

régis duprat

MEMORIAL

de atividades científicas, artísticas,
didáticas e profissionais

Apresentado como requisito do
Concurso Público de Professor Titular para
provimento de cargo junto ao
Departamento de Música da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo

**São Paulo
1997**

SUMÁRIO

Introdução	4
I - Dados pessoais	40
A- Dados pessoais e profissionais	41
B - Qualificação profissional	41
C- Situação funcional	42
II - Títulos e atividades anteriores ao doutoramento	43
A - Formação básica	44
B - Graduação	44
C- Pós-graduação	44
D- Concursos e atividades como instrumentista	46
F - Atividades didáticas	46
G - Conferências e participação em Congressos	47
H- Trabalhos publicados	48
I - Atividades administrativas	50

III - Títulos e atividades posteriores ao doutoramento	51
A - <i>Título acadêmico</i>	52
B - <i>Bolsas de pesquisa</i>	52
C - <i>Atividades didáticas</i>	52
D - <i>Conferências e participação em Congressos</i>	53
E - <i>Orientação acadêmica e participação em Bancas Examinadoras</i>	55
F - <i>Trabalhos publicados</i>	57
G - <i>Transcrições musicológicas e registros fonográficos</i>	68
H - <i>Atividades administrativas</i>	74
I - <i>Prêmio especial</i>	74
IV - Títulos e atividades posteriores à Livre-Docência	75
A - <i>Títulos acadêmicos</i>	76
B - <i>Bolsas de pesquisa</i>	76
C - <i>Atividades didáticas</i>	76
D - <i>Conferências e participação em Congressos</i>	76
E - <i>Orientação acadêmica e participação em Bancas Examinadoras</i>	77
F - <i>Trabalhos publicados</i>	78
G - <i>Transcrições musicológicas e registros fonográficos</i>	79
V - Títulos e atividades posteriores a Professor-Titular	80
A - <i>Títulos acadêmicos</i>	81
B - <i>Bolsas de pesquisa</i>	81
C - <i>Atividades didáticas</i>	81
D - <i>Conferências e participação em Congressos</i>	82
E - <i>Orientação acadêmica e participação em Bancas Examinadoras</i>	84
F - <i>Trabalhos publicados</i>	88
G - <i>Transcrições musicológicas e registros fonográficos</i>	90
H - <i>Transcrições musicológicas orientadas e programas radiofônicos</i>	92
I - <i>Atividades administrativas</i>	93
J - <i>Entidades a que pertence</i>	93
K - <i>Prêmio especial</i>	94
VI - Arquivos pesquisados no País e no Exterior	94

INTRODUÇÃO

Os primórdios

A visão retrospectiva que o tempo nos suscita permite discernir em nossa própria atividade intelectual e artística trajetórias coerentes que formam como que um discurso lógico no bojo de nossa luta desvairada e quase cega, na busca da consecução de objetivos que nem sempre são elaborados de maneira clara mas que acabam por nortear nossas ações e reações.

Interpretar esse decurso de tempo, função precípua de um Memorial, é tarefa hermenêutica hercúlea que se inicia, diríamos, com uma categorização de atividades-objetivo. Uma delas, no meu caso, foi a dedicação à música dentre as demais atividades artísticas. As demais seriam as artes plásticas, a poesia e a literatura. Nas primeiras, o desenho me absorveu desde cedo, desde os 13 anos, levando-me à prática e ao estudo da História da Arte. Dentre as práticas literárias, o romance e a poesia; esta última ocupou um espaço significativo em minha vida interior e nas minhas práticas artísticas. As demais, como o romance, o conto, a novela, o ensaio e a crítica, se ocuparam um espaço em minha formação, tiveram-me como assíduo leitor e não como criador ou praticante.

A orientação dessas leituras, inclusive as filosóficas, devo ao primo postiço, o grande e saudoso ensaísta, Carlos Burlamaqui Kopke. A prática de escrever, aliás, só a desenvolvi nos meus também assíduos diários pessoais, prática de inestimável exercício de estilo e de bem escrever. Minha atividade poética, quase inteiramente inédita, pois não publiquei senão alguns poemas, dentre eles os publicados na Revista Invenção, dos poetas concretos, em 1963, e mais alguns na Revista Itacoatiara, com meu amigo de juventude, Ives Gandra Martins, e em outra Revista do Rio de Janeiro.

