan a cabo ese tipo de proyectos?

Para estimular estos nuevos modelos de investigación, con mucha frecuencia, se suelen formar comisiones y grupos de trabajo. Apenas me di cuenta cuando ya estaba representando a la ESMUC en algunas de estas comisiones europeas. Pronto empecé a leer lo que se escribía sobre la *Artistic Research* en la región y la verdad no entendía sobre muchas cosas y las que entendía no me gustaban nada. Hasta la fecha, lo que más sufro de este trabajo es leer tantas páginas inútiles cuyo único objetivo parece que es confundir y simular. Ahora bien, por otro lado, en mis clases troncales, entre mis compañeros de aula, noté algo mucho más inquietante y estimulante. La investigación no es otra cosa que una serie de procesos regulados académicamente para producir conocimiento nuevo. El propósito de que el estudiantado artístico conozca y practique la investigación es que puedan producir conocimiento relevante para ellos de manera autónoma, es decir, sin depender de ninguna institución educativa. Estos conocimientos pueden ser conceptuales, intelectuales, transmisibles por medios verbales ya sea por escrito o de forma oral; como en la investigación académica tradicional. Pero también pueden ser conocimientos procedimentales, habilidades performables, capacidades corporales, cognitivas o físicas que solo se pueden

adquirir, comunicar y comprobar por medio de la acción corporal sobre el instrumento o en la escena. Son saberes que se hacen haciendo.

¿Cómo son tus estudiantes? Además de las exigencias académicas, ¿qué motivaciones los llevan a adentrarse en la investigación?

La mayoría del estudiantado que pasa por mis aulas está integrado por instrumentistas, cantantes, directores de orquesta, compositores, sonólogos, cantantes o guitarristas flamencos, jazzistas, especialistas en música antigua, etc. Muchos me transmiten necesidades muy particulares de conocimiento: saberes personalizados que den respuesta a requerimientos específicos para su propio desarrollo artístico. En ocasiones, esos conocimientos se insertan dentro de las expectativas de las diferentes tradiciones de disciplinamiento musical. Por ejemplo, hay estudiantes con características biomecánicas muy particulares que requieren del desarrollo de estrategias personalizadas para resolver ciertos problemas técnicos con el instrumento: las manos demasiado pequeñas para tocar cierto repertorio en el piano, problemas con la respiración en instrumentos de aliento, etc. Otros presentan dificultades específicas para concentrarse, relajarse, controlar la ansiedad escénica, etc. En estos casos su paso por las instituciones de educación superior no fue suficiente para resolver estas limitaciones, por lo que necesitan desarrollar estrategias personales que les ayuden a solventarlas. Requieren de la producción de un conocimiento específico personal. Pero también existe otra parte del estudiantado que desea desarrollar proyectos artísticos personales, inusitados, impensables para las pesadas tradiciones musicales y pedagógicas que se perpetúan en los centros de educación superior. Se trata de propuestas que responden a su realidad social, política y estética, no del conservatorio. Estas se ajustan a su potencial singular, a esas habilidades artísticas que poseen independientemente de si tienen la mano pequeña o grande o si han resuelto sus problemas de respiración. Lo que estos estudiantes necesitan saber es cómo articular sus potencialidades e intereses en proyectos artísticos solventes. Ahí entramos a un universo fascinante en el cual la investigación tiene por objetivo construir mundos estéticos alternativos. En estos proyectos se parte de un análisis crítico de las tradiciones vigentes, se cimientan las potencialidades reales de cada artista y se culmina con una creación musical no prescrita en el conservatorio.

Qué interesante porque eso, de alguna manera, se convierte en una vía de retorno a los intereses más genuinos con la música. ¿Qué implicancias tiene transitar por ese tipo de proceso?

Las instituciones de instrucción artística superior inoculan en los estudiantes una serie de prioridades estéticas que no siempre son las mismas que los motivaron a elegir esta profesión. En ocasiones este proceso contribuye a la creación de subjetividades normativizadas que se consideran exitosas o fracasadas según unos criterios preestablecidos. Desafortunadamente, con demasiada frecuencia me encuentro con estudiantes que han perdido el amor por hacer música; se les ha extraviado ese nervio maravilloso que les develó que su destino era permanecer atados al hacer musical. Por otro lado, para desarrollar un proyecto artístico personal necesariamente tienen que sumergirse en sus motivaciones, deseos, anhelos más profundos. Por ello, es necesario desarrollar diversos ejercicios de autoetnografía con el objetivo de recuperar motivaciones, emociones, destellos que iluminaron nuestras relaciones primigenias con la música. El artista uruguayo Luis Camnitzer suele afirmar que, para desarrollarse, un artista tiene que desaprender lo aprendido en la escuela de arte, dismantlar esos conocimientos y saberes para comenzar a generar los suyos propios a partir de esa experiencia. Este proceso puede ser un poco doloroso pues hay que revivir la memoria profesional y afectiva de la vida musical. Pero es muy satisfactorio cuando se revelan los resortes que apuntalarán un proyecto personal y jugoso.



