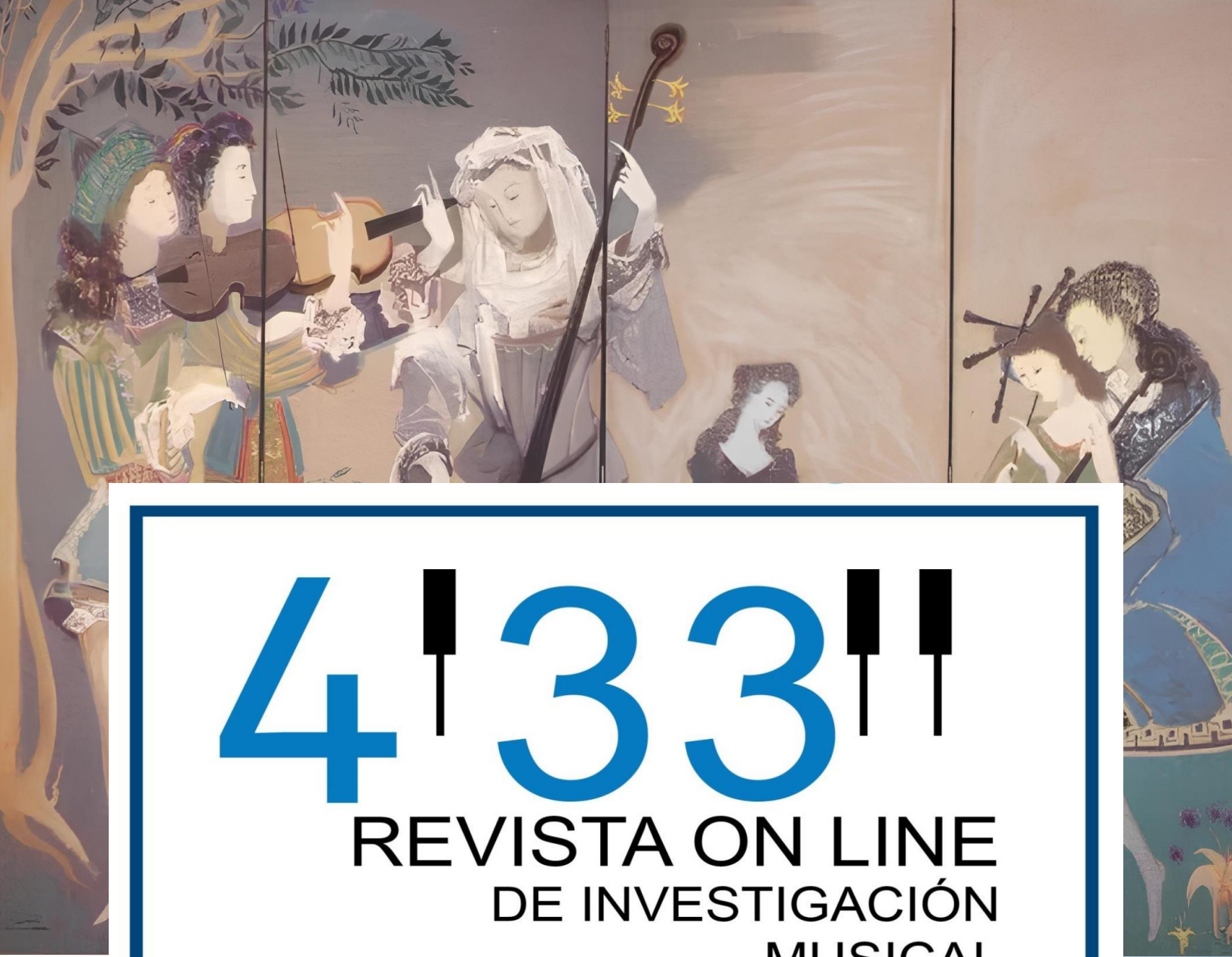




4'33''

REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Nº 25 – DICIEMBRE 2025



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 San Pablo, Brasil)
Dra. Eugenia Costa Giomi (Universidade de Ohio, Estados Unidos)
Mgtr. Dora de Marinis (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)
Dra. Susana Sarfson Gleizer (Universidade de Zaragoza)
Mtro. Julio Martín Viera (Academia Nacional de las Artes) †

Maquetador

Federico Sainz

Ilustración de portada:

Raúl Soldi, *Camerata Bariloche* (1966). Óleo sobre madera.

Índice

Editorial

por Gabriel Pérsico	5
---------------------------	---

Recordar a Julio [JULIO VIERA (1943-2025)]

por Carlos Cerana	10
-------------------------	----

Artículos

Música antigua: concepto e historia de una práctica

por Myriam Kitroser	17
---------------------------	----

Les cantantes líriques profesionales en Argentina: relevamiento y situación a octubre de 2020

por Federico Sarudiansky	41
--------------------------------	----

Dossier: XV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII – Septiembre de 2024

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

por Marcos Pupo Nogueira e Fernando Luiz Cardoso Pereira	80
--	----

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

por Roberto Cornacchioni Alegre	103
---------------------------------------	-----

Música sob medida: a influência da dinâmica entre compositores e cantores na criação musical no século XVIII

por Daniel Issa Gonçalves	120
---------------------------------	-----

A Biblioteca Musical de Johann Adam Hiller (1768)

por Mônica Lucas e Marcus Held	137
--------------------------------------	-----

A construção discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3)

por Pedro Seara Pastor	151
------------------------------	-----

Retórica y significado. Análisis de los *Préludes* en Mib mayor para flauta travesera de *L' Art de Préluder* Op. 7 de J. M. Hotteterre (París, 1719)

por Gabriel Pérsico	171
---------------------------	-----

Documenta

Still-Life

por Nico Chaves	184
-----------------------	-----

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

por Alexandre Ribeiro de Oliveira e Joabe Guilherme Oliveira	196
--	-----

Espacio Joven

Un análisis retórico de los primeros tres preludios del <i>L'Art de toucher le clavecin</i> de François Couperin por Andrés Adrián Arzaguet	219
--	-----

Reseñas

Sobre <i>¿Y qué es componer?</i> , de Cecilia Pereyra por Aitana Kasulin	240
Sobre <i>O poema incompleto</i> , de Fernando Severo Altube por José Martín Hembra	246

XIII y VIII Jornadas de Investigadorxs y Becarixs del DAMus. Galería de fotos	250
--	------------

Editorial

El presente número se inicia con una ingrata tarea: la de despedir a un excelente compositor y mejor persona, quien fue además integrante del comité de referato de esta Revista. El 6 de abril de 2025 falleció Julio Martín Viera. No es este el lugar apto para enumerar sus innegables méritos, su modestia, su dimensión artística, su obra lúcida y plural, su bonhomía y generosidad como docente y su franca amistad con la que me honrara. Para ello convocamos a Carlos Cerana, quien escribió un sentido texto que los lectores encontrarán a continuación en este número. Solo quisiera agregar que Julio fue una persona luminosa, quizás sin notarlo, y que, como tal, alumbró el camino de muchos, no sólo como músico sino también como persona. Su luz sigue brillando en sus obras y en la memoria de todos los que lo admiramos y quisimos. Gracias Julio.

La sección **Artículos** se inicia con el aporte de Myriam Kitroser (Facultad de Artes, UNC): “Música antigua: concepto e historia de una práctica”. Se expone en él un panorama general sobre el ejercicio de la llamada “música antigua”: sus orígenes, los diferentes enfoques sobre su significado como actividad artística, su visión de la historia de la música durante la modernidad y la posmodernidad y un acercamiento a los debates que generaron su praxis como “subcultura” dentro del campo de la música académica.

Federico Sarudiansky (Universidad Nacional de Lanús), en “Les cantantes líriques profesionales en Argentina: relevamiento y situación a octubre de 2020”, presenta los resultados del “relevamiento CLAP” realizado en septiembre de 2020 a más de 700 cantantes líriques profesionales residentes en Argentina, con información acerca de la distribución geográfica de les cantantes, sus características etarias, su formación, su trabajo como docentes, en coros y como solistas, su inserción en otras áreas del mercado laboral, la auto-percepción de sus pro-pias tareas y sus necesidades en relación con la actividad; acompañado de una descripción técnica del cuestionario, su motivación y su realización, así como de algunas reflexiones sobre los resultados, con especial atención a posibles áreas de investigación futura.

Asimismo, continuamos la colaboración mutua con la Universidad de San Pablo, Brasil, publicando un **Dossier** con trabajos presentados en el *XIV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séc. XVI, XVII e XVIII*. Este tuvo lugar, con modalidad híbrida, en el campus de la Universidad de San Pablo en septiembre de 2023.

El *dossier* se inicia con el artículo “Adriaen Willaert e o exórdio imitativo: uso pedagógico em *ricercares* ou predileção por um estilo consolidado?” de Marcos Pupo Nogueira y Fernando Luiz Cardoso Pereira (Instituto de Artes da UNESP – Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”). En él se estudian los *ricercares* de Adriaen Willaert publicados en 1540 comparándolos con motetes del mismo autor publicados un año antes. Se demuestra aquí que dichos *ricercares* fueron impresos por su carácter pedagógico, a diferencia de los motetes del mismo autor publicados previamente.

La sección continúa con el trabajo de Roberto Cornacchioni Alegre (Universidade de São Paulo), “Solfeggio, Partimento e Marches d’Harmonie: O aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris”. El artículo cuestiona la noción aceptada de que prácticamente no existieron influencias de la teoría musical italiana en Francia a partir del s. XVIII. Estudiando un amplio *corpus* de fuentes relativas a la enseñanza de la composición en el s. XIX, el autor presenta un panorama de la enseñanza del contrapunto práctico napolitano del s. XVIII (*solfeggio*, *partimento* y contrapunto escrito) para delinear su influencia en la enseñanza profesional institucional en el París del s. XIX. Su objetivo es demostrar que lo que hoy día denominamos “disciplinas teóricas” formaba parte del dominio de la *música práctica*.

En “Música sob medida: a influência da dinâmica entre compositores e cantores na criação musical no século XVIII”, Daniel Issa Gonçalves (Universidade Estadual Paulista, UNESP-SP) analiza la relación entre compositores de ópera y cantantes en el s. XVIII, especialmente en Italia. El autor se cuestiona sobre la autoría real de las arias, considerando que estas estaban hechas a medida para los cantantes y teniendo en cuenta las competencias de ornamentación de estos últimos. Para ello recurre a las sátiras y parodias de las “óperas sobre ópera”, género muy popular en el s. XVIII, estimando que estas fuentes, por medio de la ironía, proveen una mirada detallada sobre prácticas de creación musical de la época, raramente abordadas por la historiografía tradicional.

A continuación, el *dossier* ofrece el trabajo de Mônica Lucas y Marcus Held (Universidade de São Paulo) “A Biblioteca Musical de Johann Adam Hiller (1768)”. Los autores pasan revista a las obras de música práctica propuestas por Johann Adam Hiller (1728-1804) en su “Esbozo crítico para una biblioteca musical” (1768) aspirando a configurar una “Biblioteca perfecta”, ideal que reuniría todos los saberes acumulados a lo largo de la historia. Esta noción se rastrea desde Alejandro Magno, pasando por el modelo ciceroniano del Orador perfecto, emulado por autores desde el medioevo en adelante y recuperado por pensadores del s. XVIII.

En “A Construção Discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da Cantata Ad Manus (BuxWV 75/3)”, Pedro Seara Pastor releva aspectos de la disciplina retórica en relación con el acto de composición a partir del análisis de la cantata de Dieterich Buxtehude nombrada en el título del artículo. Tomando el texto de la pieza como hilo conductor, el autor enumera figuras retóricas y aspectos de la construcción del discurso, de manera de hacer perceptible cómo los ideales retóricos, teológicos y musicales presentes en los tratados de *musica poetica* se manifiestan en la composición musical.

Finalizando el *dossier*, Gabriel Pérsico (DAMus – UNA) presenta el artículo “Retórica y significado. Análisis de los *Préludes* en Mib mayor, de *L'Art de Préluder* de J. M. Hotteterre, París 1719”. El trabajo proviene de una investigación más amplia que incluyó todos los preludios para flauta travesera de *L'Art de Préluder* de J. M. Hotteterre, realizado por el equipo de investigación dirigido por el autor junto con la Dra. Mônica Lucas (USP, Brasil) y radicado en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. El artículo analiza los tres preludios en Mib mayor, destacando inferencias semánticas útiles para la praxis interpretativa. Con ese fin, se estudiaron las fuentes más relevantes de la retórica en Francia, se utilizaron herramientas retóricas y graficación adecuada, además de realizarse la grabación (sello PRODAMus) de todos los preludios destinados a la flauta travesera y los dos preludios con bajo continuo que figuran al final del tratado con un instrumento réplica de un original Hotteterre.

La sección **Documenta** se inicia con el ensayo “Still-Life”, de Nico Chaves, quien reconstruye su investigación sobre dos músicos casi olvidados del siglo XVIII. Desde el retorno a un proyecto iniciado en los Países Bajos y reabierto durante la pandemia, hasta su reactivación a

través de viajes que lo llevaron —entre conciertos, grabaciones y bibliotecas— de Viena o Praga a Venecia y Roma, ese gesto de recuperación se convierte en una meditación sobre el aprendizaje, la supervivencia cultural y el diálogo entre pasado y presente.

A su vez, en “As tabelas harmônicas do Livro Terzo para teorba de Kapsberger”, Alexandre Ribeiro de Oliveira (UNICAMP) y Joabe Guilherme Oliveira (USP) reflexionan sobre las tablas que integran el *Libro Terzo D'intavolatura Di Chitaron* de 1626. Su hipótesis es que la visión vertical de la música, que surge en detrimento de la visión horizontal propuesta por el contrapunto, tiene sus raíces, por fuera de la *seconda prattica*, en la naturaleza de los instrumentos de cuerda pulsados.

La sección **Espacio joven** está representada por el trabajo “Un análisis retórico de los primeros tres preludios del *L'art de toucher le clavecin* de François Couperin” de Andrés Adrián Arzaguet (DAMus – UNA). El autor se aboca al análisis de los tres primeros preludios del tratado de Couperin, publicado en 1716, utilizando herramientas que provee la disciplina retórica, procurando identificar los afectos predominantes que el compositor pudo haber buscado transmitir al oyente y aventurándose a postular qué tipo de hablante u orador podría haber coincidido con el carácter y el contenido afectivo de cada pieza. Este trabajo tiene como marco la investigación “Las flautas históricas y sus repertorios: Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente”, dirigida por el Dr. Gabriel Pérsico, constituyendo parte de la contribución del autor al grupo de investigación como becario EVC-CIN 2022/2023.

Por su parte, en la sección **Reseñas**, Aitana Kasulin (docente titular de la cátedra de Armonía, DAMus – UNA) comenta el libro *¿Y qué es componer? Entrevistas con compositores-docentes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires* (2024), de Cecilia Pereyra. Este título publicado en 2024 por EDAMus —editorial de nuestro Departamento— recoge una serie de entrevistas realizadas por la Prof. Pereyra entre 2011 y 2013 en el marco de la cátedra Introducción a la Composición, dictada en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del entonces IUNA. La pregunta que da título al libro funcionó como punto de partida para los encuentros con Roque De Pedro, Elena

Larionow, Eduardo Checchi, Santiago Santero, Guillermo Pozzati, Fernando Maglia y Diego Gardiner. A través de relatos que integran la dimensión personal y profesional de cada entrevistado, el volumen ofrece un valioso registro de experiencias vitales y pedagógicas, atravesado por la calidez, la generosidad y la intimidad que se generaron en esos diálogos. El resultado es un testimonio coral sobre la enseñanza y la creación musical en nuestra institución.

José Martín Hembra, finalmente, reseña el álbum *Fernando Severo Altube. O poema incompleto. Obras de cámara para instrumentos de cuerda y piano*. Intérpretes: Ruslana Prokopenko (violonchelo), Ana Bela Chaves (viola), Alejandro Drago (violín) y Fernando Severo Altube (piano). Diseño de tapa: Osias Filho. Con el apoyo de la Fundación Cultural de la Sociedad Portuguesa de Autores. M22 045 (2022).

El presente número concluye con una galería de fotos de las XIII y VIII Jornadas de Investigadorxs y Becarixs del DAMus – UNA, llevadas a cabo el 27 y 28 de noviembre de 2025 en la sede de nuestro Departamento. Integrantes de los proyectos de investigación radicados en nuestra unidad académica expusieron los resultados de su trabajo por el período 2023-2025, cubriendo una gran diversidad de temáticas y enfoques pertinentes a la investigación en artes musicales.

Esperamos que la lectura de nuestra revista sea útil e inspiradora. Queremos invitar también a nuestros lectores a enviarnos comentarios y a responder a los llamados para la publicación de artículos de investigación, ensayos, entrevistas, reseñas.

¡Hasta el próximo número!

Gabriel Pérsico

Recordar a Julio



Julio Viera (1943-2025)

por Carlos Cerana

Julio era bueno. Esa es la conclusión a la que habría llegado cualquier persona que, sin haberlo conocido, hubiera participado en los múltiples homenajes que se realizaron a Julio Viera, con motivo de su fallecimiento en abril último. Las sentidas palabras de los oradores y las conversaciones entre los asistentes, persistentemente apuntaron a estas dos líneas de significación: buen compositor, buena persona. Y es a ambos aspectos a los que quiero referirme aquí.

No pretende este artículo esbozar una aproximación crítica a su obra, ni discutir pormenores de su biografía personal y artística. Estas líneas parten de un lugar menos ambicioso: intentan presentar una visión personal sobre algunos momentos que compartí con Julio, y a partir del recuerdo, desentrañar qué tuvo nuestro encuentro de significativo y por qué su partida me convocó —a mí y seguramente a otros que también recibieron su influencia— a reflexionar nuevamente sobre la ética de la producción artística y en particular de la composición musical.

Un compositor en el laboratorio

Conocí a Julio Viera a mediados de la década de los 80, cuando él estaba a cargo del LIPM, el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta.

Yo había sido invitado por Francisco Kröpfl, que a la sazón dirigía el área de Música del Centro Cultural, a trabajar en los estudios del LIPM. El objetivo primario de dicha invitación era explorar unos nuevos equipos que el laboratorio había recibido recientemente, evaluando su potencial para la educación musical y composición. Ese fue el comienzo de mi relación con el LIPM: un período formativo y fructífero.

En aquellos años, para quien —como yo— recién se asomaba al mundo de los sonidos electroacústicos, todo era nuevo, sorprendente y estimulante. Los materiales sonoros, las técnicas compositivas, la tecnología, permanentemente planteaban preguntas y desafíos, nos forzaban a buscar un marco conceptual más amplio y una sensibilidad más refinada.

Entre las imágenes que de aquella época conservo en mi memoria, recuerdo a Julio una tarde, manejando la consola del antiguo estudio principal del LIPM. Teníamos agendado realizar la mezcla final de una de mis primeras obras electroacústicas; usualmente en esas sesiones de trabajo alguno de los técnicos del laboratorio realizaba la asistencia. Pero aquel día, todo el personal técnico estaba ocupado en la preparación de un evento en el Centro Cultural. Y fue entonces Julio quien se puso a mi disposición para operar la consola y el grabador multipista, una ayuda que solo podía brindar alguien que tuviera completo dominio de aquellos equipos específicos. Con buen humor, aportando todo su conocimiento y experiencia, el compositor se ponía al servicio del aprendiz, para ayudarlo a plasmar su idea musical.

Para Julio esto no era un chispazo eventual de buena voluntad. Con absoluta llaneza, sin plantear —siquiera sutilmente— relaciones jerárquicas, Julio consideraba natural ayudar a quien lo necesitara, teniendo como único principio rector el compromiso con un trabajo que lo apasionaba.

El equipo de lanzamiento de disco

En todas las épocas, el problema de los compositores ha sido lograr la difusión de sus obras. A los compositores de música electroacústica, en los ochenta, se nos agregaba un aspecto eminentemente técnico: la necesidad de un soporte que pudiera conservar y transmitir la diversidad y sutileza de los materiales sonoros, que no requiriera de elaborados equipamientos propios de los estudios de grabación, las emisoras de radio o las salas de concierto. ¿Cómo hacer accesibles las obras, para que su público potencial tuviera la posibilidad de escucharlas en el living de su casa?

Las tecnologías más difundidas en aquella época —el vinilo y el cassette— no resultaban suficientes. El CD, poniendo la revolución del sonido digital al alcance de la mano, fue la oportunidad de contar por fin con un estándar apropiado de calidad de audio.

A principio de los 90, un grupo de compositores —con la conducción de Jorge Rapp, que contaba entonces con el mítico sello Tarka— aunamos esfuerzos con el objetivo de lanzar el que sería el primer CD de música electroacústica de la Argentina: *Perspectivas*.

Me doy cuenta, ahora que escribo estas líneas, de lo heterogéneo de aquel grupo. Julio Viera y Jorge Rapp eran artistas consagrados, docentes reconocidos, con trayectoria, y los otros cinco que participamos éramos jóvenes que estábamos entonces en los comienzos de nuestra actividad compositiva. Julio se sumó al proyecto desde el primer momento en que se lo mencionamos, sin dudas ni reservas.

Profesor universitario, ganador de los Premios Municipal y Nacional de Composición y de la Beca Guggenheim en composición musical, además de haber realizado encargos para prestigiosas instituciones internacionales, eran algunos de los reconocimientos que Julio ya había recibido en aquel entonces. Nunca, ni antes ni después del momento que estoy relatando, lo escuché alardear ni reclamar ningún tipo de precedencia por sus méritos, que eran numerosos. Por el contrario, recuerdo el fastidio y el humor irónico con el que reaccionaba ante quienes, con actitudes de larvada soberbia, implícitamente reclamaban homenaje por la sola exhibición de títulos.

Estas conductas no entraban en el horizonte mental de Julio, como nos demostró al integrarse sin condicionamientos al equipo de aquel primer CD. Había una tarea que realizar, teníamos el objetivo de difundir nuestra música, y él dijo presente.

Recuerdo a Julio en las reuniones en las que discutimos el planteo editorial del CD: el orden de las obras, el arte de tapa, los textos que se incluirían, el evento de presentación. Participando con entusiasmo, interés y entrega, como si fuera uno más de los muchachos.

No era uno más.

La integración de dos mundos

Recuerdo a Julio sentado al Synclavier II. Este era uno de los primeros sintetizadores digitales, una maravilla tecnológica de los años 80 que integraba entonces el equipamiento del LIPM. Julio revisaba algunos materiales sonoros que había desarrollado para su *Divertimento II* —una obra para cinta—, y seleccionaba sonidos que le sirvieran para ser incluidos en el *Divertimento III* —una pieza mixta para percusionista y sonidos electrónicos—.

Ambas obras comparten numerosos rasgos de gestualidad y de afinidad en sus materiales sonoros. Y me detengo en este punto, para subrayar el hecho de que el pensamiento musical de Julio trascendía a los medios utilizados. Ya fueran instrumentos acústicos o sonidos electrónicos, para él estaban al servicio de la idea. Eran *medios*, y los usaba sin dogmatismos ni encasillamientos. Por ello no es posible definir a Julio Viera solo como compositor de música electroacústica o de música instrumental, si bien tenía plena solvencia en ambos mundos. Así como algunos de aquellos materiales electrónicos del *Divertimento III* que Julio revisaba tienen características percusivas y en la ejecución se integran eficazmente con los sonidos que el intérprete produce en vivo, también en sus obras instrumentales aparece la construcción de objetos sonoros complejos y evolutivos, a partir de una precisa orquestación y una conciencia lúcida en el manejo de la materia, que sin duda abrevó en su experiencia electroacústica.

El cuidado en el detalle en todas las dimensiones de la pieza —desde el diseño del material sonoro hasta los aspectos formales— es una constante en su obra y se traduce en coherencia y claridad del discurso, que navega a través de los contrastes y la vivacidad gestual.

Que el resultado era efectivo, no hay duda. Y para sustentar esta afirmación no apelaré a elaboradas conclusiones fruto de un profundo análisis académico, sino que me remito a la prueba ácida que me gusta ensayar a veces en la audición de obras contemporáneas. Me refiero a la *escucha silvestre* que puede realizar un oyente medianamente informado. Y que me permite realizar una afirmación simple, personal pero no por ello menos cierta: *nunca me aburrí con una obra de Julio*.

El maestro sutil

Recuerdo a Julio revisando los borradores de una de mis obras de cámara. Con paciencia infinita evaluaba mis intentos de construir un discurso, valoraba aquellos recursos que funcionaban y señalaba los que no. Conservo todavía algunas anotaciones suyas en lápiz, donde proponía en un par de trazos soluciones instrumentales sintéticas y eficaces, fruto de su experiencia y talento.

Me detengo aquí, no en el contenido de sus indicaciones, sino en la forma que Julio tenía de transmitir el conocimiento. Si uno tuviera que describirla por el tipo de diálogo que entablaba era casi, formalmente, una conversación entre pares. Sus sugerencias eran del tipo: “acá yo pondría...”, o “¿por qué no probás tal cosa”? No una relación asimétrica entre el maestro fuente de sabiduría y un discípulo que la recibía pasivamente, sino una discusión entre colegas en busca de mejores soluciones. A su enseñanza podría aplicársele el adjetivo *magistral*, en sus significados de ejemplaridad y perfección sobresaliente, pero por completo despojado de toda resonancia de ínfulas, afectación o soberbia. Una jerarquía se estructuraba espontáneamente, sí, pero surgía del reconocimiento de su saber y experiencia superiores.

Recuerdo a Julio dictando un curso de orquestación, en el que además de los temas específicos de modos de acción, registros y recursos instrumentales, insistió mucho sobre el cuidado necesario en la confección de las partituras. Señalaba la importancia de que los compositores fuéramos claros en la notación, que siempre tuviéramos como objetivo facilitar la comprensión de los instrumentistas, tratando de que la partitura no fuera un obstáculo para la transmisión de nuestra idea musical.

Además de cuestiones elementales —como una caligrafía comprensible, la escritura de la métrica sin errores, las *particellas* transcritas correctamente— Julio se refería en particular a la notación de los aspectos expresivos, a los que él consideraba que muchas veces los compositores no daban la suficiente importancia. Que si, por ejemplo, queríamos obtener un rápido crescendo de efecto dramático, debíamos escribir no solo un regulador, sino enfatizar la notación, indicando desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. La idea debe quedar clara en la partitura, nos señalaba, para que el intérprete comprenda qué es lo que está queriendo decir el compositor. Y esto era —aquí hago una interpretación— no solo una cuestión de eficiencia, que a partir de la nitidez de la escritura se tradujera en menos esfuerzo y tiempo de ensayo. Lo leo como la voluntad de comprender la necesidad de los intérpretes —facilitando su integración y su aporte al pensamiento del compositor—, en pos de un mejor resultado musical.

Lo que queda

¿Era Julio consciente de su real estatura y su significación como compositor? Uno pensaría que sí, que la acumulación de reconocimientos académicos, becas, premios y encargos que recibió a lo largo de su vida no podían menos que generarle un dimensionamiento cabal del aprecio con que su obra era recibida. Muchos nos preguntamos, más de una vez, por qué alguien con tantos merecimientos cultivaba en lo personal un perfil bajo y se empeñaba en desaparecer detrás de su obra. ¿Era una manifestación de humildad, de un carácter introvertido, de timidez?

Nadie puede conocer realmente a otra persona. Sí conocemos aspectos parciales, momentos, actitudes, y sobre eso elaboramos una construcción, necesariamente subjetiva, necesariamente incompleta. Y puedo aquí formular una hipótesis —no sé si comprobable pero al menos verosímil— que me permita integrar aquellos momentos que evoco.

Pienso que en Julio estaba presente una profunda vocación de empatía. Que valoraba la oportunidad de guiar, enseñando, ayudando, acompañando en la reflexión y el crecimiento a quienes estaban cerca, aliviando su carga dentro de lo posible. Y a la vez, con discreción y medida, tratando de no pesar sobre ellos.

Tal vez podríamos hablar de un doble legado de Julio Viera. Por una parte, su obra visible: la producción de un compositor prolífico y sensible, que permanece en las partituras y grabaciones, cuyo estilo personal ha merecido el interés de críticos, intérpretes y público, y que seguramente seguirá convocando a próximas generaciones. Por el otro, y esto es ya más inasible, la impronta que dejó en quienes, al menos en algún momento, estuvimos cerca de él.

En estas líneas he intentado referirme a este significado trascendente del recuerdo. Recordar algo, etimológicamente, es *traerlo nuevamente al corazón*, es colocar una vivencia pasada en el centro de nuestro ser. Recordar a un maestro es tomar conciencia de algo que hoy ya forma parte de nosotros mismos: la identificación con esos aspectos que vimos valiosos en él. Nutriéndonos de ellos, en la medida de las capacidades de cada uno, recibimos una influencia que nos moldeó, muchas veces sin que nos diéramos cuenta.

Llego al final de esta nota; me resulta difícil condensar en una frase conclusiva este recorrido a través de experiencias y reflexiones. Lo intento: *Julio era buen compositor y maestro; haberlo conocido nos hizo mejores músicos.*

Aunque tal vez podría decirlo de un modo más sintético, y seguramente más verdadero: *Julio era bueno. Haberlo conocido nos hizo mejores.*

CARLOS CERANA (Buenos Aires, 1958) es Profesor de Artes en Música por la UNA. Estudió clarinete con Néstor Tomassini y composición con Francisco Kröpfl. Ha sido docente en diferentes niveles de enseñanza, compositor asociado al LIPM, becario del Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas. Sus obras han recibido el Premio Juan Carlos Paz en composición electroacústica y dos menciones en el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Música antigua: concepto e historia de una práctica

Myriam Kitroser

Facultad de Artes, UNC

mbkitro@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone brindar un panorama general sobre la práctica de la llamada “música antigua” desde sus orígenes en algunos países europeos, su expansión hacia América, los diferentes enfoques sobre su significado como una práctica artística, una visión de la historia de la música durante la modernidad y la posmodernidad, y un acercamiento a los debates que generaron su práctica como “subcultura” dentro del campo de la música académica.

Palabras clave: música antigua, concepto, práctica, historia.

Abstract

Early Music: Concept and History of a Practice

This article aims to provide an overview of the practice of so-called “Early Music” from its origins in some European countries, its expansion into America, the different approaches to its meaning as an artistic practice, a vision of the music history during modernity and postmodernity, and an approach to the debates generated by its practice as a “subculture” within the field of academic music.

Keywords: early music, concept, practice, history.

La música antigua en la cultura musical contemporánea. Definiciones y alcances de la “música antigua”

El rescate de músicas del pasado y su práctica como parte del repertorio de músicas actuales se remonta a principios del siglo XIX. Si bien se encuentran pervivencias de músicas compuestas en épocas anteriores al siglo XVIII a través de la historia de la práctica musical, éstas constituyeron casos aislados, no tuvieron ni el impacto ni la continuidad que se generó a partir del

Recibido: 18/02/2024

Aceptado: 02/04/2024

Cita recomendada: Kitroser, M. (2025). Música antigua: concepto e historia de una práctica. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 17-40.

1800. El revival del repertorio llamado “música antigua” se mantuvo durante los siglos XIX y XX, adquiriendo después de la Segunda Guerra Mundial características particulares que lo convirtieron en un verdadero movimiento artístico hasta nuestros días.

La expresión “música antigua” en castellano como traducción de “*Early Music*” en inglés, “*Musique ancienne*” en francés o “*Alte Musik*” en alemán es poco adecuada para el significado que representa. “Música antigua” implica actualmente una reivindicación de un valor especial que promueve y/o defiende un determinado tipo de música o interpretación musical frente a otro. Se entiende como nombre tanto de un repertorio como de un enfoque o ideología, o de un repertorio que se define por una determinada forma de pensar (Strohm, 2008)

Su significado fue variando en el transcurso de la historia: para la Academia de Música Antigua (*Academy of Ancient Music*) en la Inglaterra del 1731 era la música de los compositores hasta fines del siglo XVI; para Brahms y sus contemporáneos de fines del siglo XIX eran las composiciones originadas durante el Alto Renacimiento y el Barroco (Haskell, 1988:9). La idea de circunscribir el movimiento a un corpus de obras pertenecientes a una determinada época de la historia se sostuvo hasta mediados del siglo XX. Como ejemplo cito un artículo publicado en la revista argentina *Ficta*, donde Roberto Kolb, oboísta mejicano, definió a la música antigua como “música de la sociedad occidental compuesta en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco” (Kolb, 1977: 175). Una década más tarde, Joseph Kerman musicólogo, estadounidense, se refiere a la música antigua como algo más que un recorte cronológico, la define como una actitud frente a toda la música:

...es esencialmente una actitud mental más que un conjunto de técnicas aplicadas a un corpus de obras de música antigua arbitrariamente delimitado (Kerman, 1985:210).

Diferente es la noción de Harry Haskell, quien en su artículo del Diccionario New Grove en 2001 interpreta a la música antigua como una práctica:

Un término antes aplicado a la música barroca y de períodos anteriores, pero actualmente se usa para denominar toda música que necesita ser reconstruida a través

de una apropiada investigación histórica sobre el estilo de ejecución en base a fuentes existentes, tratados, partituras originales, instrumentos de época y toda otra evidencia contemporánea. El movimiento de música antigua que implica un revival del repertorio, de los instrumentos y estilos de ejecución tuvo un fuerte impacto en las últimas décadas del siglo XX.

Reuniendo ambas ideas, como una determinada actitud mental y como una práctica, en los años 90 comienza a hablarse de “Interpretación históricamente informada” o HIP (en inglés *Historically Informed Performance*), expresión que se refiere a un enfoque para la interpretación de toda la música clásica occidental, dejando de lado la especialización en un determinado período histórico. En el año 2007 Bruce Haynes publica su libro “*The End of Early Music*” donde propone dejar de lado el término “música antigua” y utilizar en su lugar “música retórica”. Argumenta que la retórica como el arte de la comunicación es el principio que motivó a los artistas, intelectuales y músicos en su momento y que en ese contexto la música fue un ejemplo notable de retórica aplicada. Haynes considera que el término música antigua se refería en un principio, a una música deliberadamente diferente a la difundida de manera habitual, pero que música retórica, como su principal paradigma, es el término adecuado al espíritu de la música compuesta antes de la revolución romántica. (Haynes, 2007: 12). Richard Strohm en 2008, profundiza esta idea hablando de un «argumento que le otorga “alteridad” u “otredad” a un tipo de música seleccionada». Esta postura implica entonces, una visión de la historia de la música diferente al discurso del *mainstream* —entendido como el repertorio de la música occidental tradicional de concierto y su práctica—:

Música antigua o 'Historically Informed Performance' (HIP) es un argumento relacionado con la naturaleza de la música y la naturaleza de la historia. Es un argumento de legitimidad, una narrativa que se esfuerza por establecer un valor. Su empuje central es el "valor de alteridad" de su sujeto. La música en cuestión es algo *más que* otra cosa: primigenia en lugar de progresiva, vieja en lugar de nueva, pero al mismo tiempo "joven" en lugar de "vieja", raíz en lugar de rama, ascenso en lugar de descenso, lejos en lugar de

cerca. Las demostraciones prácticas de este argumento fueron a menudo sorprendentes: la sustitución del piano por el clavicémbalo (Wanda Landowska), la visita a los Andes peruanos para estudiar instrumentos medievales (David Munrow), la reintroducción del contratenor en la interpretación de la música barroca (Alfred Deller), la admisión de registros de soprano en la interpretación del canto gregoriano (Alexander Blachly), estas y muchas otras acciones de la HIP demostraron una mentalidad histórica que tenía la intención seria de cambiar la práctica. Pero para hacerlo dentro de una cultura generalmente historicista, la Música Antigua tuvo que proponer también una diferencia en su visión de la historia, tuvo que afirmar o implicar que la música que estaba cultivando era distinta de lo que la historia de la música profesional había declarado (Strohm, 2008: 8).

La Música antigua como subcultura

En la segunda mitad del siglo XX la música antigua comienza a funcionar como un movimiento colateral dentro de la academia al cuestionar lo que se consideraba natural en la interpretación de las obras canónicas. Las ideas de la HIP pusieron en jaque presupuestos que venían del romanticismo: la importancia del genio creador, el valor universal y atemporal de las obras que conforman el canon, la formación musical brindada en los conservatorios como adalides del sostén del sistema social, la repetición incansable de los mismos repertorios en todos los teatros, la consideración de una única cultura la —europea occidental—. La música antigua, entonces, representa una “subcultura”¹ dentro del campo de la música académica. El desafío del movimiento de la música antigua provenía no sólo del uso de instrumentos históricos con posibilidades sonoras diferentes a los “modernos” sino también de la construcción de un fraseo y una praxis de ejecución diferente a la tradicional. Como consecuencia de estas posturas ideológicas se produce una confrontación entre los intérpretes del movimiento y la corriente tradicional de la música llamada “clásica”. Por parte de los antiguos, la pugna estaba tácitamente legitimada en las verdades aportadas por la supuesta objetividad musicológica,

¹ Subcultura: concepto tomado de la sociología y la antropología que define un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias que les diferencia dentro de la cultura dominante de la que forman parte

por parte de los clásicos prevalecía la seguridad de la tradición. La confrontación es un aspecto que compartió la HIP con el movimiento de la “música contemporánea” y con corrientes de la música popular desde las décadas de los años 60/70. Tanto las vanguardias como la HIP se rebelaron contra un presente confortable: las músicas contemporáneas produjeron una des-familiarización mediante el sonido y el lenguaje de sus composiciones mientras que la HIP volvió extrañas piezas canónicamente heredadas con sus interpretaciones y abordó repertorios poco frecuentados o desconocidos. Los músicos del mainstream respondieron criticando a los representantes de la HIP como figuras contraculturales:

[La academia considera que] al derrocar modelos aceptados del gusto musical, la HIP amenaza muchas de las supuestas certezas de la sociedad civilizada. Sin duda los críticos tanto de las vanguardias como de la HIP analizan estos fenómenos como si fueran desórdenes patológicos (Butt, 2002: 9).

Esta lucha de poderes, que hace unos años tenía plena vigencia, se fue debilitando. Si bien siguen existiendo relaciones de poder entre los mundos del arte europeos, norteamericanos y latinoamericanos, como también se mantienen las relaciones desparejas de poder y posibilidades entre centros y periferias nacionales e internacionales, la rivalidad entre antiguos y clásicos fue desapareciendo, integrándose ambos mundos de distintas maneras.

Los cambios en las prácticas de la música antigua

Las fuerzas que sustentaban la actividad revivalista en el siglo XIX estaban relacionadas con políticas culturales: cuestiones de orgullo nacional —o sentimiento de inferioridad— e identidad nacional, educación y democratización de la música, la experiencia, la decadencia y la regeneración, ya sea religiosa o moral, y las percepciones del estilo musical como la encarnación de estereotipos —cargados de valores— de género. (Ellis, 2005: XVI). No existía el interés en que estas músicas se contextualicen con su entorno histórico-filosófico. Se trataba de

re-interpretaciones de las obras del pasado, por ello el artista tenía la libertad de interpretar, cortar o modificar las composiciones musicales al gusto del momento.

En el Modernismo —“considerado como movimiento cultural específico que suele datarse en las últimas décadas del siglo XIX, dominando gran parte del siglo XX, al menos en lo que respecta a la ideología cultural” (Butt 2002:131)— la música antigua se encuentra bajo la mirada científica y neutral de los datos históricos donde se refleja la ideología y la metodología del positivismo opuesto a la libertad sin límites del romanticismo. Persigue los absolutos creyendo en la posibilidad de un conocimiento objetivo de un mundo observado desapasionadamente, tiende a dar prioridad a la abstracción, tiende a ser logocéntrico, autoritario y jerárquico (Fabian, 2016: 31). El respeto y la consideración de los *textos*, partitura *Urtext* y los tratados, instrumentos, tamaño y constitución de los conjuntos, la reverencia a los grandes maestros, son suficientes e inequívocos como fuente para la performance (Butt, 2002: p. 134). Desde una perspectiva positivista, existe una partitura *original* donde se encuentra el sentido de esta música, implicando que al seguir este *texto* se alcanza fácilmente el *ethos* de la obra y se brinda la experiencia *original* a la audiencia. En este caso se espera que el intérprete sea un mero traductor sin poder manifestar ningún rasgo personal en la ejecución.

El Posmodernismo está vinculado al postestructuralismo y a la deconstrucción. Se define por la diversidad y la pluralidad, la intertextualidad como inmensa colección de varios textos o textos densos, buscando acortar distancias entre artista y público haciendo uso de un historicismo ecléctico que transforma la obra mediante múltiples agregados de distintos estilos, lo que muestra interés en diversas fuentes y amplía las convenciones de su performance, a veces influenciada por la tecnología. En este caso el intérprete se toma mayores libertades en su interpretación sin dejar de tener en cuenta las reglas de los tratados. En muchos casos la autenticidad queda atrás frente a lo que es más vendible y excitante.

Los debates de los 80

La música antigua es depositaria de una compleja red de significados que varían según quienes pongan su mirada en ella: es una postura frente a la historia para los protagonistas, es

música “menor” para la academia, fue parte de la cultura nacionalsocialista en la Alemania de los años 30, fue reaccionaria para la izquierda argentina de los años 70. En los años 80 se agudizan los debates sobre su ideología y sus prácticas. Se cuestiona la idea de “autenticidad” entendida hasta ese momento como el uso de instrumentos y técnicas de época, fidelidad a las intenciones del compositor, recreación del contexto de la época del compositor y de la experiencia musical del oyente original. Esta idea que fue explotada por el mercado cultural y la venta de registros no coincidía exactamente con la realidad de los intérpretes, músicos prácticos que estaban dedicados a la exploración y estudio del repertorio de la música antigua sin tantas pretensiones. Frente al reconocimiento de la imposibilidad de conseguir muchos de estos principios planteados por las ideas del modernismo, surgen fuertes debates de los cuales mencionamos algunos de los más duros. Robert Morgan, con una posición bastante pesimista, considera al movimiento de música antigua como parte de una crisis cultural que refleja el pensamiento sobre la música y la historia, caracterizado por un alto grado de inseguridad y una falta de identidad personal. Piensa que el crecimiento del multiculturalismo en la escena musical es posible “...solamente porque no tenemos un sentido bien definido del presente musical” (Butt, 2002:10) Morgan piensa que, habiendo perdido una relación más personal e íntima con el pasado, interactuamos con él de una manera más desapegada y objetiva. Ya no lo “actualizamos” porque no tenemos una idea clara de lo que significa “estar al día”. “Creemos que podemos verlo como realmente era, pero lo vemos más bien transformado y distorsionado a través de nuestros propios filtros culturales” (Morgan, 1988:68). Richard Taruskin, uno de los críticos más agudos, cuestiona la legitimidad de la autenticidad de las interpretaciones basadas en el positivismo. Plantea que la HIP se equivoca cuando pretende que hace historia, cuando en realidad realiza una reconstrucción imaginativa del pasado más que una reconstrucción objetiva. Piensa que se trata de una expresión perfecta del modernismo del cual teóricamente intenta renegar (Taruskin, 1995). John Butt en cambio, considera que el concepto de HIP como simulacro de un pasado histórico perdido es la manera más convincente de relacionar el movimiento con las condiciones del posmodernismo, como una auténtica representación de una situación cultural. “HIP”, escribe, “se sitúa directamente en el cruce entre el modernismo y el postmodernismo” (Butt, 2002:157).

Dorottya Fabian discute los argumentos de Taruskin diciendo que, para sus críticas, el autor sólo tomó en cuenta las producciones y el pensamiento de los grupos ingleses argumentando que existen importantes diferencias entre los conjuntos ingleses y los continentales europeos.

El contraste de costumbres, circunstancias económicas, prácticas culturales y personalidades musicales condujo a diferentes resultados musicales. Durante los años 70 y principios de los 80, las actuaciones grabadas de los principales músicos y conjuntos continentales —por ejemplo, Leonhardt, Harnoncourt, Concentus Musicus Wien— tenían un sonido y un estilo de interpretación muy diferentes en comparación con sus colegas del Reino Unido —por ejemplo, Hogwood, Academy of Ancient Music— (Fabian, 2016: 29).

Contrariamente al estilo criticado por Taruskin, Fabian argumenta que los conjuntos europeos ya estaban orientados a la creación de gestos musicales, usando las convenciones y el arte de la retórica, y que con este enfoque y estética conseguían la flexibilidad rítmica y las inflexiones dinámicas, usaban la ornamentación libre y se tomaban otras libertades expresivas alejadas de la estética convencional, logrando un sonido radicalmente diferente. A pesar de ello no significa que hayan logrado una reconstrucción de la sonoridad original, algo prácticamente imposible. En ese sentido, el argumento de Taruskin de que el estilo HIP es un reflejo de nuestro propio tiempo es acertado.

Siglo XIX. La música antigua como repertorio

El revival de la música en el siglo XIX no fue un movimiento unificado, fue un fenómeno complejo que comprendía una reunión *ad hoc* de reformistas musicales y religiosos, aliados en virtud de su profunda insatisfacción con el *statu quo*. Estos protagonistas se consideraban verdaderos progresistas que creían firmemente que la clave del futuro estaba en el pasado.

De acuerdo con Sonia Gonzalo Delgado tres circunstancias históricas socioculturales fueron importantes durante el siglo XIX: la realización de conciertos históricos, el interés historicista

que favoreció el coleccionismo y las sociedades de instrumentos antiguos que propiciaban su uso, y la recuperación de repertorios para la afirmación de nacionalismos. (Gonzalo Delgado, 2019:8)

Uno de los eventos más importantes para el rescate de repertorios olvidados fue la presentación de la *Pasión Según San Mateo* de J. S. Bach en la *Berlin Sing-Akademie* en 1829 por el veinteañero Félix Mendelssohn, quien realizó grandes cortes y reediciones en la partitura original y dirigió desde el piano una enorme orquesta y un coro de 158 voces, una fiel representación de la concepción de la música antigua al gusto de la época. El revival de esta obra, que no se escuchaba en público desde la muerte de su autor en 1750, fue el primer puntapié para generar en Alemania una red de sociedades Bach que culminaron con la fundación de la *Bach-Gesellschaft* (Sociedad Bach) en 1840 y la edición completa de sus obras, inspirando además la publicación de otras músicas preclásicas. Alemania se convirtió en la patria de la musicología como ciencia. En 1858, momento de renovación de la historiografía y la historia de la cultura y del arte, Friedrich Chrysander, editor de las obras completas de Haendel, promovió la aplicación de una metodología rigurosa en las investigaciones musicales bajo la muy avanzada premisa para su época, de que: “la música del pasado debería ser editada y ejecutada con un espíritu académico, sin agregar modificaciones para satisfacer los gustos del presente” (Haskell, 1988:22)

En Francia la proscripción de la música del Barroco y del Rococó como símbolos del Antiguo Régimen obligó a los músicos a recurrir a repertorios de épocas anteriores. Así se rescataron las obras de los compositores franco-flamencos, famosos por sus importantes contribuciones en toda Europa. Uno de los cambios más impactantes se produjo en la abadía benedictina de Solesmes. En 1840 Dom Prosper Guéranger revolucionó el estudio y la interpretación del canto gregoriano con una ejecución libre y similar al habla. En 1820 Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), musicólogo, educador y director de coros, fundó su propia escuela preocupado por lo que consideraba “la declinación del arte del canto en Francia”. Organizaba recitales ofreciendo al público parisino música coral de Monteverdi, Josquin, Marenzio y Marcello (Haskell, 1988: 16). El musicólogo, compositor y crítico François-Joseph Fétis (1784-1871), bibliotecario en el Conservatorio de París, también organizó ciclos de conciertos históricos primero en

Paris y luego en Bruselas, entre 1832 y 1835, bajo el lema “El arte no progresa, se transforma” (Haskell,1988:19). Estos conciertos presentados por el mismo Fétis parecían conferencias ilustradas cuyo objetivo era establecer diferencias de estilo y de calidad exaltando por comparación a la música italiana y alemana en detrimento de la francesa. Los conciertos históricos no pudieron evitar reforzar aquello que criticaban: una concepción darwiniana de la evolución de formas y técnicas musicales que implicaban la idea de progreso en el arte, ya que la presentación de obras como “antecesoras” al “plato fuerte” jugaron en contra de las ideas antievolucionistas. A mediados del siglo XIX también funcionó la Sociedad de Conciertos de Música Vocal Religiosa y Clásica (*Société des Concerts de Musique Vocale Religieuse et Classique*) más conocida como *Société de la Moskova*. En cuanto a instituciones de enseñanza y práctica musical, según la revista *La tribuna de Saint Gervais*, una línea de escuelas de música religiosa que había comenzado en 1816 con la Escuela Real de Canto y Declamación (*École Royale de chant et de déclamation*) de Alexandre Étienne Choron, seguido por la Sociedad de la Moskova y luego por la *École Niedermeyer*, o *Conservatoire royal de musique classique de France* de 1853, culminó en 1896 con la fundación en París de la Sociedad de propaganda para la divulgación de obras maestras religiosas finalmente llamada *Schola Cantorum* (Haskell,1988: 24). Alexandre Guilmant (1837-1911) organista, Charles Bordes (1863- 1909) profesor y compositor, y Vincent d’Indy (1851-1931) compositor, crearon esta institución cuyo fin era la puesta en valor y difusión de la música eclesiástica en Francia. La *Schola* abrió sucursales en otras ciudades francesas. Su influencia fue significativa, tanto que en las primeras décadas del siglo XX llegó a tener quinientos alumnos.

En Londres, Ignaz Moscheles (1794-1870), uno de los pianistas más virtuosos de su tiempo, organizó entre 1837 y 1846, una serie de “veladas históricas” en las que interpretó piezas de Scarlatti, Haendel y Bach en un clave de fines del siglo XVIII. Moscheles no contaba con ediciones modernas de las obras, el único material accesible a comienzos del siglo XIX, eran las obras de Haendel, Bach o Palestrina, por lo que tuvo que copiar de manuscritos o viejas partituras las composiciones elegidas para sus conciertos.

Hacia fin de siglo las Exposiciones Universales resultaron eventos importantes para la historia del revival musical. Si bien estaban dedicadas a la muestra de los últimos avances

tecnológicos, esta celebración del progreso estaba atada a la celebración de la historia (Ellis, 2005). Musicalmente la Exposición Universal de París de 1900 brindaba experiencias historicistas a cada paso. Además de las performances en el *Vieux Paris* había conferencias musicológicas ilustradas con conciertos históricos donde participaron Camille Saint-Saëns (1835-1921), Julien Tiersot (1857-1936), y Bordes. Los conciertos reseñaban la historia de la música francesa desde los “Juegos de Robin y Marion” de Adam de la Halle hasta músicas contemporáneas. La *Salle des Fêtes* del *Trocadéro* especialmente construida para la Exposición, fue la sede de una serie de conciertos de música antigua. Entre ellos cabe mencionar los de Louis Diémer (1843-1919), famoso pianista profesional que tocó varios conciertos en un clave Taskin de 1769, restaurado en 1882 y que quizás haya sido el primer ejemplo de restauración de un clavecín histórico en tiempos modernos. Posteriormente se creó la *Société des Instruments Anciens* formada por Louis Diémer en clave, Jules Delsart (1844-1900) en viola da gamba, Louis van Waefelghem (1840-1908) en viola d’amore y Claude Taffanel (1844-1908) ejecutante de una flauta travesera Boehm. Seis años después Henri Casadesus (1879-1947), violinista, compositor y director, volvió a reeditar esta sociedad con el compositor Camille Saint-Saëns como presidente honorario. Casadesus llegó a reunir una colección de 144 instrumentos que más tarde vendió a la Orquesta Sinfónica de Boston por problemas económicos (Ellis, 2005). Casadesus tuvo seguidores en los Estados Unidos y en Argentina.

Siglo XX. 1. La música antigua como práctica. La ejecución modernista y la era de la “autenticidad”

La idea de autenticidad y su historia en la ejecución de la música antigua empieza de manera significativa a fines del s XIX y comienzos del XX con las carreras de Arnold Dolmetsch, francés que desarrolló toda su actividad en Inglaterra y Wanda Landowska, polaca, que residió en Francia y luego en Estados Unidos y quien se convirtió en la más destacada entre los solistas instrumentales especializados por su virtuosismo en su moderno clavicémbalo Pleyel. Landowska, con su férrea voluntad de imponer su instrumento en el nuevo siglo, modificó junto a la firma Pleyel un clave de mediados del siglo XVIII y lo hizo apto para su ejecución en

las modernas salas de concierto, consiguiendo mayor volumen, resonancia y riqueza de registros. Sus argumentos a favor del clave en lugar del piano se basaban en que el clave revelaba cualidades de la música que el instrumento moderno no podía, aseguraba que debía aprender a tocar en instrumentos originales y estudiar los tratados si quería hacerle justicia a la música antigua para teclado. Sin embargo, nunca pretendió ejecutar música barroca a la manera original. Ella misma declaraba que nunca trató de reproducir exactamente a los antiguos maestros, y que estaba segura de que lo que hacía con respecto a la sonoridad y registración estaba muy lejos de la verdad histórica (Landowska, 1909). Su estilo de interpretación era de un respeto absoluto por la partitura, sin cambios dinámicos ni rítmicos, muy apreciada por sus contemporáneos como un estilo moderno de ejecución.

La figura seminal del movimiento de música antigua comprometido con la idea de “autenticidad” fue Arnold Dolmetsch. Codificó toda su investigación en el libro *La interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII (The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries)* editado en 1915, un estudio pionero sobre la práctica de la interpretación. Involucró a toda su familia en la performance del repertorio antiguo, utilizó instrumentos originales o copias realizadas por él, y montó un taller en Haslemere donde brindó cursos, organizó conciertos y recibió a muchos famosos de toda Europa. Estableció una relación muy estrecha con William Morris, arquitecto, diseñador, activista social y fundador del movimiento *Arts and Craft* cuyas ideologías eran coincidentes: la búsqueda de la simplicidad premoderna, preindustrial y la estabilidad social.

Para 1930, la música antigua se había convertido en un campo de estudio para especialistas. No existía una institución que permitiese investigar la música preclásica desde la teoría, la historia y la práctica. Este repertorio interesaba a los maestros como una herramienta para la formación compositiva de sus estudiantes, pero no para su performance histórica por sí misma (Haskell 1988: 62) hasta que August Wenzinger (1905-1996), ejecutante de viola da gamba, y Paul Sacher (1906-1999), director de orquesta, fundaron la *Schola Cantorum Basiliensis* como institución dedicada a la investigación en música antigua. La *Schola* no ponía acento alguno en la música coral ni religiosa, se centraba en la ejecución y técnica de la música instrumental,

poniendo en evidencia el cambio de paradigma con respecto a las raíces de la música antigua del siglo XIX.

Hasta la Segunda Guerra Mundial, Francia y Alemania habían liderado la escena musical de los *revivals*. En los años 50, además de la *Schola Cantorum*, surgieron nuevos centros en New York, Amsterdam, La Haya, Londres y Viena que contribuyeron al movimiento de la música antigua y desde donde surgieron más artistas para el campo.

Landowska, Dolmetsch y muchos otros músicos también forjaron sus carreras artísticas en los Estados Unidos donde contribuyeron al crecimiento del movimiento en el país que más adelante se convertiría en un nuevo centro de promoción de la música antigua. En Estados Unidos a mediados de los años 30 los Festivales Bach se hicieron muy populares. Un número importante de compositores dedicados a la dirección coral, se sintieron atraídos por el repertorio polifónico. Entre ellos, Edgard Varèse, quien fuera alumno de Vincent D'Indy en la *Schola Cantorum* de París, logró mucho éxito como director de coros en París, Berlín y Nueva York, donde presentó programas bajo el título "Música moderna de los siglos XVI y XVII", con obras de Crigny, Couperin, Monteverdi, Frescobaldi, entre otros (Haskell 1988:103).

Las nuevas tendencias compositivas, el quiebre con el romanticismo de la preguerra y la ejecución de repertorio preclásico confluyeron en la personalidad de Paul Hindemith, compositor estrella de la Alemania de los años 20 quien luego emigró a los Estados Unidos. Como educador trató de acercar a los jóvenes a la música contemporánea a través de su formación en música antigua. Como intérprete, sostuvo que una total restauración de las prácticas de ejecución y de los instrumentos de la época garantizaría la expresión de las intenciones del compositor (Butt, 2002: 3). Entre sus admiradores norteamericanos estaba Noah Greenberg, director del famoso conjunto New York Pro Música fundado en 1953. Su actividad fue en varios sentidos determinante del campo de la música antigua. Por un lado, Greenberg trabajó con los musicólogos Edward Lowinsky y Gustav Reese, sentando un importante precedente en la colaboración entre la investigación musicológica y la ejecución. Hasta ese momento, la musicología y la performance ocupaban dos carriles diferentes. Acompañando esta idea, Robert Donington, en su libro *La interpretación de la música antigua (The Interpretation of Early Music)* escribió: "un musicólogo no músico no es aceptable en esta línea de trabajo" (Donington, 1989:55). Por otro

lado, Noah Greenberg era militante del Frente Popular en la ciudad de Nueva York, formado por socialistas independientes, comunistas, antifascistas, entre otros (Yri, 2006: 422). Tenía una visión utópica de la Edad Media y la combinaba con los ideales de la *Gebrauchsmusik* —la música con una finalidad específica—. Greenberg no tenía pretensiones de erudición o virtuosismo, sus actuaciones estaban elaboradas para que fuesen accesibles y atractivas para el público de modo que transmitieran la idea de "música popular". El uso de una rica y colorida instrumentación, la alternancia entre piezas vocales e instrumentales y un fuerte énfasis rítmico proporcionaron a las obras las características de una performance en una plaza medieval en lugar de una catedral. El New York Pro Música fue muy influyente como primer conjunto con una estética contemporánea dentro de la música antigua.

Siglo XX. 2. La música antigua como actitud mental. La ejecución históricamente informada

Un verdadero militante del movimiento y uno de los artistas también profundamente influenciado por la postura historicista de Hindemith, Nikolaus Harnoncourt, sentó posteriormente las bases de la interpretación de la música antigua en un texto fundante escrito en 1954, donde dejó establecidos los principios que constituyeron la base de toda su práctica profesional y la de su conjunto *Concentus Musicus*. En él planteó una manera de abordar el repertorio preclásico que influenció fuertemente la práctica de la música antigua *a posteriori*. Tres de sus principios son importantes de mencionar ya que reflejan un cambio de posición estética frente a la interpretación: a) la ejecución de música anterior al siglo XIX necesita de una actitud estética diferente relacionada con la palabra y con la retórica musical, b) cada estilo tiene su propia esencia por lo tanto, requiere maneras distintas de interpretación, y c) los cambios en las modalidades de interpretación o en la construcción de instrumentos no se pueden pensar en términos de "progreso" (Harnoncourt, 1988:14).

La música antigua tuvo una difusión internacional a partir de los años 60, impulsada por el desarrollo de la tecnología y el crecimiento de la economía de mercado en la producción discográfica. Además del New York Pro Música, y de otros numerosos conjuntos vocales e

instrumentales, el *Studio der Frühen Musik* fundado en Munich por el laudista norteamericano Thomas Binkley, constituyó otra vertiente diferente a la de Greenberg, que también dejó una fuerte marca en la interpretación de la música medieval y renacentista. Binkley profundizó en la influencia de la cultura árabe en la Europa de los siglos X al XV y aplicó esas técnicas compositivas e instrumentales en sus versiones. El *Studio der Frühen Musik* consideraba el texto como una herramienta expresiva y contribuía a su particular sonoridad oriental el uso de la nuba árabe en sus interpretaciones. Se puede apreciar en sus ejecuciones ricas en expresividad, dinámica y sutileza conseguidas con pocos recursos. Entre sus distintas versiones del repertorio medieval las cantigas grabadas solo con laúd y voz poseen una gran variedad de climas logrados entre la flexibilidad de la voz de Andrea Von Ramm y la diversidad de toques del laúd ejecutado por Binkley. El acento está puesto en el protagonismo de la poesía y la temática del relato. El cambio de sonoridad propuesto por el *Studio* y sus criterios interpretativos fue impactante.

En las décadas del '60 y '70 al igual que en varias otras esferas de la sociedad, el movimiento de música antigua se hizo eco de la atmósfera de cambio que se percibía. La música antigua compartió con las vanguardias artísticas la reacción al *statu quo*. La rebeldía juvenil, el movimiento hippy, el mayo del '68 parisino y, especialmente la música popular, como el rock de los Beatles, los Rolling Stones y tantos otros, impactaron en la formación de conjuntos al estilo de los músicos de garage. Surgieron grupos sin director, donde todos los miembros tenían voz y voto, cuya reunión se producía por el solo hecho de disfrutar de la práctica musical grupal, compartir las funciones performativas y disfrutar del cruce entre profesionalismo y amateurismo. El debate sobre la autenticidad comenzó a trasladarse al centro de la escena, adquiriendo especial importancia en la década de 1970. Este fue también el período en el que el movimiento de la música antigua estuvo sujeto a la toma del poder por parte la propaganda comercial, donde las compañías discográficas aprovecharon que la etiqueta de "autenticidad" podría ser una posibilidad lucrativa de expansión en un mercado por lo demás algo saturado.

Junto con una nutrida práctica *amateur* surgen las estrellas de la música antigua: artistas que se profesionalizaron e impulsaron el movimiento haciendo de la música antigua su modo de vida. Entre ellos, cabe mencionar a Frans Bruggen y David Munrow (flautistas dulces),

Alfred Deller, y Rene Jacob (contratenores), Christopher Hogwood, Ton Koopman y Gustav Leonhardt, (clavecinistas), Anner Bylsma, (violoncello barroco), conjuntos como *La Petite Bande* (Wieland, Sigiswald y Barthold Kuijken) o el *Waverly Consort* entre muchos otros. Esta generación impuso una manera de pensar y ejecutar la música antigua teniendo en claro que aún respetando las reglas de los tratados se expresaban con una estética compartida con sus oyentes contemporáneos.

El movimiento de Música Antigua en Argentina

El interés por la música antigua llegó a la Argentina por diversas vías. Las primeras experiencias tuvieron una impronta francesa. Durante la primera mitad del siglo pasado Adolfo Morpurgo, primer ejecutante de viola da gamba en Argentina fundó la primera Agrupación de Instrumentos Antiguos en 1931. Morpurgo llegó a Buenos Aires en 1911 contratado por empresarios como violoncellista de prestigio y formó parte de la Asociación Wagneriana. Había estudiado en Budapest y realizado giras por Europa. En uno de esos viajes escuchó al conjunto de Henri Casadesus en París y quedó muy impresionado. En Buenos Aires creó entonces un conjunto con las mismas características: quintón, viola d'amore, viola da gamba, violón y clave. Con ellos realizó numerosos conciertos en todo el país, en Chile y en Uruguay. Reunió una colección de 130 instrumentos que finalmente donó al museo Ringve de Noruega, en 1966.

A partir de los años 50 podemos hablar de un desarrollo sostenido de un movimiento local impulsado por la actividad coral vocacional, por la inmigración judeoalemana empapada de las últimas tendencias en la educación musical europea y de las corrientes compositivas contemporáneas, por la labor de difusión cultural del Instituto Goethe y por la fundación en 1946 del Collegium Musicum de Buenos Aires. Fueron significativas las visitas de artistas internacionales como Paul Hindemith, Wanda Landowska, Robert Shaw, Hans Martin Linde y Ferdinand Conrad, y los conjuntos New York Pro Música y Studio der Frühen Musik, quienes entre 1965 y 1971, brindaron conciertos y cursos especializados. Entre los institutos de idioma que contribuyeron con importantes aportes al campo invitando artistas extranjeros, organizando cursos y conciertos, además de poseer buenas bibliotecas provistas de discografía actualizada estaban

las Asociaciones de Cultura Británica y los Institutos Italianos de Cultura. Surgieron conjuntos e instituciones que impulsaron y apoyaron en mayor o menor medida el desarrollo del movimiento, junto con el aporte de músicos independientes. La fundación del Collegium Musicum de Buenos Aires y su actividad posterior fue indispensable para la valorización de la música antigua argentina. Inspirados en los Collegia Musica² y en la tradición de la Hausmusik³ alemana, un grupo de musicólogos, pedagogos, e instrumentistas alemanes o formados en Alemania, se reunieron alrededor de Guillermo Graetzer, músico, compositor y pedagogo vienés, alumno de Hindemith, para concretar sus ideales a través de una institución. En el Boletín mensual de actividades del Collegium Musicum, junio de 1948, se expusieron sus principios:

El Collegium Musicum se dedicará con preferencia a la música antigua, no excluyendo, empero, el cultivo de obras de épocas posteriores, siempre que respondan a las finalidades artísticas e instructivas de la institución (Di Cione, 2006: 21).

La actividad coral, la organización de cursos y conciertos, la difusión musical, su función pedagógico-musical y la reunión de material bibliográfico y partituras en una equipada biblioteca para los estándares del momento en este país, fueron sus actividades más importantes. En su entorno se gestaron numerosos grupos de música antigua y se formaron muchos de los instrumentistas que se dedicaron a la misma y que completaron luego su formación en instituciones especializadas de Holanda, Suiza, Alemania, Francia e Inglaterra o en universidades en Estados Unidos. Varios de ellos volvieron formando y actualizando otros jóvenes interesados generando un flujo con los países centrales.

Músicos con formación académica, “insatisfechos con la competitividad del medio” (comunicación personal de Gustavo Samela) buscaron otros caminos para su práctica musical en

² Collegium Musicum denota la asociación de amantes de la música y músicos aficionados que se reúnen para interpretar música. Los collegia musica eran característicos de la vida musical burguesa alemana entre los siglos XVI y XVIII. En 1930 músicos y musicólogos emigrados de la Alemania nazi a Estados Unidos y al resto de países americanos fundaron collegia musica donde se crearon pequeñas orquestas y coros y su interés estaba centrado tanto en el repertorio de la música antigua como en la música contemporánea. Ver el artículo “Collegium Musicum” en Stanley Sadie, ed. *New Dictionary of Music and Musicians*

³ El término «Hausmusik» representa, en los territorios de lengua alemana, y, sobre todo, en la época conocida como *Biedermeier* (de 1830 hasta la fundación del Segundo Imperio, en 1871), la práctica musical frecuente en los salones de la clase culta burguesa. <https://www.fundacionorcarn.org/hausmusik/>

Collegium Musicum que, con sus ideales imbuidos de las corrientes pedagógicas más actualizadas, y su enfoque de la música antigua, constituyó una alternativa válida a la formación académica brindada por los conservatorios. La actividad de música antigua en Buenos Aires desde la fundación de Collegium en adelante fue creciendo y ampliando sus horizontes con el paso de los años. Numerosos instrumentistas y cantantes solistas e integrantes de diversos grupos se fueron especializando en distintos repertorios, todos con actividades sostenidas desde hace décadas. Menciono, a manera de ejemplo, el Ensamble Louis Berger dedicado a la música Barroca Latinoamericana, Les Flutes, trío de flautas dulces ejecutantes de músicas del S XIV, la Capilla del Sol, conjunto vocal e instrumental consagrados al repertorio colonial, Música Poética especializado en música de cámara del Barroco del siglo XVIII, Música Ficta intérpretes de repertorio de la Edad Media y el Renacimiento, entre muchos otros. Un renglón aparte merece la actividad de Mario Videla, organista ejecutante del repertorio de los siglos XVII y XVIII, quien a partir de 1976 se desempeñó como director artístico de la Asociación Festivales Musicales de Buenos Aires, y en 1983 fundó la Academia Bach. Fueron asimismo importantes los cursos organizados por el Centro de Música Antigua de la UCA donde artistas como Wieland, Sigiswald y Barthold Kuijken, Wilbert Hazelzet, Monique Zanetti, Jacques Ogg, Eduardo Eguez, Dolores Costoyas, entre otros, brindaron talleres de interpretación musical a los cuales asistieron músicos interesados de todo el país. Estas actividades dieron lugar a la creación de la Tecnicatura Superior de Música Antigua en el Conservatorio Manuel de Falla en el año 2006, única en el país. Asimismo, músicos argentinos de relevancia internacional residentes en el exterior, como Gabriel Garrido y Pedro Memelsdorff, dieron cursos de interpretación, de técnica instrumental, y organizaron conciertos, con el aporte de instituciones locales. Finalmente hay que destacar las numerosas puestas de óperas barrocas con instrumentistas y cantantes locales y extranjeros en los ciclos de la Juventus Lyrica en el Teatro Avenida.