Se não contar a sensibilidade arguta de meu pai que nos afeiçoou cedo ao violão, diria que a magia de um violino atrás de um sofá em casa de meus avós paternos talvez tenha despertado a minha vocação musical. A compreensão e o denodo de meus pais em dar consecução a esse capricho infantil complementaram a fascinação inicial e começaram a moldar o que poderíamos chamar de primeiros passos de minha formação musical. Não esqueçamos a deliciosa Apassionata, de Beethoven, com que

naquela mesma casa do violino atrás do sofá, uma prima mais velha, depois esposa do meu preceptor Kopke, fazia vibrar meu coração ainda criança de 10 anos. Os estudos de violino, iniciados com Rafael d'Angelo, levaram-me, no devido tempo, à Orquestra do Grêmio da Universidade de São Paulo e ao preceptor musical, mestre e sempre amigo George Olivier Toni, responsável por minha formação inicial e, modéstia à parte, pela solidez dos meus estudos musicais, por minha definição pela viola e por duas grandes e inesquecíveis figuras de mestres: Maestro Martin Braunwieser e Johannes Oelsner.

Daí para a prática orquestral diversificada, para a profissão multipraticada, foi um passo quase lógico, redundante, pois com 19 anos eu me tornei um profissional contumaz, por necessidade, que não podia mais tergiversar sobre qual das atividades artísticas elegeria.

Até aos 20 anos continuei cantando no coro da Sociedade Bach, com Braunwieser, fazendo muita música de câmara, quarteto de cordas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, grupos de câmara em casa de amigos e aficionados, Orquestra Sinfônica de Amadores, com os saudosos maestros Moacir Serra e Leon Kaniefsky. Ainda repercutem fortemente em minha alma os sons das primeiras obras que toquei dentro de uma orquestra: A Gruta de Fingal, a Abertura do Rienzi e o Concerto n. 1 para piano e orquestra, de Beethoven.

Entretanto, minhas leituras e práticas poéticas jamais se interromperam. São dessa época, também, alguns artigos que escrevi em jornais da imprensa de esquerda, de São Paulo, sobre a música nacional, Villa Lobos, os problemas da educação musical e da profissão.

Tenho hoje bem guardado, também, (para que ninguém veja...), um caderno de 135 páginas iniciado a 8 setembro de 1954 e interrompido em 23 de outubro de 1961, onde eu assentava impressões e reflexões que poderia chamar de estéticas. Em plena década de 50, minhas leituras eram, evidentemente, pelo menos no campo ideológico, especialmente marxistas, e lembro-me bem que ressaltavam nelas a edição francesa da *Contribution à l'esthétique*, de Henri Lefèbvre, de 1953, e o pernicioso Zdanov, *Sobre a literatura, a filosofia e a música*, de 1950.

Mas estavam presentes, também, Edouard Lalo, *Notions d'Esthétique*; Taine, a *Philosophie de l'art e Do ideal na arte*; Bosanquet, a *História de la Estética*, em tradução espanhola de 1949; Gisele Brelêt, a *Esthétique et creation musicale*, de 1948 e *L'interprétation creatrice*, de 1951, e sobretudo Mikel Dufrenne, a *Phenomenologie de l'Experience Esthétique*, de 1953, que tanto impacto exerceu sobre a minha mente estudiosa; a *Vie des formes*, de Focillon e, alguns anos depois, Abraham Moles, *Theorie de l'information et perception esthétique*, publicado em Paris em 1959, e que nos introduziu a todos na era da teoria da informação.