¿Cómo se trabaja con la creatividad en la investigación artística?

Uno de los primeros pasos es ser consciente de todos los dispositivos que la impiden: detectar aquello que más detestamos de nuestra propia práctica artística, enumerar todos esos elementos en los cuales somos malos, defectuosos y todo lo que nuestros profesores y compañeros nos han

restregado para hacernos sentir malos músicos. También hay que contagiarse de propuestas novedosas e imaginar cómo sería un proyecto artístico que se fundamente en aquello que sí nos sale bien, aquellas competencias artísticas que dominamos, aunque no formen parte del perfil profesional que hemos estudiado. En resumen, se fundamenta en una rigurosa mirada crítica a las cargas que venimos arrastrando, combinada con la habilidad de imaginar caminos artísticos personales y mucha desvergüenza: perder el miedo a fallar porque en el fallo está la respuesta.

¿En qué medida tiene lugar la dimensión de lo sensible en la investigación artística?

En un proceso de investigación artística es fundamental la dimensión sensible e intuitiva, aquello que no forma parte de lo que Cornelius Castoriadis denominaba como lo «ensídico». De hecho, en este tipo de pesquisa se suele poner énfasis en lo que se conoce como «epistemología de segundo orden», que se refiere a que el centro de la producción de conocimiento no está en la acumulación de nuevos saberes sobre el objeto de estudio, sino en la transformación personal que se registra en el sujeto que realizó la investigación. Esta dimensión se desarrolla en ejercicios y prácticas que no necesariamente se hacen públicas. Solemos trabajar con diarios personales, relatos de ficción, fantasías, objetos literarios, visuales o sonoros que cada persona proyecta sobre las obras o material musical que aborda. Pero no necesariamente esos contenidos se reflejan en el trabajo escrito o dispositivo no artístico final que debe acompañar al artefacto artístico que se suele producir en estas investigaciones. Se trata de recursos operativos que permiten al artista conectar con sus inquietudes más personales e íntimas. Pero su carácter operativo no obliga ni las hace siempre aptas para formar parte de la argumentación pública, profesional, informada e informadora del conocimiento que aporta la investigación. En mi propia práctica y la de mis colegas más cercanos en la ESMUC y el Taller de Músics de Barcelona de Barcelona, como Úrsula San Cristóbal, Luca Chiantore y Horacio Curti, preferimos evitar el discurso testimonial, unipersonal y autorreferente en las investigaciones artísticas de nuestros estudiantes. Otros centros y colegas entienden que la investigación artística y la autoetnografía consisten precisamente en este tipo de escritura. No lo compartimos. Ahora bien, algunos estudiantes insisten en visibilizar algunos de estos detalles personales en sus investigaciones. En estos casos les aconsejamos compartirlos en un capítulo o sección específicos, alternado con otros contenidos más «académicos». Ahora bien, nada impide que el estudiante exprese contenidos con fórmulas como «a mi sentir», «sentí que era mejor este timbre o acorde», «mi intuición me indicaba que...». No hay ningún

problema con incluir estas perspectivas sin olvidar que, por un lado, el discurso final tiene que negociar con las prácticas, estilos y discursos habituales en la academia; y, por otro, la investigación artística, en nuestra opinión, es fundamentalmente una reflexión, una perorata profesional sobre aspectos de una actividad profesional determinada dirigida a ser discutida entre y con otros profesionales en los términos que este campo requiere.

Rubén, para concluir: ¿qué significa la música en tu vida?

La música es una manera de estar e instalarse en el mundo. Un modo de pensar, percibir y sentir al mundo y a nosotros dentro de él. Es una forma de generar estrechos vínculos con otras personas y seres a todos los niveles: desde la sincronización neurocognitiva-motriz entre diferentes cerebros hasta formas muy sutiles de intersubjetividad que permiten afirmar lazos de copresencia y colaboración social. Con demasiada frecuencia se considera la música como un modo de comunicación. Esta visión me parece extremadamente pobre. Presupone que alguien, generalmente alguien que compone, tiene algo claro que decir. Para transmitirlo lo codifica en su obra para luego emitirla por un canal de donde, finalmente, un receptor que debe compartir el mismo código del emisor lo capta para decodificarlo y comprender el significado de la comunicación. Pero la música suele echar a andar mecanismos mucho más complejos. También da forma a intuiciones, inquietudes amorfas, nebulosas e incertidumbres innombrables e impensables con otros medios y que por lo tanto son imposibles de comunicar. Construye significado en un proceso en el que oyentes y compositores somos creados al mismo tiempo. Es una forma de crear mundos de sentido en medio del caos e incertidumbre vital. Música y vida son dos y la misma cara de la cinta de Moebio...