Rosario

Uno de los primeros grupos argentinos se originó en el interior: el Conjunto vocal e instrumental Pro Música de Rosario, que inició sus actividades en 1962 fundado por Cristián Hernández

Larguía a partir del Coro Estable de Rosario, agrupación vocacional, también bajo su dirección, con una larga trayectoria que se remonta a 1946. La importancia de este grupo no sólo se funda en el reconocimiento de público y crítica, sino también en la impronta de su ideología, su fuerte defensa del amateurismo, con la consiguiente falta de especialización entre sus integrantes —todos cantaban y tocaban instrumentos indistintamente—. El Pro Música, junto a otros músicos y conjuntos de música antigua en nuestro país, estuvieron fuertemente influenciados en sus orígenes por las grabaciones de dos grupos paradigmáticos, el New York Pro Musica y el Studio der Frühen Musik. Hernández Larguía estableció relaciones amistosas con Noah Greenberg, y especialmente con Thomas Binkley. Además, asistió a cursos de especialización en Estados Unidos invitado por Robert Shaw quien vino a Buenos Aires para ofrecer cursos a directores de coros. La fundación del Instituto Pro Música de Rosario para la formación musical infantil y adolescente, similar al Collegium Musicum de Buenos Aires, siguió la tradición europea de crear escuela con el sello de las nuevas pedagogías musicales. Las actividades del Pro Música continuaron con diversos conjuntos especializados y organizaron y participaron en diversos conciertos con coro, solistas y orquesta con instrumentos originales junto a la Orquesta Barroca de Rosario hasta 2016, año en que falleció Cristián Hernández Larguía.

Córdoba

En Córdoba, Cesar Ferreyra director del Coro de Cámara de Córdoba, fundado en 1956, y del Coro Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba, influyó con sus criterios estéticos. Ferreyra fue becado por Robert Shaw para asistir junto con Hernández Larguía a los cursos especializados en Estados Unidos. Otra contribución a la difusión de la práctica de la música antigua y la flauta dulce fue la realizada por Herta Noack, filóloga y profesora de alemán en el Instituto Goethe, quien fundó el primer conjunto de flautas dulces en 1965, base para la formación del Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe entre los años '70 y '90. Sergio Siminovich, Gustavo Samela, Ricardo Graetzer y Mario Videla, pedagogos, profesores de instrumento y directores de distintos grupos de música antigua, todos relacionados en algún momento con el Collegium Musicum de Buenos Aires, colaboraron con la

formación de músicos especializados en Córdoba. En los años '80 fue importante el regreso de Leonardo Waisman, cordobés, doctor en musicología por la Universidad de Chicago, quien fundó el conjunto especializado Musica Segreta en 1982, con exmiembros del conjunto del Goethe, y algunos integrantes más. Musica Segreta grabó CDs y realizó giras internacionales entre los años '92 y '98. Waisman es uno de los precursores de la interpretación de la música colonial hispanoamericana con reconocimiento internacional. Manfred Kraemer, destacado violinista barroco de nivel internacional, ex miembro del Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe y de Musica Segreta durante los primeros años, y actualmente residente en España, dió numerosos cursos y formó la orquesta La Barroca del Suquía bajo su dirección, con músicos invitados de Buenos Aires y miembros de la Orquesta Sinfónica de Córdoba quienes se fueron acoplando a las técnicas de ejecución de los instrumentos de cuerda y la prosodia del barroco. Con la creación de la orquesta, la colaboración de Claudia Diehl y Nina Diehl y los aportes del Gobierno de la Provincia de Córdoba se organizó el Festival de Música Barroca y Renacentista que se desarrolló durante 15 años consecutivos y que tuvo un éxito inusitado. Participaron conjuntos y artistas especializados nacionales e internacionales. Quizás haya sido el evento argentino con más repercusión de público en el campo de la música antigua nacional. Los cambios en las políticas económicas en el país diluyeron las posibilidades de repetir estos eventos gratuitos que convocaban tanto público. Los conjuntos actuales de música antigua se ven bastante restringidos en su movilidad por falta de financiamiento.

Música antigua hoy

La conjunción de músicas antiguas y estéticas contemporáneas están al día, quizás los ejemplos más espectaculares son las óperas barrocas con puestas actuales. De la misma manera, los excelentes conjuntos formados por músicos técnicamente virtuosos y muy especializados que recrean con todo tipo de libertades los repertorios del pasado nos asombran y nos deleitan. Las performances históricamente informadas ya no se atan a la música anterior al 1750, han avanzado hacia el siglo XIX con prosodias e instrumentaciones adecuadas a cada época. El

acceso a documentos originales ha permitido la especialización de músicos y musicólogos en distintos repertorios y el estudio de tratados en profundidad.

Además, es evidente el *crossover* que se ha producido con las músicas populares, especialmente en el campo de la música colonial latinoamericana, un repertorio que tiene cada vez más adeptos. Muchos conjuntos europeos copados por lo “exótico” de las músicas coloniales realizan en sus versiones cruces con expresiones populares. En el campo de la industria cultural, desde hace años se viene explotando comercialmente la nostalgia de tiempos pasados, tanto en el cine, como en las series televisivas, y por supuesto en la música. Reconstrucciones de la ya famosa danza de la muerte, o danzas similares compuestas en la actualidad, ilustradas con iconografía medieval o sus imitaciones, un ranking de rock estilo medieval en el sitio los Top 20 Canciones Rock en estilo medieval. Podemos navegar entre versiones de concierto de danzas del siglo XIV recreadas con criterios historicistas o versiones de grupos como Corvus Corax que convierten un *saltarello* en un espectáculo actual y vigoroso que nos interpela. Es una época de celebración del pasado en versiones exóticas, distintas, diversas, convertidas en novedad. El mercado se ha ocupado de brindarnos espectacularidad y las propuestas de un mercado cultural global que propone hibridaciones de todo tipo de músicas. Artistas del campo de la música académica, o de la música antigua cantan tangos y zambas acompañados de laúdes, o músicos populares abordan músicas del siglo XVI. Cantantes líricos que participen de óperas barrocas, instrumentistas clásicos que forman parte de orquestas barrocas, son parte de la globalización de este mundo posmoderno. El paradigma de la autenticidad entonces se ha vuelto flexible, la tradición ya no decreta y los diferentes géneros no presentan fronteras infranqueables. Pero a pesar de ello el movimiento de música antigua ha hecho aportes importantes a la música y a su historia. Es interesante leer lo que nos dice Leonardo Waisman sobre el tema:

Si la música antigua que oímos no tiene el sonido que tenía en su época de creación, nos ofrece la imagen de ese sonido que es apropiada para nuestra comprensión, ya que surge de la interacción hermenéutica entre los datos objetivos del pasado y la conformación mental de los hombres del presente (...). Tal como ocurrió con los

miembros de la Camerata fiorentina, que creyendo restituir prácticas musicales de la antigüedad crearon el género más moderno de su época, la ideología de la autenticidad ha dado y sigue dando frutos que pertenecen a la vida musical de los siglos XX y XXI, y que la enriquecen, aunque no se correspondan plenamente con los postulados que le dan origen. Es un ejemplo de interacción entre ideales y conformaciones mentales (ideologías explícitas e implícitas), en la que debemos ver la principal fuerza motriz del cambio musical en nuestra sociedad y en nuestros días (Waisman, 1995).

Y para finalizar citamos el aporte de Richard Strohm:

El argumento de la EM en su conjunto no plantea una nueva versión de la historia musical escrita, sino que traslada sus objetos a un plano contemporáneo para su consideración. Se puede aducir el humanismo renacentista, ya que no solo describió o historizó la antigüedad, sino que también instruyó a las personas a recuperar textos y esculturas antiguas, y a admirarlos. El papel que estos artefactos revividos o renacidos tendrían que desempeñar en la conciencia europea difícilmente podía preverse en ese momento. Por lo tanto, es previsible, a la inversa, que los objetos revividos y reconstruidos de EM no se hundirán de nuevo en sus lugares históricos habituales, sino que desempeñarán nuevos papeles en la conciencia de las generaciones siguientes, papeles que no podemos predecir. Se trata de un proceso diferente al de un cambio de la narrativa histórica o de sus periodizaciones, por ejemplo. Es más bien la acumulación de objeto y pensamiento, la espacialización del pasado; la creación de una forma no narrativa de la historia (Strohm, 2008).

Una última reflexión nos permite hacer algunas relaciones entre los movimientos de música antigua europeos y argentinos. Son claras las influencias europeas en estas regiones. Pero no sólo se trató de emular prácticas foráneas. Si bien ciertos procesos fueron parecidos: la influencia de la práctica coral, la relación entre la práctica musical y la creación de institutos de enseñanza, el coleccionismo de instrumentos, la búsqueda de caminos diferentes a la competencia

profesional y el deseo del disfrute del hacer música, hubo componentes culturales e ideológicos que resonaron en los músicos locales y que impactaron en la producción misma. La música antigua que hacen los solistas y conjuntos locales tienen características propias, ya sea por las influencias del contexto cultural, las músicas populares que se escuchan, la propia naturaleza de los músicos. Se puede constatar la impronta de los músicos latinoamericanos en Europa, las influencias han cruzado los océanos en ambas direcciones.

Bibliografía

- Butt, John (2002). *Paying with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Di Cione, Lisa (2006). *La música antigua en la Argentina contemporánea: actividad cultural del Collegium Musicum de Buenos Aires durante el período fundacional (1946 – 1950)*. Inédito.
- Donington, Robert (1989). *The Interpretation of Early Music*. Nueva York. Estados Unidos: Norton & Co.
- Ellis, Katherin (2005). *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Fabian, Dorottya (2016) *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Inglaterra. OpenBook Publishers <https://www.openbookpublishers.com/product/346>.
- Gonzalo Delgado, Sonia (2019). *Early Music: de pioneros "revival" a fenómeno global*. Madrid, España. Fundación Juan March.
- Harnoncourt, Nikolaus (1988). *Baroque Music Today: Music as Speech*. Portland, Oregon. Amadeus Press.
- Haskell, Harry (1988). *The Early Music Revival. A History*. Londres. Inglaterra: Thames and Hudson Ltd.
- (2001). "Early music" en Stanley Sadie ed *New Grove* online 2° edición.

- Haynes, Bruce (2007). *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-first Century*. New York. Oxford University Press.
- Kerman, Joseph (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.
- Morgan, Robert (1988). "Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene" en Nicholas Kenyon, ed. *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Nueva York, Oxford University Press pp.57 - 82.
- Sadie, Stanley, ed. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres.
- Strohm, Richard (2008). "Early Music as History" en *Early Music: Context and Ideas*. 2 Mesa redonda Cracovia. Polonia.
- Taruskin, Richard (1988). "The pastness of the Present and the Presence of the Past" en *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Nueva York, Oxford University Press pp. 137-207.
- Yri, Kirsten (2006). Noah Greenberg and the New York Pro Musica: Medievalism and the Cultural Front en *American Music*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 2006), pp. 421-444 University of Illinois Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25046050>.

MYRIAM KITROSER es flautista dulce con una larga trayectoria como instrumentista y como docente. Como investigadora es integrante del proyecto de investigación: Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por SeCyT, UNC. Asimismo, es integrante del Grupo de Musicología Histórica (GMH) dirigido por Leonardo Waisman donde investiga sobre la interpretación de la música colonial latinoamericana considerada como *Early Music*. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica Instrumental I, II y III del Departamento de Música, Facultad de Artes, UNC. Ocupó varios cargos de gestión en dicha institución: Jefa del Departamento de Música durante tres períodos consecutivos, vicedecana normalizadora y Decana de la Facultad de Artes entre 2015 y 2018. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre La práctica de la música antigua en Argentina bajo la dirección de Leonardo Waisman.

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Les cantantes líricos profesionales en Argentina: relevamiento y situación a octubre de 2020

Federico Sarudiansky

Universidad Nacional de Lanús

fsarud@gmail.com

Resumen

Este trabajo presenta los resultados del «relevamiento CLAP», realizado en septiembre de 2020 a más de 700 cantantes líricos profesionales residentes en Argentina. Los resultados presentan información detallada y hasta ahora no relevada sobre la distribución geográfica de los cantantes, sus características etarias, su formación, su trabajo como docentes, su trabajo en coros y como solistas (tanto en formatos tradicionales como nuevos), su inserción en otras áreas del mercado laboral, la autopercepción de sus propias tareas y sus necesidades en relación con la actividad. Este contenido va acompañado de una descripción técnica del cuestionario, su motivación y su realización, así como de algunas reflexiones sobre los resultados, con especial atención a posibles áreas de investigación futura.

Palabras clave: cantantes líricos profesionales, canto lírico, Argentina, relevamiento

Abstract

Professional lyrical singers in Argentina: survey and situation, October 2020

This paper presents the results of the «relevamiento CLAP», a survey conducted in September 2020 to more than 700 professional lyrical singers residing in Argentina. The results present detailed and previously unsurveyed information on the geographical distribution of singers, their age characteristics, their training, their work as teachers, their work in choirs as well as soloists (both in traditional and new formats), their insertion in other areas of the labour market, their self-perception of their own tasks and their needs in relation to the lyric music activity. This content is accompanied by a technical description of the survey, its motivation and its implementation, as well as some thoughts on the results, with special attention to possible areas of future research.

Keywords: professional lyric singers, lyric singing, Argentina, survey

Recibido: 26/10/2024

Aceptado: 01/11/2025

Cita recomendada: Sarudiansky, F. (2025). Les cantantes líricos profesionales en Argentina: relevamiento y situación a octubre de 2020. *Revista 4'33". XVII (25)*, pp. 41-79.

Introducción¹

Los cierres, restricciones y cancelaciones debidos a la pandemia de CoVid–19 afectaron de forma muy significativa a las actividades económicas y culturales de la Argentina. Dentro de este panorama general, el conjunto de les cantantes líricos profesionales se vio brutalmente alterado en su cotidianeidad desde marzo de 2020 por el alto grado de informalidad del sector. Para mayo de 2020 —tras apenas dos meses de aislamiento— comenzaron a surgir los primeros intentos de organización dentro de este grupo, que enseguida se enfrentaron a la falta total de información sobre la actividad en Argentina. Por eso, durante septiembre de 2020, un grupo de cantantes y otros profesionales llevó a cabo un relevamiento (que se denominó «relevamiento CLAP» [un acrónimo «creativo» y onomatopéyico de «Cantantes Líricos Profesionales de la Argentina»]) que pretendió suplir esta falta de información básica. Hasta ahora los resultados de la investigación permanecieron inéditos y sin difusión. Este artículo propone presentarlos por primera vez, ya que se trata de la única experiencia cuantitativa y sistemática realizada en el país sobre este sector. En este escrito doy cuenta del diseño del cuestionario, de los detalles de la convocatoria y, en especial, de los principales resultados del relevamiento. En el apartado final se presentan unas someras conclusiones y algunas extensiones posibles de investigación.

El relevamiento

Contexto y motivación

La idea original acerca de la necesidad de un relevamiento de cantantes líricos profesionales residentes en Argentina surgió en las primeras reuniones virtuales de cantantes líricos de la ciudad de Buenos Aires afectados por la interrupción de las actividades que produjeron las medidas de aislamiento debido a la pandemia de CoVid–19. Esos primeros encuentros, por supuesto virtuales a través de aún novedosos y rudimentarios zooms y meets, se convocaron

¹ Una versión preliminar de este artículo se presentó en noviembre de 2023 como trabajo final del seminario «Perspectiva sociológica de la música», dictado por la Dra. Guadalupe Gallo en el marco de la maestría en Musicología de la Universidad Nacional de las Artes.

con el motivo de la súbita cancelación de todas las programaciones teatrales, presentaciones en vivo y de todas las actividades que, de alguna u otra forma, incluían la participación de cantantes líricos. En especial, dado que la actividad lírica se programa con más antelación en teatros más grandes, el núcleo inicial de estas reuniones se convocó alrededor de la suspensión de actividades en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien este teatro (como varios otros dentro del país) cuenta con organismos estables —orquesta, coro, cuerpo de baile— con los que establece una relación laboral formal y continua, para los programas que incluyen canto lírico (en especial óperas, pero también obras sinfónicas que incluyan canto solista) se contrata —en modalidad «obra», es decir, específicamente para cada producción de ópera o concierto— a un conjunto de cantantes solistas. Esta modalidad de contratación suele ser bastante precaria: los honorarios se fijan en función a la cantidad de presentaciones en vivo con público —las veces que se va a representar la obra en cuestión; un número entre uno y diez, pero con más frecuencia entre tres y seis en el caso de las óperas— y no en función de otras variables como el tiempo y cantidad de ensayos, el tiempo de estudio, la dificultad y la longitud de la obra, etc. Además, si algún percance llevara a cancelar alguna o todas las representaciones, como fue el caso de la pandemia, esto afecta de forma directa a los ingresos percibidos por los cantantes, sin compensación ni indemnización alguna.

Así, que los primeros intentos de organización nacieran alrededor de las muy predecibles cancelaciones del Teatro Colón ante la pandemia no resultó ninguna sorpresa. Para muchos cantantes, estas actividades constituían su fuente primaria de ingresos, y el anuncio de una cancelación masiva y generalizada impactaba en sus perspectivas de ingresos futuros. La total individualidad en la forma de contratación de cantantes por parte de los grandes teatros de ópera en Argentina (Colón, Argentino de La Plata) también sumaba incertidumbre, ya que nadie sabía a ciencia cierta qué cosa les habían comunicado a los demás: si se iban a pagar o no los contratos, si se iban a reprogramar las funciones, si se cancelaba todo, etc.

Si bien esta fue la motivación inicial, de inmediato comenzaron a participar de las reuniones otros cantantes que no respondían específicamente a este perfil. Muchos estaban empleados en coros profesionales (es decir, con cargos estables, por lo que sus ingresos no estaban en riesgo en lo inmediato ante la suspensión de actividades) pero que veían desaparecer sus actividades

conexas (conciertos o presentaciones como solista), o coros informales —vocacionales, o semi-profesionales que tenían una actividad rentada una o dos veces al año—, o que complementaban una parte —a veces no marginal— de sus ingresos con «shows líricos» en restaurantes, fiestas o casamientos, o incluso que tenían un vínculo más marginal con el sector del canto lírico a través de impartir clases particulares de canto. Quedó prontamente claro que el universo de cantantes líricos profesionales excedía, por mucho, la adscripción al fenómeno puntual de «la ópera en el Teatro Colón» —y sus satélites dentro del área metropolitana de Buenos Aires— y que incluía un conjunto muchísimo más variopinto de actividades y formas de trabajo.

Sin embargo, ninguna de las participantes de estas reuniones virtuales tenía demasiada idea de cómo era y qué tamaño tenía este colectivo. Más allá de alguna iniciativa aislada a fines de los años 80 y principios de los 90 de organizarse para poder negociar mejores condiciones de contratación (restringido —de nuevo— al ámbito del Teatro Colón y de un carácter casi mítico, porque solo perdura en el registro oral), el conjunto de cantantes líricos estuvo disgregado en los últimos 25 años. Esto no es para nada sorprendente: la actividad misma, incluso dentro del «homogeneizante» trabajo coral, tiene un carácter fuertemente individualista. Le cantante que realiza funciones como «solista» busca, casi por definición, destacarse por sobre la masa; y esta búsqueda de protagonismo impregna también a sus relaciones sociales y laborales².

Para suplir esta falta de información se decidió, en esas primeras reuniones, conformar un grupo específico para tratar de recopilar información para conocer y caracterizar a este colectivo. Así, algunos de quienes participaban —que, por lo general, estudiaban o se desempeñaban en algunas otras áreas del conocimiento aparte de dedicarse profesionalmente al canto lírico— abordaron con independencia el proyecto de hacer un relevamiento de cantantes en la Argentina. El grupo se conformó con Carla Filipic Holm (Coro Polifónico Nacional, solista, también estudiante de antropología y docente), Eugenia Fuente (Coro del Teatro Argentino de La Plata, solista, también estudiante de justicia y derechos humanos), Rocío Giordano (solista,

² La relación entre género lírico y divismo en general es profunda y está presente desde los inicios del género. Hay mucha literatura sobre el tema: Snowman (2012), lo analiza detenidamente desde su caracterización de una de las primeras *prima donnas*, Anna Renzi, en el primer capítulo de su libro; Taruskin (2005), también lo aborda desde el lugar de preeminencia de los cantantes a partir de los carnavales de Venecia en el siglo XVII, lo mismo que Abbate y Parker (2015), especialmente capítulos 1 y 3. Sobre la naturaleza de la actividad lírica en la ciudad de Buenos Aires a principios del s. XXI, puede consultarse Benzecry (2012), que mencionaremos también, en otro contexto, más adelante.

politóloga, docente), María Julia González Sendín (Coro Polifónico Nacional, socióloga, docente), Alejandra Malvino (solista, fonoaudióloga, docente) y Cecilia Pastawski (solista). Un par de reuniones después me sumé yo porque aparte de músico, docente y maestrando en musicología también soy economista y tenía experiencia en el trabajo con cuestionarios, estadísticas y procesamiento y visualización de datos.

El diseño

El diseño del relevamiento se realizó en reuniones distintas de las del grupo general de cantantes y se trabajó con total independencia. En principio se barajó la posibilidad de hacer un relevamiento telefónico personal —casi como un sucedáneo de un relevamiento presencial—, pero se desestimó casi enseguida por las dificultades técnicas que presentaba (tiempo y recursos para realizar entrevistas telefónicas, la elaboración previa de una base de datos de contactos, la homogeneidad en la realización de las entrevistas, etc.). Al final se optó por realizar un cuestionario cerrado, excepto por algunos espacios de redacción libre, que se realizaría *online*. En este punto, el contexto de distanciamiento había exacerbado la conectividad y todos en el equipo estuvimos de acuerdo en que un relevamiento *online* podía ser un medio válido de recopilar la información, sin que esto implicara una menor calidad de las respuestas.

La discusión más rica surgió en torno a *quiénes* deberían ser relevados. La idea era identificar cuestiones específicas de la actividad *profesional* de los cantantes residentes en Argentina y eso requería una definición de en qué consistía esa *profesionalidad*. El criterio que terminó adoptándose fue el de una autoadscripción a la profesionalidad: un cantante lírico profesional es quien siente que lo es, más allá de sus logros personales específicos. Esto terminó pareciendo adecuado en función de que ningún parámetro por sí solo alcanza a describir con algún grado de verosimilitud o consenso la «profesionalidad» con un mínimo de objetividad. A la inversa: el propio relevamiento de las múltiples formas en las que se ejerce el canto lírico debería ser el que nos permitiera definir qué es —o qué parece ser— un «cantante lírico profesional».

Cuadro 1: Áreas temáticas del cuestionario del «relevamiento CLAP».

Área temática	Datos relevados
1. Datos personales	Año de nacimiento, provincia de nacimiento, provincia de residencia, localidad de residencia y registro vocal.
2. Estudios	Máximo nivel educativo alcanzado y tipo de estudios específicamente musicales. Esta respuesta permitía cualquier combinación entre las opciones presentadas y la posibilidad de añadir una respuesta libre.
3. Actividad docente	Cantidad de horas semanales como docente particular de canto, clases en escuelas de música privadas y en instituciones oficiales. También, actividad como preparador vocal, jurado de concursos y actividad docente musical pero no dentro del área del canto lírico. Se dejó un espacio para que el respondente pudiera escribir libremente acerca de este aspecto.
4. Actividad como coreuta	Participación en coros vocacionales y en coros rentados. Dentro de este último grupo, participación en coros «freelance» (es decir, convocados para una ocasión puntual), coros de asociaciones privadas de ópera, coros estables privados y coros dependientes de organismos públicos (en ese caso, modalidad de contratación). Cancelaciones y eventual cobro de indemnizaciones.
5. Actividad como solista	Distintos tipos de actividad solística: operística específicamente teatral (es decir, óperas escenificadas en un teatro), conciertos como solista con orquestas sinfónicas, conciertos de música de cámara y como solista pero por fuera del marco teatral convencional: esto incluye tanto grabaciones como una miríada de variedades de espectáculos tales como «shows líricos», fiestas, canto en ceremonias religiosas, <i>flashmobs</i> , presentaciones líricas «a la gorra», etc. En todos los casos se pidió detallar la naturaleza de la contratación y cuántas contrataciones de estas tuvieron en los tres años anteriores. También se preguntó por cancelaciones e indemnizaciones.
6. Otros ingresos	Búsqueda activa de más empleo, de otro empleo. Otras fuentes de ingreso, dentro o fuera de la actividad musical. También, en este caso, la o las otras actividades. Aportes jubilatorios.
7. Apreciaciones personales	Opinión sobre aspectos generales acerca del «canto lírico», de los cantantes, de la evolución reciente de la actividad (comparando el trienio 2017–19 con el trienio anterior 2014–18) y sobre las necesidades percibidas de los cantantes líricos.

El cuestionario se dividió en varias áreas temáticas y se referenció al período de tres años completos anteriores al cuestionario (es decir, al trienio 2017–2019); un resumen de sus contenidos se encuentra en el cuadro 1.

Este cuestionario se implementó en Google Forms para ser respondido de forma autoadministrada y anónima (es decir, sin la necesidad de informar un correo electrónico o una cuenta de Google). De manera accesoria, al finalizar el cuestionario, se invitaba a sumarse con el contacto a una lista de correo para conocer las actividades del grupo más grande, pero ambas respuestas no se vincularon. En total, el cuestionario contenía 74 preguntas, y el tiempo para completarlo se estimó en poco más de media hora.

La convocatoria

El paso crucial, tal como se sostuvo en las reuniones de diseño del relevamiento, era la convocatoria para responderla. Por un lado, podía sostenerse, una mayor difusión tendería a una mayor representatividad; pero por otro lado, al circunscribirse a la autopercepción de «profesional» de cada cantante, se corría el riesgo de que el relevamiento fuera respondido por individuos fuera del ámbito del canto lírico profesional.

La solución elegida fue, por un lado, acotar el período de respuesta a un tiempo prudencial (en principio se estimó en quince días, pero luego se alargó a un mes y terminó siendo de 40 días) y definir, dentro de este período, una agenda de difusión que fuera ampliando por etapas la convocatoria. Más allá de las observaciones sobre el individualismo de les cantantes que mencioné más arriba, el canto lírico no deja de ser un «mundo del arte» en el sentido de Howard Becker (2008): cada cantante se vincula con otros de muchas formas, como colegas de producción, como colegas de coro, como docentes, maestros, estudiantes, etc. y naturalmente forman una red en la que —con mayor o menor intensidad, a más o menos «grados de separación» (por emplear un término popular)— todes, o casi, están conectades.

La primera etapa consistió, naturalmente, en pedirle a todes les integrantes del grupo general —que, por supuesto, continuaba reuniéndose con regularidad y que tenía aproximadamente treinta miembros— un listado de todes les cantantes que conocieran de primera mano y la difusión fuera «boca a boca».

Al mismo tiempo se planeó una segunda etapa del relevamiento mediante redes sociales y medios de comunicación (radios como Nacional clásica, con repetidoras en todo el país,

programas en otras radios dedicados a la actividad lírica y gacetillas —en realidad blogs y listas de correo— dedicados a la actividad musical que llegan a un público bastante especializado). Se desestimó la idea de contratar algún servicio de publicidad no por el costo que pudiera acarrear sino por el riesgo de convocar a responder a un público que lo hiciera simplemente por hacerlo y no por autopercebirse una cantante lírica profesional.

En especial, la idea de segmentar en dos partes el relevamiento fue para poder mantener aislados lo más posible ambos grupos de forma de poder separarlos en caso de encontrarse que las respuestas del segundo grupo resultaran «extrañas» en este último sentido (una sugerencia que se menciona en Bethlehem y Biffignandi (2012, pp. 170 y ss.).

Debido a la naturaleza de las preguntas y el momento específico —plena pandemia— algunas cuestiones se decidieron dejar de lado. La primera fue no preguntar la nacionalidad de los cantantes residentes en Argentina. No se trataba de un relevamiento de *cantantes argentinos*, sino de *cantantes residentes en Argentina*. En un contexto de relativa falta de trabajo como lo fue la pandemia, cualquier pregunta que pudiera sugerir recolección de datos para poder ejercer algún tipo de discriminación basada en la nacionalidad podía hacer que se malinterpretara el objetivo del relevamiento. El único vestigio que quedó presente, al final, fue la pregunta sobre lugar de nacimiento (en la que se presentó la opción «en el exterior de Argentina»).

El otro aspecto sobre el que *ex profeso* no se indagó fue el género. En años anteriores a 2020 hubo varios casos de cantantes trans que plantearon conflictos acerca de la asignación de género en organismos públicos, en particular coros, y que alcanzaron estado público a través de la prensa escrita. Estos cantantes reivindicaban su derecho a autopercebirse en términos de género en contextos laborales donde se establecía una relación biunívoca entre género y registro vocal (es decir, soprano $\Rightarrow$ sexo femenino, tenor $\Rightarrow$ sexo masculino, etc.). La decisión fue limitar las preguntas al registro vocal (permitiendo incorporar opciones *ad hoc*) y redefinir el «género» que se utiliza a menudo en las estadísticas en términos de «grupos de registro vocal» (es decir, agrupar a los sopranos, mezzosopranos y contraltos más allá de su autopercepción de género como un grupo *ad hoc* de «voces agudas»).

Otro punto que se juzgó significativo fue buscar un aval institucional para realizar el relevamiento. La opción elegida fue solicitarlo a la Universidad Nacional de las Artes (UNA)

—institución en la que varias de las integrantes del equipo de diseño del relevamiento habían estudiado. Tras algunas conversaciones con la decana del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, la Lic. Cristina Vazquez, se acordó mencionar a la UNA en el material de difusión del relevamiento y poner a disposición los resultados a esa institución. (Que este artículo se presente en una revista publicada por esa misma institución viene, de alguna manera, a saldar esa deuda). Por último se elaboró material para la difusión del relevamiento en redes³ y se obtuvo una dirección de correo específica para todas las comunicaciones referidas al relevamiento (como, por ejemplo, el mail de la figura 1).

Figura 1: Correo electrónico convocando a contestar el relevamiento, enviado el 9 septiembre de 2020.



³ El *teaser* del relevamiento todavía se puede ver en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fOuuC09TnxQ>.

Dos cuestiones metodológicas para cerrar esta sección. La primera se refiere a la modalidad del relevamiento. El uso de formularios *online* presenta tanto ventajas como desventajas a la hora de recopilar información. Por un lado son sencillos y accesibles pero, al ser autoadministrados, son pasibles de ser completados con errores por les propios respondentes. Por eso, se intentó parametrizar lo más posible las respuestas y dejar, como ya se mencionó, un espacio al final de cada sección del formulario para permitir una entrada de texto libre para aclaraciones y comentarios (también mencionado como posibilidad en Couper (2008, pp. 217 y ss.). Pero por otro lado la necesidad de contar con una conexión a Internet para responderlo puede introducir sesgos (Tourangeau, Conrad y Couper, 2013, esp. cap. 3; Bethlehem y Biffignandi, 2012) que pueden surgir por problemas de conectividad o por falta de familiaridad con herramientas informáticas. Esto implica que un relevamiento de este tipo no pueda asimilarse ni a un resultado censal ni a una muestra probabilística. Sin embargo, el contexto de aislamiento que había impuesto la pandemia por CoVid-19 había forzado a muchos a familiarizarse con herramientas informáticas y a maximizar la conectividad, por lo que se estimó que estos sesgos podrían resultar menores a lo esperado.

La otra cuestión es la de los antecedentes. El único trabajo que toca, de forma tangencial, al colectivo de cantantes líriques es la etnografía de Claudio Benzecry *El fanático de la ópera* (Benzecry, 2012) que hace una descripción del mundo de la ópera en Buenos Aires pero enfocado desde el punto de vista del público —los *fanáticos* del título—, y no de les cantantes. Además, el abordaje de Benzecry es completamente cualitativo, construido en base a entrevistas y trabajo de campo, y no presenta una descripción cuantitativa del conjunto de cantantes. (Quizás por estar escrito desde esa perspectiva el trabajo de Benzecry fue recibido con cierta hostilidad por el colectivo de cantantes líriques, en especial por algunos comentarios despectivos hacia ellos que figuran en boca de algunos de sus entrevistados).

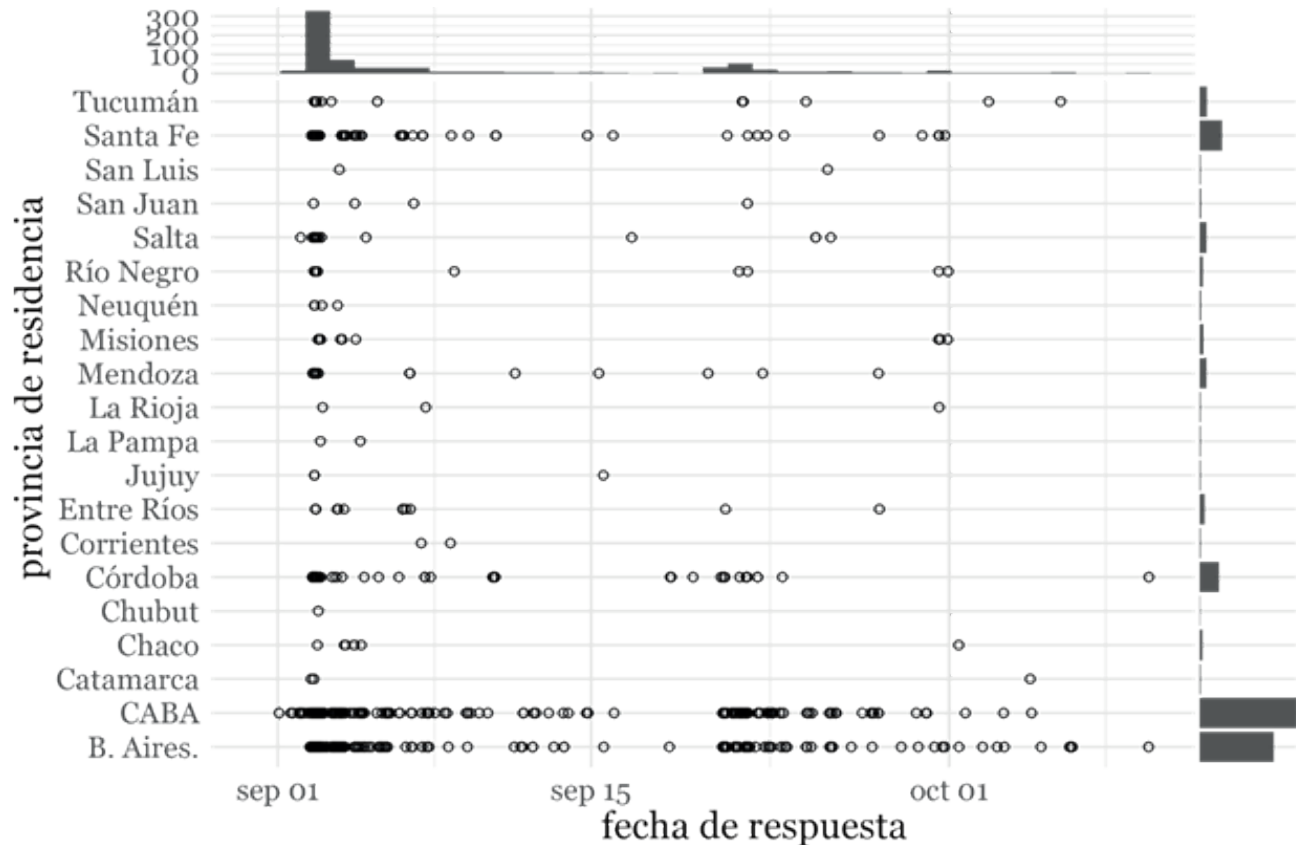
Por otra parte, desde 2020 —casi al mismo tiempo que este relevamiento— el Instituto Nacional de la Música (INAMU), un organismo nacional financiado con recaudación proveniente de la aplicación de la Ley de Medios implementó un proyecto de un «Observatorio de la música argentina» basado en la información del Registro Único Nacional de Músicxs (RUNM), que brinda información sobre músiques, profesionales y no, en todo el país (con alrededor de

70.000 inscriptos). A noviembre de 2023 el Observatorio ha publicado tres informes: el primero sobre cuestiones de género (INAMU, 2020), el segundo sobre «nuevos datos sobre las personas músicas y su actividad» (INAMU, 2022) y el tercero, mucho más específico, sobre la aplicación de la Ley de cupo en eventos musicales (Gowland, Saporiti y Liska, 2022). El segundo informe es el más detallado de los tres porque amplía su fuente de información principal con dos encuestas complementarias, la «encuesta INAMU 2021» y la «encuesta ASPO 2020», además de una serie de entrevistas en profundidad para proveer información cualitativa. Sin embargo, dado que aborda una multitud de géneros y estilos, la información utilizable para describir al grupo de cantantes líricos es muy limitada.

Las respuestas

El relevamiento arrojó 730 respuestas entre la madrugada del 1 de septiembre de 2020 y el 9 de octubre de 2020. La figura 2 muestra su distribución geográfica y temporal. A simple vista se observan las dos convocatorias detalladas en el apartado anterior. La primera de ellas —casi siempre «boca a boca»— fue, por lejos, la que produjo más resultados: 514 respuestas, prácticamente tres de cada cuatro, fueron realizadas dentro de los primeros diez días. Una de las invitaciones por mail se puede observar en la figura 1 más arriba, uno de los tantos enviados durante los primeros quince días del relevamiento. El primer día completo del relevamiento (el 2 de septiembre) se registró el mayor número de respuestas, 327, y el ritmo se sostuvo por encima de diez respuestas diarias por más de una semana.

Figura 2: «Relevamiento CLAP»: respuestas según fecha de respuesta y provincia de residencia⁴.



La segunda etapa comenzó en la tarde del 19 de septiembre, en la cual se difundió la convocatoria al relevamiento por redes sociales y otros medios (radios, gacetillas digitales). El resultado fueron 180 respuestas más (con un máximo de 57 el 21 de septiembre). A pesar de reiterar la difusión a través de redes sociales, hacia el día 5 de octubre las respuestas se habían reducido a un goteo de menos de cinco por día y, tras varios días sin actividad se decidió cerrar el relevamiento el 10 de octubre⁵.

⁴ Huelga decir que todas las visualizaciones de datos que figuran en este trabajo son de elaboración propia y fueron realizadas en base a los resultados del relevamiento.

⁵ Dado que se problematizó la limitación de la convocatoria con relación al sesgo que esto podría generar, cabe aclarar que las dos convocatorias (la primera más “controlada” y la segunda más amplia) no arrojaron diferencias significativas entre ambas al menos en lo que se refiere a distribución geográfica, edad, grupos de registro vocal, y las diversas preguntas sobre formación y experiencia dentro del canto lírico. La similitud entre estos dos grupos fue tal que torna redundante, en la exposición de los resultados que sigue, hacer la distinción entre ellos.

En la sección siguiente se aborda un resumen de los resultados que arrojó el «relevamiento CLAP» acerca del colectivo de cantantes líriques. Como tal, es uno de muchos posibles recortes de la información recopilada —uno arbitrario, por supuesto—. El *dataset* completo está disponible para elaborar otras consultas⁶. Toda la información fue procesada en R y las visualizaciones fueron generadas con el paquete ggplot2. Aunque no se mencione en todos los casos, todas las preguntas y sus respuestas están siempre referenciadas al trienio 2017–2019.

Una descripción cuantitativa del colectivo de cantantes líriques profesionales en Argentina

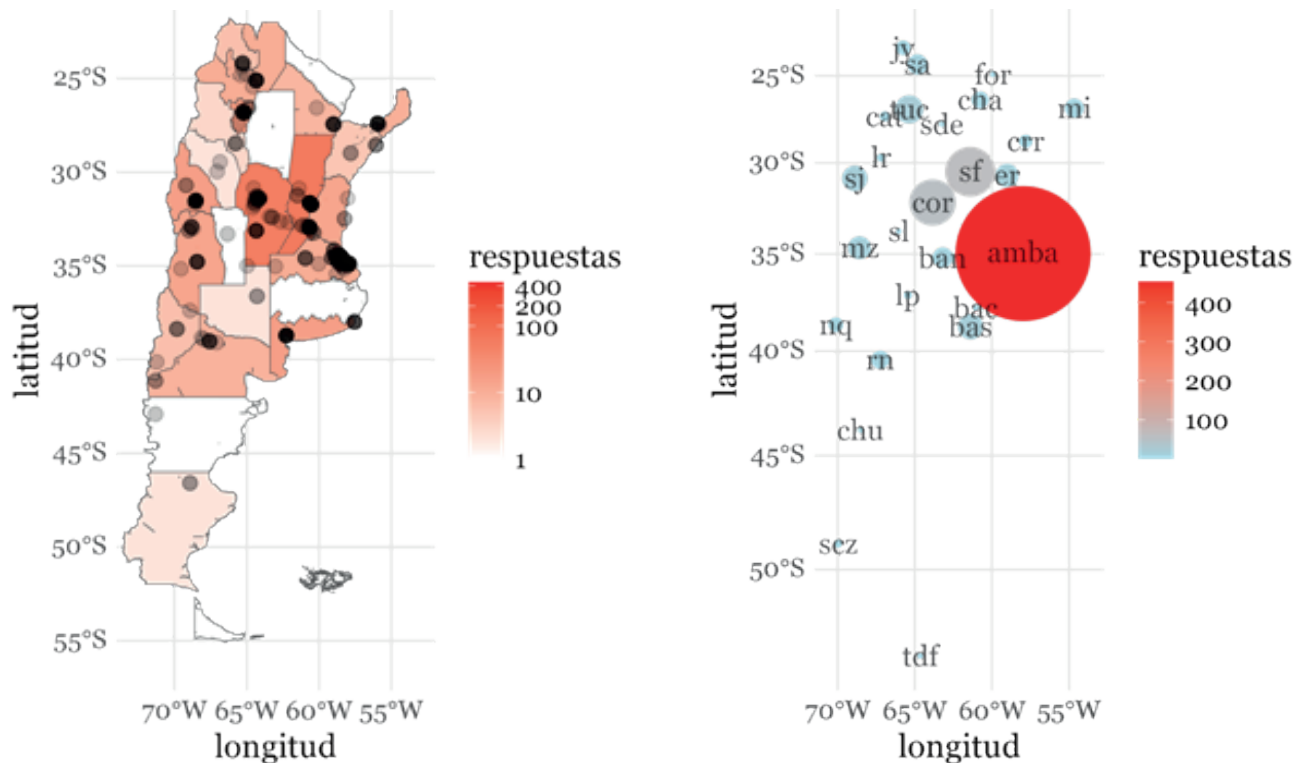
Número y distribución geográfica

El primer resultado digno de comentar es, por supuesto, el número. Más allá de la baja tasa de respuesta de los relevamientos online (Tourangeau, Conrad y Couper, 2013, p. 36) la cantidad de respuestas nos permite estimar con cierta robustez el orden de magnitud del colectivo de cantantes líriques: son más de 100 ($=10^2$) y son menos de 10.000 ($=10^4$): el conjunto está en el orden de los 1.000 ($=10^3$) integrantes. Este resultado es, por otra parte, algo «razonable» teniendo en cuenta, por ejemplo, la cantidad de coros estables, de teatros de ópera, de conservatorios y escuelas de música que hay en la Argentina. Entonces, si bien la «brecha digital» puede inducir un sesgo o implicar una baja tasa de respuesta, el orden de magnitud de la cantidad total de respuestas parece estar en línea con el valor de una estimación *a priori*⁷.

⁶ El *dataset* puede consultarse y descargarse de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1gJW2NfNKYrEktrSTAnlA_NorSpoGMeSwiO7-5sVMoaU/edit?usp=sharing.

⁷ El INAMU (INAMU, 2022, p. 21) estima en un 9% la participación de músicos dedicados a la música «académica/clásica/contemporánea». Teniendo en cuenta los casi 70.000 inscriptos en el RUNM y considerando que esa cifra incluye también a instrumentistas, la cantidad de respuestas del relevamiento está en línea con este resultado, al menos en el orden de magnitud. Algo parecido ocurre con la concentración regional de las respuestas y con la distribución por género (si bien aquí las definiciones empleadas son diferentes; véase más abajo).

Figura 3: «Relevamiento CLAP»: distribución geográfica de las respuestas del relevamiento según lugar de residencia (izq.); cartograma con cada zona de residencia representada con un círculo de área proporcional a la cantidad de respuestas (der.)



Razonable también es la enorme concentración de cantantes líricos que hay en el área metropolitana de la ciudad de Buenos Aires (AMBA de aquí en más). Caracterizada desde la primera mitad del siglo XX como la «cabeza de Goliat», la concentración de respuestas de residentes del AMBA es, como es de esperar, alta: 454 respondentes (un 62% del total) declara vivir en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires. En la figura 3 se muestran dos mapas. El de la izquierda muestra la distribución de las respuestas en forma de pequeños puntos negros sobre el mapa; el cartograma de la derecha muestra cada unidad geográfica representada por un círculo de área en función a la cantidad de respuestas. Aquí se puede apreciar el tamaño desproporcionado del AMBA respecto al resto del país, en el cual apenas se destacan las provincias de Córdoba y Santa Fe —con 54 y 62 respuestas—.

En las cifras del párrafo anterior se expresaron valores derivados no de la pregunta por la provincia de residencia sino de las respuestas a nivel de localidad. Esto permitió subdividir a la provincia de Buenos Aires en cuatro zonas (AMBA, incluyendo también a la ciudad de Buenos

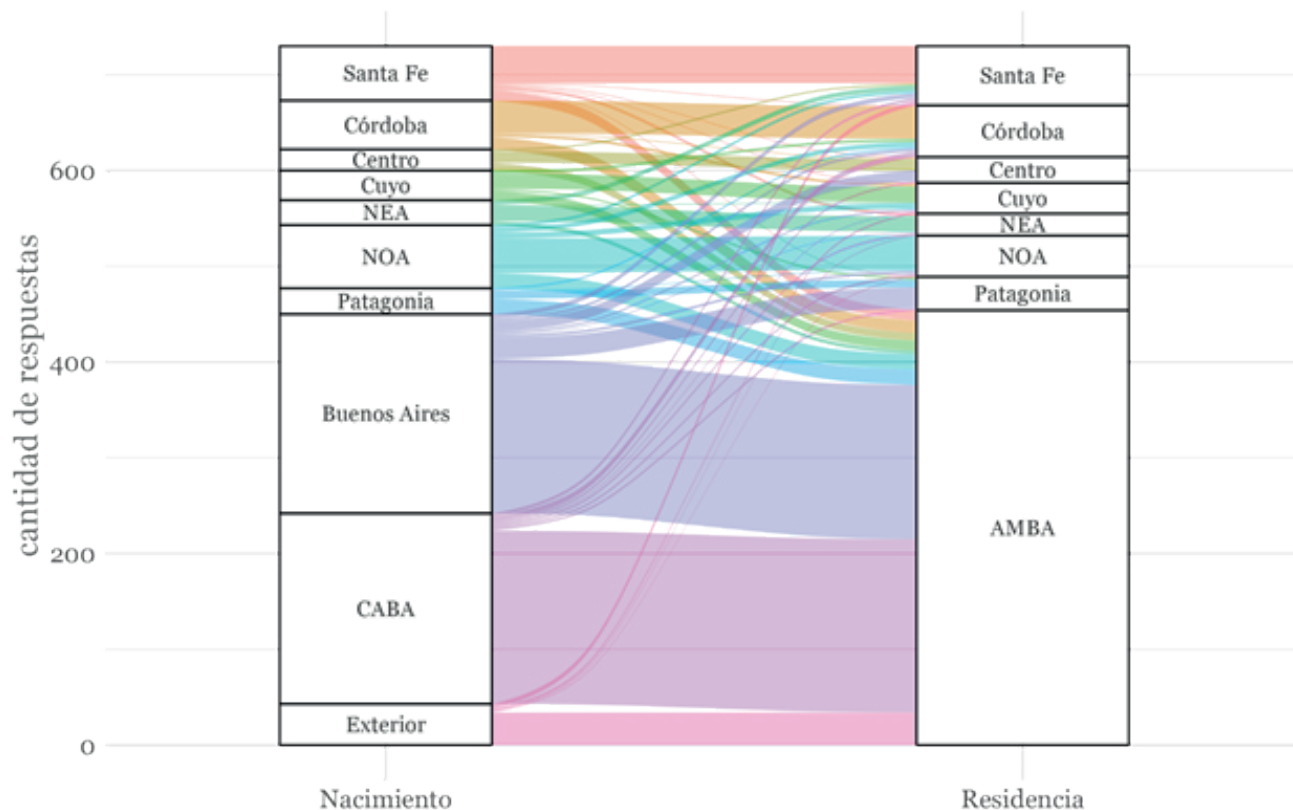
Aires; y Buenos Aires sur, centro y norte [ban, bac y bas en el mapa]), todas con características bien diferenciadas. En todo caso, la diferencia de tamaños relativos es tan importante que se optó por agrupar a las provincias en regiones más amplias —excepto en los casos ya mencionados de Córdoba y Santa Fe—: («Patagonia», que incluye a las provincias de Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz y Tierra del Fuego más la porción sur de Buenos Aires; «Centro», a las provincias de La Pampa, Entre Ríos y las porciones norte y centro de Buenos Aires; «NOA», «Cuyo» y «NEA» emplean las definiciones tradicionales de estas regiones⁸).

En la figura 4 se muestran los flujos migratorios consignados en el relevamiento entre lugar de nacimiento y lugar de residencia de los cantantes líricos⁹. Los cantantes residentes en el AMBA son principalmente nacidos en la ciudad y la provincia de Buenos Aires —342 casos, un 75% de los residentes en el AMBA—, pero también un 7% —34 casos— de cantantes nacidos fuera de la Argentina. Los flujos relativamente más importantes, si bien son más exiguos en valores absolutos— son el 62% de los cantantes que residen en Patagonia, que provienen de la provincia de Buenos Aires (22 casos), el 18% de los que viven en Cuyo, que provienen de Salta (6 casos) y el 11% de los que viven en Córdoba, que nacieron en la ciudad de Buenos Aires (6 casos). El caso de Patagonia —junto con Centro, pero en menor medida— es llamativo porque es la región que menor «retención» de sus cantantes líricos: apenas un 22% permanece allí, emigrando la mayoría al AMBA, pero también a Córdoba y al NOA. En el resto, aproximadamente seis de cada diez cantantes permanecen en su región de nacimiento.

⁸ Esto es, NOA —«noroeste argentino»—: Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja; NEA —«noreste argentino»—: Misiones, Chaco, Corrientes, Formosa; Cuyo: Mendoza, San Juan, San Luis.

⁹ Nótese que en el relevamiento se preguntó por provincia de nacimiento y localidad de residencia, lo que implica que se pueda hablar de AMBA solamente para el caso de residencia.

Figura 4: «Relevamiento CLAP»: flujos de migración (lugar de nacimiento vs. lugar de residencia).

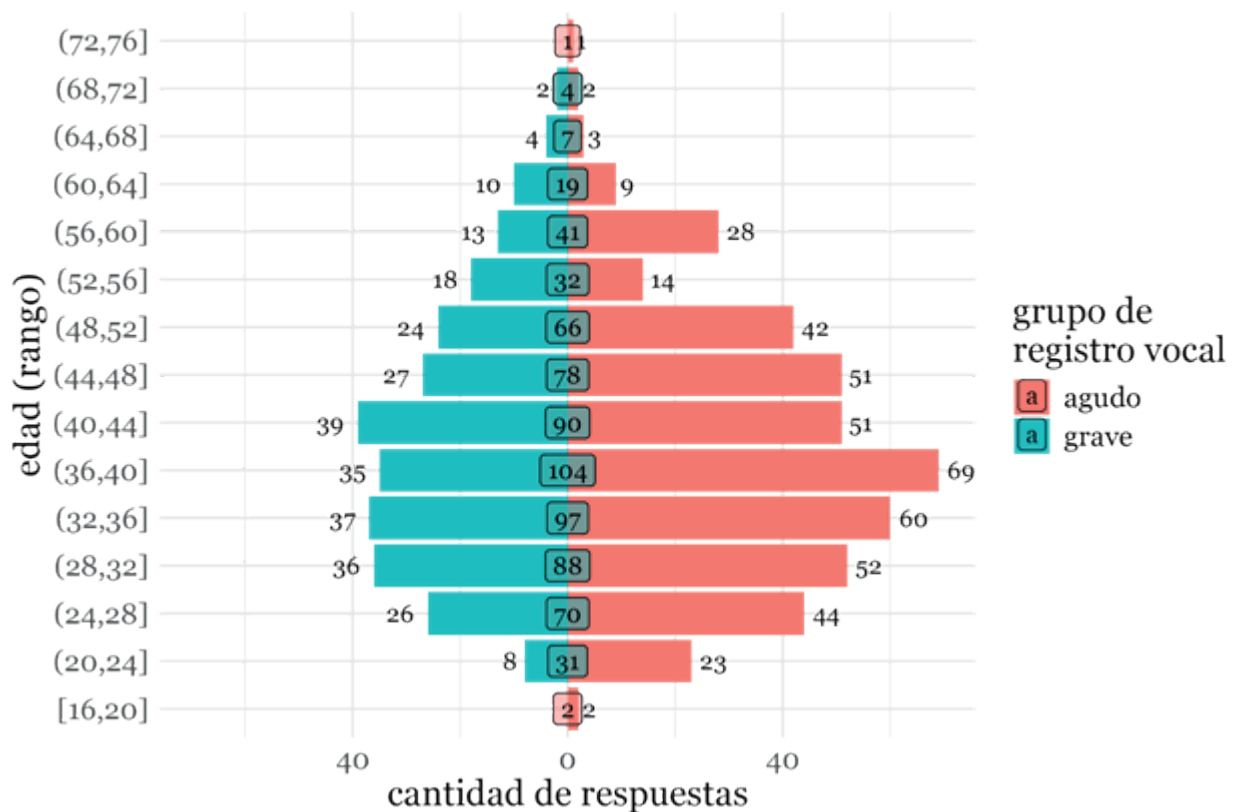


Registros vocales y edad

Como ya se mencionó, se evitó *ex profeso* preguntar a los cantantes por su género autopercebido. Esto, sin embargo, no nos inhibió de construir una categoría similar para detectar comportamientos y patrones específicos; esto, sin embargo, debe considerarse una estimación. Nuestra aproximación se basa en el agrupamiento de registros vocales, sobre los que sí preguntamos. En el relevamiento se propusieron los siete tipos vocales tradicionales —soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono, barítono bajo y bajo¹⁰—, pero permitiendo agregar otro registro vocal si quien respondía lo deseaba; así 11 casos se identificaron como «sopranista», «haute-contre» o «contratenor». De esta forma, contraponiendo el binarismo tradicional «masculino/femenino», aquí proponemos el «voces agudas»/«voces graves» y lo denominamos «grupo de registro vocal».

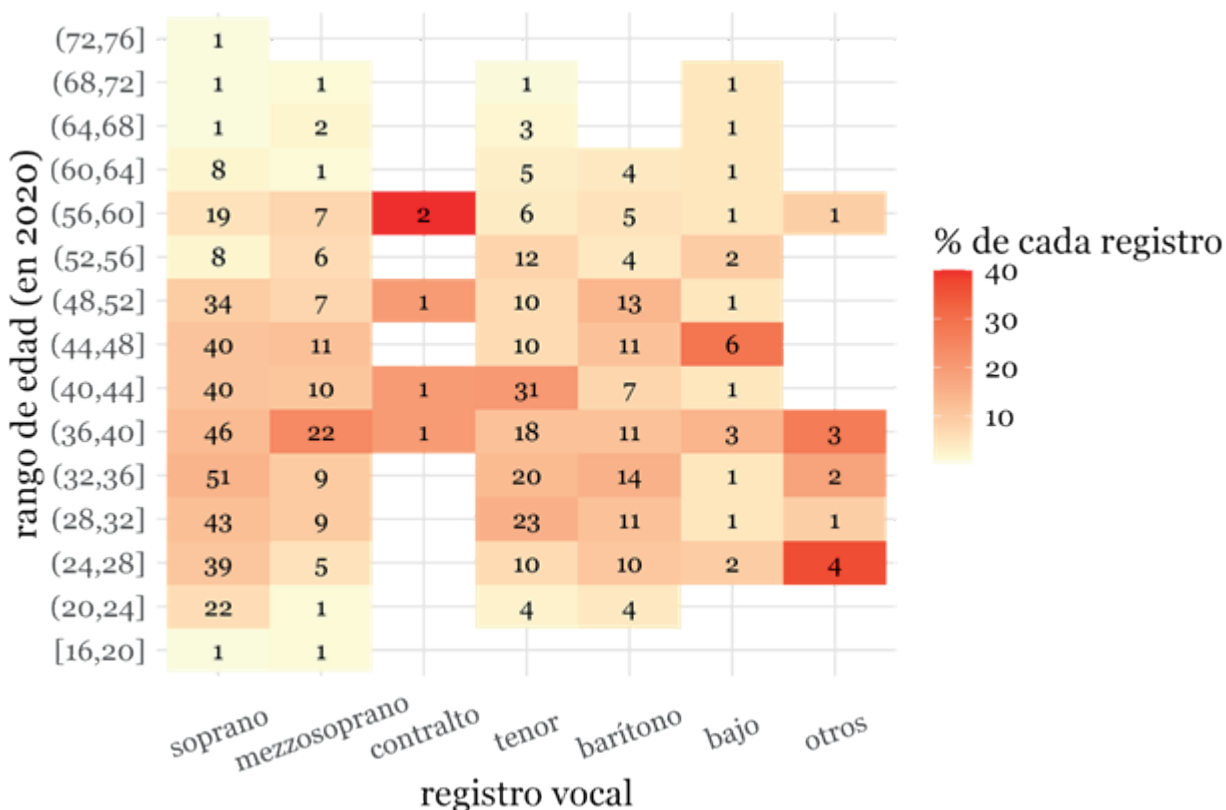
¹⁰ En todos los cuadros y figuras unificamos «barítono» y «barítono bajo» bajo la rúbrica común de «barítono».

Figura 5: «Relevamiento CLAP»: pirámide poblacional, según grupo de registro vocal y edad.



La figura 5 presenta una suerte de pirámide poblacional con las voces «agudas» (soprano, mezzosoprano y contralto) del lado derecho y las voces «graves» (tenor, barítonos, bajo) del otro. En este gráfico se presenta la distribución por edad —a 2020—, en intervalos de cuatro años. Se observa una pirámide asimétrica sesgada hacia la derecha, con los registros vocales agudos representando algo más de seis de cada diez cantantes (451 casos versus 279).

Figura 6: «Relevamiento CLAP»: registro vocal según rango etario.



La media de edad de les cantantes del relevamiento es 40 años, siendo apenas mayor (41 años) la de las voces graves que, además, muestra un grado mayor de variabilidad respecto a la media. Es notable la relativa poca presencia de voces agudas con más de 60 años, pasando de 24 respuestas en el rango de 57 a 60 años a apenas 6 en el rango de 61 a 64 años.

La relación entre registro vocal y edad se muestra en la figura 6. Se puede observar una relación inversa entre edad y registro (considerando el registro de soprano como el más «alto»): dentro del grupo agudo las medias de edad son 39 años para sopranos, 42 para mezzos y 48 para contraltos y, dentro del grupo grave, son de 41 años para tenores y barítonos, y 46 para bajos. El grupo «otros» que, como ya se mencionó, está compuesto principalmente por contratenores y sopranistas es, además de pequeño en número, relativamente el más joven, con una media de 35 años. La variabilidad es, en todos los casos, pareja, con un desvío estándar promedio de 10 años (algo mayor en el caso de los bajos).

En todo caso, lo que puede resultar sorprendente de la figura 6 es la extraordinaria dominancia del registro soprano: con 354 casos da cuenta por sí solo de casi la mitad del total del relevamiento y de tres de cada cuatro voces del grupo de registros agudos. Dentro del registro grave la dispersión es bastante mayor —el registro tenor representa el 57% del grupo—. Notable es, también, la escasez relativa de voces del registro contralto, con apenas 5 casos en 730, menos del 1%.

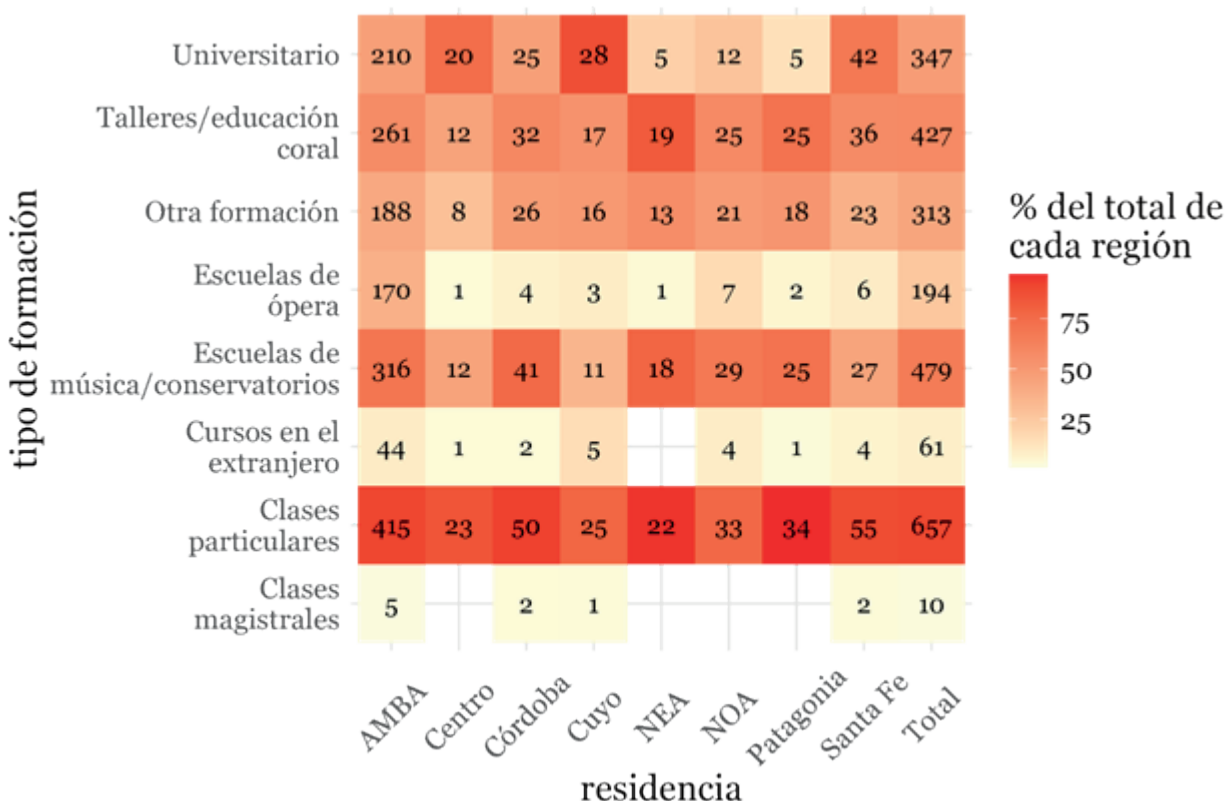
Formación

Un resumen de la formación musical de les cantantes líricos se puede observar en la figura 7, desagregado por región de residencia. El primer aspecto destacable es la importancia de las clases particulares en la formación de les cantantes: nueve de cada diez cantantes recurrieron a ellas como parte de su educación. Esta es una característica distintiva de la educación musical en la Argentina, y generalizada en el ámbito del canto lírico: la existencia de relaciones individuales estudiante–docente por completo privadas, por fuera o coexistiendo con un ámbito de formación institucional. Sin embargo, puede observarse que en aquellos casos en los que la oferta de educación musical a nivel superior está presente (universidades nacionales de Rosario, de Cuyo y del Litoral) aparecen a la vez mayores participaciones relativas de este tipo de formación como menor participación de clases privadas (regiones Centro, Cuyo y Santa Fe). En las demás regiones, en especial AMBA, Córdoba y NEA, pero también Patagonia y NOA en menor medida, además es importante la educación en escuelas de música y conservatorios, pero manteniendo altísimos niveles de clases particulares. Una explicación posible —pero que requeriría una investigación aparte, como se sugiere más adelante— es si es únicamente la oferta de educación superior la que satisface más las expectativas de les estudiantes y desalienta así la demanda de clases particulares¹¹. En otro orden, es destacable la presencia de «escuelas de ópera» dentro de les residentes en el AMBA (asociado, en su gran mayoría al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y al Opera Estudio del Teatro Argentino de La Plata

¹¹ Un hecho sugestivo es también la aparente complementariedad entre la educación universitaria y las escuelas de música/conservatorios: en aquellas regiones en las que es relativamente alta la participación de cantantes formados en universidades, es relativamente baja la incidencia de los conservatorios. Pero otra vez, este tema merecería ser investigado de forma separada.

—al menos en los pocos años en los que estuvo en actividad—; la única otra experiencia en el país parece ser «Salta Lírica» en esa provincia) y de experiencias formativas en otros países. Este último caso alcanza apenas al 6% del total del relevamiento y siete de cada diez casos que recibieron este tipo de formación viven en el AMBA.

Figura 7: «Relevamiento CLAP»: formación en canto lírico según región.



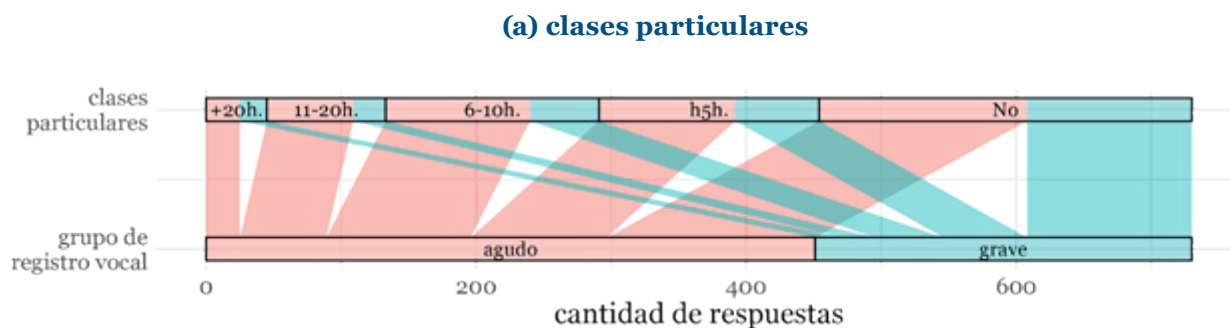
Docencia

Describamos ahora las tareas que realizan les cantantes líricos en ámbitos vinculados con la docencia. Se trata de algo muy frecuente: siete de cada diez cantantes realizan con regularidad algún tipo de actividad docente. Sin embargo, algunas regiones se alejan del promedio: en el NEA, por ejemplo, la proporción es apenas más de la mitad, mientras que en Patagonia, en el otro extremo, es de un 80%.