Li essa literatura, dentre outras obras, na década de 50 e a conservo ainda em minha biblioteca, os mesmos exemplares, companheiros inseparáveis das minhas indagações e aporias sobre o mundo da arte. É uma literatura que vai do marxismo à fenomenologia na estética. Esta última constituiu uma corrente que marcou a minha formação nesse tempo e, passados os anos, nos últimos dez ou 15, me conduziram ao estudo da ontologia hermenêutica e às correntes existenciais (não 'existencialistas').

Quiz o destino, entretanto, que essa vertente do meu trabalho intelectual, ininterrompida desde então, se mantivesse rigorosamente no anonimato, ou ineditismo, da mesma forma que inédita permaneceu toda a minha reclusa mas intensa atividade poética. O teor da bibliografia referida corrobora minha impressão de que eu teria tido acesso a uma boa literatura de estética e História da Arte. No mesmo ano de sua publicação conheci e degustei, dentre outros, Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, publicado em Paris em 1949. Essa bibliografia foi aprimorada e ampliada por ocasião de minha especialização em Estética com a mestra incomparável que foi Gilda de Melo, quando retornei à USP para terminar meu curso de História, anteriormente interrompido por razões profissionais e de sobrevivência.

É difícil atinar com a razão destes desconcertos; se desconcertos não foram, já que reflito sobre uma realidade só por mim conhecida, teriam sido, pelo menos, opções desconcertadas... O certo é que imperou dentro de um grupo a que fiquei pertencendo, uma espécie de preconceito pragmatista que torcia o nariz para as atividades reflexivo-especulativas, valorizando, ou pelo menos só tendo olhos para as atividades práticas, tanto artísticas e especificamente musicais, quanto organizacionais; estas, da profissão e também da atuação sindical e política, integrado que estava, então, no Partido Comunista Brasileiro. Eu diria que a missão primordial e ingênua era,

naqueles dias, a de contribuir para a construção da Revolução, que criaria tão logo, acreditávamos, um mundo mais justo, mais honesto, igualitário e feliz... E nessa luta não havia lugar para tergiversações. Isto pode ter ocorrido diferentemente em outros grupos e em outros países, mas comigo e com meu grupo, foi assim que aconteceu.

A vida profissional: os anos 50

Atravessei a década de 50 nos braços da minha viola, tocando todos os gêneros de música que se pode imaginar, dos mais nobres aos mais pobres. Tocava na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, na Orquestra da Rádio Nacional, fazia quarteto de cordas, gravações da MPB, cachês de toda espécie, inclusive em bailes e restaurantes; e construía uma família que só proliferou no fim da década porque assim Deus quizes, e um patrimônio modesto que decidi permutar, no início da década seguinte, por estudos na Europa, com mulher e filho estudando também.

Mas o fim daquela década foi o do retorno à Universidade. Por desencantos, talvez; benditos desencantos. Não posso negar que sentia na profissão de instrumentista de orquestra uma carência de dignidade e respeito que não condizia com a extremada devoção e vibração interior da minha alma jovem pelas coisas sagradas da arte. Ainda hoje, a profissão de músico executante padece desses mesmos males, a crer em depoimentos de amigos e alunos que decidiram persistir teimosamente na modalidade da profissão. Ingrata e adorável modalidade em que aprendi e pratiquei o barroco com Mário Rossini, no Angelicum do Brasil; a música barroca, também, e contemporânea, com Olivier Toni, na Orquestra de Câmara de São Paulo; Puccini e a Trilogia de Wagner, com grandes regentes internacionais; a oportunidade de tocar sob a regência de Villa Lobos, Katchaturian, Francisco Mignone, José Siqueira, e com regentes como Jean Morel, Eleazar de Carvalho, Ernst Krenek, e tantos outros.

O retorno à Universidade: a década de 60

O retorno à Universidade foi profícuo. Já no primeiro ano, em 1958, deparei com precioso manuscrito musical do período colonial brasileiro, em pesquisa na Coleção Lamego, coordenada por Miriam Ellis, filha do saudoso historiador e mestre Alfredo

Ellis Junior, que também me examinara no vestibular de História. Esse constituiu o meu primeiro trabalho de transcrição musicológica, cuja consecução tornou-se possível pelo entusiasmo e estímulo incondicionais do mestre e amigo Toni que em dezembro de 1960 também incluiu a sua execução em concerto no Teatro Municipal de São Paulo, com a Orquestra de Câmara, tendo por solista a soprano Marília Siegl, conjunto, aliás, responsável pelo excelente registro fonográfico que se realizou sete anos depois. Tratava-se do *Recitativo e Aria*, de compositor anônimo da Bahia, datado de 1759, para soprano solo, cantado em vernáculo, violinos e baixo contínuo.