Las reflexiones de Rubén López Cano nos invitan a pensar qué otros enfoques epistemológicos pueden alojar los diversos intereses que se encuentran en la investigación musical. En este sentido, su actividad en la enseñanza revela que orientar y asesorar permite que los estudiantes retomen el deseo iniciático que forjó su vínculo con la música. Además, las apreciaciones que expone Rubén López Cano acerca de la labor investigativa muestran cómo ha podido construir ese oficio –del que se evidencia la pasión con la que lo ejerce– y cuál es el lugar que le otorga al conocimiento, teniendo en cuenta la relación que establece con los otros. Finalmente podríamos decir que el sentido crítico que emerge de sus expresiones pone de relieve que su posicionamiento ético está orientado, de un modo u otro, en hacerle lugar a lo posible.

JAVIER VILLA es Profesor Superior de Canto y Licenciado en Artes Musicales Orientación Canto (DAMus - UNA). Ha realizado estudios de técnica vocal con la soprano África de Retes y con el barítono José Crea. En la UNA, ha completado los trayectos formativos de la Concepción Kodály y del método Dalcroze. Se ha formado en armonía, contrapunto y formas musicales con el maestro Claudio Schulkin. Es maestrando de la Maestría en Musicología (DAMus - UNA), de la Maestría en Práctica Docente (UNR) y doctorando del Doctorado en Educación (UNR). Han sido sus maestros en piano Beatriz Pedrini, Manuel Massone y Nilda Somma. Ha colaborado para las publicaciones de divulgación *Tiempo de Música* y *MusicaClasicaBA*.

SECCIÓN “DOCUMENTA”

A música nos colégios jesuíticos no início da Idade Moderna e as contribuições de Athanasius Kircher para o desenvolvimento da retórica musical

Caio Amadatsu Griman

USP/FAPESP

caiogriman@gmail.com

Resumo

Ainda que desde seus primeiros anos de atividade a Companhia de Jesus já fosse uma ordem religiosa conhecida por seu grande envolvimento na formação de membros da sociedade civil, a educação musical não foi colocada em posição de destaque dentro do programa pedagógico jesuítico (*Ratio Studiorum*) e permaneceu - ao menos na Europa - subordinada a outras disciplinas presentes na estrutura de estudo dos colégios jesuíticos, destacadamente à retórica. Apesar disso, a partir do século XVII a música passou a ser considerada parte indispensável das principais apresentações públicas realizadas nos colégios da Companhia de Jesus e diversos escritores jesuítas, como Marin Mersenne (1588-1648) e Athanasius Kircher (1602-1680), passaram a elaborar tratados de prestígio internacional dedicados à música. Este artigo tem como objetivo investigar a postura dos jesuítas em relação à música em suas instituições educacionais no início da Idade Moderna, assim como apresentar algumas das principais contribuições do tratado *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni* de Athanasius Kircher para a música prática e especulativa no ambiente acadêmico jesuítico. Ao focar especificamente na aplicação pioneira de preceitos e procedimentos associados à *Ars Rhetorica* à composição musical, será possível demonstrar ao leitor a maneira como a música foi abordada pelos estudiosos jesuítas em estreita relação com a retórica.

Palabras clave: jesuítas; Athanasius Kircher; *Musurgia Universalis*; educação musical; retórica.

Abstract

Music in Jesuit Colleges in the Early Modern Age and Athanasius Kircher's Contributions to the Development of Musical Rhetoric

Although since its first years of activity the Society of Jesus was already a religious order known for its great involvement in the formation of members of civil society, music education was not placed in a prominent position within the Jesuit pedagogical program (*Ratio Studiorum*) and it remained - at least in Europe - subordinated to other disciplines present in the study structure of the Jesuit colleges, especially rhetoric. Despite this, from the 17th century onwards, music came to be considered an indispensable part of the main public performances held in the schools of the Society of Jesus and several Jesuit writers, such as Marin Mersenne (1588-1648) and Athanasius Kircher (1602-1680), began to elaborate treaties of international prestige dedicated to music. This paper aims to investigate the Jesuits' attitude towards music in their educational institutions at the beginning of the Modern Age, as well as to present some of the main contributions of the treatise *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni* by Athanasius Kircher for practical and speculative music in the Jesuit academic environment. By specifically focusing on the pioneering application of precepts and procedures associated with the *Ars Rhetorica* to musical composition, it will be possible to demonstrate to the reader the way in which music was approached by Jesuit scholars in close relationship with rhetoric.