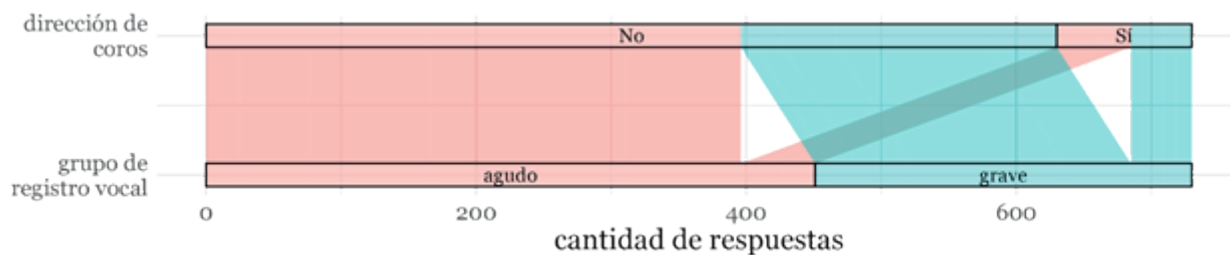
Con una prevalencia tan importante de las clases particulares en la formación de les cantantes, como se observó arriba, no resulta sorprendente que la mayoría de ellos, a su vez, se dediquen a esta actividad. En la figura 8a se muestra que más del 60% de les participantes del relevamiento dedican su tiempo a dar clases particulares, y para una porción no menor —casi una de cada cinco— lo hace en promedio más de cuatro horas por día hábil. En proporción, dos de cada tres cantantes de registros agudos dan clases particulares mientras que poco más de una de cada dos de registros graves lo hace. Esta particularidad se mantiene en todos los niveles de dedicación de este tipo de actividad, desde les que lo hacen más de 20 horas a la semana —y que, por lo tanto, se configura como su actividad principal— y quienes lo hacen de forma ocasional.

El trabajo docente en agrupaciones corales —dirigiendo o preparando, figura 8b— es, en cambio, una actividad mucho menos frecuente: apenas 100 cantantes, un 14%, declaran dedicarse a estas tareas. Esto puede resultar curioso dada la relevancia de este tipo de actividades en la formación de les cantantes (tal como se observa en la figura 7) pero tanto la existencia de egresados en carreras específicas de dirección coral —que existen en múltiples instituciones educativas— como la naturaleza colectiva de la actividad —una/directore/preparadore vs. un gran número de coreutas— pueden explicar esta baja proporción. En este caso, esta actividad es realizada de forma pareja por cantantes de los grupos de registro grave y agudo.

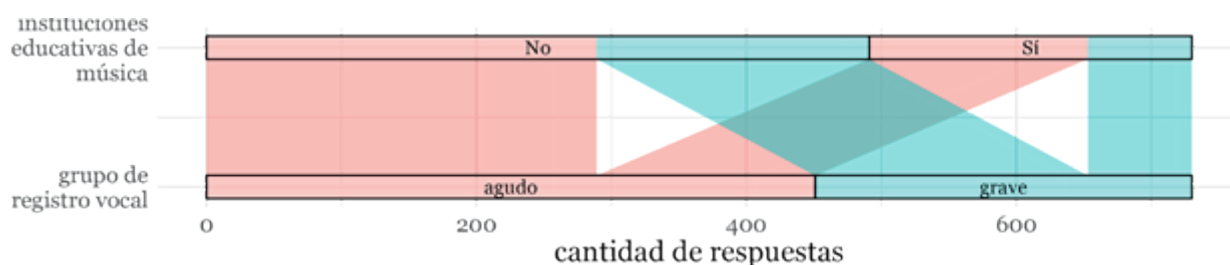
Figura 8: «Relevamiento CLAP»: actividades vinculadas a la docencia, según grupo de registro vocal.



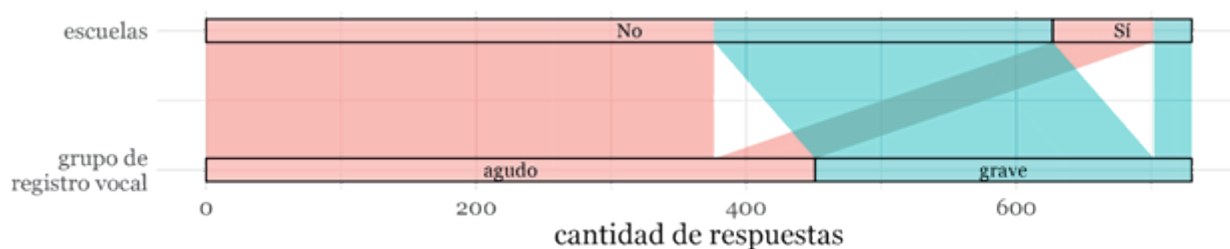
(b) dirección de coros



(c) instituciones de enseñanza musical



(d) educación en escuelas



Otras dos posibles actividades docentes se muestran en la figura 8c y 8d: la enseñanza en instituciones educativas vinculadas a la música y la realizada en escuelas comunes. En el primer caso, que incluye conservatorios, universidades y escuelas de música, trabajan casi uno de cada tres cantantes y, de ellos, dos de cada tres pertenecen al grupo de registro agudo. En uno de cada diez casos, se trata de empleos *ad honorem*, sin retribución monetaria; en cuatro de cada diez son empleos en planta permanente y la mitad declara tener alguna forma de contratación eventual. En contraposición, la docencia en escuelas de los tres niveles (inicial, primario, secundario) es algo mucho menos frecuente: apenas un 15% de los cantantes. De ellos, tres de cada cuatro pertenecen al grupo de registro agudo.

Actividad coral

Casi tres de cada cuatro cantantes líricos en Argentina dedican su tiempo a actividades corales, rentadas o no. Esta información se muestra en la figura 9. La participación en coros vocacionales —es decir, coros en los que no se percibe ningún ingreso— es alta, un 45%, lo que indica que muchos cantantes consideran esta expresión como una forma válida de ejercer su oficio. Esto es notable fuera del AMBA, donde la participación en coros vocacionales es sensiblemente mayor. Por otra parte, un cuarto de los cantantes se dedica a la actividad coral solo si percibe ingreso. Esto ocurre mayoritariamente en el AMBA (donde funcionan los cuatro coros rentados más grandes del país), pero también en la provincia de Córdoba, donde casi la mitad de los cantantes trabajan con exclusividad en coros rentados. (Los dos coros rentados importantes en la provincia son el Coro polifónico de Córdoba y el Coro municipal de Córdoba).

Figura 9: «Relevamiento CLAP»: actividad coral, según tipo de actividad y región. En cantidad de respuestas.

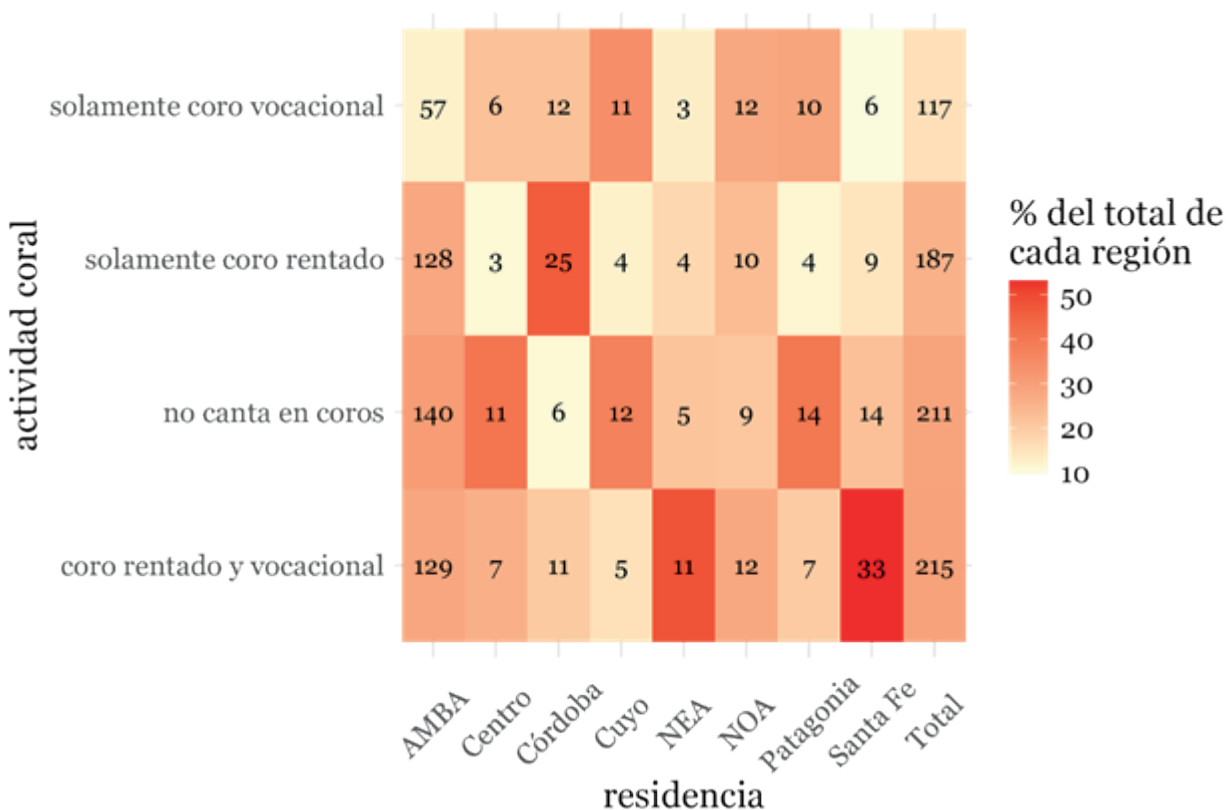


Figura 10: «Relevamiento CLAP»: actividad coral rentada, interacciones entre distintos tipos de coros.

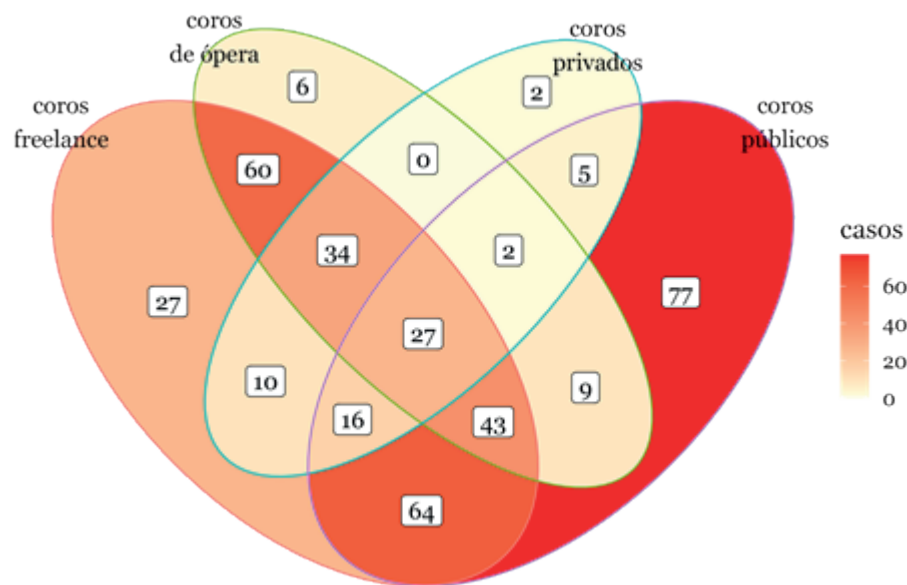
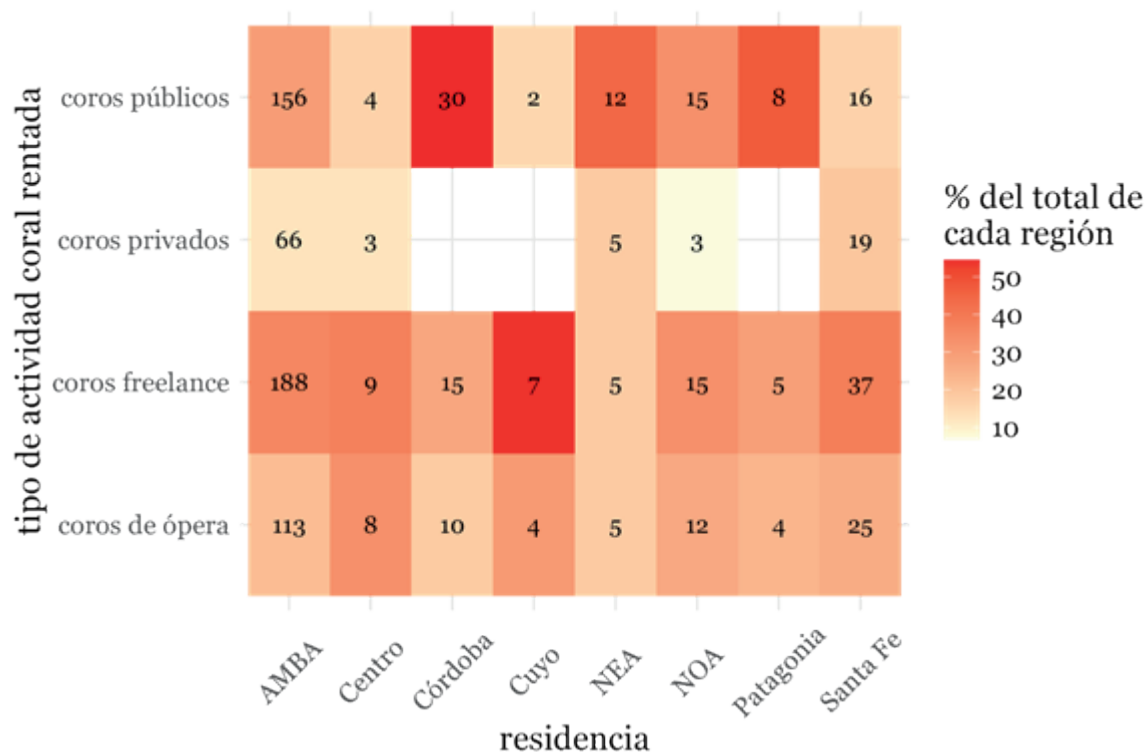
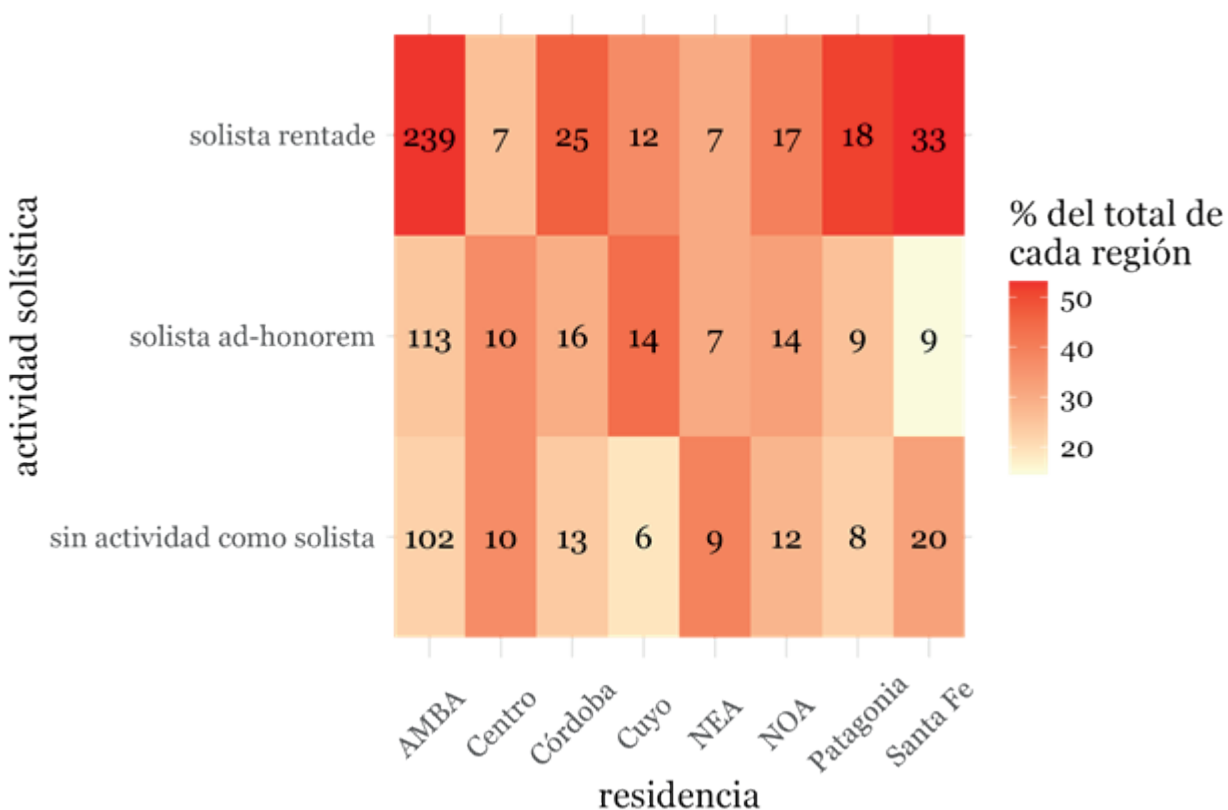


Figura 11: «Relevamiento CLAP»: actividad coral rentada, según tipo de actividad y región.



De todas formas, la mayor parte del trabajo coral, como se observa en la figura 11 corresponde a coros «freelance» y coros públicos. Los coros de ópera y los coros privados tienen una relevancia muy menor fuera del AMBA (con toda seguridad porque la actividad operística por fuera del circuito oficial es muy acotada). Aun así, como ya se mencionó, se destaca la importancia de los coros públicos en Córdoba, donde se desempeña más de la mitad de los cantantes relevados de esa provincia.

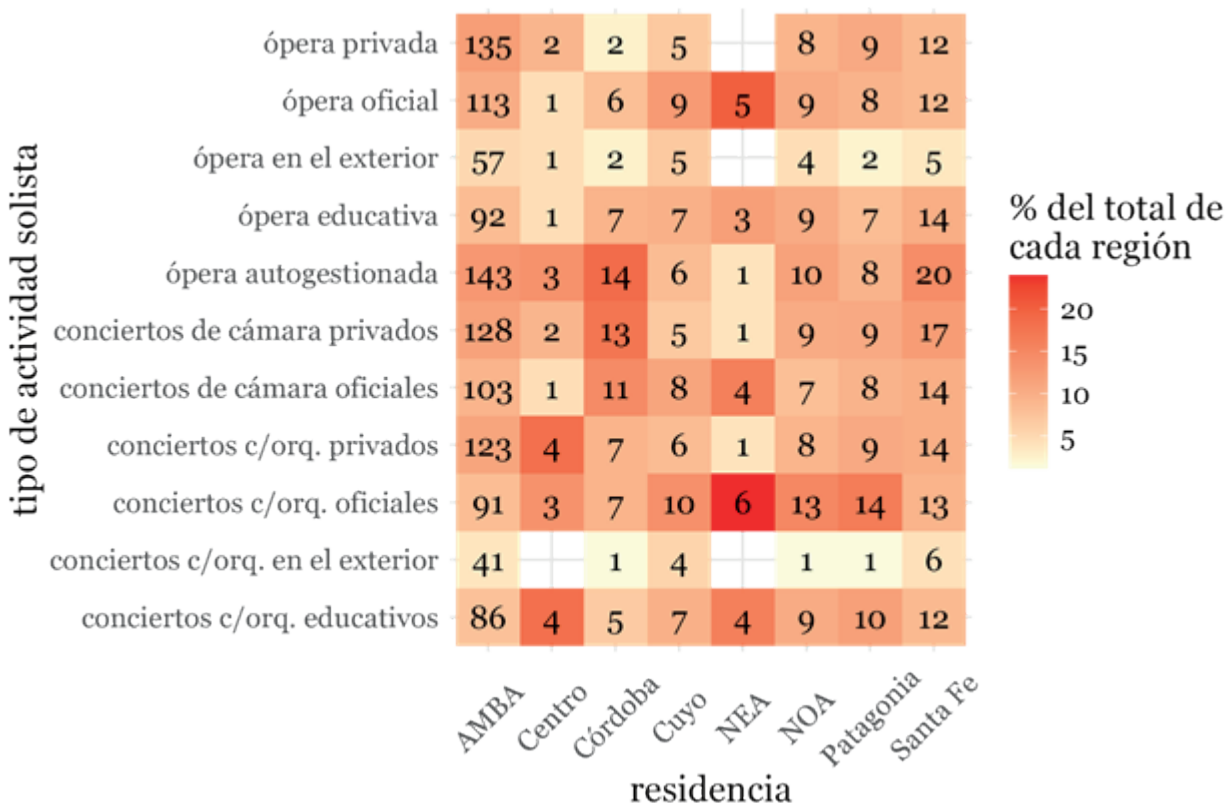
Figura 12: «Relevamiento CLAP»: actividad solística, según tipo de actividad y región.



Actividad solística

La actividad solística es igual de frecuente que la coral para les cantantes líricos residentes en Argentina: tres de cada cuatro cantantes responden haber llevado a cabo alguna actividad profesional como solista. Esto es cierto y parejo en todas las regiones del país, tal cual se observa en la figura 12. Lo que es distintivo del AMBA —y también de Santa Fe— es la alta proporción de solistas rentados. Los solistas *ad honorem*, como se observa en la figura, también son un grupo relevante, rondando el 25% del conjunto de cantantes a nivel nacional y con participaciones más altas en regiones como Centro, Cuyo y NOA.

Figura 13: «Relevamiento CLAP»: actividad solística rentada en formatos tradicionales, según tipo de actividad y región.

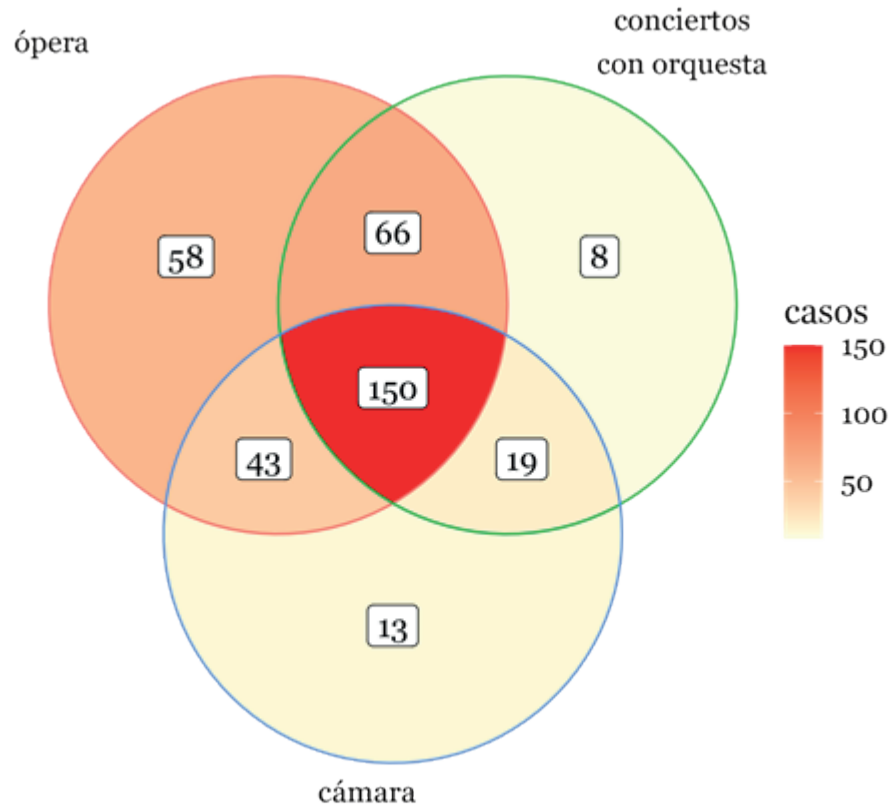


La actividad solística se dividió en dos a los fines del análisis. En primer lugar están las actividades que se asocian de forma tradicional con el canto lírico: la ópera, la música de cámara y los conciertos con orquesta; esta información se resume en la figura 13. Al igual que en el caso de los coros, los cantantes participan a menudo de varias de estas actividades de manera simultánea. Como se muestra en la figura 14, de un conjunto de 357 cantantes que realizaron al menos alguna de estas actividades de forma rentada, un poco menos de la mitad participó de las tres categorías, y apenas un 22% lo hizo en una sola (con una gran mayoría que participa solamente en óperas). Respecto a la ópera, la respuesta más frecuente es la ópera autogestionada (es decir, por fuera del «circuito oficial» de los teatros públicos y de las compañías privadas de ópera establecidas y con ciclos regulares). Estos casos, por supuesto se centran en el AMBA, pero deben destacarse, por su importancia en términos relativos, los casos de las provincias de Santa Fe y Córdoba. Los conciertos con orquesta (esto es, conciertos sinfónicos

en los que participa al menos una solista vocal, a menudo denominados «conciertos sinfónico–corales») son la actividad relativamente menos frecuente, pero resultan especialmente importantes en algunas regiones, como Centro, NEA, NOA y Patagonia, donde la actividad operística es más exigua. La música de cámara (que se refiere a la participación en conciertos con pocos músicos, por lo general uno o más cantantes y piano) ocupa un puesto intermedio, siendo relativamente importante para los cantantes residentes en la provincia de Córdoba. Por último, hay un pequeño núcleo de cantantes (44 cantantes, un 6% del total), principalmente centrado en el AMBA, que accede a contrataciones de ópera y conciertos fuera del país.

Pero, en segundo lugar, se indagó por otras actividades solísticas que surgieron más recientemente que se despegan de las formas tradicionales en las que se ejerce el canto lírico. Estas incluyen «shows líricos» en los que cantantes brindan un espectáculo con música tomada de óperas tradicionales, pero cantada sobre una «pista» grabada del acompañamiento orquestal (o también, a veces, al piano) en ámbitos usualmente extraños para el canto lírico: restaurantes, casas particulares, a veces teatros, etc. Pueden incluso realizarse con vestuario y algunos movimientos escénicos, pero no pretenden representar una ópera en su totalidad, sino mostrar las arias y conjuntos más conocidos por el público; este tipo de espectáculos también puede incluirse en fiestas de distinto tipo —fiestas de casamiento, cumpleaños, aniversarios—. Otras actividades solísticas son el canto en ceremonias religiosas —sobre todo casamientos en iglesias, templos y sinagogas—, «flashmobs» —intervenciones relámpago en espacios públicos donde se interpreta música con canto lírico—, arte callejero, participación de obras de teatro de prosa o producciones audiovisuales y diversos tipos de grabaciones: desde discos hasta bandas sonoras, pasando por publicidades y material para radiodifusión.

Figura 14: «Relevamiento CLAP»: actividad solística rentada, interacciones entre distintos tipos de actividades tradicionales: ópera, conciertos con orquesta, música de cámara.



Quizás sin causar sorpresa, la participación de cantantes líricos en estas actividades es mucho más frecuente que en las tradicionales referidas más arriba: el 85% de los cantantes relevados afirma haber participado en al menos una de estas categorías, muy por encima de los que lo hacen en las más tradicionales de la actividad lírica. Esta información se puede ver en la figura 15, donde se observa que las respuestas más frecuentes son, en orden de importancia, los «shows líricos», las ceremonias religiosas y las fiestas particulares. Quizás podría suponerse que este tipo de actividades, «nuevas», se corresponden con los cantantes más jóvenes; los datos mostrados en la figura 16 lo desmienten: la participación en este tipo de actividades se distribuye de forma homogénea en términos de edad.

Figura 15: «Relevamiento CLAP»: actividad solística rentada en nuevos formatos, según tipo de actividad y región. En número de respuestas.

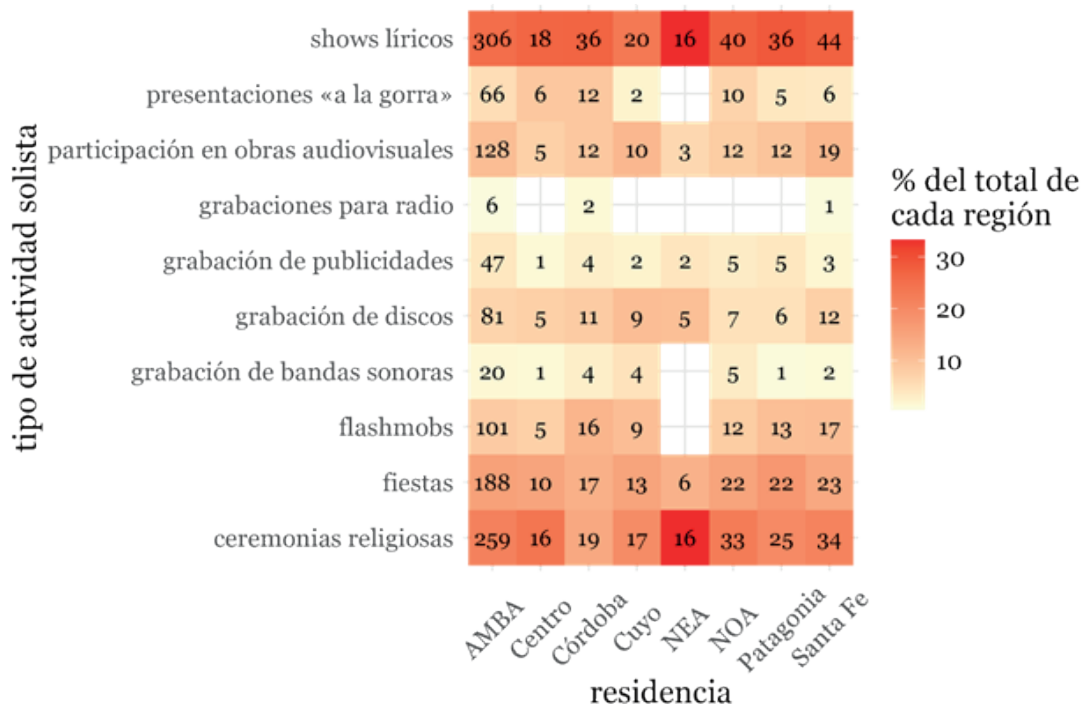


Figura 16: «Relevamiento CLAP»: actividad solística en nuevos formatos, según tipo de actividad y rango etario. En número de respuestas.

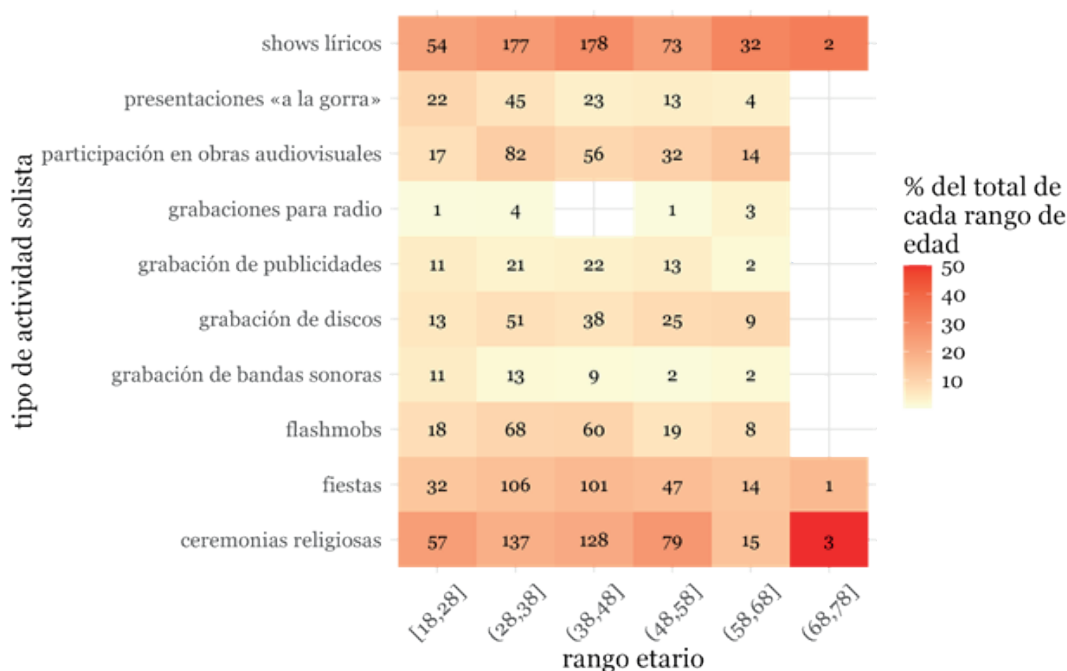
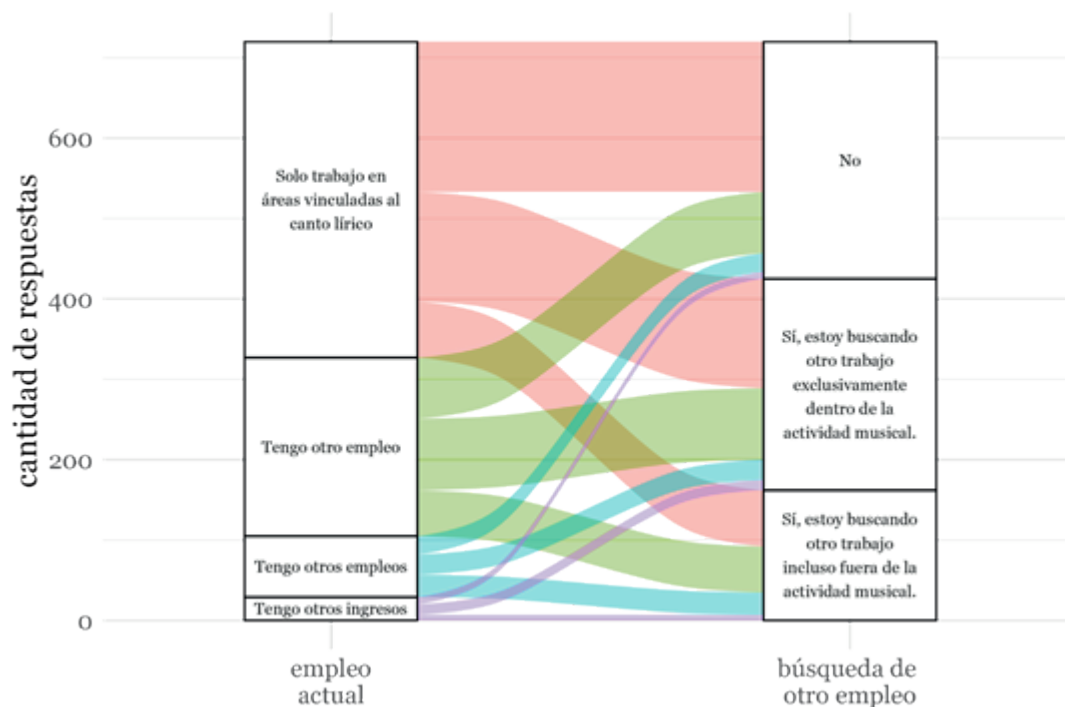


Figura 17: «Relevamiento CLAP»: empleos alternativos y búsqueda de nuevos empleos. En número de respuestas.

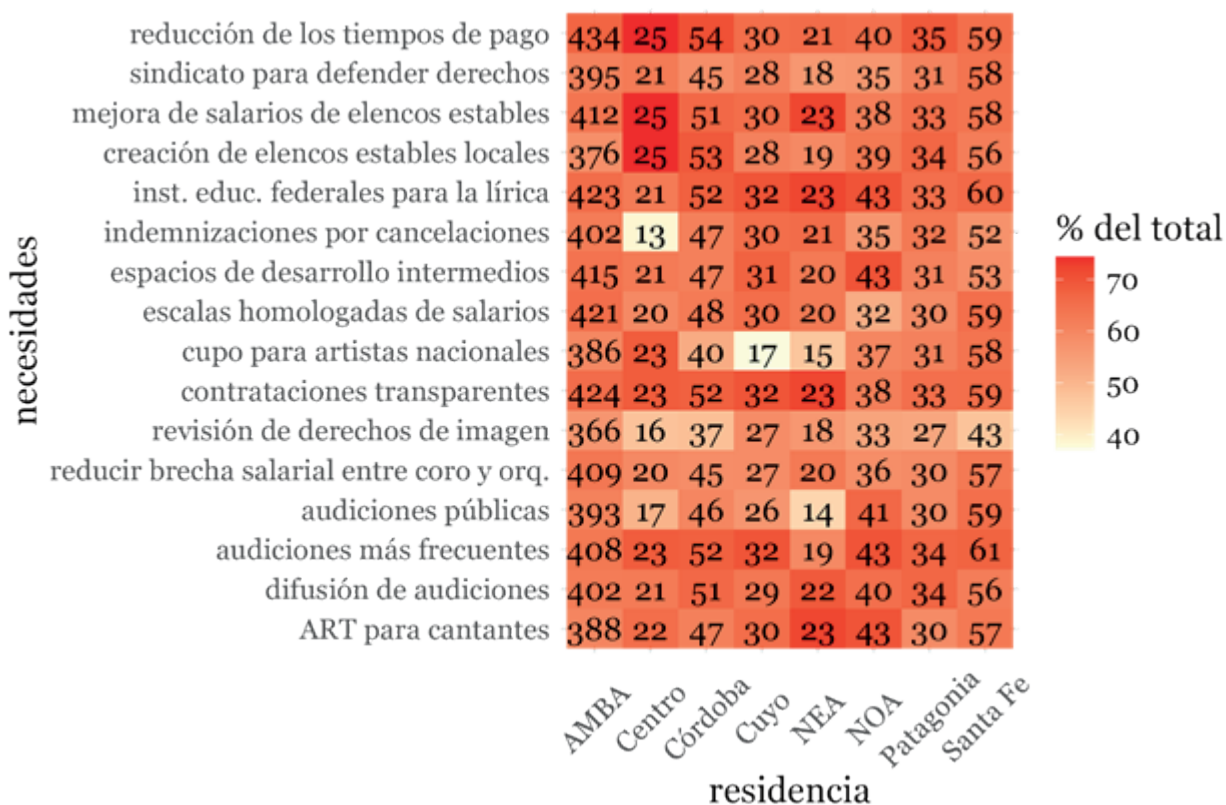


Situación laboral

Respecto a la situación laboral de les cantantes (la figura 17 muestra el detalle), más de la mitad declara trabajar con exclusividad en actividades vinculadas al canto lírico (al que se le puede sumar un pequeño conjunto —un 4%— que percibe otros ingresos como rentas, jubilaciones, alquileres, etc.). El resto de los casos complementa su actividad como cantantes líricos profesionales con otro u otros trabajos en actividades por fuera del canto —como, por ejemplo, trabajos administrativos, profesiones liberales, etc.—. Cuatro de cada diez cantantes se encuentran satisfechos con el empleo que tienen y no están buscando activamente otro y, dentro del grupo que sí busca otro empleo, la mayoría lo hace dentro de la actividad musical. Las características del aspecto laboral de les cantantes son parejas en las distintas regiones del país —como excepción, en Patagonia, por ejemplo, la proporción de cantantes que trabajan con exclusividad en áreas vinculadas con el canto es algo mayor, un 65%—, pero no así en la búsqueda de más empleo: en las regiones del NOA y NEA casi ocho de cada diez cantantes busca más empleo, tanto dentro como fuera de la actividad musical.

Por último, la figura 19 presenta algunas opiniones de los cantantes sobre necesidades para su propio sector. En cada caso se le preguntó si «estaba de acuerdo», «ni de acuerdo ni en desacuerdo» o «en desacuerdo» a una serie de 16 cuestiones que fueron tomadas de preocupaciones frecuentes que surgieron en las reuniones del grupo general de cantantes (ver la sección «contexto y motivación», más arriba). Estas «necesidades» del sector incluyeron cuestiones como la demora en los pagos (en especial en trabajos realizados en instituciones públicas), la necesidad de sindicalización, la participación de artistas nacionales en las programaciones oficiales, audiciones, brechas salariales con otros organismos artísticos, etc. Las respuestas se computaron como «votos», en las que la opción «de acuerdo» suma 1, la opción «en desacuerdo» resta 1 y la opción neutra, «ni de acuerdo ni en desacuerdo», no suma ni resta nada.

Figura 19: «Relevamiento CLAP»: necesidades de los cantantes líricos. En «votos» (ver texto).



Los resultados muestran, en general, altos valores de adhesión a las necesidades percibidas, entre el 75% y el 95%. Los mayores consensos se encuentran en la reducción de los tiempos de pago, la creación de nuevos espacios educativos específicos para el sector, la firma de contratos previa a la realización del trabajo —una cuestión nada trivial: en muchos casos la firma de los contratos (especialmente con organismos públicos) sucede después de realizada la presentación— y con cláusulas que amparen al cantante ante cancelaciones, audiciones frecuentes y la actualización de los salarios de los organismos estables. Entre las menos consensuadas figuran —quizás sorprendentemente— aspectos tales como la regulación de los derechos de cesión de imagen, un cupo para cantantes nacionales dentro de las programaciones oficiales, audiciones públicas y la creación de más organismos estables a nivel nacional.

Conclusiones

La descripción de los resultados del relevamiento que presentamos busca llenar el vacío de información acerca del sector de los cantantes líricos en Argentina y pretende ser un punto de partida, una primera aproximación, tanto para la articulación de demandas del propio sector como para otros actores, públicos y privados, que se vinculen con este colectivo. Si bien el relevamiento fue realizado en forma digital y en un contexto de alta incertidumbre como la pandemia por CoVid-19, los resultados presentados muestran, en primer lugar, una pintura «razonable» en términos de tamaño, distribución geográfica y etaria y, en segundo lugar, un relevamiento de parámetros estructurales, no fácilmente modificables, que sirven para caracterizar a este grupo.

Pero, por otra parte, hay algunos aspectos en los que la sección anterior no profundizó. Algunos, como indicadores acerca de la intensidad de trabajo de los cantantes en cada uno de los ámbitos, información acerca de cancelaciones de contratos e indemnizaciones percibidas, aportes jubilatorios, evolución reciente de la actividad lírica e impresiones generales sobre la actividad fueron relevados y no se incluyeron en la descripción. Aquí tomamos, por ejemplo, como algo binario «ser solista»; pero en realidad se trata de una categoría más fluida: hay cantantes que realizan más de 7 producciones de ópera al año y otros apenas una, y así en todas

las categorías analizadas¹². Es probable que si se busca información específica de subconjuntos de este colectivo con características bien precisas, se puedan extraer mejores conclusiones. El *dataset* con la información está, como ya se informó, disponible para consulta y uso público¹³.

Pero otros aspectos exceden el alcance de este relevamiento y deberían ser abordados independientemente. El primero de ellos es la cuestión de los flujos migratorios entrantes y salientes de cantantes líriques. Argentina es un país históricamente receptivo para les cantantes y ofrece, al menos en los elencos estables de teatros públicos, una virtual igualdad de oportunidad a les cantantes natives. Por otra parte, muchos cantantes buscan oportunidades laborales fuera de la Argentina, no meramente por una cuestión monetaria sino de oportunidad para desarrollar una carrera más activa; algunos eligen residir en Argentina y apuntar a un mercado regional (América del sur, por ejemplo), mientras que otros se radican en Europa o Estados Unidos, sitios en los que el número de producciones (en especial de ópera) permiten un desarrollo profesional casi imposible de lograr de forma local.

Un segundo aspecto son las cuestiones de género. Ya detallamos que este fue un ítem sobre el cual se evitó preguntar *ex profeso*, en especial para no sugerir que sería abordado a la ligera. Pero este es un tema en sí mismo. El canto lírico en general y la ópera en particular fueron históricamente uno de los ámbitos más plurales en términos de género y disidencias¹⁴ y algunas discusiones que tomaron estado público sobre género y encasillamiento a través de registros vocales —que ya mencionaron y dieron pie al uso de los «grupos de registro vocal» en la descripción de la sección anterior— permitirían un abordaje más específico de este tema.

Otro tema que se mencionó al pasar en la descripción de los resultados del relevamiento y que ameritaría una discusión más profunda y específica son las características específicas de la formación musical en la Argentina, en particular el generalizado recurso a las «clases

¹² Por poner un ejemplo arbitrario, les cantantes líriques que realizaron siete o más producciones de ópera (en el trienio 2017–19, en teatros oficiales o fuera del país) —algo que podría asemejarse a lo que podría considerar el sentido común que es un «cantante lírique profesional»— fueron, según el relevamiento, solamente 34, menos del 5% de los respondentes; el 85% viviendo en el AMBA, el 70% perteneciendo al grupo de registro grave y con edad promedio a 2020 de 46 años.

¹³ Ver nota 4, más arriba.

¹⁴ La literatura sobre este tema es inmensa: por ejemplo, Abbate y Parker (2015), Snowman (2012) y Taruskin (2005) abordan el tema históricamente, haciendo hincapié en la relativa paridad de género en la ópera —incluso, en muchas ocasiones, con las mujeres teniendo ingresos mucho mayores que sus colegas masculinos— y en la relativa tolerancia dentro del género para disidencias sexuales. Koestenbaum (1993), Abel (2019) y, sobre todo, Susan McClary (1991, en especial en el capítulo 2 y 2012, en la segunda parte) se enfocan en cuestiones más amplias sobre género y sexualidad dentro de la ópera.

particulares» y a «otra formación» que quedó plasmado en la figura 7 y que no es privativo de la formación de cantantes líriques sino de toda la educación musical en la Argentina.

Y por último, si bien se pretendió un abordaje federal en este relevamiento, es cierto que tanto la predominancia del AMBA en la mayoría de los aspectos de la oferta cultural profesional de la Argentina como la escasa representatividad de las respuestas en algunas provincias atentan contra la detección de problemáticas regionales específicas que requerirían un trabajo más dirigido. La realización de relevamientos puntuales, quizás presenciales o al menos con un fuerte anclaje en referentes en cada provincia o —incluso— localidad sería algo que permitiría disponer de información mucho más detallada y fiable.

Dos reflexiones para concluir. La primera: del relevamiento surge una imagen que se vincula con un aspecto histórico. La música occidental, al menos la de tradición escrita, pasó de ser un artefacto cultural utilitario —es decir, que *se usaba* para algo: bailar, comer, hacer sociales, memorizar un texto, etc.— a ser algo destinado a ser admirado en sí mismo. Esto fue producto del pensamiento europeo de la Ilustración en el siglo XVIII, de la creación de la estética como disciplina filosófica y del idealismo y nacionalismo alemanes durante el siglo XIX (Taruskin, 2009, *passim*, pero en especial el capítulo 40). Esto llevó a una sacralización de la obra de arte en la forma de un «museo imaginario» (según la poética definición de Lydia Goehr [1992]) en el cual la música dejó de ser algo usado para ser algo admirado, tal como una herramienta antigua dentro de la vitrina de un museo. El canto lírico, en particular, desarrollado como técnica a través de la ópera desde el siglo XVII hasta nuestros días, también pasó por ese proceso de «museización»: su repertorio se fosilizó, conformándose un canon de «obras maestras incuestionables» abordadas siempre de manera reverencial, con una mínima incorporación y renovación a través de nuevas composiciones. Esto no fue siempre así. Durante sus primeros dos siglos de historia, la lírica fue un género muy dinámico que funcionó a pleno como soporte de otras actividades —un generador de prestigio aristocrático al principio; un espectáculo que justificaba interacciones sociales de la burguesía empoderada más tarde—; es decir, la música *servía* a un fin práctico. Esto cambió, como se mencionó, durante el siglo XIX y, por supuesto, se generaron tensiones producto de este encorsetamiento; y, por su propia naturaleza, la música buscó liberarse de esto usando distintas *válvulas de escape*.

Es evidente el aspecto en el que se vinculan estas cuestionnes y el relevamiento que acabo de describir: la división en dos que se presentó en el análisis de las actividades solísticas de les cantantes líricos son una muestra de lo viva que está esa tensión, y cuáles serían algunas de esas *válvulas de escape*. Y el hecho de que cantantes líricos, formados en el siglo XXI con tratados de canto de los siglos XVIII y XIX y con un repertorio osificado tengan en los «nuevos formatos» la mayor parte de sus opciones laborales (ver figura 16), opciones en la que la música *es usada* para algo (para escuchar mientras se come en un restaurante, como espectáculo para divertirse en una fiesta, como música para acompañar una ceremonia de casamiento) es representativo de cuán activa está esta tensión, y de cómo se está desarrollando.

La segunda: el colectivo de les cantantes líricos residentes en Argentina muestra aspectos que se derivan de su alto nivel de informalidad. Indicios de esto son la sobrerrepresentatividad del AMBA y la existencia de intensos flujos migratorios hacia allí desde el resto del país, la alta participación en coros «freelance», la propia naturaleza —eventual y transitoria— de la actividad solística y la dedicación predominante a las «clases particulares» por sobre la docencia institucional¹⁵. Una gran responsabilidad de esta situación es la inexistencia de oportunidades laborales y educativas en muchas provincias argentinas. En la mayoría de ellas el trabajo de coros profesionales es desempeñado por «coros universitarios» y otras denominaciones similares, no rentados, pero que se configuran, a veces, como el único espacio para ejercer el canto lírico con profesionalidad. No es casualidad que el AMBA contenga a dos tercios de les cantantes y que sea el *locus* geográfico en el que hay al menos cuatro coros públicos, rentados y profesionales, y una variedad de coros financiados desde municipios cercanos. Algo similar puede decirse de la oferta de instituciones de educación superior, mucho más concentradas en el AMBA que en el resto del país; incluso en algunas provincias no hay oferta de formación en canto lírico. En todo caso, lo que evidencian los resultados del relevamiento es que dentro del

¹⁵ En el mismo 2020 en el que se hizo el relevamiento, algunos cantantes organizaron un grupo paralelo llamado «Lírica solidaria» que se ocupaba de detectar casos de necesidad extrema motivados por la pandemia y coordinar esfuerzos para proveer alimentos y otros tipos de necesidades básicas —desde equipamiento para poder realizar clases virtuales hasta pagos de alquileres. El factor común de casi todos los casos más extremos fue la naturaleza eventual de los empleos desempeñados por les cantantes líricos y la gran mayoría de los pedidos de ayuda provinieron desde fuera del AMBA. En YouTube pueden verse algunas «galas líricas» grabadas en pandemia para recaudar fondos: <https://www.youtube.com/watch?v=1wwHeGA-8fs> y <https://www.youtube.com/watch?v=50-5lUmiqtk>.

ámbito del canto lírico, la igualdad y equidad de acceso a oportunidades laborales y la permanencia y desarrollo local no son un derecho. Y que, por este motivo, hay un enorme espacio para el diseño e implementación de políticas públicas que ayuden a cambiar este estado de cosas.

Bibliografía

- Abbate, C. y Parker, R. (2015). *A History of Opera. The Last 400 Years*. Londres, Reino Unido: Penguin Random House UK.
- Abel, S. (2019). *Opera in The Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley y Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Benzecry, C. E. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Trad. por Alcira Bixio. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bethlehem, J. G. y Biffignandi, S. (2012). *Handbook of web surveys*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- Couper, M. (2008). *Designing Effective Web Surveys*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Londres, Reino Unido: Oxford University Press.
- Gowland, C. M., Saporiti, N. y Liska, M. (2022). *Impacto de la ley de cupo en eventos musicales. Tercer informe del Observatorio de la música argentina*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.
- INAMU (2020). *Relevamiento estadístico de la actividad musical. Análisis del registro único nacional de personas músicas con perspectiva de género. Primer informe del Observatorio de la música argentina*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.

- INAMU (2022). *Nuevos datos sobre las personas músicas y su actividad. Encuesta INAMU 2021, encuesta ASPO 2020 y entrevistas en profundidad. Segundo informe del Observatorio de la música argentina*. Buenos Aires, Argentina: INAMU.
- Koestenbaum, W. (1993). *The queen's throat. Opera, homosexuality, and the mystery of desire*. Nueva York, Estados Unidos: Poseidon Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2012). *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley y Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Snowman, D. (2012). *La ópera. Una historia social*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Taruskin, R. (2005). *Music in the Seventeenth and Eighteenth centuries. The Oxford History of Western Music Vol. 2*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2009). *Music in the Nineteenth Century. The Oxford History of Western Music Vol. 3*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Tourangeau, R., Conrad, F. P. y Couper, M. (2013). *The Science Of Web Surveys*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

FEDERICO SARUDIANSKY. Licenciado en Economía (UBA, 2000), Licenciado en Música (UNLa, 2011) y maestrando en Musicología (UNA). Es docente investigador y coordinador de las carreras de música de la Universidad Nacional de Lanús y profesor de violoncello en el programa de orquestas infantiles y juveniles de la Ciudad de Buenos Aires.

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

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

Marcos Pupo Nogueira

Instituto de Artes da UNESP – Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”
marcos.pupo@unesp.br

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Instituto de Artes da UNESP – Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”
fernando.cardoso@unesp.br

Resumo

O surgimento do ríccare polifônico em meados do século XVI é marcado pela publicação da coletânea *Musica nova accommodata...*, em 1540, composta por obras de Willaert e outros. Os ríccares do autor, mesmo desprovidos de texto, apresentam estrutura similar à de motetos imitativos do período de Josquin e mesmo do próprio Willaert, em um período criativo precoce. Para apontar tais relações, partimos de um processo iniciado em nossos trabalhos anteriores, com abordagens analíticas para a avaliação da estrutura polifônica e textual em exórdios de motetos a quatro vozes de Palestrina, aplicando-o ao conjunto de motetos a quatro vozes de Willaert impressos em 1539, um ano antes da publicação de seus ríccares em quatro partes, portanto. Desta forma, pudemos identificar exórdios com imitações ‘interduo’ (um duo imitando o outro) estritas, que remontam aos primeiros manuscritos atribuídos ao autor. A cronologia de seus motetos, contudo, indica uma tendência progressiva à flexibilização deste esquema estrito, ao conjugar imitações melódicas ‘intraduo’ (em cada um dos duos) de forma engenhosamente dissimilar no exórdio. Neste trabalho, demonstramos que ríccares de Willaert de 1540 vieram a ser impressos por seu caráter pedagógico, diferentemente de seus motetos com exórdio imitativo impressos em 1539, selecionados por uma provável predileção editorial, neste caso.

Palavras-chave: moteto, ríccare, Willaert, polifonia imitativa, cadências.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Pupo Nogueira, M., e Cardoso Pereira, F. L. (2025). Adriaen Willaert e o exórdio imitativo: uso pedagógico em ríccares ou predileção por um estilo consolidado? *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 80-102.

Abstract

Adriaen Willaert and the imitative exordium: pedagogical use in ríccares or predilection for a consolidated style?

The emergence of polyphonic ríccare in the mid-16th century is marked by the publication of the collection *Musica nova accommodata...*, in 1540, composed of works by Willaert and others. The author's ríccares, even without text, present a structure similar to that of imitative motets from Josquin's period and even from Willaert himself, in an early creative period. To point out such relationships, we start from a process initiated in our previous works, with analytical approaches for evaluating the polyphonic and textual structure in exordia of Palestrina's four-voice motets, applying it to the set of Willaert's four-voice motets printed in 1539, a year before the publication of his four-part ríccares, therefore. In this way, we were able to identify exordia with strict 'interduo' imitations (one duo imitating the other) that date back to the first manuscripts attributed to the author. The chronology of his motets, however, indicates a progressive tendency to make this strict scheme more flexible, by combining melodic 'intraduo' imitations (in each of the duos) in an ingeniously dissimilar way in the exordium. In this work, we demonstrate that Willaert's ríccares from 1540 were printed for their pedagogical character, unlike his strict imitation motets printed in 1539, selected due to a probable editorial predilection, in this case.

Keywords: motet, ríccar, Willaert, imitative polyphony, cadences.

O artigo que ora apresentamos surge de uma comunicação que os autores fizeram em 2023 no “XIV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos XVI, XVII e XVIII”, realizado na Universidade de São Paulo (USP), na cidade de São Paulo. Este texto representa um desenvolvimento das pesquisas do Grupo “Teorias da Música”, que se dedica, desde 2014, ao repertório polifônico dos séculos XV e XVI, em que uma das vertentes é a criação de ferramentas analíticas voltadas especificamente a obras predominantemente em textura polifônica imitativa, em especial motetos e rícercares do século XVI.

Adrian Willaert (1490-1562) foi o autor escolhido para o presente artigo por ser um dos compositores mais produtivos e influentes neste rico período em que a tradição franco-flamenga se consolida nas cidades do norte da Itália. É bem conhecida sua atuação na cidade de Ferrara e principalmente em Veneza, cidade em que se consolidou como uma liderança influenciadora, algo que pode ser comprovado especialmente na obra de seus alunos mais destacados, tais como Giuseffo Zarlino (1517-90), Cipriano de Rore (1515-65) e Andrea Gabrieli (1532/33-85).

Chamou nossa atenção o fato de a produção do compositor flamengo apresentar, em meio à vasta produção de motetos, um pequeno, mas significativo número de rícercares de conjunto a quatro partes, publicados em Veneza por Andrea Arrivabene em 1540 na importante coletânea *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti...* (do qual apenas o livro de parte do *bassus* é remanescente), cujos rícercares em grande parte foram republicados em 1550 por Jacques Moderne em Lyon, na coletânea *Musicque de Joye* (do qual todos os livros de partes chegam até nós).

Os rícercares de Willaert provavelmente representam para esta forma instrumental um momento crucial para sua consolidação enquanto música polifônica em seu sentido mais profundo. Partimos do pressuposto de que o rícercare, ao mesmo tempo em que se torna inteiramente criado sem texto e composto apenas por sons tramados polifonicamente, guarde características herdadas do moteto, em especial daqueles compostos em estrutura imitativa. Esta relação moteto/rícercare tem desafiado pesquisadores mundo afora e este artigo, em seu recorte teórico e analítico, representa um passo e um ponto de reflexão no caminho em que se busca estabelecer diferenças e afinidades entre motetos e rícercares ao longo do século XVI.

Polifonia Modal é uma designação aplicável a manifestações musicais em vozes independentes, no período em que os modos operavam como principal sistema de referência para tal criação. Seu apogeu, ao longo do século XVI, não só contempla a emergência da música instrumental – que rivalizava cada vez mais com a predominante música vocal – como também testemunha a remodelação do sistema dos oito modos eclesiásticos, seja pelo acréscimo de quatro outros modos (promovido paralelamente por Glareanus e Zarlino), pela reordenação do novo conjunto (por Zarlino) ou pela reconfiguração dos modos em *Tuoni* (como praticado paralelamente por Andrea Gabrieli e Banchieri, entre outros)¹. É certo que os rícercares polifônicos de Willaert (que, junto aos de outros autores, inauguram o gênero em meados de 1540) e de Andrea Gabrieli (em cuja obra se evidencia a readequação de modos em *Tuoni*) constituem peças-chave ao estudo do desenvolvimento de estruturas polifônicas desse período, mas a intercorrelação entre o rícercare polifônico e o seu principal modelo vocal, o moteto, também é fator determinante para o aprofundamento na pesquisa. Para tanto, ferramentas analíticas têm sido desenvolvidas e aplicadas especialmente no repertório vocal do período por pesquisadores como Peter Schubert (2018) e Denis Collins (2022).

Em uma contribuição recente (Nogueira, Pereira, Iafelice, 2021) apresentamos abordagens analíticas para a avaliação da estrutura polifônica em exórdios de motetos a quatro vozes de Palestrina (c.1525-1594), onde verificamos que tal estrutura abrange, em tais peças, não só o domínio musical mas também textual, cada qual tratado segundo suas peculiaridades. O domínio musical, formado a partir de linhas monofônicas que enredam um tecido polifônico, é de caráter frequentemente imitativo e conforma uma dada ‘estrutura expositiva’ em níveis de ‘duo’ e ‘par de duos’². O primeiro duo se apresenta comumente em imitação, gerando relações entre as partes (diferença temporal entre as entradas, diferença intervalar entre as melodias e

¹ Kateryna Schöning (2014, pp. 141-152) demonstra como teorias sobre modos e *tuoni* eram de fato praticadas à época, em seu estudo sobre *tientos* (por Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana e Luys Milán), *intonationi* (tanto por Andrea como por Giovanni Gabrieli) e *toccate* (por diversos compositores, no *Il transilvano* de Diruta).

² O conceito de duo se define fundamentalmente pela contiguidade entre as vozes que o compõe, ou seja, pela proximidade entre elas, que acaba por criar uma forte unidade. Em motetos, as vozes do duo podem compartilhar o mesmo texto ou conduzir dois textos distintos (politextualidade). Há três situações diversas de contiguidade: por imitação, por discanto (quando os componentes estão sobrepostos tanto homofonicamente quanto polirriticamente) e por constructo, quando o duo não imitativo ocorre por defasagem de tempo.

contraponto estabelecido entre elas), o que chamamos de relações ‘intraduo’. Já com a entrada do segundo duo, estabelecem-se não só relações ‘intraduo’ (imitadas ou assemelhadas, em geral) mas também ‘interduo’ (diferença temporal entre inícios de cada duo, diferença intervalar entre as correspondentes melodias e pontos de ancoramento ou atrelamento entre os duos). A extensão destas imitações e o quão estritas elas são nos níveis ‘intraduo’ e ‘interduo’ é registrada por meio de seu compartilhamento mínimo comum (CMC, daqui por diante).

Já no domínio do texto, é possível identificar uma ‘estrutura textual’ bem arranjada e acoplada à ‘estrutura expositiva’, sugerindo que tanto uma ou como a outra poderiam servir como referência inicial para um planejamento composicional. Esta estrutura textual tem como fundamento o ‘componente textual’³, uma porção do texto sacro que será aplicada à estruturação do exórdio, projetando-se temporal e espacialmente ao longo das vozes, e cuja estrutura pode ser caracterizada por meio de ‘ancoramentos’ e/ou ‘atrelamentos’ de sílabas entre as partes⁴.

No referido trabalho onde foram desenvolvidos estes conceitos, analisamos de forma extensiva o acoplamento entre estruturas textual e expositiva nos exórdios de 36 motetos do álbum *Motecta festorum* (1563) de Palestrina, o que nos permitiu contemplar similaridades composicionais que foram segregadas em três categorias distintivas de estruturação polifônica, nominadas “arquétipos expositivos” (Nogueira, Pereira, Iafelice, 2021, pp. 50-57). O primeiro tipo de arquétipo expositivo refere-se à apresentação de duos em imitação sem qualquer tipo de interferência. Contudo, se uma ‘falsa entrada’ se interpõe aos dois duos (ao que nos referimos como ‘entrada adjacente ao duo’), caracteriza-se o segundo tipo. Já para o terceiro tipo, não há de fato imitação do primeiro duo, mesmo que uma das vozes do segundo seja imitação estrita de uma das vozes do primeiro duo. No primeiro tipo de arquétipo, a entrada do segundo duo

³ Nogueira *et al.* (2021, pp. 62-70) demonstram que motetos apresentam um ‘componente textual’ geralmente oriundo do repertório de cantochão, e que pode ocorrer em sua forma integral ou parcial (*i.e.* por fragmentação) em suas partes. Para cada uma das vozes deve haver uma primeira ‘ocorrência’ – que será integral em pelo menos uma das vozes – seguida então de ‘recorrências’, sejam elas integrais ou parciais. O perfil polifônico resultante caracteriza a ‘estrutura textual’ de cada seção do moteto, e que se divide em estrutura ‘primária’ (para as ocorrências iniciais em cada voz) e ‘secundária’ (para eventuais recorrências integrais ou parciais do componente textual em uma mesma voz). A estrutura textual será considerada ‘simples’ quando composta apenas por parte primária, e ‘composta’, quando da ocorrência de contraparte secundária. Ocorrências ou recorrências integrais do componente textual são sublinhadas e ordenadas cronologicamente, contrastando com fragmentos não sublinhados.

⁴ No enredamento polifônico entre as ocorrências do componente textual, a primeira sílaba de uma dada ocorrência se vincula de forma direta ou oblíqua (ou seja, concomitante ou não) a uma outra sílaba de uma ocorrência prévia; se esta for uma sílaba de terminação ou do componente textual ou de uma de suas articulações, o vínculo será tratado como sendo um ‘ancoramento’, e em outros casos (ex. sílaba intermediária), apenas como um ‘atrelamento’ (Nogueira *et al.*, 2021, pp. 62-70).

A título de exemplo, são apresentadas a seguir análises de cunho textual e de cunho expositivo para o primeiro destes motetos de Palestrina, *Dies sanctificatus* (nº. 1 do *Motecta festorum*). Sua análise textual visa identificar correlações entre ocorrências do componente textual em cada seção do moteto, por meio de ancoramentos e atrelamentos silábicos. Para este fim, concebemos um arcabouço para a estrutura textual do exórdio, notando-o silabicamente segundo sua disposição temporal no moteto, à parte de sua notação musical (Figura 1).

No exemplo a seguir, observa-se um ancoramento direto entre a sílaba final do componente textual “Dies sanctificatus illuxit nobis” na parte do *Cantus* e a sílaba inicial da parte do *Bassus* (o que, no arranjo polifônico, é endossado por uma resolução cadencial, Figura 2), e um par de atrelamentos semelhantes que se dão entre as ocorrências 1–2 e 3–4.

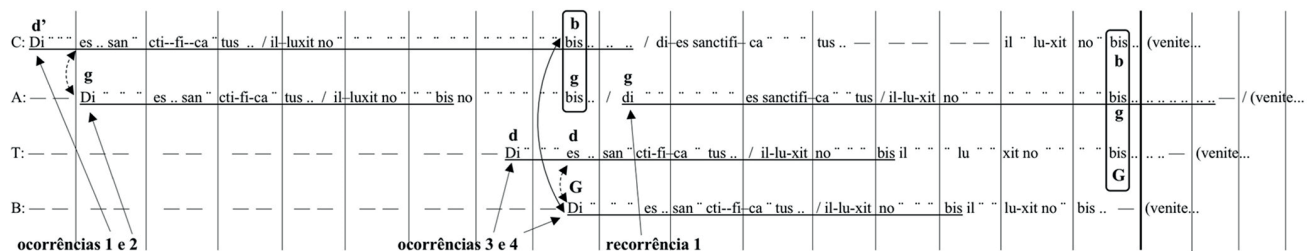


Figura 1. Estrutura textual do exórdio de *Dies sanctificatus*

Na perspectiva da estrutura expositiva (Figura 2), constata-se um padrão simétrico entre as entradas de vozes no par de duos *Cantus/Altus–Tenor/Bassus*, com o segundo duo iniciando-se antes da cadência do primeiro duo (cuja resolução é apontada com uma flecha vertical)⁵.

