



Artigo: Resenha: Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*

Autor: Giancarlo Siciliano

Fonte: RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 2, Dezembro 2020

Publicado por: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Auditactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/db94033a0d6137db576f78c9da311bae09ff3036>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Auditactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <https://www.iremuscnr.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-auditactiles>

O Caderno em Português da RJMA foi produzido em parceria com o [leMMa](#) – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil).

Como citar este artigo:

SICILIANO, Giancarlo, “Resenha: Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*”, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-5. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/db94033a0d6137db576f78c9da311bae09ff3036>

Resenha: Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*¹

Giancarlo Siciliano

A publicação desta Introdução à teoria das músicas audiotáteis vem consolidar um longo percurso marcado por uma série de obras² através das quais Vincenzo Caporaletti conseguiu estruturar um arcabouço teórico capaz de explicar a especificidade das músicas audiotáteis. Em relação a esse problema, o historiador do jazz Lewis Porter³ já havia apontado, desde 2007, a necessidade de se fornecer uma base teórica adequada para a compreensão das práticas de improvisação; assim, ele anunciava os critérios aos quais o autor responde hoje escrevendo muito mais do que um livro de musicologia. Na encruzilhada da etnomusicologia e da musicologia histórica, entre as ciências sociais aplicadas às artes, à comunicação e à filosofia, o ambicioso dispositivo teórico suntuosamente implantado ao longo dessas páginas não se presta a leituras apressadas e prematuras.

No centro deste livro, a noção de *audiotátil* é apresentada como um modo de conhecimento e recepção de música com base na “racionalidade psico-corporal específica e em sua inerência interativa e experiencial no ambiente”⁴. Se tal afirmação pode parecer obscura ou insuficiente aos olhos do leitor apressado, o autor a esclarece listando os recursos essenciais que as atribuições semânticas do paradigma áudiotátil identifica. De fato, entre as implicações cognitivas do que ele define como *matriz visual* – o posto dialético de audiotátil – com a correlativa mediação do sistema notacional próprio da música europeia, o autor destaca

uma concepção de nota do tipo nuclear, [...] indica um ponto único, determinado com a maior precisão possível, do espaço [...] tonal, em oposição à concepção de ‘unidades de entorno’ pragmático-performativas, ‘aureoladas’, melismáticas pelo som único nas culturas orais tradicionais e nas músicas audiotáteis) [assim como] uma representação gráfica [...] do som / nota como duração temporal diante de outras representações baseadas no ponto de ataque do som como, por exemplo, na tradição teórica percussiva indiana da *tala*, ou na música dos membranofones / idiofones da África Central⁵.

¹ Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Ed. Aracne, Canterano (Roma), 2019, 369 páginas.

² Estes são os livros publicados em italiano ainda não em outras línguas: *I processi improvvisativi. Un approccio globale*, LIM, Lucca, 2005; *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007 e *Swing e groove. I fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.

³ Porter ressalta que “como a música clássica, são necessários anos de estudo e treinamento para aprender a improvisar bem. No entanto, onde um músico clássico pode levar vários meses para produzir uma obra, o artista de jazz só pode fazê-lo em um “take”, no momento, em público e ao vivo. Portanto, os métodos de análise que teríamos que seguir durante uma discussão sobre o jazz deveriam ser apenas um reflexo da maneira singular como a música foi criada”. Prefácio de Vincenzo Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007, p. VII. Salvo indicação em contrário, todas as citações de suas fontes em italiano e inglês são traduzidas por nós. Nós somos os únicos responsáveis por suas falhas.

⁴ Ver V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili...*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

Essas concepções nos levam a considerar o espinhoso problema dos efeitos induzidos por uma “teoria rítmica baseada no sistema cartesiano de divisão matemática (em oposição a ritmos baseados em critérios energéticos ou teoricamente ‘irracionais’, como a rítmica *bi-crônica* [*aksak*] baseada não em apenas uma unidade de medida, [...] mas em duas: colcheia longa e colcheia curta)”⁶. Atudo isso o autor acrescenta “a formalização cristalina e polida do timbre (o belo som da tradição clássica) com a preeminência de harmônicos pares, orientados para a busca de um padrão transcendental fixado antecipadamente, ideal e exossomático [...]”⁷, bem como “a retração teórica de aspectos relacionados ao *motor behavior* (que E.M. von Hornbostel foi o primeiro a descrever [...])”⁸.