Keywords: jesuits; Athanasius Kircher; *Musurgia Universalis*; music education; rhetoric.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Griman, C. (2022). A música nos colégios jesuíticos no início da Idade Moderna e as contribuições de Athanasius Kircher para o desenvolvimento da retórica musical. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 116-125.

Introdução

Ao longo da existência da Companhia de Jesus a música nem sempre foi vista com bons olhos por alguns de seus membros mais proeminentes. A partir do século XVII, no entanto, ela tornou-se uma das principais formas artísticas utilizados pelos jesuítas em todo o mundo para a divulgação e popularização de seus valores e doutrina. Dentro deste contexto, a importância da música nos colégios jesuíticos é particularmente notável. Havia, por exemplo, execuções regulares de música antes, durante e/ou após defesas de teses, prêmios estudantis, recitação de poemas, disputas entre alunos e apresentação de dramas.

Todavia, embora as instituições de ensino da Companhia de Jesus contassem com a apresentação de peças sacras em seus eventos litúrgicos e em eventos festivos em que os alunos pudessem demonstrar suas habilidades musicais, a música nunca chegou a fazer parte do currículo regular dos jesuítas. Em vez disso, a música permaneceu subordinada ao estudo de outras disciplinas, destacadamente à retórica.

Ainda assim, a presença do tratado musical *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, escrito pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher, na maioria dos colégios jesuítas de todo o mundo - incluindo não só colégios na Europa, mas também na Ásia e no continente americano - pode ser visto como um claro indicador de uma tentativa de formalizar e regular a forma como a música deveria ser abordada nas diferentes instituições educativas jesuíticas espalhadas ao redor do planeta.

Este artigo tem como objetivo avaliar como a música foi abordada pelos professores jesuítas do início da era moderna e examinar a importância da obra *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher no que diz respeito ao desenvolvimento da teoria musical e da música prática dentro do ambiente acadêmico jesuíta. Para tanto, discutiremos as diferentes atitudes dos jesuítas em relação à música, a subordinação da música ao ensino da retórica, a influência da *Musurgia* nos colégios jesuíticos ao redor do mundo e, por fim, algumas das contribuições mais relevantes de Kircher para o desenvolvimento de uma retórica musical.

A atitude dos jesuítas em relação a música

Filósofos e teólogos do ocidente sempre debateram as vantagens e desvantagens do uso da música. Portanto, não é surpreendente notarmos que durante seus primeiros anos de atividade a Companhia de Jesus tenha mantido uma posição dúbia e contraditória em relação ao uso da música. A popularização da expressão *Jesuita non Cantat* foi um dos principais resultados dessa desconfiança e hesitação em relação à música.¹

As limitações ao uso da música estipuladas pelo comando da ordem não foram, entretanto, bem recebidas por todos os membros da Companhia de Jesus. Para muitos jesuítas, esse tipo de restrição alienava os fiéis e dificultava o avanço da Contra-Reforma em lugares onde o coral luterano continuava a atrair cada vez mais pessoas para a confissão reformada.

Após esse período de grandes polêmicas, Acquaviva e outros comandantes da Companhia de Jesus começaram, a partir da virada do século XVI para o XVII, a distanciarem-se da posição inicial de Loyola e permitir cada vez mais o uso da música.² A presença de compositores renomados como Tomás Luis de Victoria, Annibale Stabile, Ruggiero Giovanelli e Giacomo Carissimi no *Collegium Romanum* e no *Collegium Germanicum*, principais instituições de ensino da Companhia de Jesus, é um forte indício de uma maior aceitação da música como parte do projeto educacional jesuítico. Gradualmente, a atuação musical nos colégios jesuítas - especialmente em territórios germânicos - tornou-se cada vez mais comum, sendo incluída tanto durante a celebração litúrgica como em contextos paralitúrgicos, devocionais e recreativos.³

Embora a música não tenha sido mencionada diretamente no método pedagógico jesuítico (*Ratio Studiourum*), ela foi incorporada à estrutura pedagógica jesuítica dentro de uma estrutura de estudo interdisciplinar baseada no desenvolvimento da *eloquentia perfecta* através do ensino da *Ars Rhetorica*⁴.