⁵ O estereótipo cadencial de um duo resulta da convergência de dois movimentos melódicos, tradicionalmente rotulados como *cantizans* (similar a uma bordadura inferior sincopada) e *tenorizans* (um movimento de grau conjunto descendente em direção à mesma nota de conclusão do *cantizans*, em relação de oitava ou uníssono) em uma resolução cadencial que articula segmentos da música. Na polifonia vocal, tal articulação também se manifesta pela *cláusula textual* (encerramento de uma oração ou fragmento sintático desta), o que pode se dar de forma conjugada ou não, caso ocorra em mais de uma voz ou em uma voz única. Se for conjugada, a cláusula envolverá concorrência homossilábica da terminação dos componentes textuais nas duas vozes, geralmente somada à resolução cadencial. A terminação do primeiro duo na Figura 2 é marcada por uma cadência *fuggita*, quando o movimento esperado (representado por uma seta tracejada) de uma das vozes se desvia do estereótipo – no caso, o *tenorizans* na voz superior move-se em outra direção, evitando a resolução em uníssono. A diminuída sensação de repouso na resolução é compensada pela concorrência entre as sílabas “bis” que concluem o componente textual. Já na segunda cadência do mesmo exemplo observa-se a cadência estereotípica, com resolução em oitava.

Cantus: Di - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - -
 Altus: A' Di - - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - - bis, no -
 Tenor: - - - - -
 Bassus: - - - - -

8
 bis, di - es sanc - ti - fi - ca - - - - - tus
 bis, di - - - - - es sanc - ti - fi - ca - - - - - tus
 Di - - - - - es sanc - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - -
 A' Di - - - - - es sanc - ti - fi - ca - - - - - tus il - lu - xit

il - lu - xit no - bis, ve - ni - - - - - te gen -
 il - lu - xit no - - - - - bis, ve - ni -
 bis, il - - - - - lu - xit no - - - - - bis, ve - ni -
 no - - - - - bis, il - - - - - lu - xit no - bis, ve - ni - - - - - te gen -

85

Exórdios de estrutura similar no *Motecta festorum* podem ser caracterizados por ‘modelos expositivos’. Nestes modelos, o grau de similaridade melódica entre as vozes é representado por letras maiúsculas: A-A, para imitação estrita; A-A', quando esta não de ser em relação de uníssono ou oitava; A-A'', se houverem ajustes tonais ou de figuração melódica; A-A⁺, se houver inversão; e A-B quando houver pouca ou nenhuma semelhança entre as melodias. Quando houver ajustes rítmicos, será acrescentado o símbolo ° ou °, respectivamente para contraponto alterado significativamente ou não. Já as relações temporais entre as entradas de voz são representadas por ‘travessão’ para relações interduo e por ‘hífen’ para as relações intraduo⁶. Para diferenças temporais similares intraduo, o hífen único é usado em ambos os duos, como para os já mencionados motetos *Dies sanctificatus* e *O quantus luctus* (modelo expositivo A-A'–A-A')⁷; no caso de diferenças temporais distintas intraduo, dois hífens são usados para registrar a maior das relações, como em *Valde honorandus est* (nº. 3, modelo expositivo A-A'–A--A')⁸. E no caso de uma entrada adicional se interpor ao duo, dois travessões são utilizados, como em *Rex glorie* (nº. 9, modelo expositivo A-A'–A''–A-A')⁹. Apenas em dois motetos (nº. 7, *Ave Maria*, e nº. 23, *Salvator mundi*) o exórdio definitivamente não é imitativo, iniciando-se de forma homofônica.

No presente trabalho, aplicamos estas ferramentas à análise de exórdios de motetos precoces de Willaert, anteriores à publicação de rícercares em 1540, visando confrontar seus motetos e rícercares. Para isso, foi feita uma seleção com base na identificação de imitações interduo estritas em exórdios de seus motetos a quatro vozes, impressos em Veneza na forma de quatro álbuns, editados em 1539 por Scotto (*Famosissimi Adriani Willaert... Liber primus*) e por Antico, Brandino e Scotto (*Motetti di Adrian Williart. Libro Secondo...*), e reeditados em 1545 por Antonio Gardano (*Adriani Willaert... Liber primus* e *Liber secundus*), com substituição de alguns motetos e alteração da ordem original. Os álbuns foram catalogados por Kidger (2005, pp. 10-14, 25-28) com rótulos de W1106 até W1109 (Tabelas 1 a 4).

⁶ A distância interduo é sempre maior que a primeira distância intraduo, variando de duas até quinze vezes sua dimensão nos exórdios do *Motecta festorum* de Palestrina.

⁷ Para duos em imitação estrita espera-se um contraponto similar dentro do período de CMC, modelo este que ainda se replica em mais oito peças do *Motecta festorum*, abrangendo mais de um quarto dos exórdios deste álbum.

⁸ Travessão e hífens servem de medida relativa entre as entradas de vozes, não determinando sua distância exata.

⁹ Outros três motetos deste álbum apresentam uma entrada de voz adicional intercalada a um par estrito de duos.

A seguir são listados os motetos publicados nos álbuns de 1539 mais aqueles adicionados às reedições de 1545, catalogados por Kidger (2005, pp. 202-218) como série “B” (motetos a quatro vozes), numerados em ordem alfabética exceto por *Beata Dei* (W1106/17 [b201]), cuja atribuição é disputada com Conseil e Léhritier (Kidger, 2005, p. 236). Nas tabelas, identificamos por meio do código de letras e traços um modelo expositivo para cada um dos motetos relacionados, sendo citada sua fonte manuscrita prévia mais antiga – o que nos servirá de base para datar um *terminus ante quem* de criação de cada um. Entre os motetos com ‘imitação estrita plena’ (modelo expositivo A-A’–A-A’)¹⁰, parte ocorre previamente no *Medici Codex*, de 1518 (FlorL 666), incluindo *Beatus Joannes* (W1108/19, [Bo25/i]), *Saluto te* (W1108/21, [Bo86/i]) e *Intercessio quaesumus* (W1109/17, [Bo52])¹¹; um único deste tipo, *Congratulamini mihi* (W1108/11, [Bo32/i]), ocorre no MS *Ny kong.*, de 1525 (CopKB 1848), enquanto que o restante ainda ocorre no MS *London Royal College 2037*, de ca. 1527-34 (LonRC 2037): *Benedicta es / Per illud* (W1106/12, [Bo27/i,ii]), *Patefacte sunt* (W1106/24, [Bo73/i]) e *Inviolata integra et casta* (W1108/16, [Bo54/i])¹². Já os motetos *Homo quidam / Christus vere* (W1107/12, [Bo49/i,ii]), *Qui habitat* (W1108/1, [Bo81/i]), *Parens tonantis* (W1108/2, [Bo72]) e *Beatam me* (W1108/20, [Bo31/ii]) chegam até nós primeiramente em obras impressas, mas podem ter sido compostos em qualquer período anterior à sua publicação. Já entre os motetos com ‘imitação estrita interduo’, de modelos expositivos A-A”–A-A”, como *Joannes Apostolus* (W1106/21, [Bo55/i]) e *Spiritus meus / Libera me* (W1108/6, [Bo91/i,ii]), ou A-B–A-B, como *Usquequo Domini* (W1108/3, [Bo98]) e *Gaude gloriosa* (W1106/17, [Bo22/ii]), ocorrem mais tardiamente, exceto *Gaude gloriosa*, composto garantidamente em período prévio, no MS LonRC 2037¹³.

¹⁰ Para este modelo expositivo, imitações tanto intraduo como interduo são estritas.

¹¹ Segundo Rifkin (2009, pp. 522-3), *Saluto te* foi incorporado ao códice em fase anterior aos outros motetos.

¹² Lockwood (1985, p. 100-2) traça um panorama da produção de Willaert até 1522 em distintos gêneros musicais.

¹³ *In illo tempore* (W1106/20) não consta nesta seleção por apresentar tal modelo expositivo após um ‘introito’.

posição [Kidger]	<i>Famosissimi Adriani Willaert...</i> , W1106	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
1 [Bo21]	<i>Ave Maria, gratia plena</i>	A-A ⁺ -A'-A' ⁺ (ou A-A'-A ^o -A')	W1106, 1539
2 [B103]	<i>Videns Dominus flentes sorores Lazari</i>	A-A'-A ^o -A'	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
3 [Bo77]	<i>Quasi unus de paradisi fluminibus</i> ii – <i>Deus qui beatum Marcum</i>	não imitativo não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
4 [Bo15]	<i>Antoni pastor inclite</i>	não imitativo	W1106, 1539
5 [Bo69]	<i>Omnipotens sempiterne Deus</i>	não imitativo	PadBC A17, 1522
6 [Bo14]	<i>Angelus Domini descendit</i>	A-A'-A'-A	W1106, 1539
7 [Bo20]	<i>Ave dulcissime Domine Jesu Christe</i>	A-A'-A'-A"	W1106, 1539
8 [Bo60]	<i>Natale Sancte Euphemiae</i> ii – <i>Tu Domine notus omnibus</i>	não imitativo A-A'-A"-A-A'	W1106, 1539
9 [Bo66]	<i>O gemma clarissima, Catherina</i>	A-A'-A--A'	BolC Q19 (<i>Rusconi codex</i>), 1518
10 [Bo70]	<i>O Thoma, laus et gloria</i>	A-A"-A'-A"	W1106, 1539
11 [B100]	<i>Veni Sancte Spiritus</i> ii – <i>Sine tuo nomine</i>	A-A'-A-A não imitativo	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518
12 [Bo27]	<i>Benedicta es, coelorum regina</i> ii – <i>Per illud ave prolatum</i>	A-A'-A-A' A-A'-A-A'	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
13 [b201*]	<i>Beata Dei genitrix Maria</i> ii – <i>Et beata quae credidit</i>	A--A'-A--A-A' não imitativo	ModD 3 (MS Mus. III), 1520-30
14 [Bo65]	<i>O Domine Jesu Christe ... in cruce pendentem</i> ii – <i>O Domine Jesu Christe ... in cruce vulneratum</i> iii – <i>O Domine Jesu Christe ... propter illam</i> iv – <i>O Domine Jesu Christe justos conserva</i>	não imitativo não imitativo não imitativo não imitativo	W1106, 1539
15 [Bo59]	<i>Mirabile mysterium declaratur hodie</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
16 [Bo57]	<i>Magne martyr Adriane flos grecorum</i>	A-B-B'-A	W1106, 1539
17 [Bo22]	<i>Ave regina coelorum</i> ii – <i>Gaude gloriosa</i>	ABCD A-A'-B-A' A-B-A-B	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
18 [B117]	<i>Domine Jesu Christe, fili Dei vivi qui de coelis</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
19 [Bo16]	<i>Armorum fortissime ductor Sebastiane</i> ii – <i>Te igitur martir egregie supplices</i>	não imitativo não imitativo	ModD 3 (MS Mus. III), 1520-30
20 [Bo50]	<i>In illo tempore stabant autem iuxta crucem</i>	ABCD A-A'-A-A'	W1106, 1539
21 [Bo55]	<i>Joannes Apostolus et evangelista</i> ii – <i>Ecclesiam tuam quaesimus Domine</i>	A-A"-A-A" A-B-B-A'	RISM 1538/5
22 [Bo12]	<i>Ad te Domine preces nostras fundentem</i>	A-A"-A'-A ^o	W1106, 1539
23 [Bo95]	<i>Tota pulchra es amica mea</i>	A-A"-A'-A"	RISM 1538/5
24 [Bo73]	<i>Patefacte sunt janue coeli</i> ii – <i>Mortem enim quam salvator</i>	A-A'-A-A' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
25 [Bo94]	<i>Surgit Christus cum tropheo</i> ii – <i>Dic Maria quid fecisti contemplando</i> iii – <i>Dic Maria quid fecisti postquam Jesum</i>	não imitativo não imitativo A-B-A'-B'	W1106, 1539
26 [Bo58]	<i>Magnum hereditatis misterium</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34

Tabela 1. Modelos expositivos para motetos do álbum *Famosissimi Adriani Willaert... Liber primus*. Veneza: Scotto, 1539 (W1106). +inversão melódica °ajuste rítmico, não altera contraponto *atribuição disputada.

posição [Kidger]	<i>Adriani Willaert... Liber primus</i> , W1107	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
11 [Bo53]	<i>In tua patientia permanens</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
12 [Bo49]	<i>Homo quidam fecit cenam magnam</i> ii – <i>Christus vere noster cibus</i>	A-A'-A-A' A-A'-A-A'	W1107, 1545
13 [Bo61]	<i>Nazareus vocabitur puer iste</i>	A-A"-B-B"	W1107, 1545

Tabela 2. Modelos expositivos para motetos do álbum *Adriani Willaert... Liber primus*. Veneza: Antonio Gardano, 1545 (W1107). Aqui são listados apenas os motetos adicionados à reedição de W1106.¹⁴

¹⁴ *In tua patientia permanens* aparece com o nome *Cantate Domino canticum novum cantate* em I-Bc 20.

posição [Kidger]	Motetti di Adrian... Libro Secondo, W1108	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
1 [Bo81]	<i>Qui habitat in adjutorio</i> ii – <i>Cadent a latere tuo</i> iii – <i>In manibus portabunt te</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A''' A-A'-A-A'	W1108, 1539
2 [Bo72]	<i>Parens tonantis maximi</i>	A-A'-A-A'	W1108, 1539
3 [Bo98]	<i>Usquequo Domine oblivisceris me</i> ii – <i>Illumina oculos meos</i>	A-B-A-B não imitativo	W1108, 1539
4 [Bo93]	<i>Strinxerunt corporis membra</i> ii – <i>Mea nox obscurum non habet</i>	AB-B'B'C A-A'-B-A'-B	W1108, 1539
5 [Bo99]	<i>Valde honorandus est beatus Joannes</i>	não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
6 [Bo91]	<i>Spiritus meus attenuabitur</i> ii – <i>Libera me Domine et pone me</i>	A-A''-A-A'' A-A''-A-A''	W1108, 1539
7 [B101]	<i>Victimae paschali laudes</i> ii – <i>Dic nobis Maria</i>	A-B-A'-B' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
8 [Bo38]	<i>Domine Jesu Christe memento quod tu</i> ii – <i>Et concede mihi omnipotens</i>	A-A'-B-A'' não imitativo	W1108, 1539
9 [Bo26]	<i>Beatus Stephanus preciosus dei</i> ii – <i>Et videntes vultum eius</i>	não imitativo não imitativo	RISM 1534/3
10 [Bo90]	<i>Sancte Paule apostole predicator</i>	não imitativo	W1108, 1539
11 [Bo32]	<i>Congratulamini mihi omnes</i> ii – <i>Recedentibus discipulis</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A-A'	CopKB 1848 (MS Ny kong.), 1525
12 [Bo23]	<i>Ave regina coelorum, Mater regis angelorum</i>	A-A'-A''-A''	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
13 [Bo78]	<i>Quem terra, pontus, aethera</i> ii – <i>Beata coeli nuntio fecunda</i>	A-B-A''-B'' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
14 [Bo67]	<i>O magnum mysterium</i> ii – <i>Ave Maria gratia plena</i>	não imitativo não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
15 [Bo24]	<i>Ave virginum gemma Sancta Catherina</i>	A-A'-A'-A	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
16 [Bo54]	<i>Inviolata, integra et casta es Maria</i> ii – <i>Nostra ut pura pectora</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A''-A'	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
17 [Bo87]	<i>Salve crux sancta arbor</i> ii – <i>Causa etiam vite ferret</i>	A-A''-A''-A''' não imitativo	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
18 [Bo41]	<i>Dominus regit me et nihil mihi deerit</i> ii – <i>Parasti in conspectu meo mensam</i>	A'-A-B-B A-A° B°-B-B'-B'	BolC Q19 (<i>Rusconi codex</i>), 1518
19 [Bo25]	<i>Beatus Joannes apostolus et evangelista</i> ii – <i>Ipse est qui evangelii fluentia</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518
20 [Bo31]	<i>Congratulamini mihi omnes</i> ii – <i>Beatam me dicent omnes generationes</i>	A-A'-A''-A' A-A'-A-A'	W1108, 1539
21 [Bo86]	<i>Saluto te sancta virgo Maria</i> ii – <i>Rogo te ergo per illud gaudium</i>	A-A'-A-A' A-A'-A''-A'	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518

Tabela 3. Modelos expositivos para os *Motetti di Adrian Willaert... Libro Secondo*. Veneza: Andrea Antico et al., 1539 (W1108). *inversão melódica °ajuste rítmico, não altera contraponto °ajuste rítmico, altera contraponto.

posição [Kidger]	Adriani Willaert... Liber secundus, W1109	exórdio imitativo	fonte prévia mais antiga
1 [Bo74]	<i>Pater noster</i> ii – <i>Ave Maria</i>	A-A'' B-A'-B'-A' A-A'-B-A-B°	LonRC 2037 (MS 2037), 1527-34
11 [Bo42]	<i>Dulces exuviae dum fata deus</i>	não imitativo	CambraiBM 125-8 (MS 125), 1542
12 [Bo47]	<i>Flete oculi rorate genas</i>	A-A'-A-A'	W1109, 1545
17 [Bo52]	<i>Intercessio quaesumus domine beate Barbare</i>	A-A'-A-A'	FlorL 666 (<i>Medici codex</i>), 1518
20 [Bo83]	<i>Regina coeli letare</i>	não imitativo	W1109, 1545

Tabela 4. Modelos expositivos para motetos do álbum *Adriani Willaert... Liber secundus*. Veneza: Antonio Gardano, 1545 (W1109). °ajuste rítmico. Aqui são listados apenas os motetos adicionados à reedição de W1108.

Após determinar os motetos de Willaert com exórdio imitativo estrito, escolhemos como modelos analíticos *Saluto te sancta* (W1108/21, [Bo86/i]) e *Congratulamini mihi* (W1108/11, [Bo32/i]), para representar pareamentos com imitação estrita ‘plena’, e *Johannes Apostolus* (W1106/21, [Bo55/i]) e *Gaude gloriosa* (W1106/17, [Bo22/ii]), para aqueles com imitação estrita ‘interduo’. Tais peças se assemelham aos rícercares *tertius* e *quartus* – catalogados por Kidger (2005, p. 286) como [Io15] e [Io16] – especialmente pela diferença temporal interduo, cuja extensão permite uma escuta atenta das relações intraduo, sejam imitativas (A-A’) ou não (A-A”, ou A-B). Tais relações poderão ser escutadas novamente, sob uma trama polifônica mais densa, ao se iniciar a imitação do segundo duo (seja ele A-A’, A-A” ou A-B), geralmente vinculado a uma cadência do duo inicial combinada a uma cláusula textual (seja ela conjugada ou não) no caso dos motetos¹⁵. Quando o modelo expositivo for A-A’–A-A’ (imitação estrita plena), os duos apresentarão relações intraduo similares, tanto em termos de CMC (projeção média para ampla) quanto de diferenças temporal e intervalar; já para modelos expositivos A-A”–A-A” e A-B–A-B (imitação estrita interduo), tais características não são esperadas.

A partir destas observações, poder-se-ia conjecturar que os rícercares [Io15] e [Io16] (de modelo expositivo A-A’–A-A’) poderiam ter sido compostos também precocemente, baseados em modelos de Josquin e Mouton, vindo à luz apenas tardiamente. Visto que a imitação estrita plena aparenta cair progressivamente em desuso na escrita de Willaert¹⁶, pode-se presumir que a publicação de rícercares imitativos se justificaria então por uma de duas hipóteses: ou por demanda pedagógica, ou por uma predileção ao estilo já consolidado no moteto pela geração de Josquin. Tal predileção poderia ser constatada não só pela inclusão de motetos precoces com exórdio imitativo estrito ‘pleno’ nas publicações de 1539 e 1545 mas também pela ocorrência destes em motetos de autores posteriores, tais como Palestrina.

¹⁵ Tal cadência combinada à cláusula textual (cujos conceitos foram descritos na nota de rodapé no. 5) pode ancorar a entrada de um novo duo por justaposição, elisão ou imbricação. Na justaposição, a entrada da primeira parte (o ‘anteecedente’, ou ‘*dux*’) do segundo duo se dá imediatamente após a resolução cadencial do primeiro duo, enquanto que na elisão tal entrada deve ser concomitante à esta resolução; já o ancoramento por imbricação implica na elisão da segunda entrada (o ‘consequente’, ou ‘*comes*’) do segundo duo com a resolução em questão. O tratamento dado por Santa Maria para tais combinações é descrito por Nogueira *et al.* (2021, pp. 57-61).

¹⁶ De acordo com Kidger (2005, p. 391), Ludwig Finscher argumenta, em artigo de 1997, que os motetos precoces de Willaert nos códices Medici (MS FlorL 666) e Rusconi (BolC Q19) já representariam uma reação contrapontística ao estilo do moteto “clássico” de Josquin, demonstrando uma atitude anti-Josquin que o distinguiria de seus contemporâneos.

Uma vez que rícercares não possuem texto, não há porque se referir a estruturas textuais neles. Contudo, para demonstrar a similaridade de seus exórdios imitativos com os de motetos, adotaremos o termo ‘ancoramento’ (cunhado por nós previamente, para a análise de estruturas textuais) nestas peças instrumentais¹⁷. No exórdio do *Ricercar tertius* de Willaert (Figura 3)¹⁸, ambos os duos apresentam diferença temporal de 6 mínimas, enquanto o CMC intraduo varia de 21 mínimas para 15 mínimas de um duo para outro, indicando uma relação interduo menos estrita na composição. É possível observar que a nota final da melodia (4ª nota longa) na primeira e na segunda entradas (*cantus* e *altus*) ancoram as entradas seguintes, estabelecidas no *tenor* e no *bassus*. Seguindo a ordem de entrada das vozes, estes ancoramentos instrumentais (representados por setas curvas vermelhas) poderiam ser classificados como sendo dos tipos 1-3 e 2-4, respectivamente¹⁹. O par imitativo de duos é denotado por uma curva azul que conecta as diagonais intraduo. Seguem-se duos em formação digressiva: A”-A”, a partir do 9º *tactus*, com entradas ancoradas na 3ª nota longa de cada uma das melodias do segundo duo, e B-B’, a partir do 13º *tactus*, com entradas ancoradas (de forma não tão sistemática) sobre a 2ª e a 3ª notas longas do *altus* (*tactus* 13 e 14). O exórdio se encerra com uma cadência plena orientada por uma entrada adicional A””, conectada em imitação estrita a A” por uma curva azul. Sua estrutura em par de duos é típica de um exórdio imitativo estrito²⁰.

¹⁷ Cf. Nogueira, Pereira, Massolini (2023), onde comparamos os rícercares *tertius* e *quartus* de Willaert.

¹⁸ Neste exemplo, a transcrição foi realizada livre de barras de compasso e utilizando o *tactus* para mapear a peça.

¹⁹ Para maiores especificações sobre ancoramentos, verifique Nogueira *et al.* (2021, pp. 68-69).

²⁰ Nesta análise os rótulos tipo “A” indicam diferenciações progressivas, mantendo a essência do motivo melódico.

Figura 3. Estrutura expositiva do exórdio do *Ricercar tertius* de Willaert. Fonte: Nogueira *et al.*, 2023, pg. 8.

A polifonia imitativa teria sido desenvolvida por compositores da 3ª geração franco-flamenga, e em especial por Josquin, em seu período de atuação em Milão (Cumming, 2008, p. 41, e ref. cit. ali). Grande parte de suas obras são fundamentadas em duos de vozes que, sendo imitativos ou não, são oportunamente repetidos em registro mais grave ou mais agudo, em geral em relação de oitava. Para o moteto *Memor esto verbi tui*, de Josquin²¹ (ref. cit. em Rifkin, 2003, p.275), verifica-se o modelo expositivo A-A'–A-A', onde as vozes do *tenor* e do *bassus* iniciam um cânone na mesma altura, defasado por duas mínimas (CMC indicado por retas sólidas), até que as vozes se diferenciem após a palavra “spem” (representado por linhas tracejadas), desenhando uma cadência em Ré. A imitação desse duo se ancora por elisão à resolução cadencial, com diferença intervalar de uma oitava acima. A linha curva verde relaciona o par de duos (Figura 4).

²¹ O moteto é historicamente conhecido por meio de uma ‘anedota’ de Glareanus retratada em seu *Dodecacordon*, acerca de uma suposta promessa esquecida do Rei Luís XII a Josquin (WEGMAN, 1999, pp. 324-28).

The image displays a musical score for Josquin's motet "Memor esto verbi tui servo tuo". It features four vocal parts: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are in Latin: "Me - mor es - to ver - bi tu - i ser - vo tu - o, in quo mi - hi spem de - di - sti". The score includes musical notation with green and red lines indicating imitative relationships between the voices. The Superius and Altus parts are shown in the top system, while the Tenor and Bassus parts are in the bottom system. The lyrics are written below the corresponding staves. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black text.

Figura 4. Estrutura expositiva do exórdio de *Memor esto verbi tui servo tuo*, de Josquin. Fonte: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationNoEditText&f=Jos1714>.

Já no moteto politextual *Alma redemptoris / Ave regina* de Josquin, onde as melodias das duas antífonas são dispostas simultaneamente (Rodin, 2012, pp. 79-82), observamos uma situação distinta: no início da peça, as vozes formam um duo não imitativo e sem defasagem entre elas. Por conta disso, o ancoramento entre o primeiro e o segundo duos ocorre após a cadência (combinada a duas cláusulas distintas em concorrência heterossilábica), evitando uma conjugação a quatro vozes. Ademais, o duo é imitado em inversão, com a melodia de “Alma redemptoris” ocorrendo acima ou abaixo daquela de “Ave regina” a cada entrada dos duos (cujo pareamento é denotado por curva preta). Ainda assim, tal exórdio pode ser caracterizado como imitativo com modelo expositivo A-B—A-B, pelo fato do segundo duo preservar a relação de contraponto do primeiro duo, ainda que invertida. Ambos os motetos de Josquin (Figuras 4 e 5) apresentam seus duos sem a interferência de vozes concomitantes, tornando a escuta da imitação ainda mais evidente (Elders, 2011, p. 140 e 164).

Figura 5. Estrutura expositiva do exórdio de *Alma redemptoris* / *Ave regina* de Josquin.

Fonte: <https://josquin.stanford.edu/cgi-bin/jrp?a=notationNoEditText&f=Jos2302>.

Tais estruturas nestes motetos de Josquin são comparáveis àquelas de alguns exórdios em imitação estrita de Willaert. *Saluto te* (W1108/21, [B086/i]), por exemplo, inicia um duo no *cantus* e no *altus* com diferença temporal de 8 mínimas; sua CMC se estende por 21 mínimas, desembocando em cadência na qual a repetição do duo se ancora por justaposição (Figura 6). As relações intraduo se repetem no segundo duo, inclusive sua cadência (a linha curva verde relaciona o par de duos imitativos). Relações similares se verificam em *Congratulamini mihi* (W1108/11, [B032/i])²², com diferença temporal intraduo de 6 mínimas e CMC de 32 mínimas em ambos os duos (Figura 7)²³, exceto pelo ancoramento entre *altus* e *bassus*, imbricado em relação à resolução cadencial. Em ambos os motetos o modelo expositivo é A-A'—A-A'.

²² Willaert compôs três versões para *Congratulamini mihi omnes*, duas a 4 vozes e uma outra a 5 vozes.

²³ Esta edição do moteto apresenta a figuração rítmica diminuída de breve para semibreve, mas a despeito disso manteremos o tratamento como se não houvesse diminuição. O mesmo vale para *Johannes Apostolus*, a seguir.



Figura 6. Estrutura expositiva do exórdio de *Saluto te sancta* de Willaert [Bo86/i].

Fonte: https://www.cpd.org/wiki/images/d/d7/Willaert_Saluto_te.pdf.



Figura 7. Estrutura expositiva do exórdio de *Congratulamini mihi omnes* de Willaert [Bo32/i].

Fonte: <https://www.cpd.org/wiki/images/d/de/Will-congratulamini.pdf>.

No caso de *Johannes Apostolus* (W1106/21, [Bo55/i]), percebe-se no primeiro duo um padrão de imitação ajustado ao contraponto para as cinco primeiras notas de cada voz, que em seguida desenvolvem seu próprio desenho melódico. A entrada do segundo duo (em imitação estrita ao primeiro) se dá após a primeira cadência, mas sem ancoramento aparente, estendendo-se até uma cadência similar porém intensificada por um movimento *basizans* e concorrência homosilábica em três vozes. A distância intraduo é de 8 mínimas, enquanto que a distância interduo é de 32 mínimas. Devido ao padrão pouco imitativo do duo e prevalecência da relação livre entre as vozes (característica do modelo expositivo A-A"—A-A"), aproximamos sua análise gráfica àquela de *Alma redemptoris mater* / *Ave regina caelorum* de Josquin, visando diferenciar as vozes do duo com o uso de linhas de cor distinta, conectadas por linha tracejada (Figura 8).



Figura 8. Estrutura expositiva do exórdio de *Johannes Apostolus* de Willaert [Bo55/i].

Fonte: Hermann Zenck (Ed.), *Adriani Willaert Opera Omnia*, vol. 1. American Institute of Musicology in Rome, 1950, pp. 43-46.

Já em *Gaude gloriosa* (W1106/17, [Bo22/ii]), o primeiro duo logo se apresenta como não-imitativo (modelo expositivo A-B—A-B), mas a análise gráfica é similar à do moteto anterior.

A distância intraduo é de 3 mínimas, enquanto que a distância interduo é de 22 mínimas. O segundo duo se ancora elidido à cadência do primeiro, e segue sem interferência de outras vozes, o que aproxima este exórdio àqueles de Josquin.

The image displays a musical score for the exordium of *Gaude gloriosa* by Adriaen Willaert. It features four staves: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 4/4 time. The score shows a complex imitative structure with overlapping phrases and a large melisma. Red arrows and lines highlight specific imitative entries and melismas. The lyrics "Gau - de glo - ri - o - sa," are written below the staves.

Figura 9. Estrutura expositiva do exórdio de *Gaude gloriosa* de Willaert [B022/ii]. Fonte: https://www.cpd.org/wiki/images/2/28/25-willaert--ave_regina_caelorum--gaude_virgo_gloriosa--comb--o-score.pdf, *seconda pars* (p. 3)

A seguir são listados os motetos e rícercares a quatro vozes de Willaert, agrupados de acordo com seu modelo expositivo e data de ocorrência de suas fontes manuscrita ou impressa mais antigas (Tabela 5). Devido ao posicionamento dos motetos com modelo expositivo A-A'—A-A' em um período de composição precoce do autor, relativo ao advento dos manuscritos FlorL 666, CopKB 1848 e LonRC 2037, é possível que os rícercares com imitação estrita plena também tenham sido compostos neste período.

Modelo expositivo	Moteto ou Ricercare de Willaert	Catálogo Kidger	Fonte manuscrita mais antigo	Fonte impressa mais antigo
A-A'-A-A'	<i>Beatus Joannes</i>	Bo25/i	FlorL 666, 1518	W1108 (1539)
	<i>Saluto te sancta</i>	Bo86/i		
	<i>Intercessio quaesumus</i>	Bo52		W1109 (1545)
	<i>Congratulamini mihi</i>	Bo32/i	CopKB 1848, 1525	RISM 1534/4
	<i>Benedicta es</i>	Bo27/i,ii	LonRC 2037, 1527-34	W1106 (1539)
	<i>Per illud</i>			
	<i>Patefacte sunt</i>	Bo73/i		
	<i>Inviolata integra et casta</i>	Bo54/i	ModE C.313, c. 1560	W1108 (1539)
	<i>Beatam me</i>	Bo31/ii		
	<i>Qui habitat in adjutorio</i>	Bo81		
A-A"-A-A"	<i>Parens tonantis maximi</i>	Bo72	nenhum	
	<i>Homo quidam</i>	Bo49/i,ii*	RegB 844-8, 1573-7	W1107 (1545)
	<i>Christus vere</i>			
	<i>Spiritus meus</i>	Bo91/i,ii	CasAC N(H), 1538-ca.1545	W1108 (1539)
	<i>Libera me</i>			
A-B-A-B	<i>Joannes Apostolus</i>	Bo55/i	TrevBC 8, 1556-69	RISM 1538/5
	<i>Gaude gloriosa</i>	Bo22/ii	LonRC 2037, 1527-34	RISM 1534/4
	<i>Usquequo Domine</i>	Bo98	nenhum	W1108 (1539)
A-A'-A-A'	<i>Ricercar tertius</i>	I015	nenhum	RISM 1540/22
	<i>Ricercar quartus</i>	I016	nenhum	

Tabela 5. Modelos expositivos de exórdios imitativos estritos em motetos e rícercares de Willaert. Peças em negrito foram analisadas neste artigo. *fontes posteriores à impressão de RISM 1540/22.

Podemos inferir a partir dos dados da Tabela 5 que a maioria dos motetos compostos com base no modelo expositivo A-A'-A-A' ocorre em fontes musicais garantidamente anteriores a 1534, ano a partir do qual também já há remanescências do modelo expositivo A-B-A-B, a julgar pelas datas de publicação de *Gaude gloriosa*, tanto em formato manuscrito como impresso, enquanto que evidências para o modelo expositivo A-A"-A-A" se dão apenas a partir de 1538. A ocorrência majoritária de peças com modelo expositivo A-A'-A-A' não causa surpresa, sendo o seu modo de estruturação polifônica reverenciado em diversos tratados musicais (como os de Zarlino, Cerone e Santa María, entre outros) como uma das principais expressões da geração de Josquin. Willaert certamente não se alienou de tal influência em suas obras precoces, mas com o passar dos anos soube remodelar as estruturas expositivas do exórdio por meio de sutis — mas ao mesmo tempo engenhosos — refinamentos contrapontísticos, flexibilizando o esquema expositivo por meio da conjugação dissimilar de imitações intraduo, sem alterar a estrutura textual. Ainda assim, alguns de seus motetos em imitação estrita são impressos em

álbuns exclusivos de Willaert de 1539, sugerindo um *status* diferenciado para tais obras, cuja predileção não teria sido sobrepujada por aquelas resultantes de inovações de vanguarda, à época.

Por outro lado, os dados da tabela não permitem inferir se algumas das peças sob modelo expositivo A-A'–A-A' (*Beatam me, Qui habitat, Parens tonantis, Homo quidam, Christus vere*) estariam de fato sendo criadas por volta de 1540, uma vez que o registro mais antigo de suas publicações garante apenas que seu conteúdo não teria sido criado após seu advento; de outro modo, seu período prévio de criação é difícil de ser estimado. Em detrimento dos fatos, é mais fácil aventar que tais peças também tenham sido composta em período precoce – talvez antes de 1534 – do que pressupor seu período de composição como sendo posterior a esta data. Segundo esta hipótese, a criação de peças seguindo o modelo expositivo em questão não estaria mais em voga por volta de 1539, quando da publicação em massa desses motetos.

A ideia da predileção por um estilo consolidado, portanto, parece fazer sentido para os motetos de Willaert em questão, mas não para os rícercares imitativos do autor, publicados em 1540. A análise comparativa dos exórdios de rícercares do álbum *Musica nova accommodata...*, bem como de suas *finalis*, revela uma ordenação em grupos de peças que contemplam, em boa medida, os modos *protus*, *deuteros*, *tritius* ou *tetrardus* ao longo do álbum, sendo os dois primeiros grupos encabeçado por rícercares de Willaert (com *finalis* em D e em E, respectivamente) e cujo padrão de imitação estrita plena faz de seu exórdio um modelo exemplar para este tipo de composição instrumental, ou seja, um protótipo ideal. O posicionamento destes 'protótipos' na obra revelaria seu caráter pedagógico, legitimado ainda pela *autorictas* atribuída ao “*famosissimi Adriani*” desde que se tornou mestre de capela da Basílica de São Marco em Veneza, em 1527.

Os rícercares polifônicos do *Musica nova accommodata...* proporcionaram ao seu público uma revitalização da música de conjunto, que até então permanecia restrita a transcrições a partir de música vocal²⁴. O aperfeiçoamento das técnicas de luteria e de performance de instrumentistas de conjunto também demandou por esta 'música nova', que deveria então ser introduzida com todo cuidado pedagógico. Aproximar este novo gênero do estilo imitativo da

²⁴ Fantasias improvisativas e outros arranjos polifônicos, já bastante comuns desde 1508, eram dedicados a instrumentos solistas de teclas ou cordas dedilhadas, não cabendo portanto à realização em conjunto.

terceira geração franco-flamenga, incorporando ao rícercares imitativo elementos mais identificáveis, não deve ser compreendido simplesmente como uma questão de predileção estética, em contraposição à série do motetos comprovadamente precoces de Willaert que se tornam recorrentes em suas publicações de 1539, visto que trata-se de algo realmente novo.

Neste artigo, mantivemos o foco em exórdios com imitação estrita em motetos de Willaert. Motetos com imitação não estrita, a exemplo de *Ave dulcissime* [Bo20], *Tu Domine notus* [Bo60/ii] e *O gemma clarissima* [Bo66] (números 7, 8 e 9 da coleção W1106, nesta ordem, com modelos expositivos dos tipos A-A'-A'-A", A-A'-A--A' e A-A'-A"-A-A', respectivamente) são representativos de uma escrita progressista de Willaert, cujo estudo pode ser conduzido pela aplicação das mesmas ferramentas analíticas aqui apresentadas, e constituindo-se portanto em um promissor campo de pesquisa no âmbito mais amplo de estudos sobre a polifonia imitativa do século XVI.

Referências bibliográficas

- Collins, D. "Approaching Renaissance Music Using Taneyev's Theories of Movable Counterpoint". *Acta Musicologica*, Vol. 90, 2018, pp. 178-201.
- Cumming, J. "From Variety to Repetition: The Birth of Imitative Polyphony". Em: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6, Cap. 2, 2008, pp. 21-44.
- Elders, W. *Josquin des Prez and His Musical Legacy: An Introductory Guide*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Kidger, David M. *Adrian Willaert – A Guide to Research*. Routledge, Nova Iorque, 2005.
- Lockwood, L. "Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515-21". *Early Music History*, Vol. 5, 1985, pp. 85-112.
- Nogueira, M.; Pereira, F.; Iafelice, C. "Relações estruturais entre texto e música em processos imitativos no moteto a quatro vozes: Uma abordagem a partir da perspectiva de duos em exórdios". Em: Cassiano A. Barros; Luiz H. Fiaminghi; Mônica I. Lucas (Org.), *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga*. Curitiba: Editora CRV, 2021, pp. 43-81.

- Nogueira, M.; Pereira, F.; Massolini, G. “Rícercares polifônicos renascentistas: ferramentas e análises”. *Anais do 23º Congresso da ANPPOM*, 2023, pp. 1-15. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1922/public/1922-7896-1-PB.pdf. Acesso em 13 de dezembro de 2023.
- Rifkin, J. “Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's Ave Maria... virgo serena”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 56, 2003, pp. 239- 350.
- _____. “The Creation of the Medici Codex”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, 2009, pp. 517-570.
- Rodin, J. *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Schöning, K. “Tradition und Innovation in der Modusanwendung in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts”. *Die Musikforschung*, Vol. 67. 2014, pp. 134-153.
- Schubert, P. “Willaert's Elusive Counterpoint Explained”. *Music Theory Online*, Vol. 28, 2022. Disponível em <https://www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.4/mto.22.28.4.schubert.php>. Acesso em 05 de setembro de 2023.
- Wegman, R. “"And Josquin Laughed..." Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century”. *The Journal of Musicology*, Vol. 17, 1999, pp. 319-357.

MARCOS PUPO NOGUEIRA é docente e pesquisador no Instituto de Artes da Unesp, desde 2004, possui doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2003) e, desde 2014, é livre-docente pela Universidade Estadual Paulista. Do início de sua carreira profissional, em 1972, dedica-se em modo contínuo ao ensino de disciplinas teóricas e de análise musical, tanto em instituições de ensino técnico de música, quanto em instituições de ensino superior. Atualmente é docente nos cursos de música do Instituto de Artes da Unesp, na área de teoria musical com ênfase na intersecção análise-história, principalmente nos temas “morfologia na música polifônica do Renascimento” e “processos temáticos da composição”. Possui trabalhos consolidados acerca dos processos composicionais relacionados ao desenvolvimento temático na obra sinfônica de Carlos Gomes. É líder do Grupo de Pesquisa ‘Teorias da Música’, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ, que tem desenvolvido, junto a seus orientandos e egressos, pesquisas sobre ferramentas analíticas aplicáveis à música polifônica dos séculos XV e XVI, especialmente motetos e rícercares.

FERNANDO LUIZ CARDOSO PEREIRA é músico e pesquisador. De perfil eclético, atua tanto na Música Erudita de períodos antigos (Medieval, Renascimento e Barroco), como na Música Popular (Rock, Jazz, MBP). Atuou como cravista e organista no exterior (em três concertos distintos, no *Boston Early Music Festival* 2019) e no Brasil foi solista ao cravo junto à *Orquestra de Câmara da USP* (2004), além de participar de grupos como a *Orquestra Arte Barroca* (2008-2014) e o grupo *Ficta* (2015 – atual). No meio popular, foi tecladista das bandas Yessongs (tributo ao Yes, 2000 - 2005), Violeta de Outono (2005 – 2018) e Som Nosso de Cada Dia (2008-2018). Foi colunista da revista Teclas e Afins entre 2017 e 2018, tratando da história dos instrumentos de teclado anteriores ao piano. No ambiente acadêmico, é doutor em Musicologia pela UNESP, tendo apresentados diversos trabalhos no Brasil e no exterior, e realizou pós-doutorado na Boston University entre 2018 e 2019 e na USP entre 2020 e 2022. Foi professor de piano, teclado e composição em instituições como Atelier de la Musique, EM&T (Escola de Música e Tecnologia) e Omid Academia de áudio. Desde 2022 é professor de contraponto, teoria e percepção na UNESP em São Paulo, e a partir de 2023 assumiu as disciplinas de Preparação Auditiva, Piano, Contraponto e Produção Musical na graduação em Música pela UniSant’Anna. Ainda é professor de piano e teclado na escola Companhia das Cordas e é membro dos grupos “Miltrens”, “Half a Century” e “Endless Coda”.

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

Solfeggio, Partimento e Marches d'Harmonie: O aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris¹

Roberto Cornacchioni Alegre

Universidade de São Paulo

roberto.alegre@usp.br

Resumo

Por muito tempo predominou a visão de Carl Dahlhaus de que a partir do século XVIII “nenhuma teoria musical italiana teve condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini”. Entretanto, tal afirmação não encontra respaldo no largo *corpus* de fontes relativas ao ensino da composição musical no século XIX, especialmente na França (*solfège*, *accompagnement*, *harmonie pratique*, *contrepoint* e *marches d'harmonie*). Assim, apresentaremos um panorama do ensino do contraponto prático (*solfeggio*, *partimento* e contraponto escrito) em Nápoles no século XVIII, para então traçar sua influência no ensino profissionalizante da Paris oitocentista, principalmente no *Conservatoire*, mas também nas *Maîtrises*. Pautando-se em diversas fontes primárias, esperamos evidenciar que o ensino do que hoje chamamos de “disciplinas teóricas” fazia parte do domínio da *música prática*. Além disso, explicitaremos que, embora desafiador ao pesquisador moderno, o estudo dessas fontes pode trazer reflexões significativas para a didática musical nos dias de hoje.

Palavras-chave: partimento, contraponto, teoria musical, música prática, harmonia.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Cornacchioni Alegre, R. (2025). Solfeggio, Partimento e Marches d'Harmonie: O aprendizado da teoria musical entre os séculos XVIII e XIX de Nápoles a Paris. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 103-119.

Abstract

Solfeggio, Partimento and Marches d'Harmonie: Learning music theory in the Eighteenth and Nineteenth centuries from Naples to Paris

Carl Dahlhaus statement that from the Eighteenth century “no Italian music theory has been able to exert any influence beyond Alps, with the exception of the speculative treatises of Giuseppe Tartini and the erudite books of Father Martini” has prevailed for a long time. However, this assumption is not supported by the large corpus of sources relating to music composition pedagogy from the Nineteenth-century, especially in France (*solfège*, *accompagnement*, *harmonie pratique*, *contrepoint* and *marches d'harmonie*). Hence, we will present an overview on the Eighteenth-century Neapolitan pedagogy of practical counterpoint (*solfeggio*, *partimento* and written counterpoint), and then trace its influence in the way professional musicians learned music composition in the Nineteenth century Paris, mainly at the *Conservatoire*, but also at the *Maîtrises*. Based on various primary sources, we aim to underline that the teachings of what is usually called in modern institutions “theoretical subjects” was part of the domain of practical music. Furthermore, we suggest that studying these sources can provide significant insights into music pedagogy today, although challenging for the modern researcher.

Keywords: partimento, counterpoint, music theory, practical music, harmony.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

Até recentemente, predominou a visão de Carl Dalhaus de que a partir do século XVIII “nenhuma teoria musical italiana teve condições de exercer qualquer influência para além dos Alpes, com exceção dos tratados especulativos de Giuseppe Tartini e dos livros eruditos de Padre Martini” (1984, p. 23). Entretanto, tal afirmação não encontra respaldo no largo corpus de fontes relativas ao ensino da composição musical no século XIX, especialmente francesas. O que teria levado um musicólogo de tamanho renome a fazer tal afirmação? Para esclarecer essa pergunta, é útil entender mais especificamente como o ensino da teoria musical ocorria em nível profissionalizante, e possivelmente repensar a dicotomia dos termos *teoria* e *prática*.

Nápoles e os primeiros conservatórios

“Após ou juntamente à pintura, a Música é aquela dentre as belas-artes que mais honra a Itália, e particularmente a cidade de Nápoles. É sobretudo por conta da Música que Nápoles é justamente famosa: de todas as cidades da Itália, ela é a mais fecunda em músicos célebres, podemos dizer, ainda, que ela produziu sozinha mais [músicos] que todo o resto da Itália ou até mesmo que a Europa inteira”¹ (Saint-Non, 1781-86, p. 161)

Com essa afirmação, Jean Claude Richard de Saint-Non abre o capítulo sobre os “célebres músicos napolitanos” de seu livro *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicilie* (1781-86). Sua opinião favorável à arte musical napolitana não é nenhuma novidade, sendo muito frequente em outros “diários” de viajantes, não apenas franceses, mas também ingleses. Para além do encanto que o caráter “pitoresco” de Nápoles propiciava ao viajante estrangeiro, a cultura *partenopea* era muito difundida e apreciada em toda a península itálica

¹ La Musique est après la Peinture, ou concurremment avec elle, celui de tous les beaux arts qui honore le plus l'Italie & particulièrement la ville de Naples. C'est sur-tout par la Musique que Naples est justement fameuse, c'est de toutes les villes d'Italie celle qui a été la plus féconde en Musicien célèbres, on peut dire encore qu'elle en a produit elle seule plus que tout le reste de l'Italie ou même que l'Europe entière.

e continente europeu. Isso vale especialmente para a cultura musical, sendo um fato, como constatou Saint-Non, que a quantidade de músicos célebres formados em Nápoles no século XVIII é inaudita.²

Dentre as razões para isso ter ocorrido, a primeira é o surgimento e estabelecimento de quatro conservatórios na cidade.³ A palavra conservatório⁴ surgiu em Nápoles no final do século XVII para designar instituições de caridade ligadas à Igreja que abrigavam meninos órfãos, nas quais se ensinava a música como ofício. De lá, saíram cantores renomadíssimos, mas também compositores —principalmente de ópera— e mestres de capela que encontraram sucesso não apenas em toda a Itália, mas toda Europa.⁵

Fato é que naqueles conservatórios ocorria um aprendizado ligado à tradição de artesanias, de mestre e aprendiz, mas de maneira institucionalizada⁶. Seu currículo⁷, por assim dizer, era organizado em torno de três disciplinas principais: *Solfeggio*⁸, *Partimento*⁹ e Contraponto escrito¹⁰.

A disciplina de *solfeggio* era provavelmente mais parecida com aulas de canto atuais do que propriamente com o que chamamos de solfejo. Englobava, porém, boa parte do aprendizado inicial de música, abordando elementos básicos de teoria musical, como leitura de claves, solmização hexacordal, *canto fermo* (cantochoão) e *canto figurato* (notação moderna). Além disso, padrões melódicos eram sempre cantados em contexto harmônico —ou seja, acompanhados

² A título de exemplo: Alessandro Scarlatti, Francesco Scarlatti, Domenico Scarlatti, Francesco Durante, Leonardo Leo, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Niccolò Jommelli, Tomasso Traetta, Niccolò Piccini, Antonio Sacchini, Saverio Mercadante, Francesco Feo, Giovanni-Battista Pergolesi, entre outros.

³ Sobre a história dos conservatórios napolitanos, Cf. Florimo, 1881-86, Cf. Giacomo, 1924 e Cf. Sigismondo 2016.

⁴ Do italiano *conservare*, ou seja, cuidar.

⁵ Na verdade, a “exportação” de músicos napolitano inclusive cruzou o atlântico, como é o caso de Filippo Traetta (1777-1854). Filho do célebre compositor Tomasso Traetta, o qual emigrou para a América e fundou conservatórios aos moldes napolitanos nos Estados Unidos. A ainda não publicada dissertação *Phil. Trejetta and the American Conservatorio* de Sean Curtice será provavelmente a primeira monografia sobre o assunto (<https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/trajetta-and-american-conservatorio.html> Acesso em 28 Set 2023).

⁶ O conceito de *Institutionalized apprenticeship* nos conservatórios napolitanos foi discutido por Gjerdingen em *Child Composers in the Old Conservatories* (2020, cap. 5)

⁷ Para um panorama integrado e sistemática do currículo, recomenda-se a leitura de *Child Composers in the Old Conservatories* (Gjerdingen, 2020). Uma resenha desse livro escrita por mim (Alegre, 2022a) também pode ser de alguma valia. Além disso, minha dissertação de mestrado *Entre Notação e Improviso* (Alegre, 2022b) deve ser uma boa referência em língua portuguesa.

⁸ Sobre o *Solfeggio* Cf. Baragwanath, 2020.

⁹ Sobre Partimento, Cf. Sanguinetti, 2012 e em língua portuguesa Cf. Alegre, 2022b.

¹⁰ Sobre contraponto escrito em Nápoles, Cf. Tour, 2015.

por baixo contínuo— e mais tarde nutriam a inventividade dos alunos nas disciplinas seguintes de *partimento* e contraponto. O estudo do *solfeggio* nunca era negligenciado: há evidências de que muitas vezes os alunos deveriam praticar pelo menos 3 anos de solfeggio antes de estudar *partimento* (Cf. Baragwanath, 2020, p.2).

Partimento, por sua vez, estava ligado ao aprendizado do acompanhamento, ou seja, do baixo contínuo e “harmonia prática” ao teclado. Essa palavra, *partimento*, designa linhas de baixo figurado ou não, que eram compostas como lições a serem realizadas ao teclado, produzindo algo que soasse como uma verdadeira composição. Para tanto, algumas regras prescritivas de como se acompanhar um baixo não cifrado deveriam ser aprendidas, como axiomas básicos da formação e resolução de dissonâncias, acompanhamentos da escala —incluindo a regra da oitava— e acompanhamentos de sequências (que eram chamados de *moti del basso*, movimentos do baixo).

Por fim, os alunos finalmente podiam cursar contraponto escrito. Nesse momento eles revisariam, na verdade, tudo aquilo que já haviam aprendido nos estudos de *partimento*, mas com foco na escrita musical polifônica, sendo o objetivo último dominar a arte da fuga. Nesse sentido, as preceptivas de tal disciplina continuavam a ser prescritivas, assim como o *partimento*, pautando-se na imitação de modelos, mais do que na racionalização de princípios. Isso propiciava que o aprendizado da *linguagem* musical ocorresse de modo similar ao de uma língua materna, em que aprendemos a falar imitando o que ouvimos, e apenas muito mais tarde refletimos sobre a gramática e a escrita.

É muito difícil entender como realizar *partimenti* atualmente por faltar a dimensão prove-niente da tradição oral, já que se tratava de uma prática efêmera *ex-tempore* (improvisada) que certamente era exemplificada durante as aulas. Entretanto, no caso do contraponto escrito, podemos nos pautar em outras fontes escritas, cuja dinâmica retórica de prescrição, exemplificação e emulação opera da mesma maneira.¹¹

Bom exemplo disso está presente no livro *Regole di Contrappunto Pratico* [Regras de contraponto prático] (1794) de Nicola Sala (1713-1801). No prefácio desse livro imponente, de

¹¹ Além de fontes publicadas ou manuscritos de professores, vale ressaltar que o estudo de cadernos de alunos dos conservatórios tem se mostrado muito valioso para pesquisas sobre realização de *partimenti* e contraponto. Esse tipo de fonte foi extensivamente estudado por Peter van Tour (2015).

grandes proporções físicas e número de páginas, Sala afirma ter elaborado uma obra ampla e capaz de ser útil tanto aos iniciantes quanto a músicos experientes. Apesar disso, um leitor moderno provavelmente se surpreenderá ao perceber que praticamente não há páginas com texto verbal, mas apenas texto musical a ser estudado como *exemplares* prescritivos, sem nenhuma teoria puramente *especulativa*.

Pode se dizer, assim, que *solfeggio*, *partimento* e contraponto escrito constituíam em Nápoles o estudo do *contraponto prático*, atuando integradamente na formação de memórias musicais (*schemata*¹²) a partir do estudo prescritivo de padrões e modelos. Consequentemente, o aprendizado dessas disciplinas e da composição musical fazia parte do domínio da *música prática*.

Paris, entre revolução e tradição

As regras de Nicola Sala são ainda hoje quase desconhecidas pela maioria dos músicos, com exceção daqueles envolvidos no estudo de *partimenti*. Isso se deu por conta da negligência para com a teoria napolitana de um modo geral ao longo do século XX, mas também porque o livro de suas regras é raríssimo: apesar de ter sido impresso pela coroa de Nápoles e gozado de tamanho prestígio, suas pranchas de impressão foram queimadas durante a invasão napoleônica à Nápoles. Ainda assim, pelo menos três cópias estão preservadas, sendo que uma delas em Paris.

Curiosamente, bem nesse período republicano pós-revolução, surgia em Paris o *Conservatoire*. Sua inauguração é vista por muitos como um rompimento para com a tradição setecentista de ensino musical, sendo tal instituição famosa e conhecida até os dias de hoje. Dessa forma, é bastante comum ser propagada a ideia de que essa escola inaugurou o ensino moderno de música, o qual estaria em certa medida presente até os dias de hoje em conservatórios —e as vezes em universidades— de todo o mundo. Mas como será que o ensino da mú-

¹² Para o conceito de *schemata*, Cf. Gjerdingen, 1988; Cf. Gjerdingen, 2007; Cf. Gjerdingen, 2020.

sica, e mais precisamente da composição e teoria musical, de fato ocorria em Paris? Será que realmente tantos paradigmas foram rompidos com o surgimento do Conservatório de Paris?¹³

Por volta de 1840, Joseph Zimmerman (1785-1853) publicava em Paris uma interessantíssima obra em três volumes intitulada *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* [Enciclopedia do Pianista compositor]¹⁴. Zimmerman foi um figura importantíssima em Paris: habitante do bairro *La nouvelle Athènes*, foi vizinho e amigo de Frédéric Chopin (1811-1849), além de dono de um dos salões mais frequentados da cidade. No conservatório de Paris, Zimmerman foi professor piano de gerações de pianistas virtuosos e compositores renomados como Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Charles Gounod (1818-1893), entre outros. No prefácio de sua enciclopédia, Zimmerman (1840, v. 1, p. II-III) afirma que antes de tudo um aluno aspirante à pianista e compositor, deveria dedicar-se à prática do *Solfège*. De fato, hoje se sabe que a iniciação musical por meio do *solfège* era pré-requisito para cursar outras disciplinas no *Conservatoire* (Masci, 2023, p. 77), sendo fácil, portanto, traçar um paralelo com a ordenação curricular napolitana. Mais do que isso, sabemos que se utilizavam muitas vezes solfejos italianos, que vinham sendo editados na França desde o final do século XVIII —como a publicação *Solfèges d'Italie* (Bèche; Levesque, 1772) e outras coletâneas, como aquelas editadas mais tarde por Alexander Choron.

Já no terceiro volume da enciclopédia de Zimmerman, são apresentados sucintos “tratados” de todos os elementos necessários a um pianista para se aperfeiçoar na arte da composição —desde harmonia, baixo contínuo e conselhos para a improvisação de prelúdios, passando por contraponto e fuga, até chegar na instrumentação e acompanhamento de grade orquestral e vocal (*partition*)—, proseguindo, também, em uma ordenação em certa medida similar ao que ocorria em Nápoles. É digno de nota, inclusive, que Zimmerman adiciona exemplares de fugas para serem estudados, da mesma maneira que ocorria nas *regole* de contraponto de Nicola Sala, autor este que, aliás, que tem seu livro mencionado como fonte para o estudo da leitura e transposição de fugas vocais ao teclado¹⁵ (Zimmerman, 1840, v2, p. 64). Outro autor

¹³ Meu objetivo aqui é enfatizar as permanências setecentistas na tradição pedagógica do século XIX, de modo que não discutirei como a organização disciplinar do currículo parisiense pode ser entendida pela ótica foucaltiana de “instituição moderna produtora de conhecimento”. A esse respeito, Cf. Masci, 2023.

¹⁴ Para uma visão geral sobre essa obra, recomenda-se a leitura de *Zimmerman's Encyclopédie du Pianiste Compositeur* (Teriete, 2020). Além disso, como parte de minha pesquisa, estou produzindo uma tradução ao português do terceiro volume da *Encyclopédie*, a qual eventualmente será publicada futuro próximo.

¹⁵ Isso ressalta a relevância de Nicola Sala na Paris oitocentista. Vale ressaltar, que as regras de Sala constituem boa parte

napolitano elogiado na *encyclopédie* é Fedele Fenaroli (1730-1818), cujos *partimenti*, segundo Zimmerman, deveriam ser praticados durante o estudo baixo contínuo (Zimmerman, 1840, v.3, p.18).

Fenaroli é certamente o autor de *partimenti* mais estudado no século XIX, tendo sido feita uma publicação bilíngue completa de suas regras e partimentos editada em Paris a cargo de Emanuele Imbimbo (Fenaroli, 1814). A recepção de Fenaroli foi bastante positiva, tendo François Fétis (1784-1871) afirmado, anos mais tarde, que essa tradução fora responsável por “finalmente completar os meios de instrução tanto para harmonia escrita quanto para o acompanhamento [extempore]”¹⁶ (1827, p.562).

É curioso notar que a palavra partimento, a qual estava restrita a Nápoles no século XVIII —nem mesmo em Bolonha se costumava usar esse termo¹⁷— é uma palavra onipresente em tratados e métodos franceses de harmonia, contraponto e acompanhamento do século XIX, o que reforça ainda mais a influência não genericamente italiana, mas especificamente napolitana. Muitos pesquisadores costumam sustentar que, diferentemente de Nápoles, na França a prática do partimento estivesse restrita ao ensino da harmonia escrita em uma realização majoritariamente vertical. No entanto, um olhar minucioso às fontes pode indicar que a situação seja um pouco mais complexa. François Fétis (1827, p.562), por exemplo, afirma que o *partimento* era realizado tanto escrito quanto ao teclado, tendo também descrito e exemplificado em seu *Méthode Élémentaire e abrégée d'Harmonie et d'Accompagnement* (1823) dois tipos de realização: uma verticalizada (*accompagnement plaquée*), e outra mais melódica e com diminuições (*accompagnement figurée*), na qual predomina uma textura a três vozes, como é

do cerne de *Principes de Composition des Écoles d'Italie* (1808) publicado por Alexander Choron. Entretanto, Zimmerman sugere que se pratique transpor fugas encontradas nos “tratados de Sala, Cherubini, Fétis, Reicha, etc” (1840, v.2, p. 64). Isso possibilita pensar que Zimmerman estivesse se referindo à publicação original das *Regole* e dado sua raridade, possivelmente a cópia preservada até hoje em Paris. Para uma mais completa compreensão da recepção de Sala em Paris, Cf. Skamletz (2021) e Meidhof (2021).

¹⁶ “La publication d’une traduction de l’ouvrage de Fenaroli (*Regole per i principianti*), avec les partimenti, a enfin complété les moyens d’instruction, soit pour l’harmonie écrite, soit pour l’accompagnement.”

¹⁷ A tradição didática bolonhesa de Giovanni Battista Martini (1706-1784) e seus discípulos Stanislao Mattei (1750-1825) e Luigi Antonio Sabbatini (1732-1809) —que se radicou em Pádua— é muito similar à napolitana, havendo extensivo uso de *partimenti*, embora usualmente chamados simplesmente de *bassi* [baixos]. Muito da obra didáticas desses autores também foi exportada para além dos Alpes, como é o caso dos *solfeggi* de Sabbatini editados por Choron (Sabbatini, 181-), e dos *partimenti* de Mattei editados por Hiller (Hiller, 1899) na Alemanha, e da presença desses autores também no *Principes de Composition des Écoles d'Italie* (Choron, 1808).

visto em seu exemplo musical (Fétis, 1823, p. 21). O “acompanhamento figurado” é, portanto, uma realização de *partimenti* muito similar ao que ocorria em Nápoles, capaz de resultar em uma verdadeira composição musical. Vale ressaltar, ainda, que a utilização predominante de três vozes não se restringia ao acompanhamento “solo” de *partimenti*, mas também à realização de acompanhamentos a solfejos, como atesta Zimmerman tanto em sua *Encyclopédie* (Zimmerman, 1840, p.18) quanto em seu manual de baixo contínuo destinado aos professores do *Conservatoire* (Zimmerman, 18-- , p.7)¹⁸.

É importante mencionar que, diferentemente de muitos métodos comissionados pelo *Conservatoire*, a maior parte do material de origem italiana publicado nas primeiras décadas do século XIX na França não tinha como principal intuito ser utilizado naquela instituição, mas sim nas *Maîtrises*: o maior editor e difusor de teoria derivada de *partimenti* e *solfeggi* foi certamente Alexander Choron (1771-1834), o qual encabeçou a elaboração do currículo das *Maîtrises*, escolas de música ligadas à Igreja. Tais escolas haviam sido fechadas na época da revolução, mas foram reabertas um pouco mais tarde, já que havia muita desconfiança em relação à capacidade do Conservatório de Paris em formar compositores líricos do mesmo nível daqueles italianos, dada a origem militar da instituição¹⁹ (antiga *École gratuite de la Garde Nationale*) e o escândalo em torno da primeira ópera comissionada ao *Conservatoire*²⁰.

Apesar disso, a didática do que hoje chamamos teoria musical dentro do Conservatório de Paris também estava imbuída de “italianicidades”, como já deve estar claro dadas as citações anteriormente discutidas de Fétis e Zimmerman —ambos professores daquela instituição. Ainda

¹⁸ A predominância do acompanhamento a três vozes se dá por mais de uma razão. Uma delas é o fato de dificultar a ocorrência de erros de contraponto, além de representar a continuidade da visão setecentista de que a disposição a três é a mais fundamental de todas, sendo a quarta voz muitas vezes desnecessária por ser apenas uma nota dobrada no acorde. Por outro lado, tocar apenas três vozes ao teclado dá maior liberdade aos dedos para realizar diminuições e, consequentemente, produzir uma realização mais parecida a uma composição escrita. Nas palavras de Zimmerman: “*Je conseille d'accompagner à 3 parties plutôt qu'à 4; parce que les parties étant moins doublées les occasions de faire deux octaves se présenteront moins souvent, et puis d'ailleurs, les doigts étant moins engagés dans les accords, pourront se mouvoir avec plus de facilité pour faire quelques notes de passage ou quelques imitations, ce qui donne de l'élégance et de l'intérêt à l'harmonie*” (Zimmerman, 1840, p. 18).

¹⁹ O Conservatório de Paris surgiu após a revolução francesa pela fusão da *École Royal de Chant* e da *École gratuite de la Garde Nationale*. Desse modo, em seus primeiros anos ainda havia um foco muito grande na música destinada a eventos cívicos e no ensinamento de instrumentos de sopro.

²⁰ Como parte da reestruturação do *Conservatoire* na virada do século XVIII ao XIX, foi comissionado a Charles-Simon Catel um tratado de harmonia (que será discutido mais adiante) e a ópera *Sémiramis*, com o intuito de demonstrar aptidão da “nova” instituição para formação de compositores de ópera. As controvérsias, disputa de poder e história dessas produções foram muito bem discutidas por Michel Masci (2023).

assim, talvez seja apropriado dizer que uma das influências italianas mais significativa na teoria musical parisiense seja a difusão de *Marches d'Harmonie* —que nada mais é do que a versão francesa para *moti del basso*. Seu estudo era feito a partir da prescrição de acompanhamentos para movimentos de baixo sequenciais, exemplificados e realizados frequentemente em disposições²¹. Zimmerman as considera úteis para a improvisação, sugerindo que sejam decoradas e descrevendo-as como progressões harmônico-contrapontísticas que não tem um único autor, mas pertencem a todo mundo²² (Zimmerman, 1840, p. 18). Embora extremamente difundido em manuscritos de *disposizioni* em Nápoles, uma das mais completas coletâneas desses movimentos foi elaborada em justamente em Paris por Luigi Cherubini (1760-1842), compositor italiano que radicou-se na França e ocupou cargos de professor e diretor do *Conservatoire*. Inicialmente circulando em manuscrito, tal coleção foi editada postumamente e vendida ao público em geral como o “*vade mecum* do harmonista” (Cherubini, 1847, p.1).

As *marches d'harmonie* representam não apenas uma influência de viés teórico-prático, ou seja, no modo de se estudar contraponto e harmonia, mas esse padrões sequenciais também estiveram no cerne de discussões teórico-especulativas e tiveram papel importante na definição e estabelecimento da disciplina harmonia no Conservatório de Paris. Na virada do século XVIII para o XIX, foi comissionada a produção de um tratado de harmonia com a finalidade de unificar²³ e orientar o ensino de tal disciplina, já que até aquele momento cada professor ensinava de acordo com suas próprias premissas, havendo uma divisão de opiniões acirrada entre aqueles que seguiam uma tradição consequente das teorias do baixo fundamental de Jean-Philip Rameau, e outra ligada ao baixo contínuo e *partimento* —como Jean-Joseph Rodolphe e Honoré Langlé, respectivamente. Ao final, foi o tratado de Charles-Simon Catel (1802) aquele

²¹ Para esclarecer esse termo, *disposizione* se referia em Nápoles a escrita em grade aberta, geralmente vocal, em oposição à *intavolatura*, que por sua vez indicava a escrita em duas pautas típica da música de cravo e, mais tarde, de piano. Já na França a escrita em grade aberta, vocal ou orquestral, geralmente era chamada de *partition*.