Mas, além de todas as considerações etnomusicológicas, o audaz jogo filosófico que perfaz essas 369 páginas abre perspectivas teóricas muito mais impetuosas. Não seria excessivo afirmar que a filosofia detém aqui as chaves de um pensamento efervescente com impulsos multidirecionais, e todavia sempre subsumido em uma categoria tão sintética e unificadora quanto a de um “paradigma para o mundo contemporâneo” (após o memorável subtítulo que o autor tem direito de privilegiar).

Neste ponto, seria legítimo interrogar-se sobre como esse livro proceda à demonstração da validade de tal paradigma, e das implementações concretas desta “audiotatilidade”. A resposta é tão clara quanto o preceito de Giambattista Vico invocado no *incipit* do terceiro capítulo: não se pode conhecer algo senão fazendo-o. É a passagem obrigatória para se contrastar o traço abstrato daquela modalidade cognitiva – a “matriz visual” herdada de Descartes –, que se impôs como fundamento epistemológico e extensão noética das técnicas de notação musical que mudaram o curso da cognição musical no Ocidente. Esse grau de distanciamento no confronto com a faculdade do tato / audição é explicado, em parte, pelo privilégio concedido à visão e suas conseqüências mediológicas em relação à tensão criada entre o ato de improvisar a música e o de representá-la, compô-la e interpretá-la com um código semiográfico especializado.

Embora muitos autores⁹ tenham dedicado longas páginas à questão da hegemonia da visualidade no vasto campo cultural do Ocidente, Vincenzo Caporaletti decide orientar essa problemática em direção a um conjunto de questões musicais recorrendo ao pensamento, raramente cruzados pelas ciências da música, Alcmeone di Crotona, Karl Jaspers, Martin Heidegger e Nelson Goodman: somos assim chamados a atravessar vastos campos conceituais que vão desde os *mètis* da Grécia antiga até a *aura* pós-benjaminiana através da mediologia de Marshall McLuhan e seus sucessores. E é nesse horizonte linha que a audiotatilidade começa a configurar-se em sua especificidade.

Se a audição é fisiologicamente apenas uma forma derivada de uma tatilidade inerente ao mecanismo do ouvido, poderíamos afirmar com Claude Cadoz que “quando fazemos música, usamos a mão para fazer falar o ouvido”¹⁰. No entanto, o ato de tocar essa música ancorada nos meios de reprodução e gravação sonora (que o autor reconduz à noção de *codificação neaurática*) depende de um conjunto de fatores como a dimensão sensorio-motora ou *endossomática* (pela

⁶ *Ibid.* p. 38-39.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ Christian Béthune em francês, na encruzilhada da filosofia e da antropologia, entre outros campos, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, sobretudo p. 287-314 onde ele a chama de uma “filosofia do audiotátil”, recorrendo ao modelo de Caporaletti, desenvolvido na primeira edição de uma obra revisada em 2014 (cf. *supra*). Observamos também, entre as referências em italiano, Giorgio Rimondi, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008. Para trabalhos publicados em inglês, nos referimos aos do etnomusicólogo Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, fortemente marcado pela filosofia, bem como outros trabalhos filosóficos, incluindo o de Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993 e os de David Levin (dir.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California press, 1993.

¹⁰ Cf. “Musique, geste, technologie” in Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (dir.) *Les Nouveaux Gestes de la Musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.

referência canônica às obras de von Hornbostel). Essa dimensão está sujeita à governança rítmica do fenômeno propriamente audiotátil da *continuous pulse* (que também leva o nome de *swing* ou *groove*), e não à ordem métrica resultante do que Heidegger chama de *pensamento calculante* e, mais particularmente, de uma *mathésis*¹¹ refratária à predisposição audiotátil da música europeia configurada, desde o advento da notação, de acordo com os imperativos visuais e racionais de um conjunto de estruturas combinatórias e *exossomáticas* subservientes aos ideais de fidelidade à partitura, bem como a uma autonomia estética permanentemente projetada em direção a um grau cada vez mais alto de novidade formal. Essa projeção toma forma em um movimento contrário às prerrogativas audiotáteis, centradas nas dimensões afetivas e contextuais inscritas não na temporalidade descontínua da prescrição (visual, escrita, programada e discreta), mas no tempo real do próprio ato de enunciação (que é *corporal*, audiotátil, eventual e analógico).