Diferentemente das *Lateinschulen* presentes nos domínios luteranos alemães, onde a música era ensinada como disciplina autônoma, os colégios jesuítas se distinguiram de outras instituições de ensino do período por seguirem rigorosamente o entendimento ciceroniano de que “há

¹ Ver M. Holler, *Os jesuítas e a música no Brasil colonial* (Campinas, 2010); A. Fisher, ‘Music and the Jesuits ‘Way of Proceeding’ in the German Counter-Reformation’, *Journal of Jesuit Studies* 3 (2016), pp. 377-397.

² A. Fisher, ‘Music and the Jesuits ‘Way of Proceeding’ in the German Counter-Reformation” (2016), p. 381.

³ C. Gannett; J.C. Brereton, ‘The Jesuits and rhetorical studies – looking backward, moving forward’, in: *Traditions of eloquence. The Jesuits & Modern Rhetorical Studies*, ed. C. Gannett; J.C. Brereton (New York, 2016), pp. 1- 36.

⁴ Ver ‘Historical Notes on Rhetoric in Jesuit Education’, in *Traditions of Eloquence*, Gannett; Brereton (New York, 2016), pp. 39-59.

multíssimas [artes] que foram infligidas ao amplo domínio da ciência por sua divisão em departamentos separados” (CICERO, 1960 [55 aC], p.287)⁵ e que, portanto, a organização das diferentes classes no currículo humanista deveria ser baseada mais na hierarquia do nível e tempo de estudo dos alunos do que na separação das diferentes áreas do conhecimento.

Desse modo, a educação musical no currículo humanista dos colégios jesuítas permaneceu intrinsecamente ligada à aquisição da erudição e ao ensino de técnicas retóricas. Se no mundo luterano a união entre música e retórica significou a junção de disciplinas autônomas distintas dentro do programa pedagógico estipulado por Lutero e Melanchthon, nos colégios jesuítas a educação musical nunca chegou a assumir o status de uma disciplina em si e os temas envolvendo música permaneceram subordinadas à teologia no currículo teológico, física e matemática no currículo filosófico e, mais comumente, ao ensino de retórica no currículo humanista.

De fato, não só a música, mas grande parte das disciplinas do currículo humanista tinham como uma de suas funções primordiais fornecerem aos alunos modelos para serem analisados e emulados por meio das técnicas retóricas apresentadas em aula. Assim como a poesia, a música passou a servir como exemplo dos preceitos retóricos expostos pelas autoridades examinadas em aula, bem como uma forma de aplicação desses preceitos em exercícios e composições definidos pelos professores jesuítas. Em particular, a composição de peças incidentais para cenas dramáticas propostas por esses professores proporcionou um meio favorável para que os alunos fossem levados a refletir sobre os vários aspectos da *Ars Rhetorica*, como a adequação da música ao texto, o uso de lugares-comuns, a estruturação da forma musical, a aplicação de figuras retóricas-musicais, a memorização da partitura e o uso de gestos apropriados para cada cena específica.

Também é possível dizer que foi principalmente devido à prática dos jesuítas de unir todas as artes ao serviço do drama que a maioria dos membros da Companhia de Jesus finalmente reconheceu plenamente a eficácia da música na “defesa e divulgação da fé visando o progresso das almas na vida e na doutrina cristã”.⁶ Por isso, embora os jesuítas tenham inicialmente limitado o uso da música a trechos curtos, como cações incidentais, coros e intermezzos, a partir do século XVII deixou de ser incomum encontrar uma quantidade significativa de partes faladas definidas

⁵ M.T. Cicero, *De oratore. Book III*, trans: H. Rackham (London, 1960 [55BC]), p.287.

⁶ J.W. Padberg (ed.), *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms: A Complete English Translation of the Official Latin Texts* (St. Louis, 1996), p.3-4.

como recitativo ou ária. E em 1663 o padre jesuíta e professor de retórica Johann Paul Silbermann marcou o início de uma nova fase na história do teatro jesuíta e da música jesuíta ao compor os dois primeiros dramas jesuítas totalmente cantados: *Philothea* e *Theophilus*.

Esse tipo de produção dramático musical foi uma das principais formas encontradas pelos professores jesuítas para que seus alunos não apenas utilizassem técnicas retóricas e, conseqüentemente, verificassem pessoalmente o resultado prático desses procedimentos, mas também se acostumassem com a ansiedade causado muitas vezes por uma apresentação pública – algo essencial para que os alunos atinjam o ideal ciceroniano do orador perfeito.

Desse modo, ao conciliarem a emulação das autoridades clássicas e do século XVI com as novas técnicas composicionais do século XVII, os jesuítas acabaram se envolvendo ativamente na elaboração de uma rica produção de tratados que circulou por todo o Sacro Império Romano-Germânico. Entre os autores desses tratados, destaca-se a figura do jesuíta alemão Athanasius Kircher, que escreveu um dos mais influentes tratados sobre música do século XVII: *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*.