²² “*Les progressions harmoniques [marches d'harmonie] sont des séries d'accords appartenant à tout le monde, elles sont considérées comme des formules toutes faites que chacun emploie sans scrupule; elles sont d'un excellent usage pour préluder*” (Zimmerman, 1840, p. 18)

²³ A tentativa de uniformizar os métodos de ensino fazia parte da vontade nacionalista de que o recém criado *Conservatoire* superasse seus pares napolitanos e venezianos. Nessa nova instituição, os estudantes não seriam apenas órfãos carentes e o ensino não estaria sujeito à “cor” de cada professor (Masci, 2023, p. 20). Em Nápoles ficou bastante conhecida querela entre a escola de Leonardo Leo e a de Francesco Durante.

escolhido pela comissão julgadora, por ter sido capaz de tentar conciliar ambos os lados— algo em certa medida inconciliável:

A apresentação de Catel desses quatro elementos básicos —harmonia natural, harmonia artificial, cadências e *marches*— representa um meio de caminho entre as abordagens de baixo fundamental de Rodolphe e aquelas de baixo figurado de Langlé. (...) A teoria harmônica [em Catel] é, portanto, mista, às vezes organizando a apresentação de elementos em termos de fundamentais de acordes e tipos de cadências, enquanto em outros momentos apresentando elementos a partir de intervalos, sonoridades e sequências, analogamente a Langlé. (...) a indicação de Méhul e Cherubini de que o texto de Catel havia selecionado tudo aquilo que fora debatido pela comissão sugere que precisamente essa combinação de elementos enumerada por Catel reflete esses aspectos dos textos concorrentes [de Rodolphe e Langlé] que a comissão pôde concordar. (...) o texto de Catel sugere a natureza das concessões acordadas pela comissão, especialmente referentes às teorias do baixo fundamental de Rameau.”²⁴ (Masci, 2023, p. 34-36)

Apesar disso, é evidente que Catel “minimizou o papel das teorias de Rameau, ao mesmo tempo em que se baseou na prática contemporânea do acompanhamento, baixo contínuo e manuais italianos de partimento”²⁵ (Masci, 2023, p. 17). Seu tratado deve ser definido como teórico, embora possua pouco texto verbal, e pode ser entendido como um catálogo de elementos que deveriam ser abordados nos cursos de harmonia naquele conservatório, sendo necessário consultar outras fontes para compreender como tais elementos eram ensinados na prática.

²⁴ “Catel’s presentation of these four basic elements —natural harmony, artificial harmony, cadences and *marches*— represent a middle ground between Rodolphe’s fundamental bass and Langlé’s figured bass approaches (...) The harmonic theory here then is mixed, at times organizing the presentation of elements in terms of chord roots and cadence types like Rodolphe, while at other moments presenting elements according to intervals, sonorities, and sequences, similar to Langlé. (...) the indication by Méhul and Cherubini that Catel’s text collected all that had been debated by the commission suggests that the precise combination of elements enumerated by Catel reflects those aspects of the competing texts upon which the commission could agree. (...) Catel’s text suggests the nature of the compromise struck by the commission, particularly in regard to Rameau’s theories of fundamental bass.”

²⁵ “Catel’s text minimized the role of Rameau’s theories while drawing on contemporary accompaniment, thorough bass, and Italian *partimento* manuals in order to establish a mixed catalogue of *cadences et marches* that would serve as the cornerstone of Conservatory harmony structure” (Masci, 2023, p. 17)

Vale ressaltar que a principal crítica a Rameau nesse período não era ao baixo fundamental em si, nem ao conceito de inversão de acordes, mas, sim, à teoria de sucessão harmônica. Na visão de músicos como Choron, Fétis ou Catel, ela justificaria progressões não utilizadas, ao mesmo tempo em que negaria outras comumente empregadas —geralmente originadas de *marches d'harmonie*. Além disso, ao considerar a “harmonia isoladamente”, Rameau deduziria falsos argumentos acerca da origem de certos acordes dissonantes, os quais na verdade seriam originados por procedimentos melódicos.

Assim como no estudo de fontes napolitanas setecentistas, o estudo de cadernos de alunos dos antigos conservatórios auxilia a compreensão de como o acompanhamento e a harmonia prática eram estudados de fato. Por essa razão, Michel Masci (2023) pautou-se no caderno de Aimé Leborne (1797-1866) —produzido durante aulas de Henri Berton 1767-1844)— para esclarecer como ocorria o estudo prático dos “elementos” de Catel. Além disso, tal estudo também evidenciou que a ordem dedutiva dos acordes no tratado nem sempre era seguida à risca, priorizando na prática um ordenamento ainda mais pendente ao lado dos detratores de Rameau.

O tratado de Catel permaneceu por décadas ditando o norte da disciplina dentro do conservatório²⁶: até mesmo quando novas teorias especulativas eram desenvolvidas para tentar explicar as inovações em voga nas composições de meados do século XIX, estas eram pouco e muitas vezes marginalizadas nos tratados harmonia prática. Por essa razão, surgiram os denominados tratados “teórico-práticos” típicos da segunda metade do século XIX, que costumavam utilizar estratégias de design gráfico e layout para diferenciar o que seria essencial à prática, daquilo que apenas fazia parte de teoria especulativa, e vice-versa²⁷.

A teoria puramente especulativa na França desse período tinha como público alvo uma nova classe média amadora, mas pouco influenciou na didática dentro do Conservatório de Paris. Fétis, por exemplo, foi um grande defensor de Catel nos anos 1820, tendo pouco a pouco tornado-se crítico conforme desenvolvia sua teoria sobre a *tonalidade*, a qual publicou paulatinamente em sua revista de jornalismo autoral²⁸ —gênero de texto que não existe mais nos dias de hoje.

²⁶ Para um estudo extensivo sobre o contexto histórico, sociológico e teórico-prático da constituição da disciplina harmonia no Conservatório de Paris no século XIX, recomenda-se a leitura de *Charles-Simon Catel's Treatise on Harmony: And the Disciplining of Harmony at the Early Paris Conservatory* (Masci, 2023).

²⁷ A esse respeito, Cf. Masci, 2023, cap. 7.

²⁸ A *Revue Musicale*, que pode ser consultada no seguinte link: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RMU> Acesso

O consumo dessa literatura estava atrelado aos concertos de música histórica, promovidos também por Fétis, o que possibilitava ao novo público intelectual e burguês apreciar e julgar a priori o repertório escutado (Masci, 2023, cap.7). Todavia, ao ensinar teoria musical a jovens talentosos e aspirantes a compositores, Fétis permaneceu utilizando os meios tradicionais e prescritivos de ensino, como explicitado por ele mesmo:

Faz algum tempo que parei de dar aulas de harmonia, mas excepcionalmente, quando encontro algum aluno naturalmente apto, cuja educação eu gostaria de completar, duas semanas são suficientes para ensinar tudo sobre harmonia enquanto ciência. Já a parte prática [da harmonia], a qual só pode ser adquirida exercitando-se, eu os indico como trabalho realizar partimenti ao piano, e os inicio imediatamente ao contraponto [escrito].²⁹ (Fétis, 1853, p. 251)

Conclusão

“O músico teórico só é bom em conversar, coloquemo-lo ao lado do músico prático, e vejamos o que sabe fazer. Não basta a teoria, é preciso também a prática, é preciso muito solfejo, muito vocalizar, não basta a teoria, não, não.” Letra de solfejo em forma de cânone a três de Luigi Antonio Sabbatini (1789, p. 36)

Dado o largo corpus de fontes teórico-práticas de harmonia, contraponto e acompanhamento —das quais foram evidenciadas nesse artigo apenas uma minoria³⁰— em que há claríssima influência italiana, especialmente italiana e bolonhesa, podemos retornar à questão que

em 29/09/2023.

²⁹ “Depuis longtemps je ne donne plus de leçons d’harmonie; mais, par exception, lorsque j’ai trouvé d’heureuses natures, j’ai voulu faire leur éducation complète, et presque toujours quinze jours pour m’ont suffi pour leur enseigner toute l’harmonie considérée comme science. A l’égard de la pratique, qui ne s’acquiert que par l’exercice, je leur indiquais le travail à faire au piano sur les partimenti, et je les mettais immédiatement au contre-point.”

³⁰ Note que não fui o primeiro a escrever sobre, nem tinha a pretensão de esgotar o assunto. Sem dúvidas a influência da tradição teórico-prática napolitana em outros países no século XIX —principalmente França, mas também Alemanha— tem sido alvo de pesquisa de vários autores na última década. Para um aprofundamento, recomenda-se Cf. Cafiero, 2007; Cf. Diergarten, 2011; Cf. Gjerdingen, 2020; Cf. Menke, 2021; Cf. Curtice 2021; Cf. Giovani, 2021; Cf. Skamletz, 2021; Meidhof, 2021; Cf. Masci, 2023.

motivou esse artigo: Por qual razão um musicólogo renomado como Carl Dahlhaus teria mencionado há algumas décadas atrás que apenas os “tratados especulativos de Tartini” e os “livros *eruditos* de Padre Martini” teriam sido capazes influir para “além dos Alpes”?

Um primeiro argumento residiria no fato de Dahlhaus ter enfatizado o adjetivo *especulativo*, de modo que toda a tradição de harmonia prática (acompanhamento), contraponto prático e *partimenti* seria imediatamente colocada fora do conceito “teoria”. Entretanto esse argumento é frágil, já que o próprio Dahlhaus havia identificado que a teoria musical ocidental distiguia-se em três categorias: regulativa, especulativa e analítica.³¹ Sem dizer que do ponto de vista especulativo, as teorias ligadas à tradição de *partimenti* influenciaram diretamente o tratado de Catel e de seus sucessores.

O segundo ponto diz respeito ao uso do adjetivo *erudito*. Isso leva a crer que Dahlhaus não se referisse aos ricos materiais de acompanhamento de Martini, como *Libro per accompagnare* (Martini, 2020), muito embora esse era o material usado na formação de compositores. A terminologia, ainda, ressalta uma típica visão que ganhou força no século XX e que cindiu teoria e prática, colocando a primeira em uma posição elevada (e por isso erudita) em relação à segunda (mundana).

Em terceiro lugar está a própria formação do conceito e culto à *música clássica*, o qual criou e favoreceu o cânone majoritariamente germânico, não apenas de repertório, mas também teórico. Cuja discussão extrapolaria certamente o escopo deste artigo.

Em quarto lugar, mas não menos importante, destaca-se o fato de que a incompletude de fontes ligadas à tradição oral impõe sérios desafios à musicologia. Como lidar com fontes lacônicas nas quais muitas vezes há mais exemplos musicais a serem realizados do que teoria verbalizada? Nesse sentido, o positivismo que pautou a *Musikwissenschaft* no século passado favoreceu fontes prolixas e científicas, como os tratados de Rameau ou os tratados teóricos germânicos do final do século XIX, em detrimento de tratados práticos como as *Regole* de Sala ou manuscritos de *partimenti*.

³¹ De acordo com Thomas Christensen (2007, p. 11): “Simply put, speculative theory concerns on ‘ontological contemplation’ of musical essences and materials, their basis in number and acoustics. (...) ‘Regulative’, according to Dahlhaus, constitutes the broad of ‘practical’ and ‘poetical’ writings that instructed students on the rudiments and syntactic rules of music. Finally, a third, more critical tradition arose in the late eighteenth and early nineteenth.”

“centuries (...) that can be roughly grouped within the locution of ‘music analysis’. Here the concern is with intensive study and contemplation of musical masterworks as models for compositional study and aesthetic appreciation.”

Finalmente, gostaria de enfatizar que o estudo das metodologias de ensino da teoria musical históricas coloca em questão a própria dicotomia entre “teoria e prática”, “pensar e fazer”, tão presente em instituições de ensino superior atuais. Será que tal divisão é útil ao estudante de música? O entendimento das disciplinas teóricas enquanto *música prática* propicia uma maior integração entre os saberes e possivelmente explica o fato da não existência da disciplina *percepção auditiva* nos antigos conservatórios de Nápoles e Paris.³²

Referências

- Alegre, Roberto Cornacchioni. Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians (Review). *Journal of Music Theory*. v.66 (2), 2022a. p.262–272. doi: <https://doi.org/10.1215/00222909-9930925>
- Alegre, Roberto Cornacchioni. *Entre notação e improviso: teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno (1750-1837)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022b.
- Baragwanath, Nicholas. *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Bèche, Jean-Louis; Levesque, Pierre. *Solfèges d'Italie*. 2a. edição. Paris: Cousineau, 1779.
- Cafiero, Rosa. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. *Journal of Music Theory* Vol. 51, No. 1, Partimenti. 2007, p. 137-159.
- Catel, Charles-Simon. *Traité d'Harmonie*. Paris: L'imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802.
- Cherubini, Luigi. *Marches d'Harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonances et de dissonances*. Paris: E. Troupenas, 1847.
- Choron, Alexandre-Etienne. *Principes de Composition des écoles d'Italie*. 3 vols. Paris: Le Duc, 1808.
- Christensen, T. et al. *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven: Leuven University Press, 2007.

³² Sobre a possibilidade de utilização de metodologias da tradição de *partimenti* e *solfeggi* no ensino da percepção auditiva, Cf. Tour, 2020; Cf. Roberts, 2021.

- Curtice, Sean. Luigi Cherubini and the Partimento Tradition of the Paris Conservatoire. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.271-296.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. v. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Diergarten, Felix. *Romantic Thoroughbass: Music Theory between Improvisation, Composition and Performance*. *Theoria*, Denton: University of North Texas, vol. 18, 2011.
- Fenaroli, Fedele. *Partimenti ossia Bassi Numerati*. Editados por Emanuelle Imbimbo. Paris: la Typographie de la Sirene, 1814.
- Fétis, François-Joseph. Cours complet d'harmonie théorique et pratique, par Augustin Savard. *Revue et gazette musicale de Paris*. Vol. XX/29. Paris: 1853.
- Fétis, François-Joseph. Examen de l'état actuel de la musique. *Revue musicale*. Vol. 1. Paris, 1827.
- Fétis, François-Joseph. *Méthode Élémentaire e abrégée d'Harmonie et d'Accompagnement*. Paris, Chez Boieldieu, 1823.
- Florimo, Francesco. *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*. 4 vol. Napoli: Morano, 1881–1883.
- Giacomo, Salvatore di. *I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli*. Palermo: Remo Sandron, 1924.
- Giovani, Giulia. La Biblioteca del Conservatoire di Parigi e le Fonti Napoletane. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.297-318.
- Gjerdingen, Robert. *A Classic Turn of Phrase: Music and Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Gjerdingen, Robert. *Child Composers in the Old Conservatoires: How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Masci, Michael J. *Charles-Simon Catel's Treatise on Harmony and the disciplining of Harmony at the early Paris Conservatory*. Laham: Lexington Books, 2023.

- Martini, Giambattista. *Libro per accompagnare*. Editado por Peter van Tour. Visby: Wessmans Musikförlag, 2020.
- Meidhof, Nathalie. Alexandre-Étienne Choron's Adaptation of Nicola Sala's *Regole del Contrappunto Pratico* as a Contribution to the Cultural transfer between Naples and Paris. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.203-216.
- Menke, Johannes. German Partimento Reception and Generalbass Conceptions in the Nineteenth Century, Illustrated by examples of Siegfried Dehn and Richard Wagner. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.183-202.
- Roberts, Claire. Traces of Integrative Methods of Aural Skills in the Teachings of Niccolò Zingarelli. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p.203-216.
- Sabbatini, Luigi Antonio. *Elementi Teorici della Musica*. Parte 3. Roma: Pilucci e Giuseppe Rotijl, 1789.
- Sabbatini, Luigi Antonio. *Solfèges, ou leçons élémentaires de musique*. Alexander Choron (ed.). Paris, Chez Choron, 181-.
- Sala, Nicola. *Regole del contrappunto pratico*. Napoli: Stamperia Reale, 1794.
- Saint-Non, Jean-Claude Richard de. Des musiciens de Naples les plus célèbres. In. *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicilie*. Paris: Clousier, 1781. p. 161-170.
- Skamletz, Martin. Eine frühe französische Abschrift von Nicola Salas *Regole del Contrappunto Pratico*. *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 11. Claudio Bacciagaluppi and Marilena Laterza (Ed.). Berna: Peter Lang, 2021, p. 319-348.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Sigismondo, Giuseppe. *Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*. Ed. Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.

- Teriete, Philipp. Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman's *Encyclopédie du Pianiste Compositeur: The Musical Education of Piano Virtuosos in Chopin's Paris*, 2020. In: *Das Universalinstrument: »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive / The Universal Instrument: Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano"*, Philipp Teriete e Derek Remeš (Ed.). Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6. Hildesheim: Olms Verlag, 2020.
- Tour, Peter van. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.
- Tour, Peter van. Integrating Aural and Keyboard Skills in Today's Classroom: Modern Perspectives on Eighteenth-Century Partimento Practices" In: *Das Universalinstrument: »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive / The Universal Instrument: Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano"*, Philipp Teriete und Derek Remeš (Ed.). Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 6. Hildesheim: Olms Verlag, pp. 217–240, 2020.
- Zimmerman, Joseph. *Encyclopédie du pianiste compositeur*. 3 vols. Paris: Chez l'Auteur, 1840.
- Zimmerman, Joseph. *Précis de la Basse Chiffrée proposé a M.M.rs les Professeurs du Conservatoire*. Paris: Chez l'auter, 18- -. « Source gallica.bnf.fr / BnF »

ROBERTO CORNACCHIONI ALEGRE é mestre e doutorando em musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sempre sob orientação do prof. Dr. Mário Videira e com apoio financeiro da CAPES. Atualmente, pesquisa métodos de ensino e aprendizagem da improvisação e composição no círculo de Frédéric Chopin. Durante o mestrado pesquisou a didática napolitana de *partimenti*, tendo elaborado uma tradução ao português das regras de *partimento* de Giovanni Furno. Roberto é graduado em Arquitetura e Urbanismo também pela Universidade de São Paulo (FAU-USP) e possui formação musical ampla, tendo estudado com renomados músicos e musicólogos privadamente ou em instituições —como Peter Van Tour (Partimento e Contraponto), Michael Koch (Improvisação e teoria musical do século XIX), Nicholas Baragwanath (Solfeggio), Tobias Cramm (Improvisação e Partimento), Luiz Guilherme Pozzi (Piano), José Luis de Aquino (Órgão), Alessandro Santoro (Cravo), André Cortesi (Prática de Música Antiga), entre outros.

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

Música sob medida: a influência da dinâmica entre compositores e cantores na criação musical no século XVIII

Daniel Issa Gonçalves

Universidade Estadual Paulista (UNESP-SP)

issadani@hotmail.com

Resumo

O repertório canônico operístico atual se apresenta, geralmente, como uma herança cultural do passado cultivada no presente, à qual os cantores de hoje necessitam se adaptar. No início do século XVIII, no entanto, quando o gênero se encontrava em pleno fervor criativo na Itália (e começava a se afirmar como um produto de exportação) a música era, como se sabe, composta especialmente para os cantores selecionados. Apesar dessa aparente flexibilidade, a relação entre cantores e compositores nem sempre eram alheias a tensões causadas pela ideia de que cada um fazia da sua arte – sobretudo numa época em que a ornamentação e a improvisação estavam na ordem do dia. Quem era o verdadeiro criador da peça? O compositor ou o intérprete? Essa relação, não raro conflituosa, é também retratada nas sátiras e paródias das “óperas sobre ópera” (ou meta-óperas), espécie de sub-gênero muito popular durante o século XVIII. Uma das grandes vantagens da análise dessas sátiras meta-operísticas é que estas fornecem, em forma de ironia, um olhar detalhado sobre certas práticas da criação musical da época (assim como das relações profissionais e pessoais entre os seus vários sujeitos) que raramente são cobertas pelas fontes tradicionais da historiografia musical.

Palavras-chave: ópera, século XVIII, música antiga, canto, barroco.

Abstract

Custom-made Music: The Influence of the Dynamics Between Composers and Singers on Musical Creation in the 18th Century

The current operatic canonical repertoire generally presents itself as a cultural heritage from the past cultivated in the present, to which today's singers need to adapt themselves in order to sing it. At the beginning of the 18th century, however, when the genre was in full creative fervor in Italy (and was beginning to assert itself as an export product) the music was, as we know, composed especially for the singers. Despite this apparent flexibility, the relationship between singers and composers was not always free from tensions caused by the idea that each one made of their own art – especially at a time when ornamentation and improvisation were the order of the day. Who was the real creator of the music? The composer or the performer? This relationship, often conflictual, is also portrayed in the satires and parodies of the “operas about opera” (or meta-operas), a sub-genre very popular during the 18th century. One of the great advantages of analyzing these satires is that they provide, in the form of irony, a detailed look at certain practices of musical creation at the time (as well as the professional and personal relationships between its various subjects) that are rarely covered by the traditional sources of the historiography of music.

Keywords: opera, eighteenth-century, early music, singing, baroque.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Issa Gonçalves, D. (2025). Música sob medida: a influência da dinâmica entre compositores e cantores na criação musical no século XVIII. *Revista 4'33". XVII (25)*, pp. 120-136.

Introdução

O repertório canônico operístico atual se apresenta, geralmente, como uma herança cultural do passado cultivada no presente, à qual os cantores de hoje necessitam se adaptar para interpretar. No início do século XVIII, no entanto, quando o gênero se encontrava em pleno fervor criativo na Itália (e começava a se afirmar como um produto de exportação) a música era, como se sabe, composta especialmente para os cantores selecionados. Apesar dessa aparente flexibilidade, a relação entre cantores e compositores nem sempre eram alheias a tensões causadas pela ideia de que cada um fazia da sua arte. Essa relação, não raro conflituosa, é frequentemente retratada nas sátiras e paródias das “óperas sobre ópera” (ou meta-óperas), espécie de sub-gênero muito popular durante o século XVIII. No presente artigo, analisaremos o que as meta-óperas revelam no que diz respeito à influência que a relação entre compositores e cantores possa ter na criação musical, com o apoio de outras fontes historiográficas musicais para verificar nossas hipóteses. As traduções dos trechos de libretos e outros textos para o português foi feita para melhor apreensão de seu conteúdo pelo leitor – sem, porém, qualquer pretensão literária ou de precisão linguística.

Música sob medida

Cantores do passado e do presente têm, naturalmente, o maior interesse em se apresentar em sua melhor forma – e, para isso, é necessário que a música dos seus papéis seja compatível com os seus talentos. Era praxe, portanto, que os compositores visitassem os cantores para se informar sobre a amplitude de suas vozes assim como outras habilidades (como a capacidade de ornamentação, por exemplo), para poderem compor árias adaptadas aos mesmos. Na impossibilidade de vê-los pessoalmente, solicitavam receber essas características por escrito. Benedetto Croce encontra um registro dessa prática no relatório do auditor do exército napolitano: enquanto Domenico Sarro e Leonardo Leo compunham as óperas da temporada de 1737-1738 em Nápoles, as cantoras Anna Peruzzi (conhecida também como *la Parrucchierina*) e sua irmã, contratadas para a referida temporada e impossibilitadas de viajar antes do mês

de outubro, enviam-lhes por escrito “suas notas, e o cantabile mais virtuoso que possuem”¹ (Croce, 1891, p.331). Benedetto Marcello, em seu *Il Teatro alla Moda*, aproveita para satirizar o fato de que certos cantores viam nessa ocasião uma oportunidade de demonstrar uma tessitura muito mais ampla do que a real: “Perguntada pelo mestre de capela [...] a respeito da extensão de sua voz, [a cantora] sempre acrescentará duas ou três notas mais agudas e mais graves”² (Marcello, 1738 [1720], p. 34).

Caso os cantores não ficassem satisfeitos com a composição do maestro, não raro exigiam que a ária fosse reescrita, ou mesmo substituída. A questão da mudança das árias torna-se então, nas sátiras, um *topoi* constante relacionado à personalidade caprichosa dos cantores, tal como o *virtuoso* de *Il Teatro alla Moda* que...

...sempre reclamará do seu papel, alegando “que não foi feito para ele; que as músicas não estão à altura do seu talento”, etc.; então citará uma ária de outro compositor e afirmará que em tal corte, frente a tal grande autoridade (que não dirá quem é) essa ária foi aplaudida por todos e lhe foi solicitado repeti-la até dezessete vezes por noite³ (Marcello, 1738 [1720], p. 23).

Em sua ópera *La Bella Verità* (1762), Goldoni retrata a angústia dos cantores Rosina e Luigino que têm que enfrentar o público cantando árias que consideram de má qualidade, pois os impedem de mostrar suas verdadeiras capacidades:

Rosina

Anzi è nostra disgrazia:

Se la parte cattiva è per natura,

Noi non possiamo far buona figura

Rosina

Na verdade, é a nossa desgraça;

Se o papel for ruim por natureza,

Não poderemos causar boa impressão.

¹ Relatório do auditor do exército Ulloa de 31 de julho de 1737.

² “[...] *ricercata dal Maestro di Cappella delle sue Chorde ne dirà sempre due, o tre più alte, e più basse.*”

³ “*Si lamenterà sempre della Parte dicendo che quello non è il suo fare, riguardo all’Azzione, che l’Arie non sono per la sua abilità, &c. cantando in tal caso qualche Arietta d’altro Compositore, protestando, che questa alla tal Corte, appresso il tale gran Personaggio (non tocca a lui dirlo) portava tutto l’applauso, e gli è stata fatta replicare fino a diecisette volte per sera.*”

[...]

Luigino

È ver: perché un attore

Comparisca un po' meglio, è necessario

Che gli venga assegnata

Una parte al suo stil bene adattata.

[...]

Luigino

É verdade ; para que um ator

Apareça um pouco melhor, é necessário

que lhe seja atribuída

Uma peça adequada ao seu estilo.

(Savoia, 1988, p. 83)

É notória a veemência com que poetas, escritores e críticos condenam a prática de se mudar o texto original dos *drammi per musica* à conveniência dos cantores. Benedetto Marcello, ele próprio intelectual e compositor, junta-se a eles ao zombar do *impresario* que, para satisfazer os cantores, não teria pudores em sacrificar o enredo da ópera: “Recebendo reclamações dos cantores sobre os seus papéis, [o empresário] dará ordem formal ao poeta e ao compositor da música para que arruinem a ópera a fim de satisfazer aos primeiros⁴” (Marcello, 1738 [1720], p. 40).

Na ópera *L'Opera Seria* (1769), onde o personagem-empresário Fallito ordena ao maestro que mude a ária do *castrato* que desempenha o papel principal (porque este não está satisfeito com ela), Calzabigi põe em cena a mesma situação descrita por Marcello em *Il Teatro alla Moda*:

Fallito

Al primo musico

Dell'aria del torrente

L'andamento non piace, e per mutarla

M'impegna e mi sollecita;

E mutarla convien pria della recita.

Fallito

O primeiro *castrato*

Não gosta do andamento

Da ária da “torrente”

E, para mudá-la, me pede e me sollicita;

E deve-se mudá-la antes da estreia.

(Savoia, 1988, p. 151)

⁴ “Ricevendo Doglianze da Personaggi intorno alla Parte darà un ordine espresso al Poeta, & al Compositore della Musica di guastare il Drama a soddisfazione de sopradetti.”

Fallito segue a lógica dos empresários reais da época, como o florentino Luca Casimiro Albizzi (1664-1745) que defende que a necessidade da adaptação dos papéis aos cantores para que agradem ao público garantindo, assim, o retorno do investimento feito no espetáculo: “Quanto à escolha dos libretos, é prerrogativa do empresário. Se gastam o seu dinheiro com os cantores, devem certificar-se de que estes o retribuem agradando ao público. Isso não pode acontecer se suas árias não lhes convierem⁵” (Holmes, 1993, p. 198).

Em carta à cantora Caterina Visconti, conhecida como *la Viscontina*, Albizzi autoriza-a a negociar com o maestro Orlandini a modificação de árias da ópera à sua conveniência, recomendando, porém, que as novas árias mantenham um vínculo com o contexto dramático do libreto em que elas seriam inseridas: “A senhora deveria chegar a um acordo com o Sr. Orlandini em Bolonha e usar as árias que preferir, desde que estejam de acordo com o significado e a qualidade das palavras [do libreto original]”⁶ (Holmes, 1993, p. 199).

Muitas vezes, as alterações eram feitas de última hora. Vemos isso, por exemplo, no prefácio do libreto da ópera *La Stratonica* (1727), onde o leitor é advertido de que, por vezes, o texto impresso não corresponde ao que os cantores efetivamente cantam:

Ao discretíssimo leitor [...] Se tiveres diante de teus olhos um libreto diferente de sua primeira versão, saiba que o fizemos para melhor acomodá-lo aos atores, a quem foi dada a liberdade de introduzir árias a seu gosto, que são aquelas assinaladas com este asterisco* [...] não para prejudicar seu digno autor, mas apenas para ir ao encontro da genialidade dos intérpretes⁷. (Anônimo e Vinci, 1727, s.p.)

⁵ Carta de 1 de junho de 1734 de Luca Albizzi, em Florença, a Caterina Visconti, em Milão : “*Circa alla scelta de' libri, quest'è interesse degl'impresari. Se spendono il loro denaro nei virtuosi, hanno bisogno che i medesimi glie ne rinfranchino con essere graditi dal pubblico, e questo non puol succedere se non con le parti adattate a' medesimi.*”

⁶ Carta de 7 de setembro de 1734 de Luca Albizzi, em Florença, a Caterina Visconti, em Milão : “*Lei se l'intenda con il sig. Orlandini a Bologna, e metta l'arie a suo piacimento, purché s'adattino al senso delle parole ed alla qualità delle medesime.*”

⁷ “*Al discretissimo lettore: [...] Se diverso dal suo primo essere, ti verrà sotto l'occhio il presente Drama, sappi, che si è fatto per meglio accomodarsi agli Attori, à libertà de quali s'è lasciato il poner l'aria à loro sodisfazione, e sono tutte quelle contrassegnate con il presente asterisco * [...] non già per pregiudicare il suo Degnissimo Autore; ma solo per incontrare il genio de' Rappresentanti.*”

A resistência dos autores em mudar sua obra

A mudança de árias precisa ser aprovada pelo compositor da ópera sendo, por vezes, reescrita por ele – situação que exige diplomacia. O personagem Ridolfo em *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740) acredita superar a resistência do maestro oferecendo-lhe um presente:

Ridolfo

Io parlerò al Maestro di Cappella,
Pregandolo, che cambi
Alcune arie, con dargli prima in pugno

Un buon regalo, basta.

Ridolfo

Vou conversar com o mestre de capela
Pedindo-lhe para que mude
Algumas árias; dando-lhe primeiro, em
mãos,

Um bom presente, será suficiente.

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 9)

Jacopo Martello, em seu livro *Della Tragedia Antica e Moderna* (1715), recomenda que o compositor se resigne caso o cantor insista em substituir sua música por uma ária de outra ópera pois, caso contrário, corre o risco de ter atrás de si uma legião de sopranos e contraltos de ambos os sexos protestando e reclamando (Pauly, 1948, p. 225). Villeneuve também registra a pressão que os cantores exercem sobre os compositores:

Acontece mesmo com bastante frequência que os *Virtuoses*, isto é, o primeiro Ator e a primeira Atriz, que são os que decidem, a despeito dos seus colegas, do Compositor, do Empresário e do Público, trazerem árias que cantaram com sucesso em outras Óperas, e forçar o Mestre de Capela a introduzí-las, contra vento e maré, em seus papéis, para garantirem, dizem, o sucesso da Ópera⁸. (Villeneuve, 1756, p. 46).

⁸ “Il arrive même assez souvent que les Virtuosi, c’est-à-dire, le premier Acteur & la première Actrice qui donnent le ton à l’exclusion de leurs camarades, du Compositeur, de l’Entrepreneur & du Public, apportent des Airs qu’ils ont chantés dans d’autres Opéra avec applaudissement, & forcent le Maître de Chapelle de les placer, contre vent & marée dans leurs rôles, pour assurer, disent-ils, le succès de la Piece.”

Johann Adolf Hasse seria uma exceção nesse aspecto, como um dos poucos compositores que se mantinham inflexíveis quanto à modificação de suas obras. Uma atitude que contrasta com a prática usual de alguns maestros italianos, conforme nota Carlo Benati:

Sei molto bem que o saxão [Johann Adolf Hasse] se limita a dar todas as árias no último momento, pela sua obstinação em não alterar uma única nota das suas composições; o que eu chamo não apenas de indiscrição, mas também de estupidez e ignorância⁹.
(Durante, 1982, p. 469).

Um dos subterfúgios do compositor para evitar o trabalho extra de ter que reescrever música é a criação de um obstáculo, por exemplo, exigir que um novo texto lhe seja fornecido. Este caso aparece em *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740) durante uma discussão entre o empresário Don Fulvio e Cruenzio, seu administrador:

Don Fulvio

Sai si lo Mastro ave mutata l'aria Buffa?

Cruenzio

L'aria, mi hà detto,

Che mutarla non può, se dal Poeta

Non si mutano prima le parole.

Don Fulvio

Sabes se o Maestro mudou a ária bufa?

Cruenzio

A ária, me disse ele,

Não pode ser mudada, se do poeta

Não se mudem primeiro as palavras.

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 17)

O mesmo estratagema é utilizado pelo compositor Sospiro, personagem de *L'Opera Seria* (1769):

⁹ Carta de 20 [de abril?] de 1733 de Carlo Benati a Antonio Bernacchi : “Io conosco benissimo che il Sassone [Johann Adolf Hasse] si riduce a dar tutte le arie all'ultimo, per ostinazione di non mutar una nota della sua compositione; qual cosa non si chiama solo indiscretezza, ma ben sì asinità, et ignoranza”.

Sospiro

Se vuoi mutata l'aria,
Mi dia nuove parole.

Sospiro

Se quiseres mudada a ária,
Dê-me novas palavras.

(Savoia, 1988, p. 152)

Da mesma forma que os compositores, os poetas também têm o cuidado de defender a sua obra. Para compor a música da ópera *Ginevra* (1735) e, dando particular atenção à música destinada à sua protegida, a cantora Anna Girò (que desempenhará o papel principal), Antonio Vivaldi recebe permissão do empresário Luca Albizzi para alterar o texto de algumas árias do texto original de 1708, desde que não interfira nas adaptações já feitas pelo poeta Damiano Marchi:

Que na *Ginevra* o senhor mude o texto das árias [da versão] de 1708 estou de acordo, mas não naquelas já adaptadas e enviadas pelo nosso poeta Dr. Damiano Marchi, pois não quero fazer-lhe essa afronta; e lhe digo que esses toscanos têm a vaidade de não ceder a ninguém em poesia¹⁰. (Holmes, 1993, p. 189).

Pietro Metastasio, escrevendo ao célebre Farinelli (que, na época, era o responsável pela organização da temporada de ópera em Madrid), surpreendeu-se com a generosidade do *castrato* para com os seus cantores ao permitir-lhes alterar texto e música a seu gosto. E revela que, ao contrário, ele próprio (assim como Hasse), é inflexível no que diz respeito à intervenção em suas obras:

A propósito do dueto, digo que és complacente demais ao tolerar todos os caprichos dos nossos cantores: eu, que não sou nem de longe tão indulgente quanto vós, desde

¹⁰ Carta de 17 de setembro de 1735 de Luca Albizzi, em Florença, a Antonio Vivaldi, em Veneza : “*Che nella Ginevra ella muti le parole dell'arie del 1708 lo accordo, ma quelle rassette e mandateli dal nostro poeta signor dottore Marchi non voglio io farli quest'affronto, e le dico che i toscani hanno questa vanità di non cedere agl'altri nella poesia.*”

que comecei a escrever poesia para música, fechei, lacrei e até murei a porta para a mudanças de palavras¹¹. (Taruffi e Moreschi, 1787, p. 32-33)

Assédio a cantoras e árias de “sabotagem”

As relações entre os compositores e cantores (sobretudo se do sexo feminino) não são sempre isentas de ambiguidade. As meta-óperas exploram bastante esse aspecto da vida das mulheres que se dedicam ao canto, colocando muitas vezes em cena as intrigas amorosas nascidas no contexto da profissão musical. Não faltam exemplos de compositores que, desprezados pela sua cantora favorita, se vingam escrevendo-lhes deliberadamente árias medíocres, ou mesmo propositalmente ruins, para puni-las. Tal situação é observada, por exemplo, em *L'Orazio* (1737), onde a cantora Elisa, que ficou com má reputação após uma mal-fadada apresentação em Florença, surpreende o maestro Lamberto com seu belo canto. Ela então explica que a causa de seu fracasso florentino foi um desentendimento com o compositor da ópera, que se vingou dela escrevendo-lhe uma música bastante desagradável:

Lamberto

Vo dir, che aveano il torto,
Di prendervi in Firenze a noja tanto:
Venne fin quì l'avviso,
Che non foste gradita in quel Teatro.
teatro.

Elisa

Perche non fu cortese
Al Mastro di Cappella,
Costui mi fè una musica
Nella mia parte assai spiacevolissima.

Lamberto

Quero dizer, que se equivocaram
Os que lhe maltraram em Florença:
Chegou até aqui a notícia
De que não tivestes sucesso naquele

Elisa

Por não ter sido cortês
Ao mestre de capela
Este me escreveu uma música
Muito desagradável para o meu papel.

¹¹ Carta de 8 de dezembro de 1756 de Pietro Metastasio, em Viena, a Carlo Broschi Farinelli, em Madrid: “*In proposito del duetto vi dico che voi siete troppo compiacente a voler secondare tutti i capricci de' nostri cantori: io che non son di molte miglia così buono come voi siete, da che ho cominciato a scrivere poesia per musica ho chiusa e inchiodata, anzi murata la porta de' cambiamenti di parole.*”

Lamberto

E per questo apprendete scempiarelle,
A non esser superbe
Colle persone, che vi posson nuocere.

Lamberto

Assim aprenderão, pequenas tolas,
A não serem desdenhosas
Com as pessoas que lhe possam prejudicar.

(Palomba e Auletta, 1737, p. 26-27)

Numa versão posterior da mesma ópera, a personagem Elisa é mais explícita afirmando que o maestro “queria cortejá-la¹²” e que ela recusou-o por sentir por ele uma grande aversão – numa circunstância que hoje poderia ser considerada de “assédio”. Esta situação também é descrita por Cruenzio, o personagem administrador de *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740):

Cruenzio

Il Maestro di Cappella,
Quando và da una Cantante,
Vede pria, s'è ricca, e bella,
Vuole a forza far l'amante,
Fà il geloso, l'orgoglioso,
Sempre prende, e non vuol dare,
Poi la senti criticare,
Se a suo modo ella non fà.

Cruenzio

O mestre de capela,
Quando vai de encontro a uma cantora,
Primeiro vê se é rica e bela,
Quer por força ser o amante,
Se torna ciumento, orgulhoso,
Sempre toma e nada dá.
Depois, o ouvimos criticá-la
Se não for correspondido.

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 43)

Na mesma ópera, o personagem Sigismondo (também ele enamorado de uma das cantoras), também reconhece esse estado de coisas:

Sigismondo

Quando dall'infelici Cantarine
Corrisposto non è qualche Maestro,

Sigismondo

Quando as infelizes cantoras
Não correspondem aos avanços dos

¹² “...volea far da galante.” (Palomba e Auletta, 1748, p. 22).

Maestros

Misere, son deserte!

Pobres, estão perdidas!

(Palomba e Terradellas, 1740, p. 25)

Em *I Rigiri delle Cantarine* (1745), versão posterior de *Gl'Intrichi delle Cantarine* (1740), o maestro Tarquinio planeja vingar-se do desprezo da cantora Ercilia compondo-lhe uma ária particularmente difícil:

Tarquinio

Vò cacciarli dentro gli occhi

Una risma di bemolli,

Dieci righe di Diesi

Che confusa, che smarrita

Presto ancor si *renderà*.

Tarquinio

Vou colocar ante seus olhos

Uma fileira de bemóis,

Dez linhas de sustenidos

Que a deixarão ainda mais

Confusa e perdida.

(Anônimo e Maggiore, 1745, p. 49)

Outra forma de embarçar os cantores é escrever-lhes papéis muito pequenos, simplórios ou mesmo ridículos. Essa situação constrangedora para uma cantora de grandes ambições profissionais aconteceu com Margherita Gualandi, conhecida como *la Campioli*, durante a temporada de Nápoles de 1726. Após os primeiros desentendimentos com os empregadores, ela se vê sendo boicotada: “O libreto impresso demonstra a todos que o compositor, o empresário e outros queriam embarcá-la com apenas alguns versos de recitativo e três árias miseráveis, e nem sequer compostas à altura da expertise de nossos compositores¹³” (Holmes, 1993, p. 222-223).

O compositor da ópera em questão não é outro que o irredutível Hasse, o qual não deixa de deixar transparecer o seu caráter na ocasião em que Gualandi lhe pede para mudar sua música. Diante da insistência desta, ele finalmente concorda em escrever novas árias - que,

¹³ Carta de Luca Albizzi de fevereiro [ou talvez junho ou julho] de 1726 : “*Il libro stampato fa bene conoscere a tutti che il compositore, l'impresario ed altri la volevano derisa con pochissimi versi di recitativo e tre arie miserabili, e queste né pur cantanti secondo la perizia dei nostri compositori.*”

porém, ficaram ainda piores que as originais. O empresário florentino Luca Albizzi, condoído da sorte da cantora, descreve a situação:

Os ensaios começaram, mas não havia uma ária que lhe conviesse. Ela começou, então, a pedir para que estas fossem mudadas e, com uma tirania sem precedentes, este compositor alemão não queria saber de nada; no final ele mudou três, que eram piores que as primeiras¹⁴. (Holmes, 1993, p. 221)

Hasse foi ainda mais longe na ocasião da representação de sua ópera *Siroe, Re di Persia* (que estreou em Bolonha em 1733), com a soprano Anna Peruzzi no papel de Laodice. Ao receber dele sua primeira ária, *O placido il mare*, Peruzzi viu com desespero a simplicidade e a banalidade da música, e foi buscar apoio junto a seu professor, o maestro Carlo Benati que, por sua vez, demonstrou seu espanto em uma carta ao *castrato* Antonio Bernacchi:

[Hasse] enviou-lhe a melodia do primeiro ato; à vista de tal ária ela [Anna Peruzzi] começou a desesperadamente (e com razão) a chorar: cheguei à sua casa e fiquei atordado ao ver semelhante ária que, francamente (o digo, e o mantenho), só seria digna de um pregão de mendigos, e não para a mais alta classe dentre os *virtuoses*. Se o erro do *Signor Sassone* for voluntário (pela pouca estima que pudesse ter pela Peruzzi), este ato merece ser considerado como o de um homem desonrado. [...] Na dita ária recebida pela Peruzzi existem erros tão óbvios que até um inepto pode identificá-los: as palavras são perfeitas para que se faça uma bela ária, tais como “*mare*”, “*onda*”, “*vento*” “*spavento*”, e similares; porém, essas palavras o tal *Sassone* as deixa passar sem nenhum movimento, nenhuma coloratura ou ornamento, com uma melodia neutra e trivialíssima. [...] E com um erro enorme no fim da primeira parte, quando o texto termina com a frase *la colpa non è*: justo nessa vogal final ele introduz uma coloratura isolada do resto, coisa extremamente ridícula de se ver escrita e de ouvir cantada, fora

¹⁴ Carta de Luca Albizzi de 3 de junho de 1726 : “*Cominciorno le prove, né vi era un'aria che le convenisse. Questa cominciò a pregare perché le fossero mutate, e con tirannia inaudita questo tedesco compositore non ne voleva saper niente; alla fine ne mutò tre, che erano peggiori delle prime.*”

de qualquer lei de boa conduta e boa regra; de forma que não há coloraturas no “mar”, nas “ondas”, no “vento”, e nem no “espanto”, mas apenas em “*la colpa non è è è è è è è è*”. Enfim, se [Hasse] quisesse ter feito uma patifaria de propósito, não poderia ter feito melhor¹⁵. (Durante, 1982, p. 467-468)

Peruzzi provavelmente não conseguiu alterar sua ária, pois, em ao menos uma das cópias sobreviventes da ópera, a ária *O placido il mare* permanece com as mesmas características descritas pelo mestre Benati:

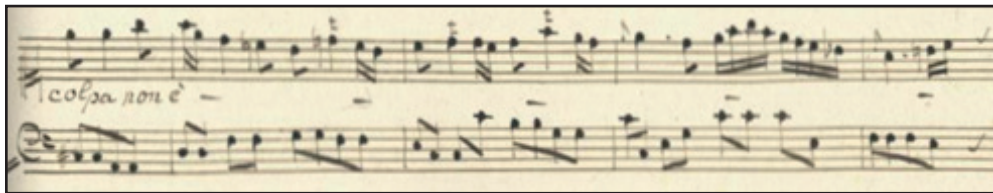


Figura 1. “[La] colpa non è...” (Hasse, c. 1745 [1733], p. 109)

Ao fim de seu desabafo, Benati atribui a atitude de Hasse a uma medida destinada a garantir que nenhuma cantora faça sombra à sua esposa: “Acredito que este saxão toma demasiadas precauções para evitar que venham à luz outras cantoras que possam ofuscar a glória de sua esposa, Faustina¹⁶” (Durante, 1982, p. 468).

Esta suspeita não é infundada. Castil-Blaze confirma as suspeitas de Benati ao registrar uma anedota ocorrida em 1748, por ocasião da apresentação de sua ópera *Demofonte*, na qual sua esposa Faustina Bordoni desempenhava o papel de *prima donna* ao lado da jovem Regina Mingotti, uma talento promissor. Diz-se que Faustina convenceu o marido a escrever as árias

¹⁵ Carta de 20 [de abril?] de 1733 de Carlo Benati a Antonio Bernacchi : “[...] [Hasse] gli mandò l'aria del primo atto; qual aria quando fu veduta dalla stessa cominciò disperatamente (e con raggione) a piangere: arrivai io dalla stessa e restai stordito quando viddi tal aria, quale francamente (lo dico, e sosterrò) sarebbe per un punto de' Mendicanti, non che per la più infima fetta, tra le fette delle virtuose; Se l'errore di questo Sig.r Sassone sia volontario (per poca stima che egli avesse della Peruzzi) l'azione si chiama da uomo disonorato. [...] Per altro poi nell'aria sudetta ricevuta della Peruzzi, vi sono errori così patenti che ogni schiapazzotto può catechizzarli: le parole sono Bellissime per fare una Bell'aria, Consistenti in mare, in onda, in vento, in spavento, e cose simili, e queste tali parole il detto Sassone, le passa tutte senza movimento, e senza passaggi, composto con musica alla piana affatto, musica trivialissima...[...] e poi con un errore massiccio nella finale della prima parte, mentre le parole finiscono La Colpa non è: Et in questa vocale è: pianta un passaggio, così da sé solo; cosa pur ridicola da veder scritta, e da sentir cantare, entro ogni legge di buon ordine, e di buona regola; stante che non ci sono passaggi, nel mar, nell'onda, nel vento, nel spavento; ma ben sì vi è poi il passaggio La colpa non è: e e e e e e. In somma se a posta avesse volsuto fare una baronata di peggio non poteva fare.”

¹⁶ Carta de 20 [de abril] de 1733 de Carlo Benati a Antonio Bernacchi : “Io rifletto che questo Sassone ha troppa premuta che al Mondo non compariscano altre donne alla luce, quali potessero oscurare la gran gloria di sua moglie Faustina.”

de Mingotti de forma a expor suas debilidades vocais – que o perspicaz compositor já tinha notado:

Este maestro [Hasse] notou os pontos fortes e fracos da voz da Sra. Mingotti. O malicioso compositor planejou então em escrever para esta cantora um adágio que navegasse pelas notas pouco sonoras de seu órgão vocal e, para trazer à tona essa fragilidade, apenas acompanhou o insidioso adágio com um pizzicato de violinos¹⁷ (Castil-Blaze, 1856, p. 113)

Porém, Hasse e sua esposa Faustina não contaram com a astúcia da jovem soprano:

Regina foi obrigada a aceitar o desafio sem reclamar, mas havia descoberto o ardil, de forma que trabalhou o seu adágio de tal forma, contornou a armadilha com tanta habilidade que transformou o constrangimento em vitória. A ária *Se tutti i mali miei*, feita expressamente para colocar a cantora em maus lençóis e arruinar a sua reputação, foi coberta de aplausos; e a própria Faustina, reduzida ao silêncio, não ousou permitir-se uma única palavra de crítica¹⁸. (Castil-Blaze, 1856, p. 113)

Considerações finais

Apesar da produção de óperas continuar vigente nos dias de hoje, a maior parte do repertório praticado na atualidade é o da música do passado. É mais raro, para um cantor moderno, ter a oportunidade de trabalhar com um compositor ativo do que era no período onde se situa o nosso objeto de estudo – uma época onde a música ainda se via na função secundária de “colorir” textos de autor, e onde o mesmo libreto (adaptado ou não) poderia ser musicado inúmeras

¹⁷ “Ce maître [Hasse] avait remarqué le fort et le faible de la voix de Mme Mingotti. Le malicieux compositeur imagine de donner à cette cantatrice un adagio qui naviguait dans les notes peu sonores de son organe, et pour montrer au grand jour ces défauts, il l'accompagna l'insidieux adagio qu'avec un pizzicato de violons.”

¹⁸ “Regina fut obligée d'accepter le défi sans réclamation, mais elle avait découvert la ruse, le piège, elle travailla son adagio de telle sorte, tourna l'écueil avec une telle adresse que la victoire lui resta. L'air *Se tutti i mali miei*, fait exprès pour mettre la virtuose en péril et ruiner sa réputation, fut couvert d'applaudissements, et Faustina elle-même, réduite au silence, n'osa se permettre un seul mot de critique.”

vezes (como o *Demetrio* de Metastasio, apresentado dezenas de vezes com versões musicais diferentes entre 1731 e 1840), enquanto a música composta para eles entrava num limbo de obsolescência tão logo se terminavam as récitas em determinada cidade.

Nossas tentativas de recriar e/ou reviver esse passado musical culturalmente distante estão condicionadas, principalmente, à interpretação que fazemos dos registros em notação musical que restaram. Muitas vezes perdemos de vista o fato de que os manuscritos que chegaram até nós não necessariamente foram as versões que efetivamente foi levada aos palcos – não somente pelo exposto nesse artigo, como também pelo fenômeno do *pasticcio*, tão popular à época, e de difícil compreensão nos dias atuais devido à nossa noção moderna da obra de arte como “concluída e completa” – *opus consummatum et effectum* (Meyer, 1993, p. 99). Pudemos verificar, em nossos estudos das fontes historiográficas (e também graças à agudeza e vivacidade das sátiras), como as interações entre compositores, cantores, e empresários influenciavam o produto musical final. Muitas das árias de uma ópera carregam, portanto, não somente a assinatura artística do seu compositor, mas também a marca do seu intérprete primeiro – para o bem ou para o mal (como demonstram as árias que chamamos de “sabotagem”). Nesse contexto nos cabe questionar até que ponto o conceito moderno de “autenticidade” se aplicaria na interpretação dessas partituras no presente.

Em guisa de conclusão, uma das grandes vantagens da análise dessas sátiras meta-operísticas (que, como vimos, espelha muitas vezes situações concretas do mundo real) é que estas fornecem, em forma de ironia, um olhar detalhado sobre certos aspectos da criação e da prática musical da época, assim como das relações profissionais e pessoais entre seus vários sujeitos, que raramente são cobertas pelas fontes tradicionais da historiografia musical, fornecendo um raro panorama das dinâmicas sociais e musicais do fazer operístico do *settecento* italiano.

Bibliografia

[Anônimo] e [Vinci, Leonardo?] (1727). *La Stratonica*. Nápoles, Itália: Angelo Vocola.

[Anônimo] e Maggiore, Francesco. (1745). *I Rigiri delle Cantarine, dramma giocoso per musica*. Veneza, Itália: Modesto Fenzo.

- Castil-Blaze, François-Henri-Joseph. (1856). *L'Opéra italien de 1548 à 1856 – Théâtres lyriques de Paris*. Paris, França: Castil-Blaze.
- Croce, Benedetto. (1891). *I Teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*. Nápoles, Itália: Luigi Pierro.
- Durante, Sergio. (1982). Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo settecento e la loro formazione. Em Bianconi, Lorenzo e Morelli, Giovanni (Dir.). *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, volume 2, pp. 427-281. Florença, Itália: Olschki.
- Hasse, Johann Adolf. (c. 1745 [1733]). *Siroe, Re di Persia*. D-Dl, Ms. Mus. 2477-F-16.
- Holmes, William C. (1993). *Opera Observed – Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*. Chicago, EUA: The University of Chicago Press.
- Marcello, Benedetto. (1738 [primeira edição em 1720]). *Il Teatro alla Moda*. Veneza, Itália: s. ed.
- Meyer, Christian. (1993). Polyphonies médiévales et tradition orale. *Cahiers d'ethnomusicologie*, volume 6, pp. 99- 117.
- [Palomba, Antonio] e [Auletta, Pietro]. (1737). *L'Orazio, commedia per musica*. Nápoles, Itália: Nicola di Biase.
- [Palomba, Antonio] e Auletta, Pietro. (1748). *Orazio, dramma giocoso per musica*, Veneza, Itália: Modesto Fenzo.
- Palomba, Antonio e Terradellas, Domenico. (1740). *Gl'Intrichi delle Cantarine, commedia per musica*. Nápoles, Itália: Nicola di Biase.
- Pauly, Reinhard G. (1948). Benedetto Marcello's Satire on Early 18th-Century. *The Musical Quarterly*, volume 34, número 2, pp. 222-233.
- Savoia, Francesca. (1988). *La Cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*. Genova, Itália: Edizioni Costa & Nolan.
- Taruffi, Giuseppe Antonio e Giambattista Moreschi, Alessandro (Ed.). (1787). *Lettere del Signor Abate Pietro Metastasio*, volume 5. Nice, Itália: Società Tipografica.
- Villeneuve, Daniel Jost de. (1756). *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*. Nápoles, Itália/ Paris, França: Chez Duchêne.

DANIEL ISSA GONÇALVES, brasileiro, cantor solista diplomado em Música Antiga pela *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel, Suíça) e Master of Arts pela *Musikhochschule Luzern* (Lucerna, Suíça), atuou em diversos países com um repertório que abrange do medieval ao contemporâneo. Em 2019, defendeu seu doutorado na *Sorbonne Université* (Paris, França), e atualmente é pós-doutorando na UNESP com projeto de pesquisa financiado pela FAPESP.

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

A Biblioteca Musical de Johann Adam Hiller (1768)

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo

monicalucas@usp.br

Marcus Held

Universidade de São Paulo

mvheld@usp.br

Resumo

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

Palavras-chave: História do livro, ideal da Biblioteca Perfeita, retórica musical, estilos musicais do século XVIII, Johann Adam Hiller.

Abstract

The Musical Library of Johann Adam Hiller (1768)

The search for the accumulation of knowledge, through the written modality, crossed the history of the West under the record in several supports, such as parchment and paper, whether in roll or in codex (both manuscripts and printed). The constructions of meaning inscribed in book format in different areas of knowledge paved the way for the development of Arts and Sciences from Antiquity to the present day. However, at this same juncture, there is a yearning for a library that would bring together all the knowledge and all the books ever written – the ideal of the Perfect Library. This principle, already intended by Alexander the Great and later aligned and mediated by the Ciceronian model of the Perfect Orator – emulated by authors from the Middle Ages to the 18th century (from Jacobus Leodiensis to Johann Mattheson) – was recovered by eighteenth-century thinkers in the constitution of the concept of the Perfect Library. In this text, we will discuss the works on practical music presented by Johann Adam Hiller (1728-1804) in his *Critical Sketch for a Musical Library* (1768).

Keywords: History of the book, ideal of the Perfect Library, musical styles of the 18th Century, Johann Adam Hiller.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Lucas, M. e Held, M. (2025). A Biblioteca Musical de Johann Adam Hiller (1768). *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 137-150.

Introdução

Na narrativa de seu conto ficcional *A Biblioteca de Babel*, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) escreve que, "quando se proclamou que a Biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto" (Borges, 2005: p. 105). Nesse exercício imaginativo de equiparação do universo a uma biblioteca "iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível [e] secreta" (Borges, 2005: p. 112), em que o ser humano se configura como um bibliotecário imperfeito, o autor acabou por reproduzir um ideal longo presente na história do Ocidente: o da Biblioteca Perfeita.

Registrar e ler a memória e o conhecimento em papiro, pergaminho ou papel, enrolando-o (*volumen*) ou costurando-o em cadernos (*codex*), não apenas pavimentou o desenvolvimento das Artes e das Ciências, mas também atuou de forma preponderante no estabelecimento de modelos culturais. Segundo Hansen (2019: p. 47):

Se pensarmos "texto" como encenação de modelos culturais, podemos dizer que a leitura é uma tradução das figuras relevantes dos modelos culturais representados nele, ou seja, uma tradução feita como sínteses parciais da teoria, da pragmática e da técnica que ele dramatiza.

O livro, "obra acabada sempre inacabada porque sempre aberta às iniciativas de diversas mediações sociais, dotados de experiências culturais diversas e em diferentes situações sociais" (Hansen, 2019: p. 37), é, sozinho, incapaz de suprir as demandas do saber. Daí, portanto, advém a necessidade da biblioteca. A imprescindibilidade da reunião de livros com vistas ao armazenamento, estabelecimento e consolidação do conhecimento acarretou na construção de um "sonho de uma biblioteca universal reunindo todos os saberes acumulados, todos os livros jamais escritos, [que] atravessou a história da civilização ocidental" (Chartier, 1999: p. 67-68).

A elaboração do livro e a atividade de acumulá-lo interessa à humanidade desde, pelo menos, a Antiguidade. Nessa mesma época, a retórica foi estruturada pelos gregos e, mediada

pelo modelo ciceroniano do Orador Perfeito desde a latinidade, permaneceu como instituição até o século XVIII não apenas como ciência pertencente aos campos da linguagem e da comunicação como a "arte do bem dizer" (*ars bene dicendi*), mas também como estrutura social, que pressupunha a imitação de modelos. Nesse sentido, quando se pensa sobre o livro e o gosto de acumulá-lo, o exemplo do Museu de Alexandria revela-se central:

Na história do livro é imprescindível lembrar o Museu de Alexandria, uma casa dedicada às Musas, onde, por volta de 290 a.C. um grupo de homens passou a ser financiado pelo faraó Ptolomeu Filadelfo para cuidar de uma coleção de livros escritos em rolos. Ao lado do museu passou a existir a Biblioteca de Alexandria a partir de 280 a.C., onde se guardavam cerca de duzentos mil rolos, número que foi sempre aumentando – há registro de 490 mil rolos – até o incêndio da biblioteca, quando Júlio César invadiu o Egito. (Hansen, 2019: p. 25-26)

Como parte de um projeto de formação de um império universal, Alexandre Magno (356–323 a.C.) fundou a cidade Alexandria em aproximadamente 320 a.C. A Biblioteca, que foi levada a cabo por seus sucessores, tinha o objetivo de reunir "os livros de todos os povos da terra" (Canfora, 2001: p. 26). Parte do acervo monumental da instituição consta no *Catálogo* elaborado por Calímaco (310–240 a.C.) que, embora não representasse sua totalidade, uma vez que se amparava apenas em autores modelares, constituía aproximadamente 120 rolos divididos em categorias como épicos, trágicos, cômicos, historiadores, médicos, retóricos, leis e miscelâneas. Borges (2005: p. 105) afirmaria que "o universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança". Esse ideal é reiterado pelos humanistas a partir de meados do século XV.

Nessa perspectiva, a consolidação do *codex* (no medievo) e, principalmente, o surgimento da imprensa (no Renascimento) constituem elementos fundamentais para a compreensão da revolução da difusão e do acesso a obras escritas que, certamente, respaldou o anseio pela Biblioteca Perfeita. Os dados numéricos levantados por Febvre e Martin (2019: p. 345-346),

sustentam esta premissa, sobretudo considerando-se que a Europa era muito menos povoada, e que apenas a minoria da população era letrada:

30 a 35 mil impressões diferentes executadas entre 1450 e 1500 chegaram até nós, representando cerca de 10 a 15 mil textos diferentes. Muito mais, talvez, se levarmos em conta impressões desaparecidas. Admitindo que quinhentos era o número médio de exemplares por tiragem, houve uns vinte milhões de livros impressos antes de 1500.

Esse montante, que, segundo Barbier (2018), corresponderia a mais de 50 mil títulos distintos, representa apenas uma pequena parcela dos livros produzidos até a segunda metade do século XVIII. Se, por um lado, tem-se a produção e a transmissão acelerada da cultura escrita, nota-se, por outro, a assimilação do modelo greco-romano nesse mesmo período, sobretudo no mundo reformado. Deve-se, em grande medida, aos ginásios luteranos a difusão dos *studia humanitatis*. Como aponta Lucas (2016: p. 103), "esta orientação humanista fica clara em um olhar às ordenanças de ensino destes estabelecimentos, concentradas no estudo da gramática, da poesia e da retórica latina (e, em menor medida, grega)".

Nesse universo retoricamente guiado, entende-se claramente que é impossível "reunir todo o patrimônio escrito da humanidade em um lugar único" (Chartier, 1999: p. 69). No entanto, a emulação do modelo da Biblioteca Perfeita privilegiaria a seleção de obras que, somadas, pudessem convergir a uma ordenação coerente de determinada área do saber. Algo semelhante já havia sido proposto por Gabriel Naudé (1644 *apud* Chartier, 1999: p. 69-70):

Mas para não deixar essa quantidade infinita sem nenhuma definição, e também para não deixar os curiosos sem esperança de poder realizar e alcançar essa bela iniciativa, parece-me que se deve fazer como os médicos que ordenam a quantidade de drogas segundo a qualidade destas, e dizer que não se deve deixar de recolher tudo que tiver qualidade e condições necessárias para ser colocado em uma biblioteca.

Com base nisso, este artigo busca comentar elementos de um modelo de biblioteca musical concebida pelo compositor e autor germânico Johann Adam Hiller (1728-1804) e apresentada sob a forma de um *Esboço crítico para uma biblioteca musical* (1768), publicado em 12 fascículos na revista *Notícias semanais concernentes à Música*. Ele, que recebeu formação luterana no ginásio de Görlitz entre 1740 e 1745, e que foi *Kantor* na *Thomaskirche*¹, em Leipzig, entre 1789 e 1801, revisitou o lugar-comum da Biblioteca Perfeita, ao propor uma coleção de livros e partituras musicais que contivesse os autores modelares para o assunto.

A Revista Musical de Hiller

A publicação de revistas periódicas remonta ao fim do séc. XVII. Este tipo de publicação constituiu um meio termo entre os jornais e os livros, tratando de assuntos mais aprofundados que os primeiros, e de maneira menos sistemática que os segundos. Segundo Scalzo (2003, p. 19), a revista passou a ocupar “um espaço entre o livro (objeto sacralizado) e o jornal (que só trazia o noticiário ligeiro)”. Ao passo que os jornais seiscentistas e setecentistas, se concentram em assuntos políticos, as revistas apresentam textos que discorrem sobre assuntos diversos, com alguma profundidade, embora não excessiva, de acordo com seus públicos específicos, que incluem também as mulheres.

As revistas surgiram simultaneamente em diversos centros editoriais europeus, já no final do século XVII. Em Paris, foi digna de nota *Le Mercure Galant*, (1672, rebatizada em 1714 para *Mercure de France*); em Londres, *Athenian Gazette* (1690, renomeada em 1697 para *Athenian Mercury*); em Leipzig, *Lustiges und Ernsthaftes Monatsgespräche* [“Discursos mensais aprazíveis e sérios”] (1688). Outros centros editoriais importantes, em especial no século XVIII, como Hamburgo, Berlim e Amsterdam, também foram responsáveis pela publicação de revistas.

Dentre as revistas setecentistas, duas podem ser consideradas como referenciais: *The Tatler* e *The Spectator*. Elas tiveram artigos traduzidos tanto para o francês quanto para o alemão e,

¹ Johann Sebastian Bach (1685-1750) trabalhou na mesma instituição entre 1723 e 1750.

desta forma, constituíram veículos importantes para a difusão de ideais estéticos e filosóficos ingleses.

No séc. XVIII, intensificou-se a publicação de revistas destinadas ao público feminino, como a emulação alemã de *The Tatler* intitulada *Die vernünftigen Tädlerinnen* [“As mulheres críticas racionais”, 1725], editada em Hamburgo pelo poeta Christoph Gottsched. Revistas como *Neue Zeitungen von gelehrten Sachen* [“Novo jornal para assuntos eruditos”, 1715] e *Allgemeine deutsche Bibliothek* [“Biblioteca geral alemã”, 1765] discorrem principalmente sobre literatura, mas incluem também artigos sobre música. Estes escritos refletem, de forma geral, o ideal iluminista de tornar a educação acessível a segmentos de uma população que se tornava cada vez mais letrada². Seus artigos incluem resenhas de livros, discursos pontuais sobre assuntos filosóficos e morais e assuntos relativos ao gosto artístico. Os comentários musicais situam-se, desta forma, no âmbito da formação cultural, em especial das mulheres.

As primeiras revistas exclusivamente dedicadas à música surgem no século XVIII, e atestam o surgimento da crítica musical como gênero literário. A revista mais antiga, *Critica Musica*, editada pelo compositor e escritor Johann Mattheson, inclui artigos próprios e de seus colegas de ofício alemães, assim como traduções de textos musicais publicados em revistas inglesas e francesas. Embora a publicação tenha durado apenas 3 anos, de 1722 a 1725, ela teve um bom número de sucessoras. *Der Critische Musicus* [“O músico crítico”, 1737-1740] editada por Johann Adolf Scheibe, *Musikalische Bibliothek* [“Biblioteca musical”, 1736-1754] publicada pelo músico-matemático Lorenz Christoph Mitzler, e, já na segunda metade do século, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* [“Contribuições histórico-críticas para a recepção da música”, 1754-1762] e *Kritische Briefe über die Tonkunst* [“Cartas críticas sobre a arte musical”, 1760-1764], ambas editadas por Willhelm Friedrich Marpurg, além de *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend* [“notícias semanais referentes à música”, 1766-1770], publicada por Johann Adam Hiller, são alguns dos exemplos mais relevantes. Os próprios títulos já indicam a preocupação com a crítica musical e com a formação do gosto.

² Para um estudo mais detalhado da interação entre o surgimento da estética como ferramenta de análise do gosto e a produção musical na Alemanha na segunda metade do século XVIII, cf. Morrow, Mary Sue. *German Music Criticism in the late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University press, 1997

Estes escritos permitem um vislumbre valioso tanto no que diz respeito ao pensamento setecentista alemão sobre a música quanto sobre a recepção musical, na forma de resenhas críticas de obras musicais, teóricas e práticas originalmente escritas em alemão ou de traduções recém lançadas de livros e artigos ingleses e franceses. Nessas revistas, também são comentados assuntos pontuais referentes à teoria, cultura e gosto musical. Estas publicações veiculam, ainda, partituras de peças para teclado, e *Lieder* para uso de amadores. As revistas musicais nos fornecem, desta forma, um acesso precioso ao universo musical do mundo alemão, sobretudo nos domínios da Reforma luterana, cujo sucesso esteve sabidamente ligado à difusão da imprensa.

No presente artigo, interessa-nos o artigo intitulado *Kritischer Entwurf einer Musikalischen Bibliothek* [“Esboço crítico para uma biblioteca musical”], publicado em 12 fascículos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* [“Notícias semanais concernentes à música”] ao longo do ano de 1768. Contados todos seus capítulos, o texto totaliza 50 páginas e, nele, o autor anônimo (provavelmente o próprio editor, Johann Adam Hiller) apresenta suas indicações críticas para a constituição de uma biblioteca musical perfeita, que consiste em uma reunião de livros, revistas e partituras que cobrem todos os âmbitos da música, apresentados e devidamente comentados.