Colocados sob a égide dessa cultura humanista, minada pela hegemonia técnico-científica contemporânea (e, em contraposição, valentemente valorizada por John Blacking¹² no campo da etnomusicologia), os sete capítulos deste livro podem ser lidos independentemente, graças às suas múltiplas referências. Contribuem assim para o desenvolvimento desse novo paradigma pela articulação de conceitos extraídos tanto do pensamento sobre a complexidade, de Edgar Morin, quanto da *embodied cognition* de Francisco Varela, mas principalmente às reflexões de muitos músicos e musicólogos empenhados na busca pelo correto entendimento do fenômeno da improvisação no contexto do jazz, nas músicas da tradição oral e músicas da arte europeia de tradição escrita.

A esse respeito, o autor tem razão ao instituir uma distinção sistêmica entre *improvisação* e *extemporização*. Dois lados da mesma moeda, esses dois termos se referem a uma série de instâncias audíveis e tangíveis (incluindo aquelas herdadas da música artística europeia, como a prática do *partimento* napolitano do século XVIII ou os tratados de C. P. E. Bach e Carl Czerny). Essa série encontra uma extensão na música cuja especificidade audiotátil toma forma através da mediação da gravação e da conexa manifestação – historicamente inovadora e difundida em escala global – dos fenômenos da música *pop*, do *jazz* e da *world music*. Explicar como a improvisação e a extemporização se distinguem implica distanciar-se dos equívocos conceituais sobre o ato de improvisação. O autor não deixa de sublinhar até que ponto deve ser desmistificada a ideia de que o jazz seja uma música de tradição oral¹³; quanto ao fenômeno correlato do *swing*, o autor constata que para a maioria dos musicólogos, ele “permanece um mistério, implicando assim a marginalidade de uma abordagem musicológica crítica que negligencia qualquer explicação de seus próprios fundamentos estéticos e linguísticos”¹⁴. Daí a necessidade de abordar essas questões ao longo do sétimo e último capítulo do livro, ao mesmo tempo em que observa que o olhar analítico colocado na improvisação ainda depende do modelo de Bruno Nettl, obsoleto pela associação ideológica da improvisação a “uma forma de composição”¹⁵. Tais mal-entendidos nos mostram até que ponto a matriz visual e a hegemonia das técnicas de escrita musical foram decisivas no campo da análise desses elementos essenciais chamados “alturas”, erroneamente concebidos como objetos espaciais ou pontos fixos sem extensão em um espaço geométrico cuja correspondência com um espaço propriamente musical está longe de ser estrita. Ao contrário das concepções

¹¹ De uma perspectiva histórica e filosófica, Michel Foucault tematizou esse conceito a partir de *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 361, considerando que, de uma perspectiva mais explicitamente musicológica, Peter van der Merwe o evocava em seu *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 110-111.

¹² Cujá invocação de “som humanamente organizado” exige sua renovação com tanta urgência quanto o autor a coloca na vanguarda desta coleção, intitulada “Musicologie e culture” e cujo livro estabelece o marco inaugural.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ Cf. Bruno Nettl, “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”, *The Musical Quarterly*, vol. 60, n. 1 (January), 1974, p. 1-19. Pensemos também nas tentativas de renomear, sem alcançar uma libertação do modelo composicional, o fenômeno da improvisação pelo neologismo da “comprovisação”, como Jesse Stewart faz de maneira muito sugestiva em sua notável artigo “Comprovisation or Imposition? An Improvised Composition on a Life of Improvisation”, *Critical Studies in Improvisation/Etudes critiques en improvisation*, vol. 9, no. 2, 2013.

implementadas, por exemplo, pela música indiana, onde seríamos induzidos em grave erro se ouvíssemos uma “ornamentação” nos termos de um conjunto de “notas”, e não como uma nebulosa de unidades inseparáveis uma da outra, projetadas de acordo com um modelo holístico, percebido como um conjunto ou constelação única e única.