Athanasius Kircher e *Musurgia Universalis*

A estreita ligação de Kircher com o imperador austríaco e com os outros membros da Casa de Habsburgo o levou a ocupar uma posição significativamente alta entre os estudiosos e intelectuais jesuítas. Depois de receber o status de scriptor em 1645, Kircher foi liberado de suas tarefas pedagógicas no *Collegium Romanum* para se dedicar integralmente à pesquisa e à elaboração de muitos novos tratados. A partir desse momento, ele começou a escrever sobre temas completamente distintos, incluindo tratados de geografia (*Mundus Subterraneus*), medicina (*Scrutinium Physico-Medicum*), biologia (*Arca Noë*), criptografia (*Polygraphia Nova*), sinologia (*China Illustrata*) e, é claro, música (*Musurgia Universalis*).

Musurgia Universalis, em específico, trata de diferentes aspectos da música prática e especulativa e foi escrito com a ambição de apresentar ao leitor todos os aspectos possíveis da música dentro de uma abordagem enciclopédica e interdisciplinar⁷, o que pode ser observado nas primeiras palavras presentes no prefácio do tratado:

⁷ Para mais sobre o caráter enciclopédico do *Musurgia Universalis* ver Wald, *Sic* (Zürich, 2005), pp.52- 59.

MUSURGIA UNIVERSALIS Ou: Grande arte de consonância e dissonância, dividida em dez livros, nos quais toda a doutrina e filosofia do som, a ciência da música teórica e prática é apresentada em grande detalhe. As maravilhosas forças e efeitos de consonância e dissonância no mundo e em toda a natureza são explicadas e demonstradas, primeiro na representação nova e sem precedentes de seu uso em exemplos individuais, depois em quase todas as disciplinas do conhecimento, mas especialmente na filologia e matemática, física, mecânica, medicina, política, metafísica e teologia. (Kircher, 2016, p.4)⁸

Embora as questões mais especulativas fossem parte central da *Musurgia Univesalis*, que foi abordada em seis dos dez livros do tratado, um dos principais objetivos por trás da publicação deste trabalho foi o desejo de não limitar o conhecimento sobre música a uma compreensão puramente especulativa, mas sim conciliar essas questões com a música prática. Assim, Kircher acreditava que seria possível a formação do chamado músico perfeito - inspirado no perfeito orador ciceroniano -, que precisaria ter conhecimentos matemáticos e filosóficos sobre música e, ao mesmo tempo, a experiência e a técnica para compor e executar belas peças musicais. Nas palavras de Kircher (2016, p.11):

Só é um músico perfeito [musicus perfectus] e também pode ser chamado assim, aquele que combina teoria e prática, que não só sabe compor, mas também pode justificar os passos individuais. Para fazer isso decentemente, ele deve adquirir conhecimento de quase todas as ciências: nomeadamente aritmética, geometria, proporções dos sons, tanto a música vocal quanto a instrumental e suas disciplinas práticas, a métrica, a história, a dialética e a retórica e, finalmente, a filosofia.⁹

A *Musurgia Universalis* passou a ser considerada até meados do século XVIII uma referência de música de grande prestígio tanto para intelectuais e estudantes jesuítas quanto para escritores

⁸ „MUSURGIA UNIVERSALIS Oder: Große Kunst der Konsonanz und Dissonanz, eingeteilt in zehn Bücher, in welcher die gesamte Lehre und Philosophie der Klänge, die Wissenschaft sowohl der theoretischen als auch der praktischen Musik in aller Ausführlichkeit dargestellt wird. Erläutert und vor Augen geführt werden die wunderbaren Kräfte und Wirkungen der Konsonanz und Dissonanz in der Welt und der gesamten Natur, zunächst in der neuen und noch nie dagewesenen Darstellung ihres Gebrauchs in einzelnen Beispielen, dann bezüglich fast jeder Wissensdisziplin, besonders aber in Philologie, Mathematik, Physik, Mechanik, Medizin, Politik, Metaphysik und Theologie“.

⁹ „Allein der ist ein vollkommener Musiker [Musicus perfectus] und darf auch so genannt werden, der Theorie und Praxis verbindet, der nicht nur zu komponieren versteht, sondern auch die einzelnen Schritte begründen kann. Um dies mit Anstand zu leisten, muss er sich Kenntnisse in fast allen Wissenschaften aneignen: nämlich in der Arithmetik, Geometrie, den Proportionen der Töne, der praktischen Vokalmusik wie auch der Instrumentalmusik, der Metrik, Geschichte, Dialektik, Rhetorik und schließlich auch der Philosophie“.

luteranos. Em particular, a publicação de uma tradução para o alemão em 1662 acabou exercendo uma importante contribuição para a popularização e disseminação desse tratado na maioria das regiões de língua alemã do período.