Trata-se de um artigo bastante significativo, no sentido de permitir para o leitor distante das ruínas do séc. XVIII conhecer não apenas as obras musicais que circularam e que tiveram relevância no norte germânico mas, ainda, a opinião do editor sobre elas. O acervo de Hiller permite, com isso, recompor um panorama musical abrangente do norte alemão na 2ª metade do séc. XVIII.

O Esboço Crítico para uma Biblioteca Musical

A Biblioteca Perfeita de Hiller é impressionante, no que diz respeito ao volume de obras comentadas. Ele apresenta e disserta sobre mais de 80 livros, divididos entre obras genéricas sobre música; histórias da música em alemão e francês, compreendendo a música antiga (música grega) e moderna (séc. X em diante); revistas culturais (que incluem música) e revistas

musicais; livros sobre teoria da música; instruções sobre a composição a partir do baixo-contínuo; obras sobre teoria matemático-musical; instruções sobre a composição a partir do contraponto; livros de harmonia; livros de realização de baixo-contínuo; instruções para o teclado, canto, violino, flauta e alaúde; livros sobre a poesia musical; manuais sobre construção e afinação de instrumentos. Além disso, Hiller comenta obras de música prática, entre as quais inclui autores exemplares vivos e mortos dos gêneros sancionados pelas prescrições da época: sacro (reformado e contra-reformado), de câmara e teatral. Ele também discute obras selecionadas, da pena de autores modelares, assim como coletâneas de peças de música de câmara. Os compositores mencionados passam de uma centena, assim como passam de 80 as obras por ele indicadas, compreendendo, desta forma, um volume admirável de informações. A biblioteca inclui livros e composições que ainda hoje são consideradas exemplares, justapostas a autores e peças que não sobreviveram ao filtro do tempo.

Hiller, em conformidade com autores seiscentistas como Gabriel Naudé (1644), não pretende abarcar a totalidade dos livros e partituras musicais que circularam em sua época. Pelo contrário, trata-se de um exercício retórico de seleção de obras modelares. Em diversos pontos do artigo, ele aponta a necessidade de se estudar os bons modelos:

Se o amador desejar adquirir uma coleção das melhores árias selecionadas, as mais desejáveis são as de Perez, Galuppi, Trajetta, Ciampi, Zoppis, Francesco di Majo etc. mas, para a honra da música e dos alemães, ele também deve adquirir obras de Hasse e Graun. Agricola e Schwanberg. É verdade que é necessário capital para adquirir todas [as obras], mas não seria para alguns amadores uma honra tão grande, a de adquirir uma coleção destas por algumas centenas de táleres, quanto seria para outros, gastar milhares em uma coleção de quadros ou de gravuras? (Hiller, 1768: v. 8, p. 59).

Segundo o próprio Hiller, seu esboço crítico está amparado em *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften* [“Esboço crítico para uma biblioteca excelente de filosofia e belas ciências para o amador”] (1758), de

Johann Christoph Stockhausen (1725-1784). No presente artigo, examinaremos apenas as obras práticas mencionadas por Hiller nos fascículos 4 a 12 de sua Biblioteca.

Os instrumentos de teclados são aqueles que contam com mais obras comentadas. Ele propõe o ensino do instrumento a partir de dois eixos: o do baixo contínuo e o do dedilhado (*Applicatur*). Para ambos, o tratado de Carl Philip Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ["Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado", Berlim, 1753, 1762] é considerado como a obra modelar:

Quem estaria em melhor posição para nos instruir sobre o assunto do que o Sr. Bach que, além de suas admiráveis qualidades e excelente bom gosto, que ele exibe através de suas obras-primas musicais, ainda teve a sorte de contar com uma experiência de muitos anos em um lugar no qual a interpretação musical atingiu o mais alto grau de perfeição?³ (Hiller, 1768: v. 3 p. 20)

Hiller apresenta, ainda, diversas outras instruções para baixo contínuo, com destaque especial para aquelas do compositor francês Jean-Philippe Rameau (1683-1764). O autor, embora mencione as qualidades de *Traité de l'harmonie* ["Tratado de Harmonia", Paris, 1722], *Nouveau système de musique theorique* ["Novo sistema de música teórica", Paris, 1726] e *Generation harmonique* ["Geração harmônica", Paris, 1737), pondera que *Handbuch beyrn Generalbass und der Composition* ["Manual do baixo contínuo na composição", Berlim, 1757], uma emulação da teoria de Rameau por Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), é considerada como superior às obras francesas, por expurgá-las dos defeitos e oferecer explicações mais compreensíveis. Muitos autores sobre baixo contínuo mencionados por Hiller não fazem parte do cânone estabelecido no século XXI, a exemplo de Johann Georg Reinhard (1676-1742), Johann Peter Kellner (1705-1772), Georg Simon Löhlein (1725-1781), Christian Gottlieb Tubel (1728-1776) e Michael Johann Friedrich Wiedeburg (1720-1800).

³ "Und wer sollte besser im Stande gewesen seyn, uns mit dieser seynen Art zu accompagniren bekannt zu machen, als Herr Bach, der, ausser seiner bekannten Stärke, und dem vortrefflichen Geschmacke, die er durch so viel musikalische Meisterstücke der Welt gezeigt, noch das Glück einer vieljährigen Erfahrung gehabt hat, und zwar an einem Orte, wo gewiss der Vortrag zum möglichsten Grade der Vollkommenheit hat müssen gebracht werden."

A Biblioteca de Hiller apresenta obras para poucos instrumentos além do teclado. Ele justifica a ausência considerando a falta de aptidão de instrumentistas para a escrita textual. Desta forma, ele apresenta apenas 3 obras para instrumentos diversos - violino, traverso e alaúde (instrumento que estava caindo em desuso): *Versuch einer gründlichen Violinschule* ["Ensaio para uma escola detalhada de violino", Augsburg, 1756] de Leopold Mozart (1719-1787), *Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu spielen* ["Ensaio sobre uma instrução do traverso", Berlim, 1752], de Johann Joachim Quantz (1697-1773) e *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* ["Investigação histórico-teórica e prática do instrumento alaúde", Nuremberg, 1727], de Ernst Gottfried Baron (1696-1760). São obras que ainda hoje ocupam uma posição central no estudo sobre a música do século XVIII. Esses escritos alemães, segundo Hiller (1768: v. 5, p. 33), "superam, em detalhamento e clareza, tudo o que foi escrito por nossos vizinhos nesta matéria em suas línguas"⁴.

Com relação ao canto, Hiller menciona, como obras dignas de nota, tanto compêndios que ensinam o canto no âmbito das escolas luteranas, propondo o aprendizado do solfejo no contraponto (Albrecht e Marpurg), quanto o conhecido tratado de canto italiano do *castrato* Pier Francesco Tosi (c.1653-1732), na tradução de Johann Friedrich Agricola (1720-1774). Entretanto, ao elogiar o canto italiano, posicionando Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) como o "fundador do bom canto", admirado pelas "melodias leves e aprazíveis", ele ressalta que tal modelo havia sido superado por compositores alemães, como Johann Adolf Hasse (1699-1783) e Carl Heinrich Graun (1704-1759), devido às falhas de harmonia.

Em seu texto, Hiller tece comentários sobre a música vocal italiana e a compara com a alemã. Ele admite que a música italiana predomina em todos os palcos líricos da Alemanha. As virtudes italianas apontadas pelo autor são a qualidade expressiva das melodias, a boa invenção e a fogosidade. Segundo ele, estas qualidades foram absorvidas pelos compositores alemães e, ainda, superadas com a inserção do contraponto, a meticulosidade e correção harmônicas. Hiller admite que os italianos têm melhores poetas, sobretudo Pietro Metastasio (1698-1782), e que a língua é mais apta ao canto. Os alemães, no entanto, quando utilizam textos italianos,

⁴ "Abermals ein paar Bücher, die an Gründlichkeit und an Deutlichkeit alles übertreffen, was wir über diese Materie von unsern Nachbarn in ihrer Sprache lesen können."

compõem melhor. Os sopranos e os *castrati* italianos são melhores que os alemães, enquanto o autor ressalta a qualidade dos tenores germânicos.

Além disso, a música vocal italiana incorreria nos vícios do excesso de virtuosismo – saltos, arpejos, ornamentação – e, ainda, no mau planejamento geral (*dispositio*). Hiller pondera que, embora os poetas italianos sejam melhores, os compositores falham na adequação da música às palavras e aos caracteres das personagens: “[na música sacra, os italianos] não se atêm ao sentido das palavras, sobretudo ao *Kyrie eleison*, que é musicado de forma tão alegre e fogosa, como se fosse *In dulci jubilo*”⁵ (Hiller, 1768: v. 7, p. 53)

Com relação aos autores apresentados, há uma clara tendência de favorecimento de autores germânicos, em detrimento dos italianos. Os compositores alemães vivos mais elogiados são, além dos já mencionados Johann Adolf Hasse, Carl Heinrich Graun e Johann Friedrich Agricola, o compositor Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774). Entre os compositores mortos, encontram-se Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), Johann Pfeiffer (1697-1761) e Johann Friedrich Fasch (1688-1758) – todos estes, afirma Hiller, alunos do contrapontista Johann Joseph Fux (1660-1741).

Os italianos modelares são, além de Giovanni Battista Pergolesi, os compositores Niccolò Jommeli (1714-1774), Giuseppe Sarti (1729-1802), Davide Perez (1711-1778), Baldassare Galuppi (1706-1785), Tommaso Traetta (1727-1779), Vincenzo Legrenzo Ciampi (1719-1762), Francesco Zoppis (1715-1781) e Gian Francesco de Majo (1732-1770).

Considerações Finais

A Biblioteca Perfeita resume a ideia de uma coleção de obras totalizante, mas não total, constituída por obras modelares nos assuntos em que se propõe a coleção. Essa ideia, que remonta à Antiguidade, é retomada como lugar-comum por Hiller.

⁵ "Das einzige wird in dieser Art von Musik [Kirchenmusik] getadelt, dass einige, besonders italiänische Componisten, nicht gehörig auf den Inhalt der Worte sehen, und öfters das *Kyrie eleison* so munter und feurig setzen, als ob es ein *In dulci jubilo* wäre."

Vimos que a revista é um veículo de formação cultural sobretudo voltado ao diletante. Isto atenta para o fato de que a Biblioteca Perfeita de Hiller é uma coleção de livros pensada para amadores. O próprio formato da publicação corrobora este fato, uma vez que apresenta, em cada um de seus fascículos, dois artigos seguidos de uma partitura simples para teclado. Instrumento este, aliás, que recebe o maior número de obras comentadas pelo autor. É sabido que o teclado, no século XVIII, era o instrumento favorito dos amadores.

Ao longo do texto, pudemos verificar que o gosto musical de referência para Hiller é aquele praticado na corte de Frederico, o Grande, em Berlim. Muitos dos autores e compositores principais citados em seu esboço crítico relacionam-se a esta corte: Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Ernst Gottfried Baron, Carl Heinrich Graun e Johann Friedrich Marpurg, entre outros. Nesse sentido, é possível comprovar que Johann Adam Hiller aproxima-se das ideias iluministas, propagando um nacionalismo que se traduz, inclusive, no uso do termo *Patriot*, frequentemente associado a Johann Mattheson.

Neste viés, músicos alemães sempre suplantam os das outras nações, em especial os italianos. O autor, que, embora admita certas virtudes desse estilo, enaltece a qualidade das obras produzidas por compositores germânicos que, a seu ver, imitam e superam seus modelos.

Com relação aos compositores exemplares, é possível encontrar, na Biblioteca Perfeita de Hiller, muitos autores que, ainda hoje, perfazem o cânone, justapostos a outros que não chegam aos ouvidos do século XXI. O favor que estes compositores encontravam no século XVIII, e o contraste com seu esquecimento posterior nos fazem questionar quais seriam os critérios de qualidade e quais elementos – sociais, artísticos, culturais, musicais – estão envolvidos em nossa escuta atual.

Referências Bibliográficas

Barbier, F. (2018). *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.

- Borges, J. L. *Ficções (1944)*. (2005). Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Canfora, L. (1989). *A biblioteca desaparecida: histórias da Biblioteca de Alexandria*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Chartier, R. (1999). *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília, Brasil: Editora Universidade de Brasília.
- Febrve, L. e Martin, H. (2019). *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- Hansen, J. (2019). *O que é um livro?*. Cotia e São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial e Edições Sesc São Paulo.
- Hiller, J. A. (1768). Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek. *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend*. Leipzig, Alemanha: Zeitungs-expedition, v.1 (11/07/1768), p. 1- 7; v. 2 (11/07/1768), p. 9-12; v. 3 (18/07/1768), p. 17-20; v. 4 (25/07/1768), p. 25-29; v. 5 (01/08/1768), p. 33-36; v. 7 (15/08/1768); p. 49-53; v. 8 (22/08/1768), p. 57-63; v. 9 (29/08/1768), p. 65-68; v. 10 (05/09/1768), p. 73-77; v. 11 (12/09/1768), p. 81-85; v. 13 (26/09/1768), p. 97-99; v. 14 (03/10/1768), p. 103-108. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527274?page=5> (Acessado em 06/07/2023).
- Lucas, M. (2008). *Humor e Agudeza em Haydn: os quartetos de cordas op. 33*. São Paulo, Brasil: Annablume/Fapesp.
- Lucas, M. (2016). Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito. *Per Musi*, n. 35, p. 100-123/
- Morrow, M. (1997). *German Music Criticism in the late Eighteenth Century*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Scalzo, M. (2003). *Jornalismo de Revista*. São Paulo, Brasil: Contexto.
- Stockhausen, J. C.. (1758). *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*. Berlin, Alemanha: Haude und Spener. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11093754?page=1> (Acessado em 08/08/2023).

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.

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 pesquisador no GEPinC (Unicamp).

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

SEPTIEMBRE DE 2023

A construção discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3)

Pedro Seara Pastor

pedrosearapastor@gmail.com

Resumo

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

Palavras-chave: retórica musical, análise musical, Dieterich Buxtehude, *musica poetica*.

Abstract

The Discursive Construction of D. Buxtehude: Analysis of the musical-rhetorical figures in the three arias of the Cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3)

Musica poetica emerged as a new understanding of music in the Lutheran reformed regions between the 16th and 18th centuries. This new way of thinking about music sought to systematically relate aspects of the rhetorical discipline to the compositional act. This article seeks to evidence how these ideals and systems were concretely inserted into the music composition. To this end, we will analyze the construction of Dieterich Buxtehude's cantata Ad Manus (75/3). In this analysis, we will focus on the prominence of the text as the guiding principle for the discursive construction of the entire cantata. In the analysis of musical excerpts from the three arias of the work, we will mainly observe the use of musical rhetorical figures and their relationship with the sung text. In this way, we attempt to conclude and emphasize that the discursive construction of the cantata Ad Manus is a perceptible example of the way in which the rhetorical, theological, and musical ideals present in the treatises of musica poetica are expressed in musical composition.

Keywords: musical rhetoric, musical analysis, Dieterich Buxtehude, *musica poetica*.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Seara Pastor, P. (2025). A construção discursiva de D. Buxtehude: Análise das figuras de retórica nas três árias da cantata *Ad Manus* (BuxWV 75/3). *Revista 4'33". XVII (25)*, pp. 151-170.

Introdução

Durante o século XVI, uma nova forma de entendimento musical se estabeleceu no mundo reformado luterano, a *musica poetica*. Essa nova maneira de pensar a música caracterizava-se pela emulação de dispositivos advindos da retórica para a composição musical. Pretendia-se assim, estabelecer uma sistematização do entendimento musical pautada na construção de um discurso sonoro que cumpriria os ideais persuasivos da música, religião e pedagogia luterana. Para isso, os tratados da *musica poetica* buscavam transpor para a música preceitos e sistemas há muito já estabelecidos e estudados nas disciplinas linguísticas, em especial a retórica. Assim firmou-se a concepção musical que, entre os séculos XVI e XVIII, pautou o entendimento da composição nas regiões reformadas luteranas.

Embora a relação entre a música e o potencial afetivo do texto tenham sido também um fator determinante para o entendimento musical italiano, é importante ressaltar as características exclusivas do entendimento luterano e suas notadas distinções. Como bem indica Monica Lucas (2011, p.14):

A concepção musical luterana centra-se na representação de palavras do texto. Para autores reformados, a palavra isolada é entendida como a matéria da *inventio*, a aplicação de lugares-comuns à composição musical: a fantasia do compositor deve girar em torno de palavras do texto que possuam conteúdo afetivo e imagético. [...] no pensamento luterano, certos procedimentos musicais não só representam, mas ainda explicam a palavra, evidenciando seu sentido oculto, geralmente fundamentado nos dogmas da doutrina. [...] Na compreensão proposta pela Camerata Fiorentina, não existe uma preocupação em transformar procedimentos musicais em um sistema de regras didático. Teóricos luteranos (os Kantoren) diferentemente, afirmam que a música é *ars*, faculdade aristotelicamente definida como a “disposição da capacidade de fazer envolvendo um método verdadeiro de raciocínio”. Para músicos luteranos, a *musica poetica* é uma técnica transmissível, como a arte de produzir discursos (Lucas, 2011 p.41).

Os tratados da *musica poetica* do século XVII representam o que Patrick McCreless (2002, p.854) define como a “plena tradição da retórica musical¹”. Um importante conceito para este artigo fundamentado nesse século é a figura de retórica poético-musical. Inaugurada no tratado *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister (1564-1629), a figura de retórica poético musical é categorizada pelo teórico como a materialização de momentos na composição, onde o discurso musical “se distancia da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento²” (Burmeister, 1606/1993 p.154). Como afirma Cassiano Barros (2020 p.4), essa ornamentação afetiva pode ser entendida como “desvios da forma mais simples de expressão, empregadas conforme processo analógico próprio que relaciona o gesto sonoro ao seu efeito no ouvinte, como forma de potencializá-lo no âmbito da apresentação de uma ideia completa...”.

Após Burmeister, diversos tratados passaram a apresentar séries de figuras musicais advindas da retórica. Com base nos autores analisados por Dietrich Bartel podemos elencar pelo menos 15 diferentes teóricos. É a partir desse *corpus* que estruturamos a análise da presença das figuras de retórica poético-musical nas três árias da cantata *Ad Manus* de Dieterich Buxtehude, introduzindo esse conceito de forma a explicitar como, concretamente, se dá a construção discursiva das três árias da cantata.

A cantata *Ad Manus*

Em 1680, Dieterich Buxtehude compôs o ciclo de cantatas *Membra Jesu nostri patientis sanctissima*. O ciclo compreende em sua totalidade sete cantatas, sendo a terceira cantata, *Ad Manus*, o foco deste artigo. O texto utilizado na composição é a oração medieval com início *Salve mundi salutare*, conhecida durante o século XVII como *Rhythmica oratio ad unum quolibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis*. A oração divide-se em sete partes, cada uma dedicada à contemplação de um membro diferente do corpo crucificado de Cristo, respectivamente: pés, joelhos, mãos, lateral, peito, coração e cabeça.

¹ Tradução do original: “a full-fledged musico-rhetorical tradition” (McCreless McCreless, 2002, p. 854).

² Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, [...] qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatorem habitum assumit et induit. (Burmeister, 1606/1993, p.154-156).

Na oração original, a meditação a cada um dos membros possui dez estrofes. Nas cantatas, Buxtehude utiliza três das dez estrofes originais e a elas adiciona um versículo bíblico que também retrata o mesmo membro. A adição do versículo bíblico forma, em cada cantata, uma unidade textual constituída de um versículo em prosa e as três estrofes da poesia. Essa é a forma mais característica das cantatas concerto-ária do século XVII (SNYDER 1987, p. 157). Gênero de significativa importância fundamentado, grosso modo, a partir da junção de dois estilos contrastantes. Assim, o concerto de caráter marcadamente polifônico, carrega o texto em prosa — o versículo bíblico no caso que analisamos —, e as árias estróficas, as três estrofes da oração.

Ao tratarmos do texto da cantata, é importante ressaltarmos sua inserção no contexto teológico luterano do momento em que foi composta. Escrito no século XIII por Arnulfo de Lovaina, a oração *Rhythmica oratio* é um exemplo nítido dos ideais místicos cristãos. De forma geral, o entendimento místico acompanha o pensamento e as práticas cristãs desde a origem do cristianismo. Resumidamente, a ideia central do misticismo é a devoção íntima e a união direta (*unio mystica*) entre o fiel e Deus, de forma que a experiência da natureza divina se mostrasse ao alcance da alma cristã. Como define, em contrapartida às práticas de devoção comuns, François Lebrun (2009, p.103):

Com os estados místicos, o devoto atinge os graus supremos da piedade pessoal. De fato, o misticismo no sentido estrito do termo é o sentimento de conhecer Deus através da intuição e de entrar em comunicação direta com Ele, sendo o êxtase o grau supremo de tal união. Enquanto práticas obrigatórias de devoção constituem modalidades exteriorizadas e muitas vezes coletivas da religião, o misticismo, forma mais elevada da espiritualidade, refere-se às relações do homem com Deus no que têm de mais pessoal e íntimo.

Tendo isso em vista, o texto completo da cantata se apresenta da seguinte maneira:

Figura 1 - Texto utilizado na cantata *Ad Manus*

Ad Manus	Às Mãos
Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum? [Zachariae 13:6]	Que feridas são essas entre as tuas mãos? [Zacarias 13:6]
Salve jesu pastor bone, Fatigatus in agone, Qui per lignum es distractus, Et ad lignum es compactus Expansis sanctis manibus.	Salve, Jesus, pastor bom Fatigado pela luta, Pela madeira foi estirado E à madeira foi fixado Com suas santas mãos estendidas.
Manus sanctae vos amplector, Et gemendo condelector, Grates ago plagis tantis, Clavis duris guttis sanctis, Das lacrimas cum osculis.	Mãos santas, eu vos abraço E, gemendo, regozijo-me Agradeço as feridas tantas, Os pregos duros e as gotas santas Chorando com beijos.
In cruore tuo lotum, Me commendo tibi totum, Tuae sanctae manus istae, Me defendant Jesu Christe, Extremis in periculis.	Em teu sangue, lavado Me dedico a ti inteiramente, Que tuas santas mãos, Me defendam, Jesus Cristo, No extremo perigo.

Fonte: Tradução do próprio autor. Na tradução do versículo bíblico foi utilizado a versão Almeida Revista e Atualizada da Bíblia.

Ao analisarmos o texto das árias, um aspecto de enorme importância se evidencia: a diferença na acepção das mãos de Cristo em cada uma das estrofes. Na primeira estrofe as mãos são tidas como aquelas que “estiram”, “pregam” e “estendem” Jesus Cristo nas madeiras da cruz. Na segunda estrofe, as mesmas mãos se apresentam como feridas e torturadas, aquelas que carregam os “firmes pregos” e as “gotas santas” de sangue. Já na terceira estrofe, as mãos são aquelas às quais o eu-lírico roga por defesa no juízo final.

Outro elemento relevante para a análise do texto é a presença do sangue. No momento em que a mão toma sua significação divina e protetora, o sangue aparenta imbuir-se em sua ambivalência metafórica, e estabelecer uma conexão entre o simbolismo da dor, do sofrimento, da

tortura e do amor de Cristo. Retornando às questões místicas, podemos relacionar a terceira estrofe com uma forma de representação da *unio mystica*. É significativo observarmos a diferença no tratamento musical que essa estrofe recebe. Até então todas as árias eram cantadas por vozes solo, na última estrofe cantam Alto, Tenor e Baixo.

Sobre sua forma e tonalidade, a cantata *Ad Manus* — escrita para dois violinos, violone e baixo contínuo, mais coro de dois sopranos, alto, tenor e baixo —, tem todos seus movimentos na tonalidade de Sol menor. A cantata se inicia com uma curta sonata que prefigura alguns dos elementos posteriormente apresentados no concerto. Seguindo-a, o concerto em *tutti* se insere trazendo o versículo Zacarias 13:6. Concluído o concerto, as três árias se iniciam. Após o fim da terceira ária, o concerto é repetido. A sonata inicial e o concerto são escritos em compasso quaternário simples, já as árias se apresentam em compasso ternário simples. Dessa forma, a cantata segue a seguinte estrutura:

Tabela 1 - Estrutura dos movimentos da cantata *Ad Manus*.

	Movimento	Fórmula de Compasso
I	Sonata	C
II	Concerto	C
III	Ária I para Soprano	3/4
IV	Ária II para Soprano	3/4
V	Ária III para Alto, Tenor e Baixo	3/4
VI	Concerto (repetição)	C

Fonte: Elaboração própria.

As árias

Por mais que os movimentos que aqui analisaremos sejam três árias distintas, todas elas apresentam tratamentos musicais semelhantes. As duas primeiras árias possuem exatamente o mesmo material musical escrito, nota a nota. A terceira ária, pelo aumento do número de vozes, apresenta distinções desse mesmo material musical. Entretanto, as variações e novos

tratamentos retórico-musicais presentes na terceira ária, como apontaremos, estão diretamente arraigados nas duas primeiras. Noção explicitada ao máximo pela presença do mesmo baixo contínuo em cada uma das três árias.

Assim, uma análise das árias da cantata *Ad Manus* que busca explorar sua constituição poética musical, mais precisamente sua construção retórica e a presença das figuras, se apresenta, desde o início, como uma tarefa, de certa forma, provocadora. Ora, se o desenvolvimento poético-musical e retórico aprofundado na *musica poetica* parte do pressuposto da incorporação da música ao texto, como se dá um exemplo onde a mesma música é incorporada à textos diferentes? Por que, uma figura de retórica musical, se apresenta repetida em duas palavras distintas? Existe alguma noção que aproxime tais palavras ao ponto de serem escolhidas pelo compositor para carregarem a mesma função musical e retórica?

Sem a pretensão de esgotar as discussões e trazer uma resposta definitiva a tais perguntas, esta análise busca investigar a repetição de momentos de extrema carga afetiva e emocional do discurso musical e sua relação com o texto cantado.

De início, é necessário compreender como a construção do tratamento musical, e a interseção entre as três árias está presente desde a constituição formal do texto. Como podemos observar na figura 2, as estrofes escolhidas apresentam um esquema de rimas em comum que as divide de forma tripartida: os dois primeiros versos, o terceiro e quarto verso, o quinto verso. Para distinguir cada uma das seções de versos, adotaremos ao longo da análise a denominação A, B e C.

Figura 2 — Divisão das estrofes utilizadas na cantata *Ad Manus*

Ária 1:	Ária 2:	Ária 3:
A <i>Salve Jesu pastor bone,</i>	<i>Manus sanctae vos amplector,</i>	<i>In cruore tuo lotum,</i>
<i>Fatigatus in agone,</i>	<i>Et gemendo condelector,</i>	<i>Me commendo tibi totum,</i>
B <i>Qui per lignum es distractus,</i>	<i>Grates ago plagis tantis,</i>	<i>Tuae sanctae manus istae,</i>
<i>Et ad lignum es compactus,</i>	<i>Clavis duris guttis sanctis,</i>	<i>Me defendant Jesu Christe,</i>
C <i>Expansis sanctis manibus.</i>	<i>Dans lacrimas cum osculis.</i>	<i>Extremis in periculis.</i>

Fonte: Elaboração do autor.

É de se supor, portanto, que tal forma manter-se-ia presente também na estruturação musical das árias. Fato que pode ser constatado ao analisarmos a conservação da mesma divisão formal no tratamento musical de cada uma das estrofes. Os dois primeiros versos são entoados, seguindo-os o terceiro e quarto verso são entoados e repetidos, e, por fim, o quinto verso se apresenta também com uma repetição. Assim, delineia-se claramente o mesmo tratamento formal do texto na música (Figura 3).

Figura 3 — A forma das estrofes utilizadas na cantata *Ad Manus*

	Ária 1:	Ária 2:	Ária 3:
A	<i>Salve Jesu pastor bone,</i>	<i>Manus sanctae vos amplector,</i>	<i>In cruore tuo lotum,</i>
	<i>Fatigatus in agone,</i>	<i>Et gemendo condelectos,</i>	<i>Me commendo tibi totum,</i>
B	<i>Qui per lignum es distractus,</i>	<i>Grates ago plagis tantis,</i>	<i>Tuae sanctae manus istae,</i>
	<i>Et ad lignum es compactus,</i>	<i>Clavis duris guttis sanctis,</i>	<i>Me defendant Jesu Christe,</i>
	<i>Qui per lignum es distractus,</i>	<i>Grates ago plagis tantis,</i>	<i>Tuae sanctae manus istae,</i>
	<i>Et ad lignum es compactus,</i>	<i>Clavis duris guttis sanctis,</i>	<i>Me defendant Jesu Christe,</i>
C	<i>Expansis sanctis manibus</i>	<i>Dans lacrimas cum osculis</i>	<i>Extremis in periculis</i>
	<i>Expansis sanctis manibus.</i>	<i>Dans lacrimas cum osculis.</i>	<i>Extremis in periculis.</i>

Fonte: Elaboração do autor.

Ao longo desta análise, será investigado um momento de significativa importância retórica e afetiva de cada uma das três seções e a maneira como tal significância mantém-se presente mesmo com o uso de outros textos. Buscando levantar assim hipóteses que apontam para uma construção coesa do discurso da cantata.

A seção “A”

O início da seção A introduz o material musical das árias. Ao analisarmos o primeiro verso da seção A da primeira ária, a saudação *Salve Jesu, pastor bone*, observamos que se institui um horizonte de ambiguidade. Até então nada no texto aponta para a condição crucificada

de Cristo. As palavras *Salve Jesu* poderiam muito bem expressar ambientes afetivos completamente distintos. O tratamento musical dado por Buxtehude ao verso aparenta, a princípio, manter a condição ambígua das palavras *Salve Jesu*. Entretanto, a última sílaba da saudação parece apresentar de forma musical o fim da ambiguidade ainda conservada (Figura 4).

Figura 4 – *Ad Manus*, Ária c.1–4



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

Ao observarmos a figura acima, conseguimos constatar que a presença do salto de quarta diminuta (si bemol - fá sustenido) se ressalta como uma quebra da construção que se mantinha até então. Por mais que o horizonte afetivo já pudesse ter sido exposto a partir da harmonia do baixo continuo, me parece ser o salto significativamente dissonante o responsável por quebrar a possível ambiguidade e consolidar os afetos desse trecho musical. Devido a essa relevância, considero nesta análise a palavra *Jesu* como o foco a ser tratado na seção A.

O uso de tal salto dissonante em evidência aponta para sua possível interpretação como uma figura de retórica poético musical. Ou seja, um momento em que o compositor opta pela utilização de uma abordagem musical que quebra a expectativa do ouvinte, orna o discurso musical, salta aos olhos e ouvidos e aponta para um desdobramento semântico e teológico do texto. De acordo com Dietrich Bartel (1997 p.381), o *saltus duriusculus* se apresenta como uma figura definida por Christoph Bernhard (1628-1692) em seu *Tractatus compositionis augmentatus* (ca.1657) que parte do salto dissonante para expressar afetos vinculados à dureza e sofrimento. Ainda afirma o musicólogo, ao partir dos exemplos dados por Bernhard, ficar claro

que a “conotação negativa [de tal figura] é particularmente adequada para expressar o texto”, e ainda ao vinculá-la à outra figura, *passus duriusculus*, afirma que “ela não só pode refletir musicalmente um texto específico, mas também pode representar o significado adotado em combinação com outros textos [...]” (1997, p 358). Ou seja, uma figura que, em sua definição, aparenta ter a capacidade de adicionar uma camada de significação ao texto que está sendo cantado. Noção que me parece presente no trecho da ária que nos detemos (Figura 5).

Figura 4 – Presença do *saltus duriusculus*. *Ad Manus*, Ária c.1–4



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

É construído assim o discurso que saúda Jesus, entretanto o saúda na sua crucificação. Situação essa que se torna inteligível, a partir da construção do discurso musical, especificamente na forma com que foi expresso musicalmente o nome *Jesus*.

Tendo em vista essa construção retórica específica, me parece válido também constatar a importância do movimento melódico descendente. Por mais que uma melodia seja, inevitavelmente, construída a partir de movimentos ascendentes ou descendentes, sua inserção no contexto que analisamos me parece mais uma vez cumprir os ideais de uma figura de retórica musical. Nesse caso, a *catabasis*. Dietrich Bartel define a *catabasis* como uma figura que parte do movimento descendente para exprimir “afetos e imagens ligados ao declínio, à humildade e à negatividade” (1997, p.214). Sendo ainda os exemplos escolhidos por Athanasius Kircher (1602-1680) para ilustrar a *catabasis* em seu *Musurgia Universalis* (1650) as frases “Eu sou, contudo, imensamente humilhado” e “Os vivos descenderam ao inferno” (apud. Bartel 1997 p.215). Assim sendo, me parece que o mesmo trecho se vale também da *catabasis* para sua constituição retórica e teológica (Figura 4).

Figura 4 – Presença da *catabasis*. *Ad Manus*, Ária c.1–4

Catabasis

1. Sal - ve Je - su, pa - stor

Saltus Duriusculus

6 6# 6# 7 6#

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

Até então, detivemo-nos na descrição do momento em destaque para a investigação da seção A. Entretanto, assumindo a coesão retórica da cantata e indagando-nos a respeito da construção de um discurso que repete sua acepção musical em outros textos, é necessário que investiguemos a presença desse mesmo momento nas outras duas árias. Levantando-se assim, hipóteses referentes ao papel das palavras selecionadas para carregar o mesmo trecho musical e a semelhança, ou não, de seu valor teológico e afetivo.

Na segunda ária, esse mesmo trecho é repetido agora a partir do verso *Manus sanctae vos amplector*. Como evidenciado na figura abaixo:

Figura 5 – Segunda ária. *Ad Manus*, Ária c.58–61.

Catabasis

2. Ma - nus sanc - tae vos am - plec - tor

Saltus Duriusculus

6 6# 6# 7 6#

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.50.

Sendo assim, a palavra de destaque, que carrega o mesmo tratamento retórico e musical da palavra *Jesu* da primeira ária, é a palavra *sanctae*. Analisando os dois versos (*Salve Jesu pastor bone/Manus sanctae vos amplector*), as duas palavras parecem ser também o foco teológico do texto. Ora, a saudação inicial refere-se a Jesus e o abraço se dá nas mãos que, antes de tudo são santas. Para além das funções gramaticais e semânticas, o Cristo, ao qual a saudação dirige-se, é o Cristo crucificado, morto ou em seu leito de morte. E as mãos santas confirmam sua beatitude a partir também da morte pela tortura. Nos parece estar inserido nessa segunda camada semântica o potencial que une as duas palavras e que aponta para a justificativa do uso do mesmo material musical, figuras de retórica que ambicionam instituir a tristeza, o declínio e a dor. Ou seja, partindo de palavras de notável importância teológica, as figuras de retórica musical se inserem como um fator fundamental para expressar suas possíveis acepções semânticas e instituir o horizonte afetivo da crucificação.

Por suas características já explicitadas anteriormente, a terceira ária possui um tratamento diferente para a mesma seção. Entretanto, mesmo partindo de uma textura diversa, conseguimos enxergar a reminiscência do tratamento dado às árias anteriores. É notável a presença de uma grande *catabasis* que abarca o exato âmbito melódico do *saltus duriusculus* já apontado. De certa forma, essa construção parece inverter a relação entre as figuras construídas previamente. Nas primeiras árias, a *catabasis* se mostrava presente de maneira mais pontual, sendo o elemento de maior destaque o *saltus duriusculus*. Na terceira ária, a *catabasis* parece ser evidenciada enquanto o duro intervalo dissonante se demonstra diluído (Figura 6). É notável o grande melisma na palavra *cruore*. Mais uma ferramenta que, por mais que não seja uma figura de retórica, insere-se como um potente dispositivo para a construção discursiva da cantata, estendendo fisicamente, no tempo, e colorindo a palavra a partir da qual se constrói.

Figura 6 – Terceira ária. *Ad Manus*, Ária c.115–118.

Catabasis

A 3. In cru - o - re tu - o lo - tum

T 3. In cru - o - re tu - o lo - tum

B 3. In cru - o - re tu - o lo - tum

Bc 6 5 2 6 7 6 7 6 4

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.53.

A palavra de destaque análoga a *Jesus* e a *sanctae* é, na terceira ária, *cruore* (sangue). Da mesma maneira, sua inserção no verso *In cruore tuo lotum* também é de imensa importância. Aqui, o sangue se posiciona como o elemento crucial da constituição da estrofe, pois é ele o elo entre o fiel e Cristo. É a partir do sangue, banhado nele, que, no texto, o eu-lírico fiel reconhece a possibilidade de salvação das mãos de Cristo, se entregando inteiramente a Jesus, e roga pela sua defesa no juízo final. Pode-se conjecturar, portanto, que é justamente no potencial teológico de significação da dor, do sacrifício e da união fiel que as três palavras, *Jesu*, *sanctae* e *cruore* são expressas pelo compositor partindo do mesmo tratamento musical, por mais que variado na terceira ária.

A Seção “B”

Na seção B, será destacado o tratamento dado à palavra *lignum* (madeira) na primeira ária e suas repetições posteriores. Como podemos observar a partir da figura 7, esse trecho é caracterizado pela presença do melisma e, em sua primeira manifestação, uma síncope. Duas ferramentas notáveis para a construção do discurso musical das árias.

Figura 7 – Primeira ária. *Ad Manus*, Ária c.9–18.

9

Qui per lig - - num - es dis - trac - tus,

Et ad lig - - num es com - pac - tus,

6 7 6^b b 7 7 7 6 #

6 5^b 6 6 5 5 4 3

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.47.

Na segunda ária, o mesmo fragmento em destaque da seção B se dá a partir das palavras *ago*³ (derivação do verbo agir) e *duris*.

Figura 8 – Segunda ária. *Ad Manus*, Ária c.66–75.

Gra - tes a - - go - pla - gis tan - tis,

Cla - vis du - - ris, gut - tis sanc - tis,

6 7 6^b b 7 7 7 6 #

6 5^b 6 6 5 5 4 3

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.50.

³ Na tradução apresentada foi optado por traduzir diretamente o termo *grates ago* como “agradecer”. Entretanto, como buscaremos uma interpretação que parte da expressão musical da palavra em si, é importante notar que segundo o dicionário latino-português de Santos Saraiva, a palavra *ago* possui 14 acepções diversas. Dentre elas: conduzir, expulsar, impelir, fazer penetrar, meditar, considerar.

É necessário, portanto, que tentemos esclarecer o elo entre as palavras *lignum* e *ago/duris*. Aqui, a vinculação de tais palavras me parece diferente do debatido anteriormente na seção A. Em uma hipótese, o que as une é a sua função em definir o caráter dado às mãos em cada uma das estrofes. Na primeira estrofe, as palavras *lignum* parecem ser fundamentais para caracterizar a passividade de um Cristo que está estirado, fixado e estendido na cruz. A segunda estrofe se caracteriza pela ação, tanto do eu-lírico, que, pela primeira vez, age, ao abraçar, agradecer e chorar, quanto pela tortura que machuca e sangra a sua figura. Dessa forma, parece significativo o melisma, sincopado e não sincopado, justamente nas palavras *lignum*, *ago*, e *duris*. De certa maneira, elas compreendem o caráter que a estrofe procura evidenciar, e, por conseguinte, se conectam para além do perceptível tratamento musical equivalente.

A aparição desse mesmo trecho musical na ária 3, é, outra vez, mais complexa. Para analisá-la a partir das outras duas árias, precisamos localizar a presença do mesmo tratamento musical. A partir da figura 9, podemos localizar no verso *Tuae sanctae manus istae* do Tenor uma variação da mesma melodia das árias anteriores, dessa vez menos ornamentada, mas ainda mantendo sua característica fundamental, o melisma sincopado. No segundo verso da seção B, no caso *Me defendant Jesu Christe*, o mesmo tratamento musical dado às árias anteriores está localizado no Alto. Assim como nos compassos anteriores, a reaparição do material das árias antecedentes se dá de forma mais simplificada, sem ornamentos, mas ainda com o notável melisma.

Figura 9 – Terceira ária. *Ad Manus*, Ária c.66–75.

The image shows a musical score for the third aria of *Ad Manus*, measures 66-75. The score is for four voices: Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bass (Bc). The lyrics are 'Tu - ae sanc - tae'. The Tenor part features a melisma on 'sanc'. The Alto part has a melisma on 'sanc' as well. The Bass part has a melisma on 'sanc'. The Bass (Bc) part has a melisma on 'sanc'. The score is in G major and 4/4 time. The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The Bass (Bc) part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The Alto part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Tenor part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Bass part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Bass (Bc) part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Alto part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Tenor part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Bass part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75. The Bass (Bc) part has a melisma on 'sanc' in measures 66-75.

126
A ma - nus i - stae Me de - fen - dant, Je - su
T ma - nus i - stae Me de - fen - dant, me de - fen - dant, Je - su
B ma - nus i - stae Me de - fen - dant, me de - fen - dant, Je - su
Bc 7 6 8 6 5 6 4 3

132
A Chri - ste,
T Chri - ste,
B Chri - ste, Tu - ae
Bc

Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.50.

Com a constatação de uma construção musical semelhante, mais duas palavras são adicionadas àquelas que tiveram o mesmo tratamento musical na seção B das outras árias, são elas: *lignum-lignum* / *ago-duris* / *sanctae-defendant*. A adição de *sanctae* e *defendant* parece colaborar para a hipótese de que a escolha dessas palavras parte da sua importância semântica para o entendimento das diferentes acepções das mãos em cada uma das estrofes. Assim, os referidos pares parecem representar uma espécie de metonímia, onde na primeira estrofe, explicitam as mãos que pregam Jesus Cristo à cruz, na segunda, as mãos flageladas, fonte do sangue às quais o eu-lírico abraça e agradece, e, na terceira, a mão com a capacidade divina de repelir a tragédia no juízo final.

Com um mesmo tratamento musical, o elo entre os três pares de palavras perpassa a hipótese de uma interpretação teológica e semântica do texto e se desdobra também para a expressão musical, discursiva e poética da obra. Afinal de contas, não se pode ignorar a potência de tais repetições.

A Seção “C”

O fragmento da seção C que analisaremos compreende, na primeira ária, o verso *Expansis sanctis manibus*. Mais uma vez o melisma é a ferramenta utilizada para dar destaque à passagem do texto. Nesse momento, institui-se o maior melisma da obra, tanto em duração quanto no seu âmbito melódico de uma oitava. Outra relação importante na construção de tal

passagem é o movimento melódico. Mais uma vez conseguimos observar o movimento descendente Si bemol - Fá sustenido, assim, a mesma *catabasis* que inicia a primeira frase da ária se demonstra presente também no início da última frase. Entretanto, mais marcante do que a presença dessa *catabasis* é o movimento ascendente por grau conjunto de uma oitava que se insere no mesmo compasso. Esse movimento parece caracterizar uma figura oposta à *catabasis*, no caso a *anabasis*. Figura definida por Bartel (1997, p.179) como uma “passagem musical ascendente capaz de expressar imagens e afetos ligados à ascensão e exaltação”. Não podemos deixar de lado, o movimento do baixo nesses mesmos compassos. Enquanto tal desenvolvimento melódico se dá nas linhas superiores, o baixo delineia uma enorme *catabasis* também de uma oitava. Parece-nos significativa a presença de tais figuras contraditórias nos últimos versos das estrofes.

Figura 10 — Primeira ária. *Ad Manus*, Ária c.26—32.



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.48.

A mesma construção se dá na segunda ária a partir do texto *Dans lacrimas cum osculis*:

Figura 11 — Segunda ária. *Ad Manus*, Ária c.83—89.



Fonte: Ed. Klaus Beckman, 2015, p.51.

Na terceira ária, o mesmo trecho da seção C também é caracterizado por um grande melisma em todas as três vozes. Aqui, o Alto somente delineia as notas ornamentadas nas árias anteriores que ligam Si bemol - Fá sustenido. A presença da *anabasis* de uma oitava também pode ser

Figura 12 — Terceira ária. *Ad Manus*, Ária c.140—146.

140

Chri - ste, Ex - tre

Chri - ste, Ex - tre - mis, ex - tre

6 6 6 b

143

mis in pe - ri - cu - lis

mis in pe - ri - cu - lis

6 6 6 4

Dessa maneira, as palavras escolhidas para carregar essa substancial passagem são: *Expansis*, *Lacrimas* e *Extremis*. Mais uma vez, pode-se concluir que a fundamental importância teológica de tais palavras como a ligação entre elas. Na primeira estrofe, o grande melisma literalmente expande musical e fisicamente o texto que também expande Cristo na cruz, e não só o expande, como, a partir do tratamento melódico, determina a ambiguidade do declínio e da ascensão da morte de Cristo. Na segunda estrofe, as lágrimas são estendidas e assim o é o foco dado ao peso emocional do choro do eu-lírico. Em sua última acepção, o extremo perigo do juízo final ao qual o eu-lírico pede às mãos de Cristo por defesa, se apresenta aumentado. Mais uma vez, não só aumentado em sua duração, mas também em seu desenho melódico que consegue explorar a ambiguidade contraditória de cada uma dessas acepções. Assim, as lágrimas se expandem da mesma forma que as mãos de Cristo na cruz, e na mesma potência do perigo final, extremo. A meu ver, todas as três acepções estão unidas pela capacidade retórica e musical explorada pelo compositor que, ao longo da construção discursiva das três árias, parece procurar materializar momentos do texto em uma dimensão que se insere além do texto. E assim institui-se uma intrincada coesão discursiva que aglutina de maneira indistinta o texto e a música.

Considerações Finais

Parece-nos nítido a forma como a construção discursiva analisada aqui carrega os preceitos teológicos e pedagógicos da *musica poetica*. Os procedimentos expressivos analisados parecem traduzir concretamente o que expressara Lutero um século antes, no prefácio da coletânea musical *Symphoniae Jucundae*:

Pois se desejas confortar o triste, aterrorizar o feliz, encorajar o desesperado, tornar humilde o orgulhoso, acalmar o apaixonado, ou apaziguar os cheios de ódio — e quem poderia contabilizar todos estes mestres do coração humano, a saber, as emoções, as inclinações e os afetos que impelem os homens ao bem ou ao mal? — qual meio mais efetivo do que a música você poderia encontrar? (Lutero 1538/1979, p.322).

Ao fim, devemos esclarecer que, devido ao escopo deste artigo, a análise compreendeu somente as árias da cantata *Ad Manus*. Dessa forma não foi possível chegarmos a conclusões acerca do uso dos procedimentos aqui evidenciados em outras obras de Dieterich Buxtehude. Com certeza a inserção da cantata analisada em um ciclo de sete cantatas faz com que surjam hipóteses a respeito da construção das outras cantatas do ciclo em relação ao que foi analisado. Investigação essa que constato como necessária para que assim possamos avançar de forma mais fundamentada a investigação, a provocação e a análise de uma obra que se insere de forma singular no catálogo composicional de um compositor de grande importância histórica.

Referências

- Barros, Cassiano. (2020). Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564-1629). *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v.7 (n.1), 1-25. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v7i1.19031>.
- Bartel, Dietrich. (1997). *Musical Rhethorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska, EUA: University of Nebraska Press.

- Burmeister, Joachim. (1993). *Musical Poetics*. New Haven & Londo: Yale University Press.
- Buxtehude, Dieterich. (1680/2015). *Membra Jesu Nostri*. Em: Beckman, Klaus (Ed.) *Collected Works, Vol.10: Sacred Works for Five Voices and Instruments*. (p.47-55). New York: Broude Trust.
- Lucas, Mônica Isabel. (2011). Música e palavra na musica poética e no pensamento luterano dos séculos XVII e XVIII. *Revista Música Hodie*, 14 Goiânia, v. 10, n. 2.DOI: 10.5216/mh.v10i2.15939.
- Lutero, Martinho. (1979). Preface to Georg Rhau's *Symphoniae Iucundae*. Em: Lehmann, Helmut. *Luther's Works – volume 53 – Liturgy and Hymns*. Philadelphia: Fortress Press.
- Lebrun, François. As Reformas: devoções comunitárias e piedade pessoal. Em: Ariès, Philippe; Charter, Roger (org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes* v.3 (p.76-113). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Mccreless, Patrick. (2002). Music and Rhetoric. Em: Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*.(pp. 847-880.) Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Saraiva, Francisco. (1927). *Novissimo Diccionario Latino-Portuguez*. 9 ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier
- Snyder, Kerala. (1987). *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. Rochester NY, Estados Unidos: University of Rochester Press.

PEDRO SEARA PASTOR é licenciado em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde defendeu seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Aspectos da educação musical luterana e a construção do discurso retórico da cantata *Ad Manus* de D. Buxtehude”. Posteriormente atuou como bolsista de pesquisa do *Institute for Composer Diversity* da *State University of New York* (SUNY), e atua como catalogador do *Vocal Music Instrumentation Index*.

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

Septiembre de 2023

Retórica y significado. Análisis de los *Préludes* en Mib mayor para flauta travesera de *L' Art de Préluder* de J. M. Hotteterre (París, 1719)

Gabriel Pérsico

DAMus • UNA

gabrielpersico@gmail.com

Resumen

La siguiente presentación se originó en un trabajo de investigación más amplio que abarcó a todos los preludios para flauta travesera de *L' Art de Préluder* de J. M. Hotteterre, realizado en el equipo de investigación que co-dirijo junto con la Dra. Mônica Lucas (USP, Brasil), radicado en el Departamento de Artes Musicales (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes.

La investigación procedió a contextualizar históricamente la aparición del tratado y sus posibles destinatarios. Se estudiaron las fuentes más relevantes referidas a la retórica en Francia. Se procedió a analizar cada uno de los preludios utilizando herramientas retóricas y una graficación adecuada. Se procedió a grabar cada uno de los preludios destinados a la flauta travesera y los dos preludios con bajo continuo que figuran al final del tratado con un instrumento réplica de un original Hotteterre. Exponemos aquí el análisis de los tres preludios en Mib mayor, destacando inferencias semánticas útiles para la praxis interpretativa.

Palabras clave: Hotteterre, preludios, retórica, flauta travesera.

Abstract

Rhetoric and meaning. Analysis of the *Préludes* in E-flat major for transverse flute from *L' Art de Préluder* by J. M. Hotteterre (Paris, 1719)

The following presentation originated from a broader research work that covered all the preludes for flute from *L' Art de Préluder* by J. M. Hotteterre, carried out in the research team that I co-direct together with Dr. Mônica Lucas (USP, Brazil), based in the Department of Musical Arts (DAMus) of the National University of the Arts.

The research proceeded to historically contextualize the appearance of the treaty and its possible recipients. The most relevant sources referring to rhetoric in France were studied. Each of the preludes was analyzed using rhetorical tools and appropriate graphics. All the preludes intended for the transverse flute and the two preludes with basso continuo that appear at the end of the treatise were recorded with a flute replica of an original Hotteterre. We present here the analysis of the three preludes in Eb major, highlighting useful semantic inferences for interpretive praxis.

Keywords: Hotteterre, preludes, rhetoric, transverse flute.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Pérsico, G. (2025). Retórica y significado. Análisis de los *Préludes* en Mib mayor para flauta travesera de *L' Art de Préluder* de J. M. Hotteterre (París, 1719). *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 171-183.

Introducción:

Los preludios son micro piezas que pretenden servir de paradigmas a las normas o reglas de improvisación o composición "en tiempo real" del género que el autor denomina *Préludes de caprice*. Presuponen un intérprete con capacidades compositivas, más cercano al perfil de un músico popular actual que al de un músico formado en la tradición académica de los conservatorios.

Para un análisis de los mismos se eligió a la Retórica como disciplina vigente en el horizonte cultural de la época con el objetivo de obtener herramientas para explorar no sólo los aspectos compositivos de las piezas sino también los vestigios de los tipos de escucha y competencias cognitivas de los receptores inscriptos en texto mismo.

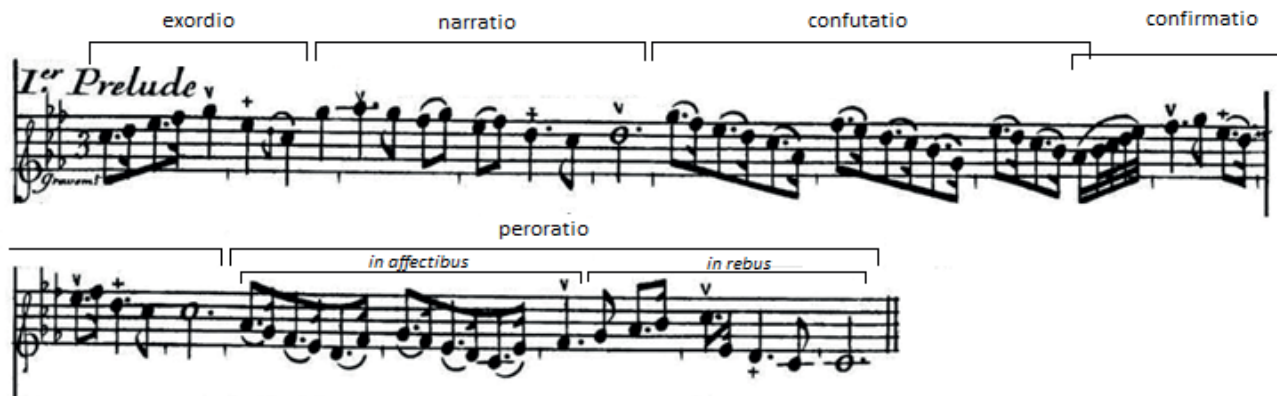
Se procedió a:

- 1) El análisis de la *Dispositio* y de los rasgos gramaticales y sintácticos.
- 2) La identificación de la dialéctica entre el texto llano y el texto con ornato, implícito en el concepto de *canevas* de Hotteterre.
- 3) El estudio de la *Elocutio*, la identificación de figuras retóricas y de su función en el discurso.
- 4) La adopción de un método de graficación apropiado.

Las inferencias sobre la posible significación de cada preludio están fundamentadas en diversas fuentes francesas de la época como los tratados de retórica de Bernard Lamy y François Fénelon, las descripciones de las características afectivas de las tonalidades (Jean Rousseau, Marc-Antoine Charpentier, Jean-Philippe Rameau y Jean-Benjamin Laborde) y otras fuentes.

Se consideró también el contexto histórico para la recepción, con la hegemonía de la música francesa proveniente de la corte, de la cual tanto los *Préludes* como la figura de Hotteterre fueron representativas.

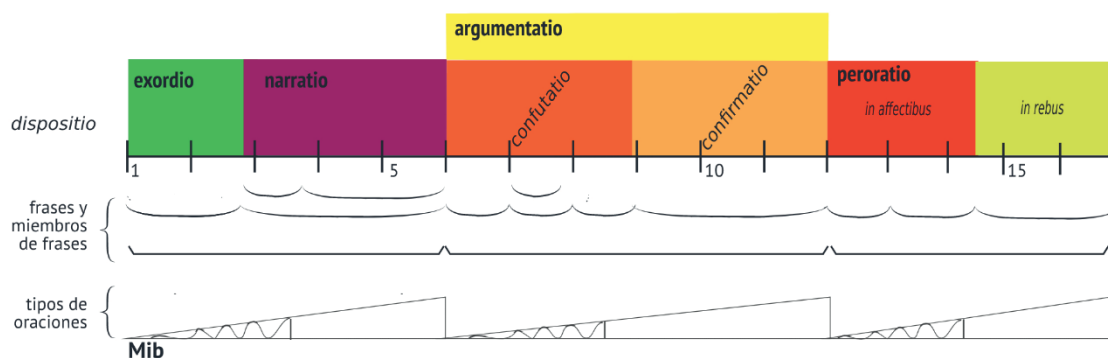
J. M. Hotteterre, 1^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*...



Canevas del 1^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre



Dispositio y sintaxis del 1^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre



Exordio

Si bien la primera oración evolutiva conforma una unidad sintáctica completa, podemos detectar en su primera frase las funciones del exordio mientras que su segunda frase puede considerarse como *narratio*. El ascenso (*anabasis*) hacia la quinta es enfático y el descenso a la tónica (*catabasis*), menos enfático, cierra la frase con un final suspensivo de tercera descendente (palabra grave de la declamación francesa, con sus *agréments* habituales: trino en la

sílaba acentuada y *tiérce coulée* para la sílaba muda). La llegada a la quinta –punto culminante del ascenso– es destacado a manera de *exclamatio* con un *port de voix* (seguido de *battement*, según la práctica que Hotteterre prescribe en su tratado). El ascenso enfático (acórdico en el *canevas*) está reforzado con el ritmo puntillado de las notas de paso (*commisurae*) que seguramente exige una ejecución *surpoincté*, relacionada con los afectos pomposos, solemnes y que hacen referencia a la realeza, es decir, con los rasgos que están asociados a la representación del poder del rey. Predomina entonces en el exordio la *anabasis* por sobre la *catabasis*.

Narratio

La segunda frase comienza con una suerte de repetición (*epanalepsis*) del punto culminante (c.3.1) con su *port de voix*, que abre el discurso llevándonos a la tercera del IV grado de la escala. Se alcanza este punto por grado conjunto con notas reales (no de paso) lo cual ablanda el énfasis del exordio. Las notas esenciales del descenso (La”-Sol”: c. 3.1 y c. 4.1) están también ablandadas cada una con un *accént*. La frase concluye con una semicadencia a la dominante (*interrogatio*) precedida por un trino sobre la cuarta. El carácter de *narratio* está basado entonces en la necesidad de ablandar el discurso por contraste con el énfasis del exordio y la apertura del mismo, como cuando al nombre de rey se lo adjetiva (“Nos Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra...” etc).

Confutatio

Confutatio y *confirmatio* también integran una única unidad sintáctica (oración evolutiva) dividida en dos frases. La primera frase (cc. 6 a 8) configura una *gradatio* en *catabasis*. El *canevas* acórdico ahora tiene dirección descendente, opuesta al acorde ascendente del exordio. Las *commisuras* también están expresadas con notas *poinctées* lo cual coincide con el carácter pomposo alusivo al rey del inicio. El contraste con el exordio no se expresa a través de un cambio de afecto, sino con un cambio de dirección. El énfasis está reforzado por la última nota corta de cada segmento que enlaza con el siguiente con enérgicos saltos de sexta. El final de la frase está enlazado con la primera nota de la *confirmatio* a través de una rápida (y enfática)

coulade o *tirata* que desemboca en una nota con *port de voix* (y *battement*), recordando los puntos culminantes anteriores

Confirmatio

La *confirmatio* se inicia entonces con este punto acentuado introducido por la *coulade*. El *canevas* desciende por grado naturalmente hasta la tónica con valores más largos que son ornados con un *mezzo circolo* con notas puntilladas, previo al trino cadencial que nos conduce a la tónica.

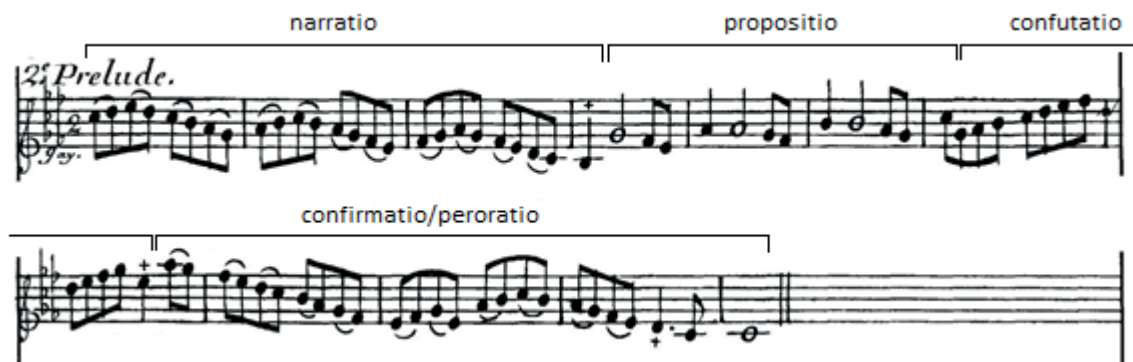
Peroratio

Nuevamente encontramos una oración evolutiva dividida en dos frases con funciones conclusivas diferentes. La sección se inicia con una repetición de los motivos de la *confutatio* que suenan más atenuados por estar en un registro más grave (*in affectibus*). La última frase comienza con un ascenso acórdico en el *canevas* similar al exordio pero que alcanza la tónica (*in rebus*). La dirección ascendente es bruscamente interrumpida con un salto de séptima que nos lleva a cadenciar en la tónica inferior.

Inferencias semánticas

La tonalidad de mib mayor tiene pocas referencias caracterológicas entre las fuentes francesas: “cruel y dura” para Charpentier, “grave y muy sombría para La Borde. En el preludio, la alusión a los lugares comunes de la representación de la pompa, el poder y la realeza dan cuenta quizás de los adjetivos de “dura” y “grave” (de hecho la indicación de Hotteterre es “*grave-ment*”). Aquí no hay dudas ni *insinuatio*. El poder real es constante, por eso la poca variación afectiva. El *movere* se relaciona con la producción de admiración y temor.

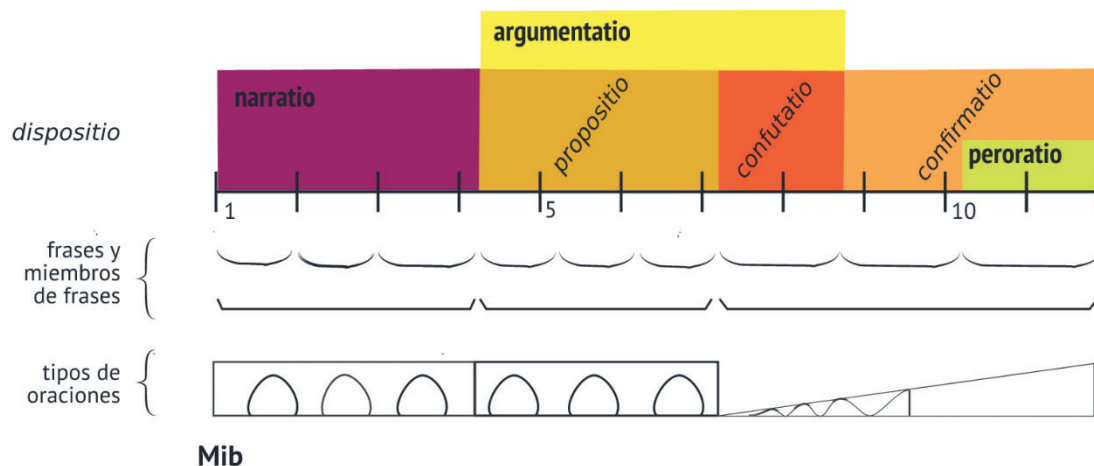
J. M. Hotteterre, 2^{do} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder...*



Canevas del 2^{do} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre.



Dispositio y sintaxis del 2^{do} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre.



Narratio

El *preludio* comienza *in media res* con una oración secuencial descendente: *gradatio in catabasis*. El motivo en *gradatio* está conformado por un *mezzo círculo* unido a una *messanza* que nos conduce a una tercera descendente, donde vuelve a empezar. La indicación *gay*, la sucesión de corcheas rápidas en compás de 2 y la *circulatio* del movimiento melódico sugieren una agitación propia de la representación, por ejemplo, de los vientos o tormentas. También podemos recordar las representaciones de Júpiter tonante (ver J. S. Bach, *Musicalishes Opfer*)

Propositio

La *propositio* no presenta un cambio de afecto, sino, como en el preludio anterior, un cambio en la dirección del movimiento melódico (*gradatio* en *anabasis*). La agitación se mantiene con el ritmo sincopado (no es retardo) y los saltos de cuarta ascendente, también representación de la energía. *Narratio* y *propositio*, ambas oraciones secuenciales, parecieran configurar una unidad sintáctica chiasmática del tipo de la oración periódica, partiendo del Mib”, descendiendo a la dominante en el Re’ y retornando ascendiendo al Mib”.

Confutatio

La *confutatio* retoma el movimiento de corcheas y continúa ascendiendo. Es notorio que tanto *propositio* como *confutatio* finalicen en Mib mayor, en la tónica en el primer caso y en la tercera en el segundo. La oposición dialéctica es leve, sólo indicada por el cambio de dirección sin oposición afectiva.

Confirmatio/Peroratio

Confirmatio y *peroratio* integran un único segmento sintáctico. Comenzando por una gran *coulade* descendente, unida a la última frase con un *mezzo circolo* que es similar al del inicio del último miembro de frase y al del comienzo del preludio. El movimiento cadencia en el Mib grave, siendo claramente asertivo y contundente.

Inferencias semánticas

La alusión a los vientos y *orages* de las óperas francesas como agitación de la naturaleza, representación del poder desatado de los elementos, puede entenderse también como representación de la ira divina y finalmente como representación del poder real/divino: la identificación con un dios mitológico es parte del sistema iconológico de la nobleza y la realeza (recordemos a Luis XIV asociado a Hércules, luego a Apolo y Júpiter)

Quizás por ello no percibimos un cambio de afecto en la sección argumentativa. El carácter de la realeza o de la divinidad es representado como inmutable.

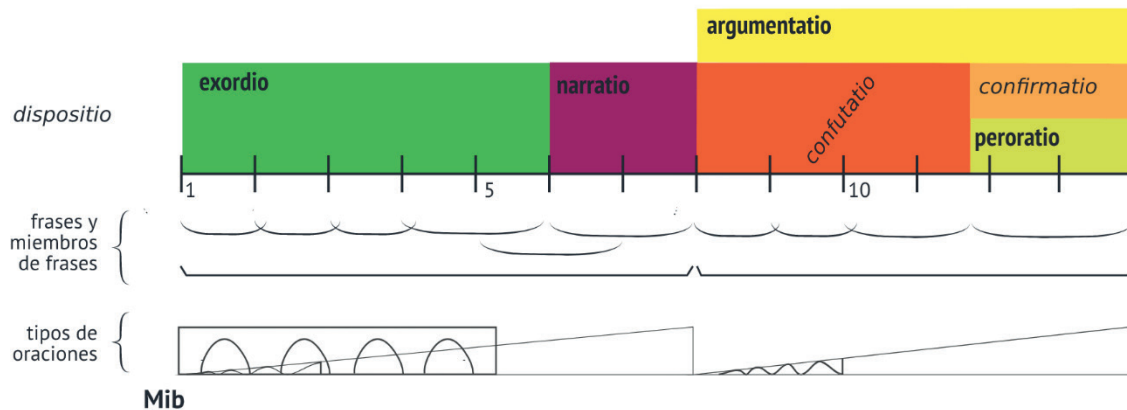
J. M. Hotteterre, 3^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*...



Canevas del 3^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre



Dispositio y sintaxis del 3^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre.



Exordio

Nuevamente el *exordio* y la *narratio* se encuentran incluidos en una única oración evolutiva. La primera frase de la misma presenta las características principales del exordio. El yambo (según la definición de Mattheson) y el trino que enlaza los motivos aluden ambos a una danza, seguramente un Minuet. Si bien la frase tiene un punto de cierre en el compás 5, la *gradatio* en *anabasis* conecta con la *narratio*, pues las dos primeras notas de la misma continúan la dirección ascendente: la primera corchea es la tónica en el registro agudo y la segunda (Reb^{'''}) funciona como *fa super la* invirtiendo la dirección del movimiento y aportando un toque afectivo (ver *canevas*).