Essas dificuldades relacionadas à percepção e à escolha de uma terminologia adequada pesam bastante na pedagogia, área em que o autor observa que a referência epistemológica vigente favorece a dimensão *alográfica* em detrimento da denominada *autográfica*, na medida em que se baseia, como no modelo de Nettl mencionado logo abaixo, na composição escrita e seu conjunto de estruturas escalares, harmônicas e modais. Nesse sentido, e com referência específica à situação francesa¹⁶, e apesar dos esforços envidados pelo autor com vistas ao avanço de iniciativas pedagógicas e didáticas, também somos levados a notar com imenso pesar em que medida uma atitude refratária a essas indicações. De fato, a manutenção da designação inadequada de “músicas atuais” que prevalece ainda amplamente nas escolas públicas, na maioria das universidades, conservatórios e escolas associativas, em detrimento de “músicas audiotáteis”, uma categoria que hoje é aceita e totalmente integrada nas nomenclaturas da maioria dos estabelecimentos de ensino superior de música na Itália¹⁷.

Dito isto, já podemos nos contentar com a força pela qual este trabalho exige uma renovação do discurso musicológico, restituindo àquela unidade dissolvida por fenômenos de regionalização epistemológica, em parte atribuíveis a uma suposta *New Musicology* que, a partir dos anos oitenta do século XX, multiplicou esses fragmentos intra-disciplinares que o autor identifica em geral com uma “interdisciplinaridade antagônica”¹⁸, contra a qual ele elabora uma “musicologia relacional”¹⁹, nos termos propostos há dez anos por Georgina Born. Mas o que queremos enfatizar aqui, à guisa de conclusão, é a idéia de que, se qualquer obra digna desse nome é, por definição, *inacabável* e *inesgotável*²⁰, esses atributos nos parecem caracterizar bem este livro nesse sentido de integrar com sucesso teorias e práticas aparentemente não relacionadas umas às outras em um projeto unificado cujo interesse – e necessidade – excede em muito qualquer preocupação estritamente musicológica.

Giancarlo Siciliano
giancarlo.siciliano@gmail.com
Université de Strasbourg

*Traduzido por Fabiano Araújo Costa e
Patrícia de Souza Araújo
Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMa – UFES]*

¹⁶ Ver as descrições dos cursos oferecidas pelas escolas associativas, bem como pelo departamento de musicologia da Universidade de Estrasburgo, entre outros estabelecimentos de ensino de música, onde a escolha feita pelo diretor de uma escola associativa que questionamos em 19 Julho de 2019 diz respeito à designação, até hoje mantida, de “música improvisada e gravada” e isso, naturalmente, em detrimento de “audiotátil” que chamamos a atenção dele durante esta entrevista.

¹⁷ O autor desenha uma tabela entre as páginas 3 e 5 do seu prefácio.

¹⁸ Ver p. 16 do livro.

¹⁹ “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond The Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, 2010.

²⁰ Estas são as palavras do poeta, linguista e tradutor Henri Meschonnic que nos marcaram particularmente ao ler sua obra *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.

Bibliografia

- BETHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.
- BORN, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond The Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, p. 235-243.
- CADOZ, Claude “Musique, geste, technologie”, in Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (dir.), *Les Nouveaux Gestes de la Musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- CAPORALETTI, Vincenzo *La definizione dello swing*, Teramo, Ideasoni, 2000.
- *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007.
- *Swing e groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.
- ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- LEVIN, David (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- MERVE, Peter van der, *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- MESHONNIE, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.
- NETTL, Bruno, “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”, *The Musical Quarterly*, vol. 60, n. 1 (Janvier), 1974, p. 1-19.
- RIMONDI, Giorgio, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008.
- STEWART, Jesse, “Comprovisation or Imposition? An Improvised Composition on a Life of Improvisation”, *Critical Studies in Improvisation/Etudes critiques en improvisation*, vol. 9, no. 2, 2013.