Além disso, a união da música com a principal disciplina do currículo humanista jesuítico, a saber, a retórica, foi em grande parte um dos fatores mais significativos na transformação de Kircher em uma das autoridades centrais da música por mais de cem anos. A utilização da *Musurgia Universalis* no programa pedagógico jesuíta estava associada ao desejo dos professores jesuítas de que seus alunos se tornassem ouvintes ativos, capazes de reconhecer os procedimentos retóricos empregados pelos compositores e, conseqüentemente, julgar adequadamente cada obra em particular.

Kircher também questionou uma parcela significativa de músicos profissionais por não terem um profundo conhecimento científico sobre música e por confiarem apenas em seus ouvidos; em outras palavras, dar mais importância aos sentidos do que à razão. Nas palavras de Kircher (2017, p.53):

Quão poucos músicos podem ser encontrados hoje que, apoiados por sua própria luta, compõe com conhecimento científico verdadeiro, seguro e inconfundível, se eles apenas trabalham de acordo com a experiência pura, e primeiro correm para o cravo como se fosse uma pedra de toque para examinar uma composição. ...] Se você julgar suas composições de acordo com as regras da aritmética, não encontrará nada que possa existir. Não basta dizer que eles se provariam no cravo, pois é algo diferente estar diante do julgamento enganoso dos ouvidos e diante da investigação científica inconfundível.¹⁰

Kircher considerava que ao não prestarem atenção à arte da retórica e às regras da aritmética os músicos profissionais poderiam correr o risco de compor obras indecentes e vulgares que não seriam eficazes para comover os afetos dos ouvintes e representar o conteúdo dos textos.

A possibilidade de uma inadequação teológica ou uma vulgarização da música sacra foram alguns dos motivos que levaram Athanasius Kircher a introduzir um novo método composicional

¹⁰ „Wie wenige Musiker findet man heute, die gestützt von eigener Kampfanstrengung, von wahrer, sicherer, untrüglicher wissenschaftlicher Erkenntnis komponieren, wenn sie immer nur nach der reinen Erfahrung werkeln, und sich, um eine Komposition zu prüfen, zuerst zum Cembalo eilen wie zu einem Probestein [lapis lydius] [...] Wenn man ihre Kompositionen nach den Regeln der Arithmetik beurteilt, findet man nichts, was bestehen könnte. Es reicht nicht zu sagen, sie würden sich am Cembalo bewähren, da es ja etwas Anderes ist, vor dem trügerischen Urteil der Ohren zu bestehen und vor der untrüglichen wissenschaftlichen Untersuchung“.

adequado aos missionários jesuítas espalhados por diferentes regiões do planeta. Ao basear seu método não apenas na subjetividade e no estilo individual de cada compositor, mas também nas regras e preceitos da retórica, Kircher acreditava que compositores de diferentes lugares seriam capazes de elaborar obras mais decorosas e levar mais em conta a adequação de suas composições para diferentes ambientes e situações.

Mais do que simplesmente procurar um estilo individual único baseado na experiência sensorial, Kircher defendeu um processo de aprendizagem longo e profundo baseado na imitação (mimese) das principais autoridades na composição musical do presente e do passado. Por isso, Kircher defendia em seu tratado que a imperfeição e os inúmeros erros e inadequações presentes na música de seu período estavam intimamente ligados ao desprezo dos músicos modernos por qualquer tipo de imitação.

Para Kircher, ao agir de forma individualista, dando uma ênfase exagerada ao desenvolvimento de um estilo interno pessoal, os compositores estavam perdendo a capacidade de ter um conhecimento profundo dos mais variados dispositivos composicionais utilizados pelas principais autoridades da música, precisando assim repetir e repetir novamente o mesmo tipo de estilo individual para todas as suas composições. Na visão de Kircher, grande parte dos músicos ignorava a imitação e optava por restringir “toda a sua arte, toda a obra [...] em dez ou vinte cláusulas”, fazendo com que apenas uma “pequena variedade de estilos musicais nas igrejas” fosse realmente ouvida (Kircher, 2017, p.54).¹¹

Além disso, Kircher não apenas afirmou que a formação do músico perfeito exigiria o mesmo tipo de dedicação à imitação que era esperado que os poetas e oradores normalmente tivessem, mas também aplicou os termos da retórica e da oratória – *inventio*, *dispositio* e *elocutio* – à composição musical pela primeira vez na história da música.