Narratio

La *narratio* presenta un movimiento melódico descendente por grado conjunto, dirigiéndose al cierre de la oración en dominante (*interrogatio*, c. 7). Presenta una estructura rítmica de hemiola, habitual en las danzas como el *Minuet* o el *Passepied*.

Confutatio

La siguiente oración evolutiva también incluye la *confutatio* y la *confirmatio/peroratio* repartidas en cada una de sus frases. La *confutatio*, si bien está conformada por una *gradatio* ascendente al igual que el exordio, se diferencia de éste por basarse en un pie trocaico (*Choræus Trochæus* según Mattheson) cuyo componente corto enlaza con el siguiente motivo rodeando la nota a la que se dirige (*cercare la nota*). Además el elemento largo del troqueo configura un *mezzo circolo*, por lo tanto la energía ascendente de la *anabasis* es contrarrestada por dicha *circulatio* en corcheas y por el descenso de la figura de *cercare la nota* (ver *canevas*).

Confirmatio/Peroratio

La *confirmatio/peroratio* corresponde a la frase final de la oración evolutiva. Configura también una hemiola (ver *canevas*). Se recuerda la nota de cierre del exordio del c. 5 luego de un ascenso anacrúsico con el Sib² del c. 12. Luego de un *saltus duriusculus* descendente Sib²-Mib² en c.12.1, se concluye categóricamente desde la sensible.

Inferencias semánticas

Este breve preludio conformado por dos oraciones hace alusión a una danza, seguramente un *Minuet* un *Passepied*. La energía del ritmo y la direccionalidad enfática ascendente del *exordio* hacen nuevamente alusión a la representación del poder que es matizado por la corte-sía del *fa super la*.

Consideraciones finales

El hecho de que se ubique aquí un aire de danza estructura los tres preludios como una forma abarcativa tripartita: A (primer preludio) presentación de la representación de la majestad a modo de obertura; B (segundo preludio) representación ingeniosa de los atributos del poder real; C (tercer preludio) cierre ligero con la gestualidad adecuada de la cortesía.

Considerando la noción de “ruina” (Hansen) sabemos que es imposible una lectura correcta y totalizadora de estos fragmentos tal cual podía ser decodificado por un oyente de la época y el lugar en que estas músicas fueron creadas. Sin embargo, aunque las conclusiones en relación al sentido de estas piezas acudan a la metaforización de algunos conceptos -procedimiento que sabemos peligroso para la validez científica del análisis- resultan relevantes al momento de posicionar esta música en nuestra época y territorio, a través de una imaginativa praxis interpretativa.

Bibliografía:

- Bang Mather, B., & Sadilek, E. A. (2004). *Johann Sebastian Bach, Partita in A minor for solo flute BWV 1013, with emphasis on the allemande : historical clues and new discoveries for performance*. Falls House Press.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press.
- Bartra, R. (2021). *Melancolía y cultura : las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama.
- Boccardo, B. (1999). “Apuntes a Saturno y la Melancolía”. Centro de Estudios de Música Antigua - UCA.
- Bowers, J. M. (2000). “Hotteterre, Jacques (-Martin) ”. En *Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, Sta, p. Vol 10, 735-736). London, Macmillan.
- Brossard, S. de. (1710). *Dictionnaire de musique*. (C. Ballard (ed.)). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510881v>

- Bulwer, J. (1644). *Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added Chironomia, or, The art of manuall rhetoricke, consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand*. Thomas Harper, London. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A30105.0001.001?view=toc>
- Castellani, M. (1999). “Introducción crítica al ‘Art de préluder...’ de Jacques-Martin Hotteterre”. En M. Castellani (Ed.), *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la Flûte-a-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus* (Studio per Edizione Scelte).
- Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève (ed.)). Calwer & Luthin. http://crr.paris.fr/XPDF/Musique_Ancienne/rhetorique.pdf
- Craveri, B. (2004). *La cultura de la conversación*. Fondo de Cultura Económica. <https://elfondoonline.com/Detalle.aspx?ctit=003537R>
- Elias, N. (2017). *La sociedad cortesana*. FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Française., A., & Académie française. (1718). *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12803909>
- Furetières, A. (1690). *Dictionnaire de Musique* (ed. facsimilar). Société de Musicologie de Languedoc.
- Hansen, J. A. (2001). “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. Teresa, Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FELCH-USP/Editora, 2(34), 10–66.
- Harwood, J. T. (ed. . (1986). *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy*. Southern Illinois University Press.
- Hotteterre, J. (1720). *Principes /de la /Flute Traversiere, / ou Flute d'Allemagne; / de la Flute a bec, /ou Flute douce; / et du Haut-bois (facsimilar)*. Christophe Ballard.
- (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'hautbois et autres instrumens de dessus*. Op.7. En M. Castellani (Ed.), facsímil - SPES.
- Kirnberger, J. P. (1774). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza editorial.

- La Borde, J.-B. de. (1780). *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* (Gallica (ed.); digital). Pierres, Ph. D. [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h.r=Jean-Benjamin de LabordeessaiEssai sur la musique ancienne et moderne essai Essai sur la musique ancienne et moderne?rk=42918;4](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h.r=Jean-Benjamin%20de%20LabordeessaiEssai%20sur%20la%20musique%20ancienne%20et%20moderne%20essai%20sur%20la%20musique%20ancienne%20et%20moderne?rk=42918;4)
- Lamy, B. (1718). *La Rhetorique ou L'Art de Parler*. Pralard, André. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65583647.texteImage#>
- López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Amalgama textos.
- Mattheson, J., & Harris, E. (English translation 1981). (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Umi Research Press.
- Montéclair, M. P. de. (1756). *Principes de musique divisez en quatre parties, Paris*. Minkoff, ed. facsimil.
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de L'Harmonie*. A. Tripharia, ed. facsimil.
- Rouillé, N. (2006). *Peindre et dire les passions : la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles : l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*. A. Piazzola. <https://livre.fnac.com/a1947148/Nathalie-Rouille-Peindre-et-dire-les-passions-la-gestuelle-baroque-aux-XVIIeme>
- Rousseau, J.-J. (1767). *Dictionnaire de musique* (thomasfisher; universityofottawa; Toronto (ed.); digital). Chez la veuve Duchesne. <https://archive.org/details/dictionnairedemoorous/page/430/mode/2up>
- Schenemann, P. J. (2015). "Inocência. Paradigmas Contemporâneos do Espectador como um Eco de Rousseau". En C. Gambini & P. M. Kühl (Eds.), *Rousseau e as Artes* (pp. 147–160).
- Steblin, R. (1981). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. University of Rochester Press.

GABRIEL PÉRSICO: Profesor Superior y Licenciado en Educación Musical (Universidad Nacional de La Plata) y Doctor en Artes (Universidad Nacional de Córdoba). Realizó cursos de flauta travesera barroca con los maestros Wilbert Hazelzet, Barthold Kuijken y de flauta dulce con el maestro Pedro Memelsdorf. Solista de flautas históricas (La Barroca del Suquía, Ensamble EOS, Musica Poetica, Ensamble Concentus). Fue Coordinador del Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAAn – Universidad Católica Argentina). Dicta las cátedras de Flauta travesera barroca, Historia de la Música, Música de Cámara y Seminario de retórica musical en la Tecnicatura Superior en Música Antigua del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires. En el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) es director de la Maestría en Musicología, de 4'33" *Revista de Investigación Musical* (DAMus-UNA), dicta la Cátedra de Estética de la Música y se desempeña como investigador.

DOCUMENTA

Still-Life

Nico Chaves

nico.chaves@gmail.com

Resumen

En el 2023 retomé un proyecto de investigación que comencé cuando era estudiante en los Países Bajos, en aquel entonces me parecía relevante lo que encontraba, lo que podía decir. Durante la pandemia reabrí una carpeta llamada *Signor Ignazio*, un recuento de información sobre dos músicos que florecieron en Italia a comienzos del siglo dieciocho con el mismo nombre: Ignazio Sieber (1688-1761) & Ignatio Rion (fl.1704-1734). En el encierro pensaba y planificaba mi próximo salto, incluso divagué con la idea de hacer un doctorado en Europa. La carpeta me ayudó a reflexionar y razonar, pavimentando un espacio del pasado con víspers de futuro. Revisar esos párrafos de una vida anterior me forzaron a valorar quién he sido y quién puedo ser en mis intentos de aprendizaje. Hoy en modo espiral y contemplativo presento estas páginas, un ciclo de ideas atemporales en pleno debate 'still-life' aún con vida.

Palabras clave: Ignazio Sieber, Ignatio Rion, oboe, flauta dulce/traverso, Italia, pan.

Abstract

Still-Life

In 2023 I returned to the research I started when I was a student in the Netherlands, in those days what I found, what I had to say seemed relevant. During the pandemic I reopened a file in my computer named Signor Ignazio, a recount of information about two namesake musicians that flourished at the beginning of the eighteenth century in Italy: Ignazio Sieber (1688-1761) & Ignatio Rion (fl.1704-1734). Throughout the confinement I thought and planned my next move, even wandered with the idea of a doctorate somewhere in Europe. The file helped me reflect and reason, paving the way of a space from the past in the midst of a near future. Reviewing those paragraphs from another life forced me to value who I was, assess who I can be at my learning attempts. Today in meditative and spiral mode, I herewith present these pages, a cycle of timeless ideas open in full debate 'still-life' still alive.

Keywords: Ignazio Sieber, Ignatio Rion, oboe, flute/recorder, Italy, bread.

Introducción

Es en el ayer donde retrocedo en la retina de la memoria, me reconozco en todo sentido, los viajes, las decisiones tomadas, los encuentros, los desencuentros, las andanzas y los sonidos (la música). Es increíble pensar que un instrumento musical tan simple como la flauta pueda

Recibido: 09/11/2024

Aceptado: 03/02/2025

Cita recomendada: Chaves, N. (2025). Still-Life. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 184-195.

llevarme tan lejos, como un escudo protector y un guardaespaldas personal, tan fuerte y tan frágil como un holograma. Esa omnipresencia radical habita en mí, me habla, también me escucha; compite conmigo y a su vez me otorga poder y fortaleza entre los gigantes que me rodean o se enfrentan a mí.

Naturaleza muerta es un término, en mi opinión, bastante engañoso. *Still-life* deriva del holandés '*Stilleven*', académicamente la vida como en la naturaleza, pero íntimamente *still* significa: quieto, inmóvil, calmo, silencio. Es en ese espacio donde hoy busco la inspiración para razonar, reflexionar y escribir; en contraparte, *still-born* se le llama al bebé que nace muerto. Recopilar las *migas* de la vida de alguien y seguir sus huellas es aceptar un camino que, aunque parece reciente, ha cruzado las fronteras de la omisión y el olvido, amnesia con abandono, los límites de la resurrección. Escuchar esa voz interna te guía en una oscuridad sombría, se convierte en un compromiso con uno mismo, un proyecto personal, hasta incluso en una obsesión y necesaria compañía. ¿A quién podría importarle la recopilación de datos de dos personas que existieron en una dimensión y espacio compartido?

Las bibliotecas sirven un poco ese propósito, son el horno de la memoria, además siempre me han apasionado, al punto que trabajé de bibliotecario en la Universidad de Indiana (USA) con 18 años. Me ganaba el *pan* organizando libros, partituras, CDs, manuscritos, hablando con el público, atendiendo el teléfono, abriendo puertas, recibiendo pedidos, formaba parte de un equipo plural y musical (multitasking). Hablo, además, de un momento en el tiempo donde aún no existían Spotify, IMSLP ni YouTube. En una biblioteca o museo, un objeto común y corriente se transforma en algo confiable, una fuente sustentable, y sus réplicas de repente son copia fiel, y nos interpelan en un espacio como testigos directos, como moléculas elásticas de gluten.

Pan ganado con sabor a gloria

Años más tarde en La Haya (Países Bajos) buscando la razón de mi destino en otra biblioteca, un día frío, seguramente con lluvia y viento, encontré seis sonatas para Flauta y continuo de Ignazio Sieber; para mí en ese momento un total desconocido.

La portada de la publicación editada por Amadeus¹ me llamó la atención inmediatamente, una imagen de Venecia a través de los ojos de Giovanni Antonio Canal (1697-1768) conocido como *Canaletto*. La información del prefacio era breve, general, poco precisa, pero certificaba la existencia y validez de las obras. Juntos comenzamos a transitar una convivencia de descubrimiento, un GPS que me llevaría mucho más lejos de lo que podía imaginar. Las partituras salieron de la biblioteca, entraron en mis clases del conservatorio, se fueron digitando en mis dedos, articulando en mi lengua y paladar, oxigenando mis pulmones. Como debía seguir el camino de la investigación durante el plan de estudio de Máster, solicité el manuscrito *original* preservado en la *Royal Academy of Music Library* en Londres y no solo tardaron en responder, sino que acceder a esas páginas era carísimo, sobre todo para mí y la precaria economía que manejaba en esos días. Vivía en una casa ‘anti ocupa’ en la calle *Spinozastraat* sin calefacción, que el estado holandés derrumbaría para construir un jardín comunitario y donde yo era una suerte de inquilino protector hasta que eso sucediera; la carta de demolición llegó el día después de mi partida del país, pero esa es otra historia. Otra copia del manuscrito existía en *Det Kongelige Bibliotek* en Copenhague (Dinamarca),² esta vez respondieron rapidísimo y me prometieron no solo que digitalizarían las sonatas, sino que sería el primero en recibirlas. En efecto, a los pocos días me llegó un mensaje con el link en PDF dando luz en las tinieblas a un patrimonio universal y *compartible*. Recibir el archivo escaneado del ‘*original*’ me entusiasmó, me sentía motivado, inspirado, inmediatamente empecé a *compartir* el descubrimiento amplificando mi proyecto de investigación. El contenido de las sonatas, muy posiblemente era el mismo que había visto antes, lo que cambiaba de manera irreversible era mi percepción, ya que me acercaba a una herencia de autenticidad y valor en formato digital.

El concepto de originalidad en una dimensión contemporánea es una batalla filosófica de valores, lo antiguo es venerado con otros ojos, además cuesta más caro. La raíz latina *oriri* significa: aparecer, levantarse, nacer, esto abre el conflicto entre la noción de lo auténtico, el origen de la verdad o falso rumor de la mentira, la necesidad de una confirmación cultural. Estas sonatas de ninguna manera son el resultado de este concepto, ya que el título nos presenta *XII*

¹ Kügler, 2003: p. 3-4

² Otra copia del original existe también en la Universitäts und Landesbibliothek en Münster, Alemania.

Sonatas publicadas en Ámsterdam por Jeanne Roger (1692-1722),³ la famosa imprenta distribuidora de música, *compartidas* ex-aequo por dos autores, ambos *oboístas/flautistas* con nombres germánicos en conexión con G.F.Handel (1685-1759).

Las primeras seis sonatas pertenecen a *Monsieur* Galliard, Johann Ernst (ca. 1666/87- 1747) que son su ópera prima (su nombre no solo va primero, sino que se escribe en mayúsculas). Nacido en Alemania, estudió en la Corte de Celle con un francés y se mudó a Inglaterra para trabajar para el Príncipe George de Dinamarca (1653-1708), consorte de la Reina Anne de Inglaterra (1665-1714). Compuso ópera, tradujo el tratado pedagógico de canto *Opinioni de' cantori antichi e moderni* del castrato Pier Francesco Tosí (1654-1732), ejecutó la demandante parte de oboe de la ópera Teseo (HWV 9)⁴ de Handel estrenada en Londres y fue uno de los trece miembros fundadores de la *Academy of Ancient Music*,⁵ algunas de sus responsabilidades incluían documentar y catalogar la biblioteca de música.⁶ Las últimas sonatas (seis a doce) pertenecen a *Monsieur* Sieber (su nombre escrito en minúsculas) residente de Roma, la única publicación que conocemos de Ignazio, o por lo menos por ahora.

Johann Gottfried Walther (1684-1748) confirma esta información en su publicación *Musikalisches Lexicon*,⁷ de 1728, que recibe el título alternativo *Musicalisches Bibliothec* en 1732 (de las primeras enciclopedias musicales) mencionándolo como alemán, dato que solo logré corregir al encontrar su certificado de defunción donde no solo se enuncia con exactitud su edad, sino también su lugar de nacimiento en la capital austríaca. Las sonatas no son particularmente similares, tanto en estructura como en estilo, es posible que Roger editara esta colección pirata solo con intenciones de aumentar las ventas. En un análisis más profundo, la ópera prima de Sieber se relaciona mucho más con las *Sonate a violino e basso* de Antonio Vivaldi (1678-1741), republicadas también por Roger en Ámsterdam en 1712 como opus dos. La sonata XI es prácticamente una réplica de la *Sonata quinta a violino, o flauto* de Francesco Maria Veracini (1690-1768) publicada en Venecia en 1716. Con cierta lógica todos estos personajes

³ [https://imslp.org/wiki/6_Recorders_Sonatas_\(Sieber%2C_Ignazio\)](https://imslp.org/wiki/6_Recorders_Sonatas_(Sieber%2C_Ignazio)). La imprenta era también conocida en Londres como *Walsh, Telemann* en Hamburgo & *Boivin* en París.

⁴ Haynes, 2001: p. 342.

⁵ Un grupo selecto formado por “gentleman”, músicos y políticos, entre otros, cuyo objetivo era estudiar la música del pasado a través de la práctica.

⁶ Diack Johnstone, 2020: vol. 51, 1–136.

⁷ Walther, 1728: p. 568. También es mencionado en: Gerber, 1792: vol. 2, pg.512. [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011753-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011753-2)

gozaban de una curiosidad creativa sin ayunos, pertenecían a la misma red de contactos, eran administradores del mismo grupo de WhatsApp, se conocían en primera persona y comían del mismo plato, es muy posible que además hayan hecho *buenas migas*⁸.

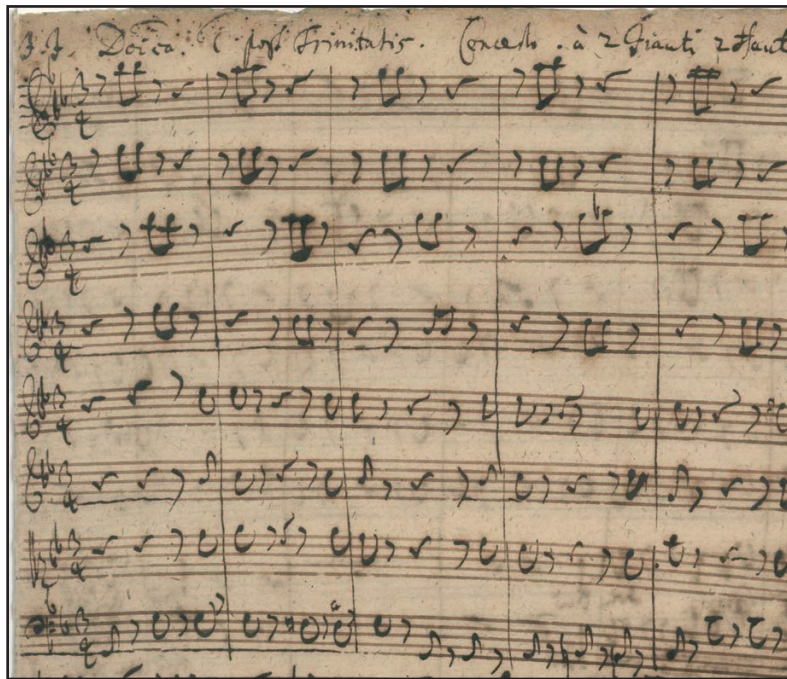
El pan es más antiguo que la escritura

La música antigua tiene facetas de investigación, es una ventana indiscreta atravesada intrínsecamente por la historia, la filosofía y la retórica, por momentos también es arqueología pura y dura. El hombre del Renacimiento vivía en plena incertidumbre y tenía enormes curiosidades, desafiaba y cuestionaba todas las áreas que podía imaginar con la voluntad, no solo de ser el centro de todo, sino también de dominar, incluso la naturaleza. Con el progreso de la imprenta, el lenguaje —que desde mi punto de vista es el patrimonio más importante que podemos dejar sobre la tierra— prospera y *leuda* en una *masa madre* en constante fermentación (evolución). *Pā* en su raíz indoeuropea comprende el significado de alimentar, nutrir y también proteger, *panis* en latín es quien *comparte* el *pan*, “*com-panio*” el *compañero*, no es casual que en frescos y cuadros el *pan* comúnmente se vea quebrado, empezado, partido, manoseado, aumenta en cantidad cuando se divide. Tampoco es accidental que la palabra del inglés *bread* (*pan*) se asemeje tanto al verbo “break” (romper), del mismo modo que en alemán *brot* (*pan*) a propósito de “brechen” (romper).⁹ Johann Sebastian Bach (1685-1750) visita esta idea en la cantata BWV 39 “Brich dem Hungrigen dein Brot” (*Comparte tu pan con el hambriento*), la primera cantata de Bach que toqué en Córdoba con 17 años.

La ‘prima parte’ comienza con una sección instrumental simétrica con 2 flautas dulces, 2 oboes y cuerdas donde se percibe exactamente como el *pan* se fracciona, se pellizca con dos dedos y se comparte entre cada instrumento donde luego acuden las voces hasta conseguir formar una *masa* sonora de contención.

⁸ En España la expresión significa llevarse bien, mostrar afinidad, caerse bien.

⁹ Ramón, 2016: p. 7.



Fuente: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000924

Pieter Claesz (c.1597-1660), el especialista holandés de *stillevens* logra plasmar esta idea en sus obras denominadas '*ontbijt*' (piezas de desayuno) donde el *pan* se ve cortado, los instrumentos musicales orbitan en un espacio físico en diversas posiciones, un *laúd*, un *violín*, un *cornetto*, una *flauta* y un *violoncello*, un atractivo vaso con una bebida roja posando en su propio reflejo, un reloj, la íntima congregación de un *compartir* temporal, sonoro, comestible y sensorial.



Naturaleza muerta con instrumentos musicales (1623) de Pieter Claesz,
Museo del Louvre, Paris, Francia (detalle).

Donde hay hambre no hay pan duro

Retomamos la vida de los *Ignazios*. Comencé a recabar y organizar muchos datos, sus nombres difieren por solo una letra, Ignazio / Ignatio; aunque tampoco podemos asumir la identidad de cada uno con certeza por esta simple razón, pero es un dato curioso que los separa de esa dualidad homónima laboral. Atando cabos de sus vidas itinerantes y supervivencia musical, encontré recibos de pago por clases, conciertos y ensayos, venta de dobles cañas para oboe, impuestos. Visité Venecia antes de la presencia de sus fantasmas y fui a *La Pietá*, el famoso convento y polémico orfanato de niñas abandonadas, prototipo de la idea de conservatorio, donde trabajaron gran parte de sus vidas. También fui a Viena, lugar donde había nacido Ignazio, según descubrí más tarde.

En un viaje surreal y memorioso pasé por los Países Bajos para tocar unos conciertos y hacer una grabación en vivo del concierto para *flauta* de Giuseppe Sammartini (1695-1750), coetáneo de estos personajes. Durante mi estadía se anunció que la reina Beatrix (1938) abdicaría al trono a favor de su hijo en una ceremonia planificada y de júbilo. Aproveché también la ocasión para visitar Malta y luego Túnez, unos días antes de llegar a la capital tunecina habían asesinado a un líder opositor, lo cual resultó en grandes protestas, toque de queda, que eventualmente obligaron al presidente a dimitir. Después del caos me dirigí a Roma, me hospedada muy cerca de la *Piazza d'Spagna*, el día que llegué llovía torrencialmente, pero en la mañana salió el sol y la ciudad amaneció sin Papa, ya que Ratzinger (1927-2022) conocido como *Benedict XVI* había abdicado. Al final del siglo diecisiete los Papas *Innocenzo XI* (1611-1689) y *XII* (1615-1700) habían prohibido los instrumentos de viento en las Iglesias y también la ópera en los estados Papales, es por eso que extranjeros (también llamados *Monsú*) eran contratados regularmente para entretenimiento en las casas de los nobles.¹⁰ Sieber y Rion se beneficiaron de esta ley antinatural, es por eso que trabajaban a menudo en Roma. Sabemos que eran habilidosos especialistas y además participaron de estrenos de algunas de las *ouverturas*, *sinfonías* y *arias* más famosas de cantatas, oratorios y óperas de G. F. Handel, Alessandro Scarlatti (1660-1725) y Antonio Caldara (1670-1736) entre otros; formaron parte de un “dream team”

¹⁰ Haynes, 2002: p. 167.

tocando el *oboe*, *flauta dulce* y *traverso*, guiados por el arco de Arcangelo Corelli (1653-1713), imitando la voz de la mezzo Margherita Durastanti (1685-1734), la famosa diva *prima donna* y tantos otros personajes. Considero que el contrapunto de sus historias es digno de estas páginas, amerita la lectura.

Pan para hoy y hambre para mañana

Por supuesto una investigación siempre estará incompleta, se endurece y se seca como el *pan*, aunque también puede experimentar caminos alternativos y transformarse en una nueva receta. Los *Ignazios* comenzaron a ser un bálsamo para mí, el hambre en forma de espiga, como la raíz del cereal y fuente de inspiración en un autoinducido ayuno intermitente hacia un camino disonante de armonía con forma de fuga, remojar el *pan viejo* en leche lo convierte en el manjar de los postres, el venerado *budín de pan*.

Durante la pandemia, reflaté los archivos de *Signor Ignazio*, algunos incluso nuevos sin leer, solo logré reabrir sus cuerpos en taxidermia cuando Geoffrey Burgess me pidió el año pasado escribir un artículo sobre todo esto que seguía fermentando en mi mente.¹¹ Había grabado ya varias de las arias con una orquesta e incluso cerré el círculo cuando visité este verano Oviedo en el norte de España, lugar donde muere Rion, y donde aparentemente se pierden no solo sus instrumentos musicales, sino que también 163 sonatas.¹²

Hasta ahora hemos podido evidenciar que los *Ignatios* además de tocayos, eran multi instrumentistas, versátiles docentes, compositores y nómades. ¿Habrán sido buenos amigos? Después de todo, llevaban vidas muy similares y cumplían un rol de alta jerarquía en las orquestas. Solo podemos especular. El perfil psicotécnico del primer *oboe*, sobre todo en esa época, requería de una seguridad personal infalible, estaban sumamente expuestos, debían correr a la par de los primeros violines como gacelas, emocionar en los adagios, andantes y arias dolorosas, diluirse en unísonos y resonar en diferentes tonalidades. Por ejemplo, en Venecia

¹¹ El artículo se publicó en dos partes en la revista *The double reed* y se puede consultar en los siguientes enlaces: <https://www.idrs.org/publications/the-double-reed-vol-47-no-2-2024/#page=67> & https://www.idrs.org/publications/the-double-reed-vol-47-no-3-2024/?fbclid=IwY2xjawGKJOZleHRuA2FlbQIxMQABHQVKXKL9YNdscOvuviaDQbnu_j8jLKD-biBDpDX_QOoEenuUS7zO8XLAFyA_aem_q8kfiDIVgcBkawQDCH1Byw#page=130

¹² Arias del Valle, 1990: pg. 87–8; Quintanal, 1983: p. 172.

la afinación del *La* era de c. 440 Hz o más alta, mientras que en Roma se afinaba a c. 390 Hz, es decir *un ton piu basso*.¹³ Si el compositor de repente imaginaba una escena pastoral, debían cambiar de instrumento como quien cambia de zapatillas en un triatlón, amoldarse a una nueva digitación, embocadura, reposar las cañas del oboe y adaptarse a diferencias de emisión y presión del aire.

Con el progreso de la forma *sonata*, el *concerto grosso* y el *concerto* “pirotécnico” solista, es probable pensar que Vivaldi y tantos otros compositores de la época hayan escrito parte de su ilustre repertorio para *oboe*, *flauta*, o *traverso* inspirados por los *Ignazios*, o sus alumnas y/o además de virtuosos que visitaron Italia en busca de inspiración. Johann Joachim Quantz (1697-1773) escribe en su autobiografía que entre los instrumentistas que conoció en Venecia en el año 1726, no encontró a nadie especial, excepto los violinistas A. Vivaldi y Luigi Madonis (c.1690-c.1770) y el oboísta San Martino de Milán.¹⁴ Cabe destacar que, en ese período, los oboístas tenían suficiente trabajo en el sur y se habían trasladado a Roma o Nápoles, por tanto, los *Ignazios* no estaban en el radar. Cualquiera haya sido su participación o el instrumento requerido, estamos hablando de una elite, un selecto grupo de personas excepcionalmente habilidosas y flexibles, con nervios de acero y destreza de ninja.

De alguna manera podemos constatar que Sieber también encontró su voz en la enseñanza y se concentró en la docencia siendo el primer *Maestro di Traversier* en la *Pietá* en 1728,¹⁵ trabajo que sostiene hasta tomar licencia por enfermedad, recibir una pensión por invalidez y morir a los 73 años. Un dato curioso surge de un catálogo en la República Checa donde se menciona una colección de piezas titulada: *Ariette per il traversiere del Sig. Siber, maestro di Flauto*,¹⁶ aunque hace tiempo había abandonado esa búsqueda; al retomar el proyecto este año las encontré albergadas en el Castillo Nelahozeves cerca de Praga. Las primeras páginas, de hecho, están digitalizadas. Ingenuamente escribí para preguntar sobre cómo acceder a ellas, me ofrecieron la posibilidad de estudiarlas *in situ*, porque escanear el archivo representaría

¹³ Haynes, 2002: p. 168. Las cantatas de Caldara, *La costanza vince il rigore*, *Clori mia bella Clori*, *La lode premiata*, y tres arias del *Confitebor* todas tienen las partes de oboe transportadas.

¹⁴ Quantz, 1755: p. 232.

¹⁵ Talbot, 2016: p. 25.

¹⁶ Acceso al archivo musical de la Biblioteca Lobkowicz, Republica Checa: <https://lobkowicz.kpsys.cz/records/e6bbfe92-84de-4234-83e2-00b356d124cd>

un costo de 17 euros por página, mas 15 euros de impuestos administrativos y el 21% del IVA total, ustedes podrán sacar el cálculo de cuánto podría costar digitalizar las 50 piezas resguardadas en un castillo en silencio inmaculado. Tampoco me ofrecían la posibilidad de viajar y sacar fotos entonces pensé, el *pan* se comercializa, también se mendiga, se bendice, se roba, en conclusión: naturaleza muerta.

A pan duro, diente agudo¹⁷

Como he aprendido a ser muy cabeza dura, insistí con un amable duelo de mensajes con el bibliotecario, quien terminó siendo más bueno que el *pan*, en un acto de fe y “*pietá*” conmigo, me mencionó que una persona había estudiado las piezas un tiempo atrás. Encontré a la persona en cuestión y no solo me respondió rápidamente, sino que me compartió todas sus notas, cada aria con su nombre, armadura de clave y referencia de origen de diversos autores, una verdadera ofrenda musical. Había encontrado la generosidad de un extraño llamado “Václav” que se había sensibilizado por una simple pregunta. Todo comienza con una idea.

Este verano fue atípico para mí, escapé de la temible temporada alta catalana estilo Houdini, y al regresar a Barcelona desde Alemania, conseguí un pasaje de avión desde Praga. Inmediatamente escribí a Václav, mi nexa y testigo ocular (*eyewitness*) de estas preciadas páginas, para comentarle sobre mi visita a la capital Checa, solo que esta vez tardó en responder. El último día, recibo un mensaje con mucho entusiasmo, aprovechamos para cerrar el círculo y almorzamos juntos (yo de camino al aeropuerto, la mochila, la raqueta, el cansancio del verano nómada, un esguince en un pie y una costilla rota, esa también es otra historia), finalmente nos conocimos en persona. Comer *pan* antes de la comida aumenta la sensibilidad de las papilas gustativas, favorece a comenzar una digestión antes de la ingesta. Nuestro encuentro significaba mucho más de lo que imaginábamos, su relato también se remitía a unos veinte años de oscuridad, pensábamos en paralelo en universos equidistantes. Me recomendó probar el típico *smažený sýr*, queso frito rebozado en *pan rallado* y huevo. Conversamos como viejos amigos, lo entrevisté como si estuviese hablando con alguno de los *Ignatios*, especulamos teorías,

¹⁷ Covarrubias, 1611: p. 318.

ensayamos posibles escenarios del futuro, reconectamos en forma presencial como levadura macerada, lista para ser horneada, los ingredientes comenzaron a unirse como una especie de reflejo condicionado en forma de deseo. Ahora bien, qué podemos hacer con esta historia, sino contarla para que alguien más con las mismas dudas pueda sensibilizarse y entrar en la dimensión abstracta de la curiosidad.

Pan y agua

El *pan* es económico, se comparte en el hogar, la iglesia, sobre las mesas y en los cuadros, lienzos; sale de la naturaleza y pasa por las manos humanas. La invención del fuego lo hace poroso y pleno para luego ser mordido por los dientes incisivos y masticado por los laterales, así se convierte en glucosa y fortalece el sistema nervioso, es una fuente de energía. El *pan* es un producto de la cultura, ya forma parte de la gramática de nuestro ADN, por tanto, es inmortal. “No hay nadie tan fuerte que pueda hacerlo solo, ni nadie tan débil que no pueda ayudar”.¹⁸

Agradecimientos:

*Estela Ambrosioni, Geoffrey Burgess, Luciano Caccioppoli, Eduardo Chaves,
Gabriel Disiot, Václav Kapsa, Alicia Naief y Gabriel Pérsico.*

Bibliografía

- Andrés, R. (2016). *Pensar y no caer*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Arias del Valle, R. (1990). *La Orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo (1572–1933). En los orígenes y desarrollo de la música culta en Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.

¹⁸ Frase de Pedro Bonifacio Palacios (1854-1917), conocido con el seudónimo de *Almafuerte*.

- Covarrubias, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, España por Luis Sánchez.
- Diack Johnstone, H. (2020). *The Academy of Ancient Music (1726–1802): Its History, Repertoire and Surviving Programmes*, Royal Musical Association Research Chronicle: Cambridge University Press.
- Galliard, J. E. (1743). *Observation on the florid song; or, Sentiments on the ancient and modern singers*. London: Wilcox.
- Gerber, E. L. (1792). *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. 2, N - Z : nebst einem sechsfachen Anhang Standort, Leipzig: Breitkopf.
- Haynes, B. (2002). *A History of Performing Pitch/The story of "A"*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Haynes, B. (2001). *The Eloquent Oboe: A History of the hautboy, 1640–1760*. Oxford University Press.
- Kügler, T. (2003). *Sechs Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo*. Winterthur: Amadeus.
- Talbot, M. (2016). *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*. Londres: Routledge.
- Quantz, J. J. (1755). *Lebenslauf*, Berlin.
- Quintanal, I. (1983). *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Centro de Estudios del Siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.
- Walther, J.G. (1728). *Musicalische Lexicon*. Weimar.

NICO CHAVES nació en Córdoba, Argentina. Estudió con Mimí Kitroser. Se graduó de la Universidad de Indiana Bloomington (USA), Conservatorio Real de La Haya y Academia de Arte de Utrecht (Países Bajos). Estudió con Eva Legêne, Heiko ter Schegget, Daniël Bruggen y Sébastien Marq. Nombrado entre 10 jóvenes sobresalientes de la República Argentina (TOYP). Actualmente es Profesor de Inglés, Traductor e Intérprete en Barcelona y compite con un equipo de tenis en Montjuic.

DOCUMENTA

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

Alexandre Ribeiro de Oliveira

UNICAMP

aleguitar@gmail.com

Joabe Guilherme Oliveira

USP

joabe.guilherme@usp.br

Resumo

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

Palavras-chave: Kapsberger, teorba, cordas dedilhadas, contraponto, harmonia.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Ribeiro de Oliveira, A., e Oliveira J. G. (2025). As tabelas harmônicas do “Libro Terzo” para teorba de Kapsberger. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 196-218.

Abstract

The harmonic tables of Kapsberger's “Libro Terzo” for theorbo

The present article addresses the figure of Johann Kapsberger, a virtuoso of plucked string instruments, who lived approximately between c. 1580 and 1651. A substantial portion of his publications is dedicated to the theorbo, a low-pitched instrument from the lute family, highly popular during the transition between the 16th and 17th centuries. This production constitutes one of the most extensive musical collections devoted to this instrument, thus serving as a landmark reference for understanding its musical possibilities. A prominent example of this legacy is the “*Libro Terzo D'intavolatura Di Chitarone*” from 1626, which includes various dances, toccatas, and tables. The tables presented in this work stand out for their uniqueness, not found in the works of Kapsberger's contemporaries who also composed for the theorbo, such as Castaldi (c. 1580 - 1649) and Piccinini (c. 1566 - 1638). The objective of this study is to contextualize these tables through comparison with treatises from the 16th and 17th centuries focused on plucked string instruments. Additionally, we will seek to explore the interconnections between these tables, the basso continuo, the figured bass system for the baroque guitar, and their application in Kapsberger's repertoire. This, in turn, contributes to the hypothesis that changes in the valuation of music conceived from a vertical perspective, as proposed by harmony, as opposed to a horizontal conception envisioned by counterpoint, have their roots beyond the *seconda prattica*, Florentine camerata, opera, and recitative. These roots are primarily linked to the nature of plucked string instruments, exemplarily represented and developed in Kapsberger's work.

Keywords: Kapsberger, theorbo, plucked strings, counterpoint, harmony.

Introdução

Nosso trabalho tem como foco principal a exploração e análise das tabelas harmônicas criadas por Kapsberger em seu terceiro livro de tablaturas para teorba, publicado em 1626. Essas tabelas são notáveis, pois representam um dos primeiros, se não o primeiro, exemplo de um sistema de cifras que mostram a posição exata dos dedos no braço do instrumento para formar acordes, a partir de uma linha de baixo, em diferentes modos.

Kapsberger é um compositor que habita um espaço único entre dois mundos musicais. Sua obra revela traços composicionais que remontam ao século XVI, como o uso de diversos modos, a presença de uma textura polifônica em várias de suas peças e a utilização das cláusulas polifônicas. Ao mesmo tempo, podemos identificar elementos mais característicos do século XVII em sua música, como o emprego de acordes diminutos, uma abordagem mais vertical da harmonia e uma maior ênfase na música acompanhada. Kapsberger, em sua singularidade como compositor, compartilhava de um pensamento musical que estava em constante evolução no contexto das cordas dedilhadas, caracterizado por essa abordagem mais vertical.

Essa abordagem musical pode ser rastreada em obras de vários outros compositores ligados ao universo das cordas dedilhadas. Um exemplo notável é encontrado no tratado de Amat sobre a guitarra espanhola, cuja primeira edição remonta a 1596, embora tenhamos acesso a uma edição de 1626. Esse tratado contém instruções detalhadas sobre como aplicar o sistema de cifras, conhecido como “alfabeto”, no acompanhamento de peças vocais e instrumentais. É interessante notar que Amat menciona ter aplicado esse método em uma composição de Palestrina a cinco vozes, evidenciando a adaptação e evolução das técnicas harmônicas nas cordas dedilhadas.

Em muitos aspectos, nosso trabalho atual é uma extensão das ideias previamente exploradas em um artigo anterior, onde destacamos a ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas, com base nas tabelas de Kapsberger. Essa pesquisa representa uma continuação de nosso compromisso em desvendar os intrincados matizes da música dos séculos XVI, XVII e XVIII e em entender como os compositores dessa época contribuíram para a criação de novos modelos e técnicas musicais.

Kapsberger, a teorba e o “*Libro terzo*”

Johann Kapsberger, virtuoso de instrumentos de cordas dedilhadas, em especial da teorba, viveu entre c. 1574 e 1650. Suas numerosas publicações incluem música vocal sacra (mote-tos) e secular (sobretudo *villanellas*), sempre acompanhadas de baixo-contínuo, e um volume substancial de música instrumental. Sua extensa lista de publicações corresponde a uma das maiores coleções musicais dedicadas à teorba, consistindo, portanto, um marco referencial para a compreensão de suas possibilidades musicais, não apenas no papel de instrumento acompanhador, que frequentemente lhe é atribuído, mas também como solista.

A porção mais relevante de sua obra consiste em uma coleção de quatro livros de tablaturas para a teorba ou *chitarrone* (nome italiano do instrumento), que incluem uma grande variedade de gêneros musicais: tocatas, danças, variações sobre baixos ostinato diversos etc., assim intitulados:

- “*Libro Primo D’intavolatura di Chitarrone*” (1604);
- “*Libro Secondo D’intavolatura di Chitarrone*” (c. 1616) – livro perdido;
- “*Libro Terzo D’intavolatura di Chitarrone*” (1626);
- “*Libro Quarto D’intavolatura di Chitarrone*” (1640).

A teorba é um instrumento grave e peculiar da família dos alaúdes, muito utilizada desde seu primeiro registro, datado de 1589.¹ Nas palavras de Caccini: “...este instrumento [teorba] é o mais apto para acompanhar a voz, especialmente a do Tenor, do que qualquer outro”.² Com o passar do tempo, seu uso foi declinando. No século XIX, foi pouco utilizada, até ganhar importância novamente a partir da década de 1960, com o movimento de música antiga. Apesar de estar ganhando atenção, ainda há poucas pesquisas disponíveis sobre ela, o que dificulta o compartilhamento de informações técnicas e sobre seu repertório. A construção artesanal e o alto preço também são empecilhos para a obtenção deste instrumento, o que acaba por

¹ Cf. Spencer (1976).

² “...essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualun que altro” (1602).

diminuir a visibilidade que o repertório originalmente escrito para a teorba mereceria. Como podemos observar na imagem a seguir, há duas *scordaturas*, uma que é mais padrão e aquela que Kapsberger apresenta em seu terceiro livro, onde mantém a mesma *scordatura* nas 14 ordens. No entanto, Kapsberger acrescenta mais 5 ordens, o que proporciona os baixos cromáticos, que nas teorbas mais comuns não estão presentes.

Figura 1 - Scordatura da teorba

The figure consists of two musical staves, each with a bass clef and a series of notes numbered 1 through 14 (or 19 in the second staff). Above the notes is a bracket labeled 'Reentrância'. Below the notes is a table of string positions, with columns labeled 1 through 14 (or 19) and rows labeled T, A, B, and 0. The first staff is labeled 'Scordatura padrão' and the second staff is labeled 'Scordatura - Kapsberger (1626)'. The second staff includes additional notes 15 through 19, which are chromatic notes, and a table of string positions for these notes.

Fonte: Elaborado pelos autores.

O livro terceiro para teorba de Kapsberger, publicado e escrito em Roma em 1626, permaneceu desaparecido por muito tempo, embora seu nome aparecesse em alguns registros. Recentemente, no início do século XXI, uma cópia foi redescoberta na Universidade Americana de Yale, doada por Cari S. Miller, que a adquiriu através de um leilão. Este livro contém: 8 Tocatas (embora não tenha a primeira devido à falta de algumas páginas), 1 *Gagliarda*, 2 *Correntes*, 2 madrigais em estilo “*Passeggiato*”, além de várias tabelas para a realização de cadências, “*passaggi*

diversi”, instruções para a intabulação na notação italiana e francesa, e uma tabela para tocar a teorba a partir de um baixo, assunto que abordaremos adiante.

A tabela de Amat: histórias comparadas

Para entendermos melhor as tabelas propostas por Kapsberger, sugerimos uma análise considerando o que estava acontecendo com outros instrumentos de cordas dedilhadas, especialmente a guitarra espanhola na figura de Joan Carlos Amat, guitarrista e médico nascido por volta de 1572. Muita coisa já vinha acontecendo e que depois culminaria em Amat. Alaudistas e vihuelistas, na transposição de peças vocais para as cordas dedilhadas, utilizavam diversos recursos que favoreciam uma estrutura vertical. Em várias intabulações,³ é possível perceber o acréscimo de notas, seguindo um pensamento triádico/harmônico, sem necessariamente estabelecer uma conexão com o que veio antes ou depois (que são características próprias do “contraponto estrito” e de uma condução linear).

No exemplo abaixo, é possível observar isso com intensidades diferentes. No primeiro caso, há essa adição triádica com uma certa desconsideração do baixo⁴ e do contraponto de Josquin, podendo-se notar até uma quinta paralela entre a primeira mínima e a segunda. No segundo caso, o baixo é mantido, mas sem deixar de lado um preenchimento triádico considerável e bem ornamentado, como também pode ser visto no terceiro exemplo.

³ Intabulação refere-se ao processo de transcrição em tablatura de uma música, seja própria ou de outrem, para instrumentos de cordas dedilhadas.

⁴ Essa mesma “desconsideração” com a nota do baixo pode ser vista mais a frente, de acordo com Lester: Da mesma forma, os intérpretes de instrumentos dedilhados, como a guitarra, o alaúde e a teorba (todos os instrumentos populares da categoria do contínuo do século XVII) aprenderam a realizar as cifras sem levar em consideração a nota do baixo (2006, p. 755).

Figura 2 - Preenchimentos triádicos

"La Bernardina" Josquin/Spinacino "L'afection" Arcadelt/Morlaye "Tota pulchra" Craen/Capirola

The image displays a musical score for SATB voices and Alaúde (lute). The score is divided into three sections, each corresponding to a different piece: "La Bernardina" by Josquin/Spinacino, "L'afection" by Arcadelt/Morlaye, and "Tota pulchra" by Craen/Capirola. The SATB part is written on four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time (C). The Alaúde part is written on a single staff in common time (C). The Alaúde part features complex triadic fillings, including chords and arpeggios, which are indicated by the title "Preenchimentos triádicos".

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em seu livro, publicado pela primeira vez em 1596 e atualmente perdido, sendo a edição de 1626 a cópia mais antiga à qual tivemos acesso, Amat nos apresenta métodos para o acompanhamento, por meio da guitarra espanhola, de músicas com 3, 4 ou 5 vozes, conforme ele menciona ter feito em composições de Palestrina. Essa abordagem representa uma maneira diferente de pensar o repertório do final do século XVI, que de certa forma já estava sendo experimentada nas intabulações para vihuela e alaúde. De acordo com Amat (1626): “...ao entrar, me deram alguns papéis de Palestrina a cinco vozes e eu, tendo cifrado todo o tom, me entregaram uma guitarra, e começamos a cantar cada um na sua voz junto com o instrumento.”⁵

⁵ “...y en entrando por el me dieron unos papeles de Palestina a cinco bozes, y yo cifrado todo el tono me dió una guitarra, y começamos a cantar cada uno su boz juntamente con el instrumento.”

Figura 3 - A Tabela de Amat⁶

fa. vt.	d	f	g	h	i	m	n	p	q	r	x	z
sol. re.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	1	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
fa. mi.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	i	m	n
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
fa.	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
vt. sol.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	i	m	n
re. la.	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
mi.	x ^b	z ^b	d ^b	f ^b	g ^b	h ^b	i ^b	m ^b	n ^b	p ^b	q ^b	r ^b
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

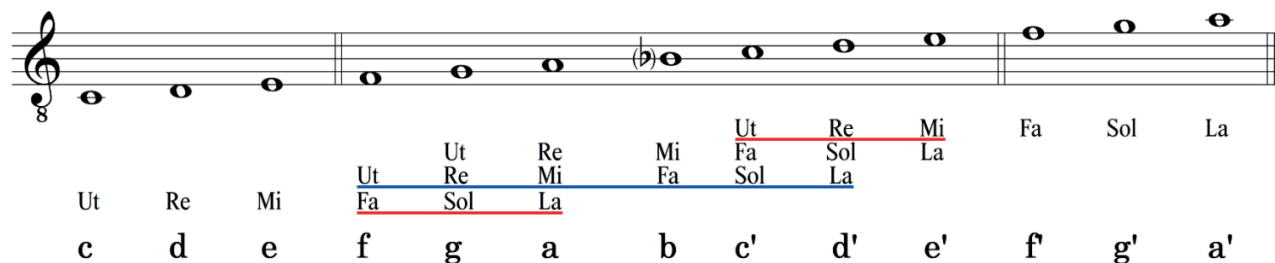
Fonte: Amat (1626).

A tabela de Amat é uma ferramenta valiosa para cifrar músicas e entender como as notas se relacionam com os acordes da guitarra. Ela permite que músicos escolham acordes de forma prática, a fim de proporcionar um acompanhamento simples e eficaz.

De cima para baixo, na parte esquerda, fora das linhas do quadrado, temos as sílabas de solmização. Essas sílabas estão dispostas em uma sobreposição de dois hexacordes, como pode ser visto no exemplo abaixo. Numa interpretação contemporânea e, até certo ponto, anacrônica, mas didática, cada sílaba de solmização corresponderia a um grau do modo. Por exemplo, “Fa, Ut” representa o primeiro grau, “Sol, Re” representa o segundo grau e assim por diante.

⁶ Nessa edição, encontram-se dois erros que posteriormente serão corrigidos em outras edições: as sílabas “Fá, Mi”, que na verdade são “Lá, Mi”, e o número 1 que se repete na segunda linha de números, onde na verdade deveria ser 11.

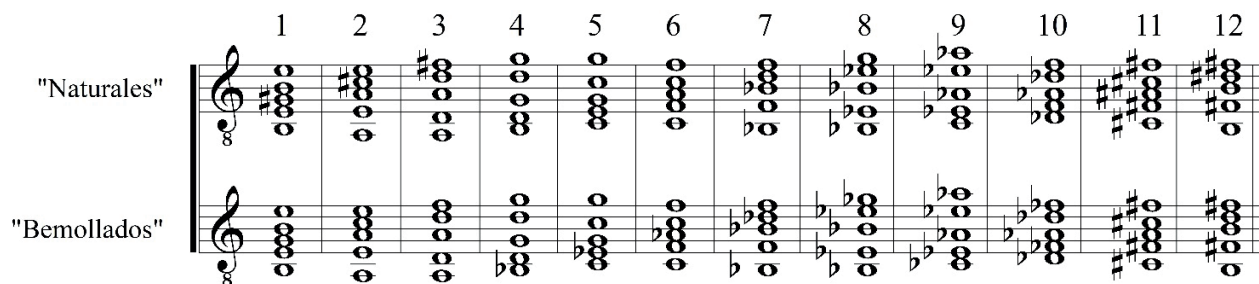
Figura 4 - Os hexacordes da Tabela⁷



Fonte: Elaborado pelos autores.

Já os números de 1 a 12, dispostos horizontalmente, representam os doze acordes da guitarra apresentados previamente por Amat. Por exemplo, o número 1 corresponde ao primeiro acorde, Mi; o número 2, a Lá; o número 3, a Ré; o número 4, a Sol; o número 5, a Dó; o número 6, a Fá, e assim por diante. Amat ao expor sua cifração, dividida em “*naturales*” (maior) e “*bemollados*” (menor), organiza-a em quintas, como podemos observar abaixo, assim como Kapsberger fará posteriormente em sua Tabela.

Figura 5 - Transcrição das cifras de Amat



Fonte: Elaborado pelos autores.

Segundo Amat, a partir da solmização do baixo da música é que vão se estabelecer as cifras. Se começarmos pelo Ut da solmização do baixo, por exemplo, devemos seguir para a coluna correspondente a essa nota, Ut, tomando o acorde que mais se adequa entre os doze. Dentro dessa coluna estarão os acordes equivalentes a solmização do baixo da música.

⁷ O diagrama aqui apresentado foi construído a partir do modelo apresentado por Reisenweaver (2012, p. 42).

Figura 6 - Transcrição da Tabela de Amat

The figure displays a musical score for the Amat table, consisting of seven staves. Each staff represents a different syllable and its corresponding chords for various letters. The letters are arranged in two rows: the first row contains d, f, g, h, l, m, n, p, q, r, x, z; the second row contains p, q, r, x, z, d, f, g, h, l, m, n. The staves are labeled on the left: Fa, Ut; Sol, Re; La, Mi; Fa; Ut, Sol; Rc, La; Mi. The musical notation uses a single sharp key signature (F#) and a 5/8 time signature. The chords are represented by groups of notes on the staff, with the letter above them indicating the chord's name.

Fonte: Elaborado pelos autores.

É importante notar que, nas linhas 1 e 3, os acordes podem ser maiores ou menores, enquanto na linha 5, eles só podem ser maiores, e na linha 7, só podem ser menores (esses indicados pela letra “b” acima). Amat não comenta sobre as linhas 2 (das sílabas “Sol, Re”), 4 (da sílaba “Fa”) e 6 (das sílabas “Re, La”), nas quais hipotetizamos que os acordes também podem ser maiores ou menores.

Além disso, se você encontrar uma situação em que o acorde que está tocando inicialmente não parece se encaixar bem com as outras notas, você poderá verificar que há letras acima das cifras e assim encontrar acordes que tenham a mesma letra e “testar” um por um para encontrar o que se encaixa melhor. Esses acordes propostos para uma mesma letra possuem sua nota fundamental em comum, por exemplo, a letra “d”, terá as cifras 1, 2, 5 e 10, isto é, o acorde de Mi (maior ou menor), Lá (maior ou menor), Dó maior e Dó# menor.

Figura 7 - Glória da Missa “Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La”, Palestrina, compassos 1-8⁸

Cantus I

Cantus II

Altus I

Altus II

Tenor

Bassus

Ut Fa La Sol Ut Fa Ut Sol Re Ut Re Mi Ut

5 6 2b 4 5 6 5 4 3 5 3b 7(g) 5
C F Am G C F C G D C D Bb C

Fonte: Elaborado pelos autores.

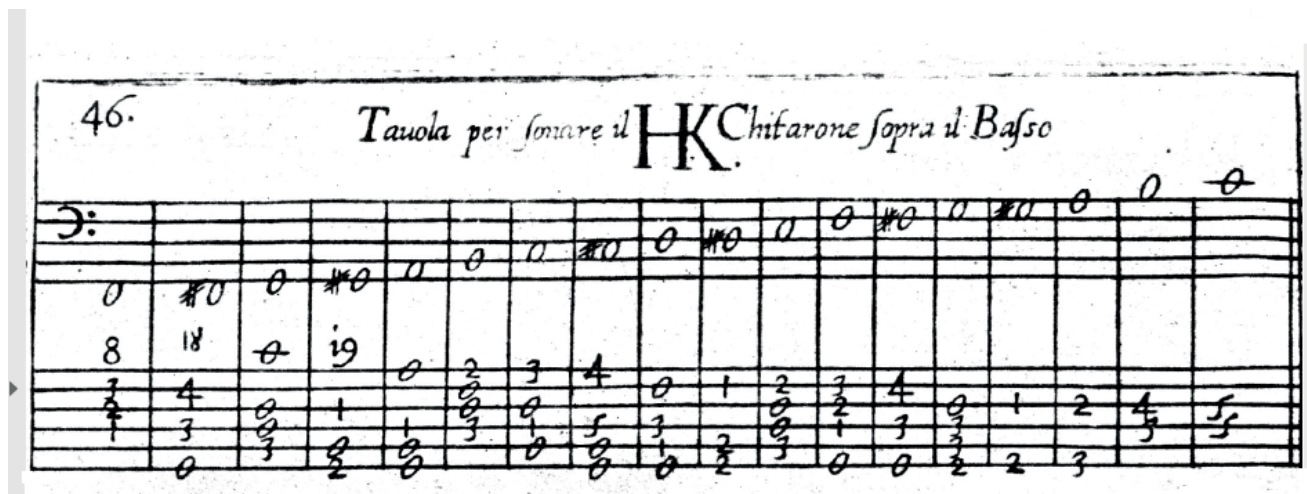
Como exemplo, ciframos, seguindo os princípios de Amat, os primeiros 8 compassos do “Glória” da Missa “Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La” de Palestrina. Nessa transcrição, colocamos as cifras propostas por Amat acima da linha do “bassus”, junto com a cifragem mais atual logo abaixo e as sílabas de solmização de acordo com a linha do “bassus”. Para isso, partimos da 5ª coluna da Tabela de Amat, onde o acorde 5 (Dó) corresponde ao Ut da música. Na solmização da sílaba Mi, no segundo tempo do penúltimo compasso, Amat propõe o acorde 12 (Si menor), o que não coincide com o que está acontecendo verticalmente na música de Palestrina. Tomando os princípios de Amat, ele instrui que devemos escolher outro acorde que tenha a mesma letra, nesse caso foi a letra “g”, que corresponde ao acorde 7 (Sib maior), que está de acordo com o que está acontecendo sonoramente na música de Palestrina.

⁸ Transcrição feita a partir da partitura que se encontra no livro: *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vol.6* (c. 1939).

As Tabelas de Kapsberger

A tabela de Amat representava uma das várias maneiras de acompanhar com instrumentos de cordas dedilhadas, que se originava de um pensamento vertical que pode ser rastreado desde o final do século XVI, um pensamento triádico, conforme discutimos em publicação anterior.⁹ Kapsberger, embora um sujeito histórico com elementos composicionais singulares, também estava, de certa forma, conectado a essa história das “Tabelas”, que se referem à forma de acompanhar a partir de um baixo musical dado. Essa prática foi sendo construída ao longo dos séculos XVII e XVIII, com contribuições de Amat (1626), Foscarini (1640), Sanz (1674), Grenerin (c. 1682), do próprio Kapsberger, entre outros.

Figura 8 - Primeiro conjunto das Tabelas de Kapsberger



Fonte: Kapsberger (1626, p. 46).

As tabelas de Kapsberger têm princípios semelhantes aos da tabela de Amat, como a recomendação fundamental de que as cifras devem ser tocadas com base nas notas do baixo da música. Como na tabela de Amat, 12 conjuntos de cifras são apresentados, contudo enquanto em Amat esses 12 conjuntos partem das 12 possibilidades de tríades possíveis, em Kapsberger há 6 tons divididos em duas partes, uma parte que poderia ser descrita como “*durum*”, pois apresenta a

⁹ Oliveira, A. R. D.; Oliveira, J. G. A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas. Revista 4'33", Buenos Aires, XIV, n. 22, julho 2022. 152-173.

nota si natural e notas sustenidas, e outra que poderia ser descrita como “molle”, porque possui si bemol na armadura e apresenta notas bemolizadas.

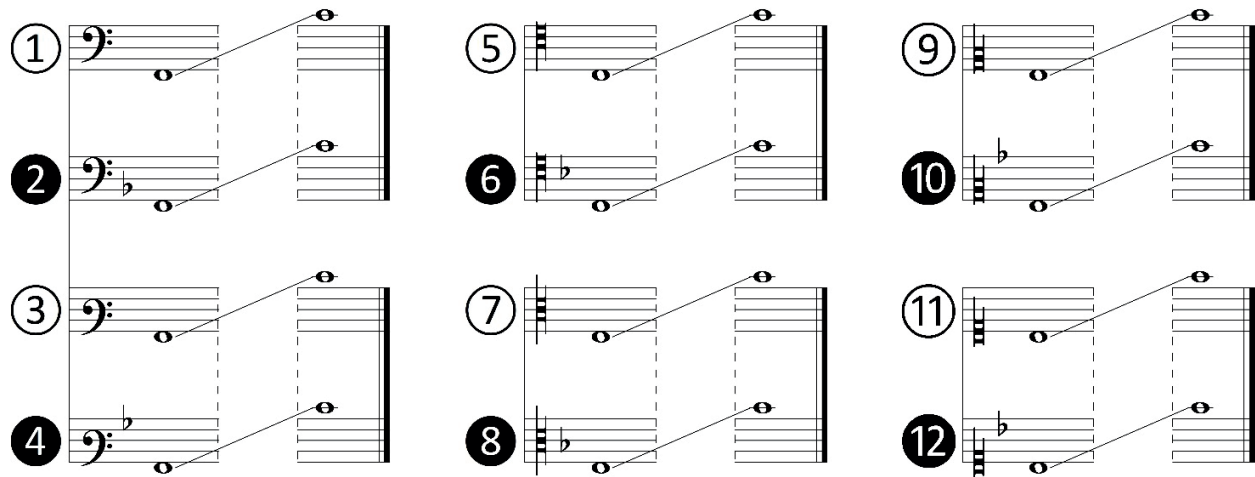


Figura 9 - Os 12 conjuntos

Fonte: Elaborado pelos autores.

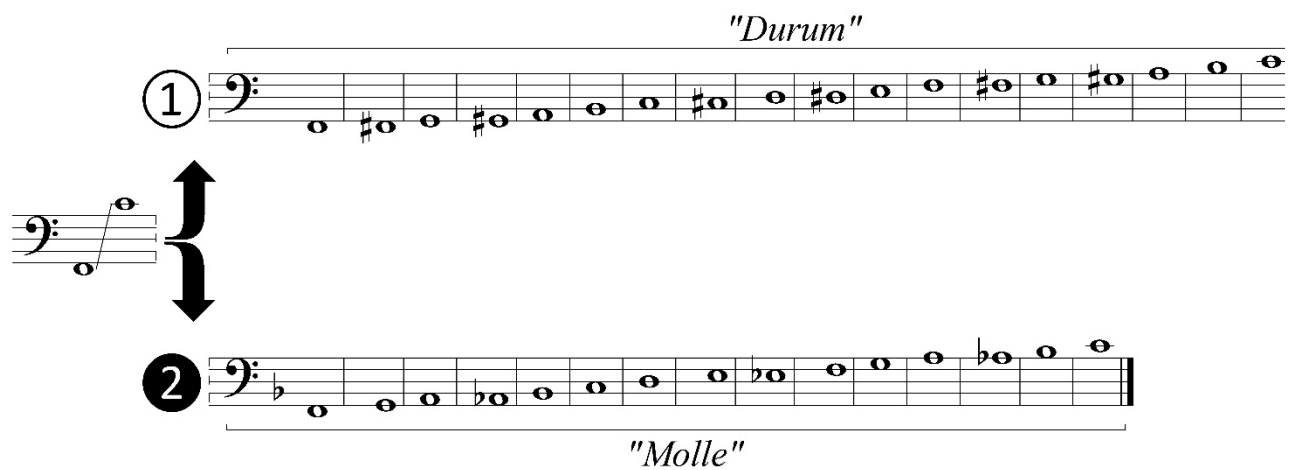


Figura 10 - Divisão em “Durum” e “Molle”

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em Kapsberger, cada conjunto, derivado de uma nota fundamental da escala, começa uma nota abaixo da primeira linha da pauta e termina na nota da primeira linha suplementar acima da pauta. Esses conjuntos são organizados de acordo com as alturas das diferentes claves, indo

da clave mais grave à mais aguda, resultando em conjuntos que partem de notas diferentes, seguindo a sequência: Fá, Lá, Ut, Mi, Sol, Si. A ausência da clave de Sol, onde ele construiria uma escala a partir da nota Ré, pode ser atribuída, conforme nossa hipótese, ao fato de que esta clave, devido ao seu registro agudo, inviabilizaria a execução de certos acordes na teorba.

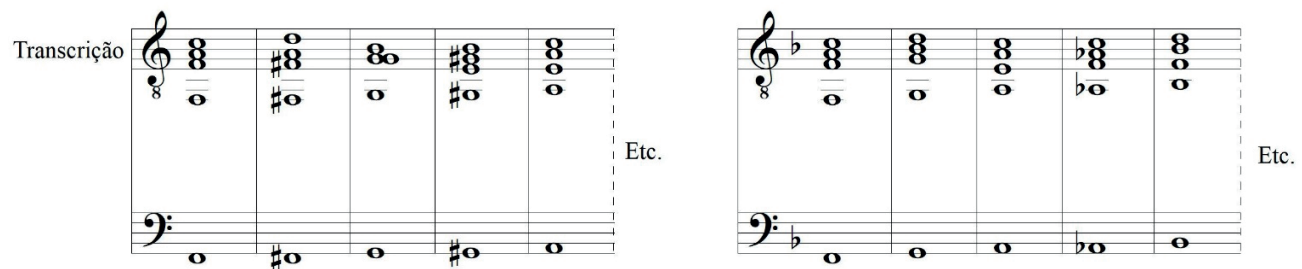
Figura 11 - Ordem das claves



Fonte: Tigenschenck (1879, p. 6).

Nas seções “*durum*”, as notas naturais são executadas com acordes na posição fundamental e terças naturais, enquanto nas notas cromáticas, limitadas a Fá#, Ut#, Sol# e Ré#, sempre aparecem após suas notas naturais e são tocadas com acordes maiores em primeira inversão. Nas seções “*molle*”, tanto as notas naturais quanto as cromáticas são interpretadas com acordes na posição fundamental e terças naturais. As notas cromáticas estão restritas a Sib, Mib e Lab e também aparecem após seus naturais.

Figura 12 - Posições dos acordes



Fonte: Elaborado pelos autores.

Em relação ao primeiro conjunto, que se baseia na nota Fá, há uma seção adicional que oferece realizações de acordes maiores de acordo com a cifragem e acordes maiores, menores e

diminutos em primeira inversão, e após a seção “*molle*”, encontram-se tabelas que mostram realizações de acordes menores e acordes em primeira inversão sobre baixos cifrados. No final de cada conjunto, encontramos uma indicação acompanhada por uma clave e armadura que, se usadas em vez da clave e armadura fornecidas, fazem com que a seção anterior soe conforme o intervalo indicado.

Figura 13 - Seção adicional do primeiro conjunto

The musical score for the first set of the "Libro Terzo" by Kapsberger, showing a section with additional chords. The score is written for a lute (theorbo) in G major (one sharp). It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The chords are indicated by numbers 0-3 on a four-line staff below the melody. The first five measures show a sequence of chords: 0, 2, 0, 2, 4. The next five measures show a sequence of chords: 0, 3, 0, 2, 3. The final five measures show a sequence of chords: 0, 2, 2, 1, 3. The last two measures are marked "um tom mais alto" and "um tom mais baixo".

Fonte: Elaborado pelos autores.

Kapsberger também nos presenteia com exemplos de divisões, cadências e outros elementos enriquecedores em outras partes de seu livro, elementos que não encontramos na obra de Amat. Este é um dos poucos exemplares que sobreviveram ao tempo e que exemplifica esse pensamento mais vertical na interpretação da teorba. Ele não apenas fornece tabelas confiáveis para realização de acordes e informações úteis sobre técnicas de transposição, como também oferece uma visão complementar a uma história da música dos séculos XVI e XVII.

Ressaltamos que Kapsberger já conta com o advento do baixo cifrado, o que acaba limitando as possibilidades de acordes sobre um baixo quando comparado com Amat. Em Amat, um baixo na nota Mi poderia incidir sobre 6 acordes em sua tabela, ao passo que em Kapsberger essas possibilidades não são possíveis, já que caso fosse tentado um Mi 6 (Dó com baixo em Mi), um acorde específico é apresentado para essa finalidade. Dessa maneira, as tabelas do Nobile Alemanno têm uma vantagem contextual sobre as de Amat, além da própria posteridade em

relação a este, ou seja, a estruturação construída por Amat já estava disponível a Kapsberger, que inclusive utiliza o mesmo *voicing* no acorde B (Dó maior), apresentado nas cifras para guitarra barroca no final do seu segundo livro de *Villanelle* (1619), distribuição que nem sempre acontecerá em outros autores, uma vez que a maior ocorrência da voz na ponta é a nota Mi e não Sol.¹⁰

Nessa linha de proposições de tabelas com cifras para acompanhamento, haverá outros compositores de instrumentos de cordas dedilhadas que o farão, como Grenerin em seu livro para teorba, escrito por volta de 1682, que se limita aos modos maiores e menores, dentro dos graus da escala, possivelmente já apontando para o que viria a se constituir na Regra da oitava. Portanto, para aqueles que desejam acompanhar a música de Monteverdi, é necessário conhecer as tabelas de Kapsberger, uma vez que estão mais próximas, tanto temporalmente quanto musicalmente, do pensamento de Monteverdi.

Considerações finais

Ao explorarmos as tabelas harmônicas criadas por Johann Kapsberger em seu terceiro livro de tablaturas para teorba, publicado em 1626, podemos notar o quanto essas tabelas são notáveis por sua singularidade, representando um dos primeiros exemplos de um sistema de cifras que mostra a posição exata dos dedos no braço do instrumento para formar acordes a partir de uma linha de baixo, em diferentes modos. Ao analisar as tabelas de Kapsberger em relação às práticas contemporâneas de instrumentos de cordas dedilhadas, especialmente a tabela de Joan Carlos Amat para guitarra espanhola, pudemos traçar paralelos e entender melhor a evolução do pensamento harmônico vertical nesse contexto.

Kapsberger, um virtuose da teorba, viveu em uma época de transição musical, quando as abordagens harmônicas estavam começando a ganhar mais destaque em relação ao contraponto. Sua obra, especialmente suas tabelas harmônicas, exemplifica esse movimento em direção a uma visão musical mais vertical e harmônica. A análise comparativa com a tabela de Amat

¹⁰ Sobre esse assunto ver Miles (2014).

revelou semelhanças nas estratégias de cifragem, mostrando que a prática de acompanhar a partir de um baixo musical dado estava se consolidando nesse período.

Além disso, exploramos as particularidades das tabelas de Kapsberger, que, diferentemente da tabela de Amat, apresentam acordes com trítomos, inversões e outras técnicas enriquecedoras. A obra de Kapsberger não apenas oferece tabelas confiáveis para realização de acordes, mas também proporciona uma visão complementar à história da música dos séculos XVI e XVII. Sua abordagem harmônica influenciou não apenas seus contemporâneos, mas também gerações posteriores de músicos.

Portanto, este artigo não apenas contextualiza as tabelas de Kapsberger no cenário musical de sua época, mas também destaca sua importância como uma peça fundamental na evolução do pensamento harmônico nas cordas dedilhadas. Ao compreendermos essas tabelas, ganhamos uma compreensão mais profunda das complexidades da música do século XVII e do papel crucial que Kapsberger desempenhou nesse desenvolvimento musical.

Referências bibliográficas

- Amat, J. C. *Guitarra española de cinco órdenes*. Biblioteca Nacional de Portugal, 1626.
Disponível em: <<https://purl.pt/30424/1/index.html#/1/html>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Ashworth, J.; O'Dette, P. Proto-Continuo. In: Kite-Powell, J. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. 2ª. ed. New York: Indiana University Press, 2007. Cap. 19, p. 225-237.
- Burmester, H. R. B. *Aspectos do Stylus Phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2010.
- Caccini, G. *Le nuove musiche*. Boston Public Library, 1602. Disponível em: <<https://archive.org/details/lenovemvsichedioocacc>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Christensen, T. The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 36, n. 1ª, p. 1-42, 1992.
- Kapsberger, G. G. *Libro Terzo D'intavolatura Di Chitarone*. Roma: Michele Priuli, 1626.

- Kitsos, T. *Continuo practice for the Theorbo as indicated in seventeenth-century italian printed and manuscript sources*. Dissertação (Doutorado em Performance musical) - The University of York. New York. 2005.
- Lester, J. Rameau and Eighteenth-Century Harmonic Theory. In: Christensen, T. *The Cambridge History of Western Music Theory*. 1ª. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Cap. 24, p. 753-777.
- Miles, N. F. *Approaches to Accompaniment on the Baroque Guitar c. 1590-c. 1730*. Tese (Doutorado em Música) - University of Birmingham. Birmingham. 2014.
- Oliveira, A. R. D.; Oliveira, J. G. A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas. *Revista 4'33"*, Buenos Aires, XIV, N° 22, Julho 2022. 152-173.
- Palestrina, G. P. D. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vol. 6*. International Music Score Library Project, c. 1939. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/423645>>. Acesso em: 03 setembro 2023.
- Reisenweaver, A. Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning. *Musical Offerings*, Ohio, III, n. 1, 2012. 37-59. Disponível em: <<https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/4>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Spencer, R. Chitarrone, Theorbo and Archlute. *Early Music*, Oxford, v. 4, n. 4, p. 407-423, Outubro 1976.
- Tigenschenck, J. K. *L'école normale primaire, enseignement musical*. Bibliothèque Nationale de France, 1879. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9634745b>>. Acesso em: 03 setembro 2023.
- Tyler, J.; Sparks, P. *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. 1ª. ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Hieronymus Kapsberger (c. 1580 - 1651)

Transcrição

uma 4ª a baixo

uma 4ª a baixo

uma 4ª a baixo

2

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

9 8 18 0 19 0 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 4

2	3	4	0	1	0	3	4	0	1	2	3	4	0	1	2	4
0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	1	3	0	1	1	0	1	5	3	0	2	1	3	0	1	2
3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	0	0	2	2	3

9 17 8 0 19 1 3 0 2 1 3 0 2 1 3 0 2 1 3

2	1	3	0	1	3	0	0	2	1	3	0	2	1	3	0	2
0	0	2	1	1	3	0	0	0	0	2	0	0	0	2	1	3
0	3	1	3	0	1	1	0	3	1	3	0	3	1	3	0	3
3	1	1	1	0	3	1	0	0	1	0	1	3	3	3	3	3

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Hieronymus Kapsberger (c. 1580 - 1651)

Transcrição

uma 4ª e baixo

uma 4ª e baixo

uma 4ª e baixo

55

uma 4ª
a baixo

The musical score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score consists of 16 measures. The first measure has a '55' above it. The last measure has the text 'uma 4ª a baixo' above it. Below the staff, there are four rows of numbers: 1, 3, 0, 2, 1, 3, 0, 2, 1, 3, 5, 7, 8, 8, 10; 3, 0, 0, 2, 2, 0, 3, 1, 3, 5, 7, 8, 8, 10; 3, 1, 3, 0, 3, 1, 3, 3, 3, 5, 6, 8, 8, 10; 1, 0, 1, 3, 1, 1, 3, 3, 3, 5, 6, 7, 6, 8.

JOABE GUILHERME OLIVEIRA é doutorando em Musicologia pela Universidade de São Paulo —orientadora: Monica Isabel Lucas— e mestre em Cognição Musical pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), bacharel em Composição pela mesma universidade e licenciado em História pelo Instituto Sumaré de Ensino Superior. Na Emesp, um dos principais conservatórios de música do país, teve contato com renomados professores, como: Everton Gloeden, Thiago Abdalla, Chrystian Dozza, Rodrigo Lima e outros. Começou os estudos musicais no ano de 2011, no programa Guri Santa Marcelina, em que teve aulas com o professor Alexandre Ribeiro. Como compositor, gravou peças para quinteto de violões, recebeu encomendas para a Camerata de Violões do Guri, apresentou composições na Bach Society Houston pelo Duo Scordatura Antiqua, além de muitos outros trabalhos e outras gravações.

SECCIÓN “ESPACIO JOVEN”

Un análisis retórico de los primeros tres preludios del *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin

Andrés Adrián Arzaguet

DAMus - UNA

andresarza@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo se enfoca en el análisis de los primeros tres preludios para clave de François Couperin, extraídos del tratado *L'Art de toucher le clavecin*, publicado en 1716. Podemos entender este corpus no solo como un tratado de técnica interpretativa, sino también como un ejemplo de composición y un compendio de cómo transmitir con la música diferentes afectos y tomar el lugar de diversos oradores.

Utilizando las herramientas de la retórica propias de ese período, buscamos explorar aspectos compositivos de las piezas para encontrar en cada una los afectos predominantes que el compositor pudo haber buscado transmitir al oyente. Además, nos aventuramos a identificar qué orador de la época podría haber coincidido con el carácter y el contenido afectivo de cada pieza.

Este trabajo se enmarca dentro de la investigación "Las flautas históricas y sus repertorios: Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente", dirigida por el Dr. Gabriel Pérsico. Constituye parte de mi contribución a este grupo de investigación durante mi período con la beca EVC-CIN 2022/2023.

Palabras clave: Couperin; preludios; retórica; clave.

Abstract

A rhetorical analysis of the first three preludes from François Couperin's L'Art de toucher le clavecin

The present work focuses on the analysis of the first three preludes for harpsichord by François Couperin, taken from the treatise L'Art de toucher le clavecin, published in 1716. We can understand this corpus not only as a treatise on interpretative technique but also as an example of composition and a compendium of how to convey different affects with music and take the place of various speakers.

Using the rhetorical tools typical of that period, we aim to explore compositional aspects of the pieces to find the predominant affects that the composer may have sought to convey to the listener in each one. Furthermore, we venture to identify which speaker of the time could have coincided with the character and affective content of each piece.

This work is part of the research project "Historical Flutes and Their Repertoires: Aesthetic Problems of the Practice of Early Music in the Present," directed by Dr. Gabriel Pérsico. It constitutes my contribution to this research group during my period with the EVC-CIN scholarship 2022/2023.

Keywords: Couperin; preludes; rhetoric; harpsichord.

Recibido: 06/02/2024

Aceptado: 15/03/2024

Cita recomendada: Arzaguet, A. A. (2025). Un análisis retórico de los primeros tres preludios del *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 219-39.

Ejemplo 1. 1er Preludio en Do mayor de *L'Art de toucher le clavecin* (p. 52)

Exordio Narratio

Premier
Preludes

Propositio

Confutatio

Confirmatio

Peroratio

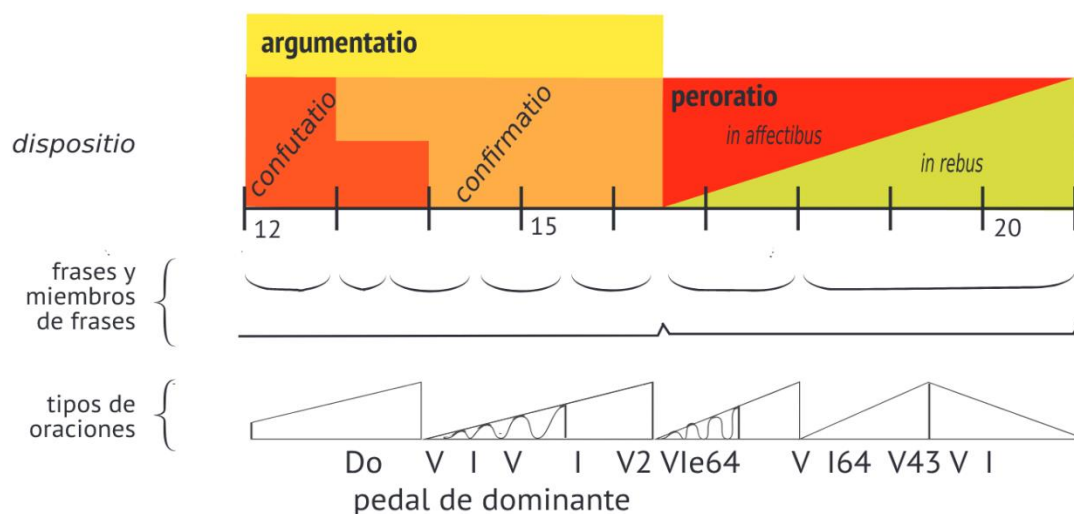
The image displays a musical score for the first prelude of François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The score is written for a single system with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is divided into six rhetorical sections, each marked with a double bar line and a section name above the staff. The sections are: Exordio (measures 1-2), Narratio (measures 3-5), Propositio (measures 6-9), Confutatio (measures 10-13), Confirmatio (measures 14-17), and Peroratio (measures 18-21). The score is labeled 'Premier Preludes' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing fingerings (e.g., 5, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21).

Ejemplo 2. Canevas del 1er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The musical score is divided into six rhetorical sections: **Exordio** (measures 1-4), **Narratio** (measures 5-10), **Propositio** (measures 11-14), **Confutatio** (measures 15-18), **Confirmatio** (measures 19-22), and **Peroratio** (measures 23-26). The score includes fingerings and a 'Transición para 3 vuelta a Do' (Transition for 3rd return to C) at measure 18.

Ejemplo 3. Dispositio del 1er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The diagram illustrates the dispositio of the first prelude, showing the rhetorical structure with labels: **exordio** (measures 1-4), **narratio** (measures 5-10), **argumentatio** (measures 11-14), **propositio** (measures 15-18), and **confutatio** (measures 19-22). The diagram includes a timeline with measures 1, 5, 10, and 15, and a section for 'frases y miembros de frases' and 'tipos de oraciones'.



Este primer preludio del libro *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin explora la creación de una pieza en base a un esquema armónico casi totalmente a cuatro partes (algunas pocas veces aparece una 5ta voz de manera extraordinaria), como podemos ver en el *canevas* (ejemplo 2) pero puesto en movimiento con el uso del *style luthé* o *style brisé*, términos que hoy en día se usan para definir un estilo de escritura de arpegios y acordes quebrados que era común en la música para laúd en el siglo XVII en Francia (Buch, 1985: p. 66-67)¹ o, como lo llama el mismo Couperin, “*Choses lutées*” (Couperin, 1716: p. 61). Podría ser comparable en algún punto con el primer preludio de *El clave bien temperado* de J. S. Bach, también enteramente basado en un modelo de arpeggio sobre una estructura armónica a 5 partes. A diferencia de aquel, este varía de manera libre (o aparentemente libre) los modelos de arpeggios. A su vez, algunas notas se extienden más allá de la armonía correspondiente o retrasan su llegada haciendo un poco difusa la armonía –llamado “*suspention*” por Couperin en el prefacio del libro– (Couperin, 1716: p. 16) al mismo tiempo que hace un uso más fuerte de las disonancias de retardo (*Syncopatio*) que en el caso de Bach.

Exordio

¹“From the evidence given one may conclude that the terms style brise and style luthé are modern ones and have little to do with the terms brisk and luthé as they were used in the seventeenth and eighteenth centuries. German writers used the terms luthé and Berchung to identify a style of arpeggiation and broken intervals and chords, while Couperin made a brief mention of les choses luthées without indicating exactly what he means. Perrine wrote that the particular style of the lute was marked by arpeggiation and broken intervals as well as a type of rhythmic style” (Buch, 1985: p. 66-67)

El exordio es muy corto, consta simplemente de la nota do³ con un *pincé* que ya nos da cuenta de la tonalidad.

Narratio

La narratio está construida a partir de dos miembros de frases evolutivos que en conjunto nos dan una gran frase circular que nos deja en el lugar que empezamos. Como podemos ver en el *canevas* (ejemplo 2) en el primer miembro (de C. 1.2 a 4.2) nos presenta un contrapunto por movimiento contrario entre el bajo y el resto de las voces. Mientras el bajo asciende (*anabasis*) desde la V sol² en grado conjunto para volver al Do mayor inicial, el resto de las voces hacen un descenso (*catabasis*) también por grado conjunto (la voz de contralto es la más irregular) haciendo uso del *syncopatio* recurso expresivo (junto con la mencionada “*suspention*”) siendo destacable la llegada al compás 3 con acordes de novena y séptima en el momento en donde la melodía llega a su punto más bajo. El segundo miembro de esta frase (c.4.2 a 6.1.2) que cierra la *narratio* hace el trabajo de la cadencia (el bajo simplemente hace lo que se llama cadencia de soprano) mientras que la melodía comienza su ascenso (*anabasis*) para volver a su lugar de partida. Como vemos nos encontramos con un orador decidido, con un discurso que en su base es firme y seguro, no tiene dudas, pero en su forma de decirlo (*pronuntatio*) busca la seducción con las disonancias y la irregularidad de estas formas de arpeggios que no son siempre exactamente iguales o regulares (ver ejemplo 4), como pasa en el preludio de Bach. También otra irregularidad a tener en cuenta es la del tiempo y el compás, ya que citando al propio autor:

Aunque estos preludios estén escritos en un tiempo medido [...] [el] preludio es una composición libre [...] deberían tocarlos de modo cómodo, sin aferrarse demasiado a la precisión del movimiento [...] las razones por las que he escrito estos preludios con un compás y una medida, ha sido para facilitar la tarea de enseñarlos o aprenderlos. (Couperin, 1716: p. 60)³

² En este trabajo utilizaremos el llamado “índice acústico científico” o “índice acústico internacional” es un índice registral que asigna el número 0 a la octava que comienza en la nota más grave del órgano, el do⁰ en el cual la octava central lleva el número 4 (Do⁴ o La⁴ –que equivale al La de 440hz-)

³ “Quoy que ces Preludes soient écrits mesurés...[Le] Prelude, est une composition libre...les joüent di une maniere aisée sans trop s’attacher à la précision des mouvemens...Une des raisons pour laquelle j’ai mesuré ces Preludes, ca été la facilité, qu’on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre” (Couperin, 1716: p. 60) Las traducciones de los fragmentos de *L’art de Toucher le calvecin* en este trabajo son de Magdalena Lorenzo Monerri (1991)

Ejemplo 4. Motivos de arpegio de la *narratio* (C. 1.2 a 2.1/C. 2.2 a 3.1)



Confirmatio

La *confirmatio* continúa el retorno a Do mayor pero ahora de manera decidida, la duda se deja de lado (aunque no va a llegar, termina en un acorde de V con séptima en tercera inversión – *interrogatio*–). Vemos que el bajo vuelve al movimiento en *anabasis* y la melodía de la soprano en *catabasis* mientras que retoma los motivos de arpeggios del comienzo.

Peroratio

Como dijimos, la *confirmatio* termina en tensión pero la *peroratio* lejos de resolver esa tensión empieza con un acorde que sorprende: el orador que en la *confirmatio*, nuevamente decidido, había emprendido la vuelta inexorable a su asunto, la tonalidad de Do mayor, en la *peroratio* comienza con un vuelco –la dominante de re menor– que nos sorprende, pero en este caso no por una confusión del orador, sino por otra forma de expresar sus ideas decididas con maneras seductoras e irregulares que nos devuelve la atención y vuelve a interpelarnos por una última vez. Simultáneamente la voz de soprano retoma altura.

Desde este momento hasta el final, la soprano emprende el descenso último hacia la tonalidad principal ya sin ninguna sorpresa. El bajo presenta una cadencia de bajo conclusiva. Finalmente con toda la seguridad que nos había mostrado al inicio, el orador termina su idea.

Conclusiones

Sintetizando, vemos que el preludio está construido en base a una firme armonía, clara y directa pero expresada de manera seductora e indirecta mediante las “*suspention*” y las *Syncopatio*. Nos presenta a un orador decidido que no duda de sus ideas pero a la vez es encantador. Hace uso de metáforas y ornamentos para que su discurso sea tierno y seductor, nos llama a escuchar pero no nos habla directamente sino que su fuerte mensaje decidido se esconde bajo capas de adornos, aunque nunca se deje desviar por esos embellecimientos. Podría tratarse de un Don Juan que embelesa a sus amantes con un objetivo claro pero que nunca cae en los encantos del amor por nadie.

Otras obras del mismo autor presentan similitudes con este estilo de composición. Por ejemplo, la titulada justamente “Les charmes” (los encantos) que se encuentra en el 9no *ordre*. También encontramos cierta similitud con una pieza del segundo *ordre* llamada “Les idées heureuses” (las ideas felices), lo cual nos remitiría a la idea de alegría representada por Do Mayor, como indican Rousseau y Charpentier cuando nombran las características y afectos de las tonalidades.

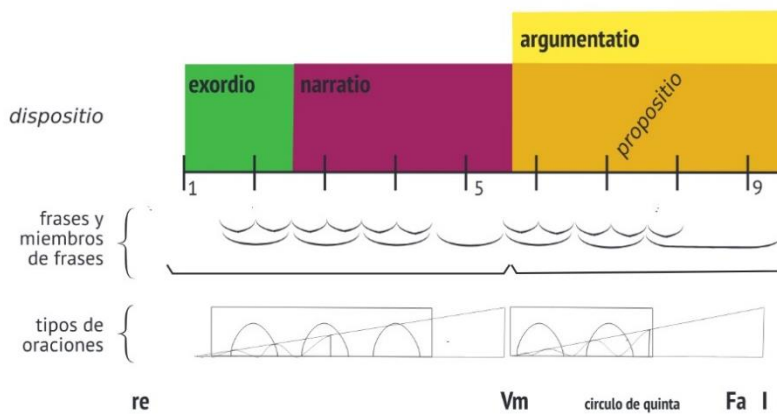
Ejemplo 6: 2do Preludio en re menor de *L'Art de toucher le clavecin* (p.53).

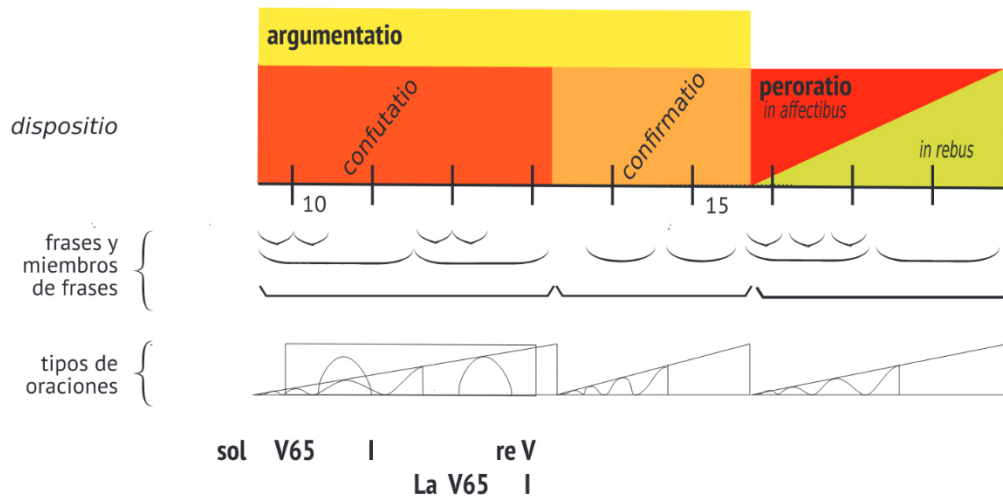
The image displays a musical score for the 2nd Prelude in D minor from François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The score is written for two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. It is divided into six distinct sections, each labeled with a rhetorical term: Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, and Peroratio. The sections are separated by double bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The overall structure follows a rhetorical pattern, with each section contributing to the overall narrative of the piece.

Ejemplo 7. Canevas del 2do Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The musical score is divided into five rhetorical sections: **Exordio** (measures 1-3), **Narratio** (measures 4-6), **Propositio** (measures 7-10), **Confutatio** (measures 11-14), and **Confirmatio** (measures 15-18). The **Peroratio** section is indicated by a bracket over the final measures. The score includes figured bass notation below the notes, such as 're', '6# 4/3', '6', '6 5', 'b', '4', '7', '7#', 'Fa', '7b', '7b', '7', '7b', 'sol', '6 5', '7#', 'b', '(h)', 'La 6 5', '7#', 're #', '6', and '9 7 5', '5b', '9 7 5#', '8 5', '6 5', '6 4', '6 4', '5#'. Annotations include 'circulo de quintas gradatio en catabasis' and 'gradatio en anabasis'.

Ejemplo 8. Dispositio del 2do Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*





Este segundo preludio tiene una construcción diferente que el primero. No encontramos una armonía clara a 4 voces, sino una idea de bajo y melodía que va a ser completada con voces intermedias que entran y salen según la necesidad de generar mayor densidad rítmica o de completar la armonía. Por esto, en el *canevas* (Ejemplo 7), por momento esas voces intermedias se encuentran presentes ya que tienen algún rol fundamental (como una imitación) y por momentos desaparecen.

Por otro lado es destacable que el preludio está construido en base a un motivo rítmico y melódico que se va a repetir una y otra vez en diferentes alturas a lo largo del mismo (Ejemplo 9). Este proceder da unidad a todo el discurso, ya que funciona de manera similar a la utilización de una frase recurrente por un orador (*anaphora*).

Ejemplo 9. Motivo principal del preludio (C. 1.2 a 2.2.1.1)



Exordio

El *exordio* comienza con un gran silencio (*suspiratio*) y luego nos presenta el motivo motor del preludio (ejemplo 9). El mismo está conformado por una *anabasis* con un pie anafábrico (cortolargo-corto), una *Syncopatio* y la utilización de *choses lutées* que nos deja clara la tonalidad de Re menor.

Narratio

La *narratio* está dividida en 4 miembros de frase. Todos comienzan con el mismo motivo ya descripto (*anaphora*) pero en diferentes alturas (*mimesis*). Como suele ser usual en la composición, el tercero de esos miembros es más largo y cuenta con una yuxtaposición del motivo inicial –que ingresa en la voz de tenor (C. 4.1) antes de finalizar el comenzado en la voz de soprano (C. 3.2) – como una especie de imitación en *stretto*.

Armónicamente la *narratio* está claramente en Re menor, más allá de Fa#(c. 3.2) del acorde en primera inversión que solo es una armonía de paso utilizada para acentuar brevemente la llegada al Sol sin constituir una modulación. Es destacable el momento en que finaliza la *narratio*. Cuando pareciera que se va a concluir en un V grado mediante el retardo 4-3 –lo cual dejaría abierta la sección en *interrogatio*– se resuelve la cuarta en una tercera menor, produciendo un cambio de tono sorpresivo en el momento propio del cierre (*mutatio toni*).

Propositio

La *propositio* comienza con este inesperado cambio de tono, el ya mencionado La menor. La composición pareciera dirigirse a sol menor en un primer momento pero luego cadencia en Fa mayor (relativo de Re menor).

Esta sección está formada a partir de un círculo de quintas dispuesta como una *gradatio* en *catabasis*. Presenta dos voces: la superior con el motivo inicial del preludio y una respuesta con un nuevo motivo de cuatro semicorcheas (ejemplo 10) que se repite 3 veces cada vez, un tono más abajo (aunque la tercera vez varía, al igual que en la *narratio*).

La *propositio* termina con el motivo inicial (*Epanalepsis*).

Ejemplo 10. Motivo secuenciado de la *propositio* (C. 5.2 a 6.1)

(La voz superior presenta el motivo inicial del preludio y la inferior el motivo nuevo)



Confutatio

La *confutatio* tiene un cambio de afecto con respecto al resto del preludio. Mientras que, hasta este momento, este último es tranquilo, con un carácter serio y calmo (carácter propio de la tonalidad de Re menor según Rosseau, Charpentier y Mattheson),⁴ esta sección tiene un carácter más nervioso y atribulado. Pareciera que el orador pierde la calma, a partir del uso de la repetición y del *saltus duriusculus*.

La sección comienza nuevamente con el motivo tantas veces repetido con el que se inician todas las partes y con el que finaliza la anterior (*Anaphora y Anadiplosis*) pero ahora presenta la particularidad de que se repite dos veces seguidas exactamente igual (*epizeuxis*). Pareciera como si el orador, perdiendo la calma, repitiera dos veces el concepto y comenzara a ensimismarse con su propia argumentación. Luego observamos un *saltus duriusculus* de 5ta disminuida descendente. No conforme con esto, el compositor repite nuevamente todo el fragmento de 2 compases (de C. 9.2 a 11.2) un tono arriba (*gradatio* en anábasis) generando aún más nerviosismo.

Llegamos entonces a La mayor que se convierte inmediatamente de tónica a dominante para comenzar la *confirmatio* en re menor

Confirmatio

En esta sección se va a disipar la tensión y nerviosismo de la *confutatio*. Se inicia con una *tirata* en *anabasis* –último gesto ascendente que va a tener la melodía en lo que resta del preludio– de

⁴ Charpentier (1690): grave y devota/Rousseau (1691): seria /Mattheson (1713): devota, calma... de la tranquilidad del alma. (CLERC, 2001)

acá en más es solo un gran descenso hasta la máxima calma del final (si exceptuamos el salto del compás 15.1.2.2). Este descenso viene acompañado por dos situaciones a tener en cuenta. En primer lugar el uso de acordes disonantes no habituales en el resto del preludio. En el comienzo del compás 15 y 16 tenemos acordes de 9753 constituyendo armonías de una gran ternura y con su resolución aún más blanda a un acorde en primera inversión. Por otro lado tenemos nuevamente el motivo repetido del preludio. Esta idea insistente que el orador no puede evitar –ahora en el bajo– como si intentara evadirla sin éxito. Este motivo se repite dos veces mediante una *gradatio* en *anabasis*, gesto ascendente que se contrapone con el descenso de la mano derecha señalado anteriormente.

En el compás 15 encontramos un salto ascendente previamente señalado. Se trata solamente de un adorno para hacer una *tirata* en *catabasis* que continúa el descenso estructural como puede observarse en el *canevas* (Ejemplo 7). Es notable que se alcance la nota más aguda del preludio en el momento de mayor búsqueda de tranquilidad y cuando estructuralmente encontramos un descenso continuo.

Peroratio

La *peroratio* es el único momento donde el compositor abandona el motivo ya escuchado hasta el hartazgo. Se conforma por *tiratas* descendentes que siguen conduciéndonos a la calma absoluta del grave. Armónicamente es una cadencia clara hacia Re menor con la subdominante en el compás 16 y la cadencia completa en el compás 17.

Conclusiones

Como vemos, este preludio en Re menor representa un carácter tranquilo, calmo y serio, coincidente con cómo los tratadistas describen a la tonalidad, al mismo tiempo que se caracteriza por el uso de la repetición en todos sus tipos de variantes, pero principalmente, de la *anaphora*. Se trata de un orador que se repite, con un dogma claro, que conserva la compostura (y si pierde la compostura como en la sección de la *confirmatio*, quizás para dar potencia al discurso, vuelve a su centro rápidamente). Podría ser un sacerdote pronunciando un sermón. Pero al mismo

tiempo hay algo en la constante necesidad de reafirmar su idea inicial que podría hacernos pensar que no hay un gran convencimiento sobre su asunto, ya que tiene que repetírselo a sí mismo una y otra vez de diferentes formas.

Ejemplo 11. 3er Preludio en sol menor de *L'Art de toucher le clavecin* (p.54)

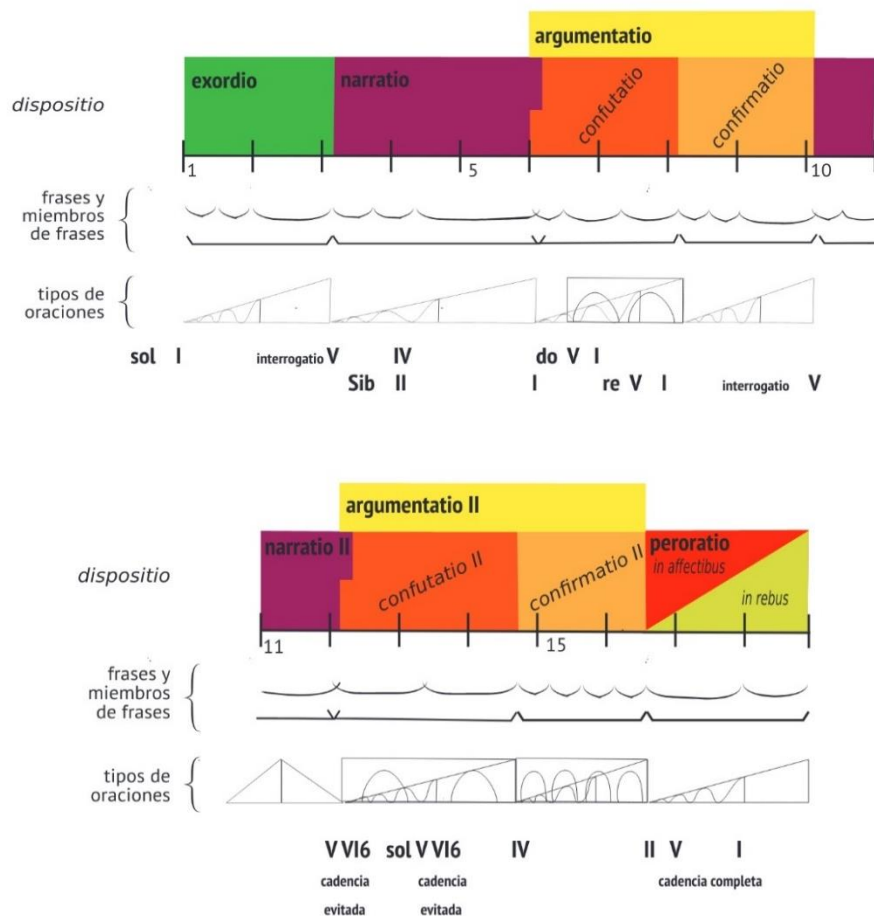
The image displays a musical score for the 3rd Prelude in G minor from François Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*. The score is written in French and is divided into several sections: Exordio, Narratio, Confutatio, Confirmatio, Narratio II, Confutatio II, Confirmatio II, and Peroratio. The notation is in G minor (three flats) and 6/8 time. The first system is labeled 'Exordio' and 'Troisième Prélude. Mesures.' The second system is labeled 'Narratio'. The third system is labeled 'Confutatio' and 'Confirmatio'. The fourth system is labeled 'Narratio II'. The fifth system is labeled 'Confutatio II' and 'Confirmatio II'. The sixth system is labeled 'Peroratio' and ends with a double bar line and the word 'Fin'.

Ejemplo 12. Canevas del 3er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*

The musical score is divided into several rhetorical sections, each with specific fingerings and accidentals indicated below the notes:

- Exordio**: Measures 1-4. Bass line starts with a whole note *sol* (F4). Fingerings: 6, 7, 6, #.
- Narratio**: Measures 5-8. Treble line: 6, 6^b, 7, 6. Bass line: 6, 6^b, Sib 7^b, 7, 6, 7^b, 6, 7, 6, 5, 4, 3.
- Interrogatio**: Measures 9-10. Treble line: 6, 6^b, 7, 6. Bass line: 6, 6^b, 7, 6.
- Confutatio**: Measures 11-12. Treble line: Do, 6, re #, 6, #, 6, 6^b. Bass line: 6, 6^b, 7, 6, 7, 6, #.
- Confirmatio**: Measures 13-14. Treble line: 7, 6, 7, 6, #. Bass line: 7, 6, 7, 6, #.
- Gradatio en catabasis**: Measures 15-16. Treble line: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3. Bass line: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3.
- Narratio II**: Measures 17-18. Treble line: 7, #, 6, 4, 5, 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3. Bass line: 7, #, 6, 4, 5, 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3.
- Confutatio II**: Measures 19-20. Treble line: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3. Bass line: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3.
- Cadencia evitada**: Measures 21-22. Treble line: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3. Bass line: 7, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3.
- Confirmatio II**: Measures 23-24. Treble line: 7^b, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 7, 4. Bass line: 7^b, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 7, 4.
- Peroratio**: Measures 25-26. Treble line: 7^b, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 7, 4. Bass line: 7^b, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 4, 7, 4.

Ejemplo 13. Dispositio del 3er Preludio de *L'Art de toucher le clavecin*



Este tercer preludio en sol menor tiene la particularidad de ser el primero que cuenta con la indicación *mesuré*. Esto está explicado por el mismo Couperin en el tratado, como ya mencionábamos. Couperin considera los preludios como una composición libre que no debe aferrarse a la precisión del compás “[...] a menos que yo lo haya señalado explícitamente. De este modo nos aventuramos a decir que en muchos aspectos, la música (por comparación a la poesía) tiene su prosa y sus versos” (Couperin 1716 pág. 60).⁵ Siendo estos preludios mensurados análogos a los textos en versos y requiriendo una precisión rítmica no esperada en los anteriores.

⁵ “a moins que je ne l’aye marqué exprés par la mot de Mésure. Ainsi, on peut hazarder de dire, que dans beacoup de choses, la musique (par comparaison de la Poésie) á sa prose, et ses vers” (Couperin, 1716 : p. 60)

Esto proporcionar un carácter más vivaz y, como dice Charpentier sobre Sol menor, “majestuoso”. Al mismo tiempo también en concordancia con los que dicen otros tratadistas como Rameau y Mattheson acerca de esta tonalidad, encontramos una tristeza latente en el preludio, un afecto melancólico. Esto está representado, mediante la repetición del bajo típico del género “lamento” (*plainte*), es decir, el tetracordio menor descendente que finaliza en una candencia de tenor por tono, denominada posteriormente como cadencia frigía.

Ejemplo 14. Bajo de lamento (C. 2 a 3.1.1)



Exordio

Consta de dos gestos, el primero constituido por un arpeggio en *catabasis* del acorde de tónica con apoyaturas o notas de paso que bordean las notas del acorde y un segundo gesto en *anabasis* por grado conjunto sobre el bajo de lamento (ejemplo 14) para finalizar con la cadencia al V (*interrogatio*) con el uso de la *syncopatio* (7-6) sobre el Mib2.

En este *exordio* ya vemos los dos afectos del preludio que conviven, por un lado la majestuosidad y vivacidad de esos arpeggios y escalas veloces contra la “tristeza” de la armonía.

Narratio

En esta sección, el preludio va a explorar el carácter majestuoso. Encontramos que emplea un motivo breve formado por las 3 primeras notas del *exordio* (ejemplo 15) imitándolo (*mimesis*) en dos voces. Primero en la voz de soprano, comenzando en Re5 (c. 3.1.1.2-3.2) luego en la segunda voz en Sol4 (c. 3.2.1.2-3.3). A continuación aparece nuevamente en la voz de soprano pero haciendo la inversión y retrógrado del motivo (*paronomasia*) para luego por última vez hacerlo en la segunda voz desde Do5 (c. 4.1.1.1-4.2).

La sección finaliza con una cadencia completa en el compás 5 a Sib mayor (tonalidad que tanto Charpentier y Mattheson consideran en relación con lo magnifico sin el componente triste que también se le atribuye a Sol menor).

Ejemplo 15. Motivo de 3 notas del *exordio* (C.1.1)



Confutatio

Esta sección se yuxtapone con la *narratio*, comenzando en el bajo. Mantiene la vivacidad pero abandonando totalmente el motivo usado en el *exordio* y la *narratio*. Está constituida al principio por un devenir de corcheas que no se detiene casi hasta el final de la sección. Luego encontramos una *gradatio* en *anabasis* que genera mayor estabilidad armónica; luego de insinuar una cadencia a Do mayor, finalmente cadencia a Re mayor.

Confirmatio

El preludio retoma el carácter primigenio mediante la *confirmatio* que tiene la misma estructura que el *exordio*. Se inicia con el arpeggio descendente, ahora en mano izquierda y finaliza nuevamente con el bajo de lamento y una *interrogatio*. Cabe destacar que retorna el motivo ya mencionado.

Narratio II

Este preludio tiene la particularidad, según un posible análisis, de tener dos momentos de narración de la misma manera que presenta dos afectos que se combinan (magnificencia o vivacidad por un lado y tristeza por otra parte) Esta *narratio* es bastante análoga a la anterior pero ahora en Re menor. Vuelve a utilizar el motivo principal (ejemplo 14) y nuevamente lo emplea en las diferentes voces de manera imitativa (*mimesis*). Sin embargo, esta vez no hay modulación

hacia un nuevo centro tonal sino que se conserva la tonalidad de Re menor, con la particularidad de finalizar con una cadencia evitada. De esta manera, la sección se juxtapone con la nueva *argumentatio*.

Confutatio II

Esta *confutatio* tiene un afecto menos majestuoso y vivaz que la anterior y es más dulce y/o triste mediante el uso de las disonancias de 7mas y 9nas (*syncopatio*) –ver *canevas* ejemplo 12–. Nuevamente abandona el motivo tan repetido en el preludio y vuelve a utilizar el recurso de la *gradatio* en *anabasis*. Aquí encontramos una estructura a 4 voces bien claras, en la cual la voz de soprano hace un salto de 4ta ascendente y luego desciende (*catabasis*), respondido por la voz de contralto con un motivo de tres corcheas repetido en *anabasis*. El bajo también mantiene un movimiento ascendente en grado conjunto y la voz de tenor es un poco más libre (ejemplo 16). Esto se repite una 4ta arriba –no exactamente igual– luego de una nueva cadencia evitada (C. 13.2). La sección finaliza en Do mayor.

Ejemplo 16. (C. 12 – 13.1)



Confirmatio II

Este segundo momento de confirmación, aunque no se retome el motivo principal del preludio, funciona como una reafirmación del carácter triste del mismo, mediante una gran *catabasis* por medio de la cual ahora todas las voces descienden hasta la *peroratio*. Se hace uso de la *gradatio* en *catabasis* por tono, con la progresión de un nuevo motivo (ver el ejemplo 17). A su vez la armonía mediante enlaces de acordes con 7ma (*syncopatio*) –ver *canevas*, ejemplo 12– conduce a la tonalidad principal de Sol menor.

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is for the vocal melody, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It begins with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef. It begins with a quarter note on G2, followed by a quarter note on A2, and then a half note on B2. The melody is simple and catchy, with a clear emphasis on the first two notes.

- Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève (ed.)). Calwer & Luthin.
http://crr.paris.fr/XPDF/Musique_Ancienne/rhetorique.pdf
- Couperin, F (1716). *L'Art de toucher le clavecin*. Facimilar. París: Chés l'Auterur, le Sieur Foucaut.
- _____. (1991). *L'Art de toucher le clavecin*. Traducción al español Magdalena Lorezon Monerri. Murcia: Universidad de Murcia.
- Mattheson, J (1713). *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo: Benjamin Schillers.
- Rousseau, J.-J. (1661) *Methode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*. París: P. & J. Blair.
- Young, R.W. (1939). Terminology for Logarithmic Frequency Units. *The Journal of the Acoustical Society of America (Acoustic Society of America)* 11 (1): 134-139.

ANDRÉS ADRIÁN ARZAGUET es Licenciado en Artes Musicales con especialización en Dirección de Orquesta (UNA) y Técnico Superior en Música Antigua (CSMMF). Finalizo la Especialización en Ópera Barroca (ISATC). Participa como investigador estudiante en el proyecto "Las flautas históricas y sus repertorios", bajo la dirección del Dr. Gabriel Pérsico, donde obtuvo la beca EVC-CIN durante el período 2022-2023, además de participar en varios encuentros de investigación.

Cecilia Pereyra
***“¿Y qué es componer?”. Entrevistas
con compositores-docentes del
Departamento de Artes Musicales
y Sonoras de la Universidad
Nacional de las Artes de Buenos Aires***

Buenos Aires

EDAMus

2024

271 pp.

ISBN: 978-631-90296-3-5



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *¿Y qué es componer?*, de Cecilia Pereyra

Aitana Kasulin

DAMus - UNA

akasulin@gmail.com

El libro *¿Y qué es componer?* de Cecilia Pereyra ofrece una mirada introspectiva y plural sobre el acto de la creación musical. A través de una serie de entrevistas a docentes de composición, se despliega un mosaico de reflexiones que invita a repensar la enseñanza de la composición y, más allá de esto, a reflexionar sobre el mismo proceso creativo. Motivada por su experiencia en la docencia, el proyecto de entrevistar a docentes de composición, tal como lo plantea Cecilia Pereyra en su libro, nace de un deseo profundo de acercar a los alumnos a la manera de pensar y trabajar de sus profesores. Esta iniciativa no es solo un ejercicio académico, sino una pro-

Recibido: 14/10/2024

Aceptado: 13/11/2024

Cita recomendada: Kasulin, A. (2024). Sobre *¿Y qué es componer?*, de Cecilia Pereyra. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 240-245.

puesta para crear un espacio de reflexión más allá de las aulas formales, donde los compositores pueden compartir sus experiencias, motivaciones y procesos creativos de una manera íntima y honesta. Pereyra considera que conocer cómo piensan y cómo estructuran sus composiciones es una herramienta invaluable para aquellos que están comenzando su propio camino en la creación musical. El simple hecho de escuchar a los docentes reflexionar sobre sus propios procesos creativos permite abrir nuevos espacios de pensamiento y debate, fomentando una reflexión más profunda sobre la tarea del compositor.

La elección del formato de entrevista responde a este objetivo. Al dar la palabra a los docentes, Pereyra genera un espacio más personal e íntimo, donde los entrevistados pueden expresar lo que normalmente no se aborda en una clase formal. Este espacio de diálogo no solo permite conocer mejor a la persona detrás del rol de "profesor-compositor", sino que también invita a los propios docentes a cuestionarse y reflexionar sobre su trayectoria, sus decisiones artísticas y pedagógicas. En este sentido, el proyecto también es un ejercicio de interpelación, donde el rol de entrevistadora de Pereyra cobra una importancia especial: no se trata solo de hacer preguntas, sino de generar el ambiente adecuado para que las respuestas fluyan de manera sincera y profunda.

Para estructurar las entrevistas, Pereyra diseñó una "hoja de ruta" basada en cinco preguntas clave. Estas preguntas no solo servían como punto de partida para las entrevistas, sino que también estaban pensadas para destacar tanto las divergencias como los puntos en común entre los diferentes compositores. De este modo, la estructura de las entrevistas permitía explorar temas como el origen de la vocación musical, los primeros pasos en el camino de la creación y las múltiples decisiones que los compositores toman en el proceso de creación de una obra y cómo abordar la docencia. A lo largo de las entrevistas, surgen interrogantes que invitan a la reflexión: ¿cómo se empieza a componer? ¿Existe una manera correcta o mejor que otra de comenzar una obra? ¿Qué componentes deben tenerse en cuenta desde el principio? Estas preguntas no solo desentrañan los procesos creativos de los entrevistados, sino que también generan un espacio de debate sobre temas fundamentales en la enseñanza de la composición.

La primera gran cuestión que Pereyra aborda es el origen de la vocación musical en cada compositor. Esta es una pregunta fundamental porque muchas veces el camino hacia la composición no es lineal ni evidente. En este sentido, los entrevistados ofrecen visiones muy diversas sobre cómo llegaron a la música. Por ejemplo, Roque de Pedro destaca cómo las situaciones históricas y personales fueron determinantes en su desarrollo como compositor. Su acerca-

miento inicial al tango y al folklore, géneros profundamente enraizados en la cultura argentina, tuvo una gran influencia en su producción. Este trasfondo cultural y su contexto histórico ofrecen una perspectiva única sobre cómo las circunstancias externas pueden moldear el camino creativo de un compositor.

El caso de Roque de Pedro también subraya la importancia del contexto cultural en el desarrollo de una voz compositiva única. Roque de Pedro incorpora en sus obras no solo elementos de las vanguardias europeas o norteamericanas sino también se nutre de las tradiciones musicales locales, reinterpretándolas y llevándolas a un terreno más contemporáneo. Este diálogo entre tradición y modernidad es clave en la obra de muchos compositores latinoamericanos, que buscan una identidad propia en un contexto global.

Elena Larionow aborda la creación musical desde una perspectiva más introspectiva, poniendo énfasis en la importancia de la honestidad emocional en su proceso creativo. Para ella, componer no es solo un ejercicio intelectual, sino un proceso de autoexploración. La música, según ella, se convierte en una extensión de su ser, donde las emociones juegan un papel central en la forma en que se organiza y se estructura una obra. Esta perspectiva es particularmente reveladora porque rompe con la noción de que la composición es una actividad meramente técnica o académica. Por el contrario, muestra que la creación musical puede ser profundamente personal y emocional, y que cada obra refleja, en cierta medida, el estado emocional del compositor en el momento de su creación. Esta noción se explicita en las palabras de Elena Larionow, quien expresa: "Yo no considero a la composición como una profesión. Es una vocación. Y es una forma de vivenciar todas mis experiencias, mis sentimientos, todo lo que me pasa internamente, que es volcado sonoramente en obras musicales". Para Larionow, la composición no es simplemente una labor técnica, sino un canal para dar forma a sus vivencias más personales y emociones, convirtiéndolas en sonido. De esta manera, la honestidad emocional se convierte en un eje central en el proceso creativo, tal como subraya la compositora. La autenticidad no solo es deseable, sino indispensable para crear obras que realmente reflejen lo que uno lleva dentro.

Esta perspectiva no es exclusiva de Larionow. Muchos otros compositores entrevistados por Pereyra comparten la idea de que la composición está vinculada a una búsqueda interna, a la necesidad de ser fiel a uno mismo. Diego Gardiner lo expresa claramente al señalar que "lo original es resultado de esa búsqueda personal que uno tiene, que si es honesta va a salir algo que es tuyo." Aquí, la originalidad no se presenta como una meta en sí misma, sino como el fruto de

un proceso sincero de exploración personal. La autenticidad, en este sentido, emerge como un valor primordial, ya que solo a través de la fidelidad a uno mismo se puede aspirar a producir algo verdaderamente propio y original.

Por otro lado, la intuición y el azar juegan un papel crucial en la creación musical. Aunque algunos compositores prefieren adoptar un enfoque más estructurado y racional, otros, como Santiago Santero, defienden la importancia de dejarse llevar por la espontaneidad y lo imprevisto. Santero ilustra este enfoque al compartir su experiencia: "Tengo una idea que me seduce. Trato de empezar a hacer algo y enseguida comienzan a aparecer cosas que no estaban en la idea original. Les doy lugar. A veces funciona muy bien. Y a veces no". Esta declaración resalta la naturaleza impredecible del proceso creativo, en el que las ideas originales pueden evolucionar, transformarse e incluso desviarse de su curso inicial gracias a la apertura hacia lo inesperado. La capacidad de dar lugar a estos imprevistos es, en sí misma, una cualidad que permite a la obra crecer orgánicamente, respondiendo a los impulsos que surgen durante el proceso.

Maglia, por su parte, refuerza la idea de que el deseo es el motor central en la composición. Afirma: "Yo creo que es el deseo lo que nos lleva a componer. Ni siquiera una convicción mental o intelectual. Es un deseo, fuerte". Para Maglia, el acto de componer no responde tanto a una imposición externa o a un razonamiento intelectual, sino a una necesidad interior, a una pulsión que impulsa al compositor a seguir creando. En esta línea, Maglia introduce la idea de que es la obra misma la que guía al compositor, afirmando que "la obra nos va enseñando el camino. Y nos va pidiendo cosas". Según Maglia, componer es un acto que nace de una necesidad interior, un impulso que no puede ser ignorado. Este enfoque pone el énfasis en el aspecto casi instintivo de la creación musical, donde el compositor no es solo un técnico, sino también un ser humano guiado por sus deseos, emociones y pasiones. Esta relación entre el creador y su obra es dinámica y fluida, donde el compositor debe estar atento a lo que la obra demanda, otorgando al proceso un grado de flexibilidad y apertura.

Otro aspecto importante que se aborda en el libro es la dualidad entre intuición y racionalidad en la composición. No obstante, esta coexistencia entre intuición y análisis no está exenta de tensiones. Pozzati, otro de los entrevistados, plantea que estas dos fuerzas —la intuición y la racionalidad— generan un espacio de tensión y libertad en el proceso creativo. Según su enfoque, la composición es un "espacio de libertad y soledad", donde el compositor explora las múltiples posibilidades que se le presentan sin restricciones externas. La libertad creativa, en este

caso, no implica una falta de estructura o método, sino más bien la capacidad de moverse entre lo racional y lo intuitivo, permitiendo que ambos elementos se retroalimenten.

Eduardo Checchi reflexiona sobre la interacción entre análisis e intuición en la composición, destacando que el proceso creativo no es lineal ni rígido. Para él, componer implica un diálogo constante entre lo que surge de manera espontánea y lo que se revisa críticamente. Este equilibrio permite que las ideas iniciales evolucionen con el tiempo, adaptándose y transformándose a medida que el compositor reflexiona sobre ellas. La composición, en este sentido, se convierte en un proceso de revisión continua, donde la intuición guía el camino, pero la razón y el análisis también tienen su lugar en la toma de decisiones.

La obra de Pereyra no se limita a las vivencias de los compositores entrevistados; también propone una reflexión sobre la enseñanza de la composición. ¿Cómo enseñar algo que es, en muchos casos, una experiencia tan subjetiva e intransferible? ¿Cómo transmitir a los estudiantes la importancia de la intuición, del azar, de la honestidad emocional, sin encasillarlos en un único enfoque? Estas preguntas surgen a lo largo de las entrevistas, donde los docentes comparten sus métodos y estrategias pedagógicas, buscando siempre un equilibrio entre lo técnico y lo expresivo.

Es interesante cómo la enseñanza de la composición parece estar en constante tensión entre lo académico y lo intuitivo, entre lo que puede enseñarse y lo que debe descubrirse por cuenta propia. Pozzati subraya que la composición es un "espacio de libertad y soledad", lo que a menudo desafía las estructuras formales de enseñanza. A pesar de ello, este desafío no significa que la enseñanza de la composición sea imposible, sino que requiere de un enfoque flexible y abierto, donde el estudiante tenga la oportunidad de explorar su propio camino mientras se nutren de las experiencias y conocimientos de sus profesores. En este contexto, el rol del docente no es imponer una visión única, sino acompañar al alumno en su búsqueda personal, ayudándolo a descubrir y desarrollar su propia voz creativa.

En conjunto, las entrevistas recogidas por Pereyra trazan un mapa complejo del acto creativo, donde la composición aparece como una actividad que se nutre tanto de lo interno –los deseos, las emociones, la intuición– como de lo externo –la técnica, el análisis y la revisión crítica–. La composición, entonces, no es un acto puramente racional ni puramente intuitivo, sino un equilibrio entre ambas dimensiones, donde el compositor debe aprender a moverse con flexibilidad.

En conclusión, *¿Y qué es componer?* es un testimonio sobre la creación musical. Pereyra ha logrado capturar, a través de sus entrevistas, la diversidad y riqueza del proceso compositivo, ofreciendo a los lectores una ventana a las vivencias, motivaciones y enfoques únicos de cada uno de los compositores entrevistados. Este libro no solo enriquece la comprensión del acto de componer, sino que también ofrece una valiosa herramienta pedagógica para aquellos que se dedican a la enseñanza de la música. A través de las voces de sus entrevistados, Pereyra nos invita a reflexionar sobre los misterios y complejidades de la creación, y nos recuerda que la música, en última instancia, es una forma de expresar lo que llevamos dentro.

AITANA KASULIN es Licenciada en Composición (UCA). Realizó estudios en la Hochschule der Künste de Berlín. Magíster en Administración Cultural (UBA). Ha participado en destacados cursos internacionales. Sus obras han sido estrenadas en Argentina, Alemania, EE. UU., China, España, Nueva Zelandia, Filipinas y otros países. Ha recibido becas de prestigiosas instituciones. Actualmente, es regente del Conservatorio "Astor Piazzolla" y docente titular en la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Fernando Severo Altube

O poema incompleto. Obras de cámara para instrumentos de cuerda y piano.

Intérpretes: Ruslana Prokopenko (violonchelo), Ana Bela Chaves (viola), Alejandro Drago (violín) y Fernando Severo Altube (piano).
Diseño de tapa: Osias Filho. Con el apoyo de la Fundación Cultural de la Sociedad Portuguesa de Autores.
M22 045.

2022



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *O poema incompleto. Obras de cámara para instrumentos de cuerda y piano*, de Fernando Severo Altube

José Martín Hembra
Universidad de Buenos Aires
hambrajm94@gmail.com

En el lapso de dos años, luego del lanzamiento del primer CD *Las tres sonatas para piano*, se presenta ante el público este segundo trabajo discográfico del compositor, pianista, director y pedagogo argentino-portugués Fernando Severo Altube (1960), oriundo de Salta, provincia nortea del país, y radicado hace ya más de dos décadas en Portugal. Este álbum, titulado *O poema incompleto (El poema incompleto)*, sugestivo de leerse junto con la ilustración de tapa que lo acompaña como portada, cuenta con la propia interpretación del compositor al piano y

Recibido: 10/04/2023

Aceptado: 05/05/2023

Cita recomendada: Hembra, J. M. (2024). Sobre *O poema incompleto. Obras de cámara para instrumentos de cuerda y piano*, de Fernando Severo Altube. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 246-249.

la participación de los siguientes músicos: Ana Bela Chaves (viola), Alejandro Drago (violín) y Ruslana Prokopenko (violonchelo). Por su parte, el diseño del álbum, tanto de la ilustración de la portada, como asimismo de las fotografías que se adjuntan en el programa explicativo, estuvo a cargo de Ozias Filho.

El disco está compuesto por cinco obras, una de las cuales –la ya mencionada *O poema incompleto*– le presta su nombre. Respetando el orden de sucesión elegido, las obras son las siguientes: *La salamanca*, *O poema incompleto*, *Soy de Salta*, *Homenajes* y *Runa*. De carácter diverso en cuanto a sus formas musicales, las obras presentan como rasgo característico común el formato orgánico de dúo piano-cuerdas frotadas, en tres diferentes formaciones: violonchelo-piano, viola-piano y –para las últimas tres obras– violín-piano respectivamente.

A pesar del carácter instrumental exclusivo del conjunto de las obras, algunas refieren a elementos extra musicales, sea que funcionen en tanto inspiración –caso de *O poema incompleto*– o, de manera más directa, en tanto elemento programático que articula la forma musical. Tal es el caso de *La salamanca* y *Runa*, las cuales refieren respectivamente a una leyenda tradicional del norte de Argentina y al significado *quechua* expresado por aquel término: “reacciones típicas del *ser* humano”. La obra musical *O poema incompleto* es deudora del poema homónimo de Cristina Silva Pereira, amiga del compositor, y en la que se propone no tanto una transposición del contenido del poema a la música, sino más bien la expresión musical de las sensaciones motivadas por la lectura del texto. Por su parte, *Soy de Salta* destaca por su componente intertextual, anunciado ya desde el título, y en el cual se adopta el recurso técnico-compositivo de la cita. Así, destaca una típica canción popular propia de la ciudad de Salta del noroeste argentino, perteneciente a la familia genérica de las *bagualas*, y que sirve como tema y motivo rítmico melódico para dar forma a la obra musical, cara a la historia de la música académica, del tema con variaciones. En este último sentido, ligado al elemento de formación académica, comenta Altube la procedencia de esta obra en el texto que acompaña, remarcando que *Soy de Salta* es la primera obra instrumental de cuerda que trabajó académicamente en sus años de formación como becario en el Conservatorio Estatal de Moscú “Piotr Tchaikovsky”. En la misma línea, deudora de sus años de formación y bajo la forma de agradecimiento a quienes fueran sus maestros, se encuentra la obra *Homenajes*, la cual se compone de cinco piezas breves, tituladas cada una con el respectivo nombre del maestro homenajeado/a.

En cuanto a la poética del compositor se podría decir sucintamente que uno de los rasgos de su carrera –y por supuesto, no es la excepción en estas obras presentadas aquí– está estrecha-

mente vinculado a su condición de migrante. Vida y obra, en este caso, no son dos aspectos autónomos de la personalidad del artista, sino que se interpenetran e influyen mutuamente. Sus diversos tránsitos, encuentros y desencuentros geográficos han resultado en una identidad pluricultural y diaspórica, las cuales se identifican como características de sus obras en el sentido de una afirmación y valoración de su raigambre de origen, en superposición y referencia a otros materiales e ideas musicales de diversa procedencia cultural. Su modo de trabajo, mayormente combinando técnicas y formas constructivas de la historia de la música académica con aproximaciones contemporáneas de composición, da por resultado así una estética híbrida en lo que refiere a la diversa procedencia del contenido y la forma musical y a su puesta en común.

El acervo cultural recibido de “primera mano” está referido no solo en los materiales y en la presencia musical, sino también en elementos extra musicales tales como paisajes de la Puna, leyendas y danzas típicas. Alusiones a instrumentos tradicionales imitados –como la quena– y a la baguala reafirman dicha herencia e identidad cultural específica, patente tanto en *La Salamanca* como en la ya brevemente comentada *Soy de Salta*. Por su parte, pareciera que *Runa* no vira en cuanto a su identificación cultural, sino que más bien amplía el marco de interés del compositor, reelaborando y recreando ahora contenidos teológicos y cosmológicos de una de las culturas amerindias como la *quechua*.

O poema incompleto y *Homenajes* son deudoras directas del destino y trayectoria singulares de Altube. En estas, a diferencia de las anteriores, no se encuentran referencias a una materia compositiva connotada culturalmente, sino que hay una utilización y un trabajo del material musical a partir de técnicas y formas constructivas del pasado no inmediato. Así, aparecen procedimientos de escritura provenientes del dodecafonismo en el caso de algunas de las piezas de *Homenajes*. También, se evidencian modelos históricos académicos más antiguos, como el tema con variaciones o el *rondo* –por ejemplo, en el tercer y segundo movimiento de *O poema incompleto*–; o el que ha sido uno de los modelos por excelencia de recreación para todo compositor de música académica, la forma sonata, en el poema musical *La Salamanca*.

A modo de cierre, y para remarcar lo que se ha dicho brevemente más arriba, a pesar de que el énfasis de su origen se deja sentir, creo sin embargo que en sintonía con su identidad pluricultural y diaspórica, el conjunto de obras de este disco de Fernando Altube explora figuras compositivas que no se limitan a una sola referencia. Por el contrario, refieren más bien a la incorporación y articulación de una multiplicidad de elementos y fuentes que se proyectan

desde diversos *cronotopos* hacia las obras, y que le sirven al compositor ya sea en tanto que maneras de hacer, como material musical mismo a recrear o reelaborar e, incluso, como inspiración misma que permanentemente actualiza la libertad expresiva del compositor.

JOSÉ MARTÍN HAMBRA es Licenciado en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesor de Enseñanza Secundaria y Superior, Orientación Música, graduado de la misma casa de estudios. Cursó estudios de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” entre 2009 y 2013. Desde fines de 2022 integró el proyecto UBACyT “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, dirigido por Silvina Luz Mansilla. Ha participado en congresos y publicado reseñas bibliográficas en revistas especializadas. Actualmente, estudia Traductorado de Alemán en el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”.

XIII y VIII Jornadas de Investigadorxs y Becarixs del DAMus

Galería de fotos

El 27 y 28 de noviembre de 2025 tuvo lugar una nueva edición de las Jornadas de Investigadorxs y Becarixs del DAMus – UNA. Desarrolladas en la Sala García Morillo, en la sede del Departamento (Av. Córdoba 2445, CABA), y abiertas a la asistencia de toda la comunidad, contaron con la participación de los equipos de investigación radicados en nuestra unidad académica, que expusieron los resultados de su trabajo por el período 2023-2025 cubriendo una gran diversidad de temáticas y enfoques pertinentes a la investigación en artes musicales.

Los Proyectos de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (PIACyT) son proyectos de temática y modalidad libre, dirigidos por docentes-investigadores/as Categorizados I, II o III, cuyo lugar de trabajo es la Universidad Nacional de las Artes. Durante el período mencionado se encontraron acreditados nueve proyectos PIACyT. En esta edición de las Jornadas se sumó nuevamente la participación del Proyecto “Cuerpos sonoros: producciones, discursividades y modelos educativos desde una perspectiva de género” (Directora: Cristina Vazquez), enmarcado en el Programa de Investigación y Formación sobre Género y Artes.

Asimismo, las Jornadas contaron con dos mesas reservadas a becarixs, exbecarixs e investigadorxs estudiantes pertenecientes a dichos equipos, quienes expusieron los resultados de sus investigaciones en el marco de los proyectos. Además de las exposiciones, las Jornadas incluyeron varios momentos musicales, tanto la audición de fragmentos grabados –a cargo de integrantes de los equipos– como la interpretación de dos obras en vivo.

Las Jornadas se desarrollaron ambos días entre las 14 y las 17 h. Cada proyecto dispuso de 15 minutos en total para que unx o más integrantes comentasen, en nombre de todo el equipo, los resultados de la investigación. A continuación de cada exposición se reservaron 10 minutos al intercambio con el público. Agradecemos a todxs lxs expositorxs y asistentes por su participación, así como a los proyectos en su conjunto por el trabajo desarrollado a lo largo de estos años, reafirmando la importancia de la investigación en la universidad pública como espacio de pensamiento crítico, generación y circulación de conocimiento, y producción de saberes y prácticas orientados por el compromiso científico y social.



Palabras de apertura a cargo de la Decana, Prof. Cristina Vazquez



Izq.: Proyecto “Audiencias de música académica: políticas educativas y culturales para la formación de nuevos públicos” (Directora: Cristina Vazquez). En la imagen: Cristina Vazquez y Victoria Gandini.



Der.: Proyecto “Mujeres y música académica en publicaciones periódicas argentinas y españolas (1880-1930)” (Directora: María Claudia Albini / Codirector: Ramiro Limongi). En la imagen: Ramiro Limongi y María Claudia Albini.



Proyecto “Mujeres y música académica en publicaciones periódicas argentinas y españolas (1880-1930)” (Directora: María Claudia Albini / Codirector: Ramiro Limongi). En la imagen: Mauro Olmos interpreta el vals *Los héroes del día*, de Lydia N. de Natale.



Izq.: Proyecto “Las flautas históricas y su repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente” (Director: Gabriel Pérsico / Codirectora: Mônica Isabel Lucas). En la imagen: Carolina Pérez Bergliaffa y Gabriela Galván.

Der.: Proyecto “Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música” (Directora: Silvina Mansilla / Codirectora: Silvina Martino). En la imagen: Silvina Martino y Trinidad Kempny.



Proyecto “Música argentina para Saxofón. Compositoras” (Director: Fernando Lerman). En la imagen: Fbio Goy, Cecilia Ciaffone, Paula Camila Esquivel Lezcano y Fernando Lerman interpretan la obra *Cuartinas*, de Laura Otero. La obra será parte del disco *Música argentina para Saxofón. Compositoras*, de próxima edición por PRODAMus, la productora discográfica del Departamento.



Primera mesa de becarixs, exbecarixs e investigadorxs estudiantes. En la imagen: Ezequiel Perez Valobra (por el Proyecto “Música argentina para Saxofón. Compositoras”) y Juan Esteban Linares (por el Proyecto “Mujeres y música académica en publicaciones periódicas argentinas y españolas (1880-1930)”).



Proyecto “Análisis de proximidad tímbrica en sustituciones instrumentales” (Director: Eduardo Checchi / Codirector: Pablo Freiberg). En la imagen: Matías Niebur, Guillermo Hirmas Pintor, Rocío Aragón y Pablo M. Freiberg.



Proyecto “Generaciones Olvidadas de Compositores de la segunda mitad del Siglo XIX en la Argentina: la producción pianística y su participación en la educación musical de la época” (Director: Julio García Cánepa). En la imagen: Manuel Massone y Oscar Olmello.



Proyecto “La Electroacústica en el piano. Búsquedas, experiencias y transferencias” (Director: Manuel Massone). En la imagen: Manuel Massone y Teodoro Cromberg.



Proyecto “Resonancias de los materialismos contemporáneos en las prácticas musicales y sonoras latinoamericanas” (Directora: Guadalupe Lucero / Codirector: Nicolás Fagioli). En la imagen: Guadalupe Lucero y Nicolás Fagioli.



Segunda mesa de becarixs, exbecarixs e investigadorxs estudiantes. En la imagen: Ramiro Estrada (por el Proyecto “Resonancias de los materialismos contemporáneos en las prácticas musicales y sonoras latinoamericanas”) y Damián Ferraro (por el Proyecto “Generaciones Olvidadas de Compositores de la segunda mitad del Siglo XIX en la Argentina: la producción pianística y su participación en la educación musical de la época”).



Proyecto "Cuerpos sonoros: producciones, discursividades y modelos educativos desde una perspectiva de género" – Programa de Investigación y Formación sobre Género y Artes (Directora: Cristina Vazquez). En la imagen: Cristina Vazquez.



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