Por meio dessa adaptação de termos e procedimentos da retórica à música, Athanasius Kircher veio a se tornar uma autoridade de grande respeito não só entre os estudiosos jesuítas de todo o mundo, mas também para os escritores luteranos associados à chamada *musica poetica*, como Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz e Johann Gottfried Walther.

¹¹ „Dann passiert es, dass seine ganze Kunst, das ganze Werk sich erschöpft in zehn oder zwanzig Klauseln, die er ja doch von anderen geklaut hat und ein wenig sich zu eigen gemacht hat. Deshalb hört man überall auch eine so geringe Vielfalt des musikalischen Stils in den Kirchen“.

No entanto, embora o prestígio da *Musurgia Universalis* entre os escritores e músicos luteranos seja inquestionável, o tratado de Kircher naturalmente teve uma resposta e apoio muito mais expressivos entre escritores e músicos católicos, principalmente entre aqueles que em algum momento atuaram em um dos colégios jesuítas.

Por fim, o uso da *Musurgia Universalis* nos colégios jesuítas das regiões sob o domínio da monarquia de Habsburgo foi particularmente incentivado pelas autoridades seculares e religiosas locais devido à forte ligação do tratado com membros da família imperial, nomeadamente Leopold Wilhelm - para a quem *Musurgia* foi dedicada -, e o imperador Fernando III - cuja composição *drama musicum* foi incluída no tratado

Considerações finais

Este artigo abordou a atitude dos jesuítas em relação à música no início do período moderno, bem como as contribuições de Athanasius Kircher para o desenvolvimento da teoria e composição musical. Os tópicos discutidos neste artigo indicam que, embora a música nunca tenha se tornado uma disciplina regularmente ensinada no currículo jesuíta, ela se tornou parte intrínseca das atividades educacionais e culturais dos colégios jesuítas em todo o mundo. Além disso, a *Musurgia Universalis* teve um impacto monumental no estudo da música durante esse período.

Ademais, ao longo deste artigo foi possível identificar algumas das características mais importantes da educação musical jesuíta naquele período. Esses aspectos particulares incluíam a profunda conexão da música com a retórica; o uso da música em diferentes atividades culturais realizadas nos colégios jesuítas; a abordagem interdisciplinar do mesmo; a importância de tratados musicais como a *Musurgia*; e a aceitação final do uso e ensino da música pela maioria dos membros da Companhia de Jesus a partir de meados do século XVII.

Bibliografia final

- Cicero, Marcus Tullius (1960). *De oratore. Book III*. Trad. H. Rackham. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fisher, A. (2016). "Music and the Jesuits 'Way of Proceeding' in the German Counter-Reformation". *Journal of Jesuit Studies* 3, pp. 377-397.

- Gannett, C. e Brereton, J.C. (2016). "The Jesuits and rhetorical studies – looking backward, moving forward." Em *Traditions of eloquence. The Jesuits & Modern Rhetorical Studies* (pp. 1-36). New York, EUA.
- Holler, M. (2010). *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas. São Paulo: Editora da Unicamp.
- Kircher, A. (2016). *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Vorrede*. Trad. Günter Scheibel. Leipzig: Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig.
- Kircher, A. (2016). *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Buch II*. Trad. Günter Scheibel. Leipzig: Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig.
- Kircher, A. (2017). *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Buch VII*. Trad. Günter Scheibel. Leipzig: Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig.
- Kircher, A. (2018). *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Buch VIII*. Trad. Günter Scheibel. Leipzig: Instituts für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig.
- "The Constitutions Of The Society Of Jesus" (1558). In *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms: A Complete English Translation of the Official Latin Texts*, edited by John W. Padberg. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources.
- Wald, M. (2005). *"Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia". Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur Musurgia universalis von Athanasius Kircher*. Universität Zürich.

CAIO AMADATSU GRIMAN: Natural de São Paulo, é Mestrando em Música (Musicologia) pela Universidade de São Paulo (2021). Bacharelou-se em Música (Habilitação em Composição) no Instituto de Artes da UNESP em 2020. Recebe o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP para a realização de sua pesquisa de mestrado. Está realizando estágio de pesquisa no Instituto de Musicologia da Universidade de Viena.



Registro de Propiedad Intelectual: 5315865
ISSN 1852 - 429X

Contacto: revista433@una.edu.ar

Prosecretaría de Investigación y Posgrado
Departamento de Artes Musicales y Sonoras (Universidad Nacional de las Artes)
Av. Córdoba 2445 - CABA (C1120AAG) - Buenos Aires, Argentina

Integra LATINDEX