O estímulo daquela descoberta foi decisivo para manter a continuidade das pesquisas que então encetava, pois ainda no mês de dezembro daquele ano de 1960, após incansáveis pesquisas na Cúria Metropolitana de São Paulo, eu deparava com o conjunto quase completo do que sobrevivera dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844), o mestre-de-capela da Sé de São Paulo.

Naqueles tempos, a descoberta de manuscritos musicais tinha uma conotação diferente da de hoje. Essas descobertas eram muito raras. Conhecia-se do período colonial apenas o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e os então relativamente recentes achados de Curt Lange em Minas Gerais, que se tornaram mais conhecidos pelas gravações que Edoardo di Guarnieri realizou em 1958 com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Em São Paulo, sob a regência de Olivier Toni a Orquestra de Câmara de São Paulo contribuiu decisivamente para a divulgação das descobertas de Minas Gerais; executamos e estudamos aquelas obras com grande entusiasmo e até andamos dando entrevistas na imprensa em apoio ao seu descobridor na celeuma que se estabelecera então entre ele e vários musicólogos e críticos de música, especialmente do Rio de Janeiro.

Mas os acervos de manuscritos disponíveis eram ignorados. Não havia sido publicado, ainda, o *Catálogo Temático das obras do padre José Maurício*, de Cleofe Person de Mattos (1970), e as descobertas de Lange nunca foram reunidas em Catálogo senão recentemente (*Catálogo Temático*, R.Duprat e C.A.Baltazar, v. 1 e 2, 1991 e 1994), após a aquisição, pelo governo brasileiro, do acervo Curt Lange. A Musicologia oficial, então, nada sabia de vários acervos riquíssimos existentes nas sociedades e arquivos mineiros como Mariana, São João del Rei, Diamantina, Prados e Tiradentes; Sociedades e Orquestras que, sem solução de continuidade, conservaram, executaram e

cultuaram aquele rico repertório por todo o decorrer dos séculos XIX e XX, sem repercussões musicológicas nacionais ou internacionais. O primeiro Catálogo desses acervos mineiros surgiu em 1979, publicado pela PUC/ RJ-Xerox, trabalho que, apesar dos inúmeros problemas de organização da matéria, oferece um panorama razoável bem melhor do que nada.

Com a continuidade das minhas pesquisas, a descoberta do acervo de manuscritos de André da Silva Gomes foi acrescida, no ano seguinte, de mais um achado: o do acervo do maestro Veríssimo Glória (1868-1952), que atuara em São Paulo, especialmente, na igreja do Rosário dos Pretos, desde o final do século passado. Ali encontrei inclusive obras de Silva Gomes, que estão hoje integradas ao *Catálogo R. Duprat* (1995) que publiquei em São Paulo, pela Editora Paulus, e que parcialmente divulgara em 1966 em minha tese de doutorado, na Universidade de Brasília, ocasião em que arrolei, em anexo, 76 obras daquele compositor.

A catalogação, a transcrição e o positivismo

A atividade de catalogação de manuscritos tem sido interpretada equivocadamente por setores que podiam ostentar uma compreensão mais profunda da atividade musicológica. Atividade indispensável, a catalogação temática é obra de consulta essencialmente referencial. Permite identificar, e constitui instrumento básico de pesquisadores e dos que desejam ampliar o conhecimento sobre a música encerrada nos arquivos. As técnicas de catalogação, internacionalmente praticadas, estão consubstanciadas no *Repertoire International des Sources Musicales*. Os grandes acervos de manuscritos musicais do exterior encontram-se catalogados sem o que não se viabilizam as pesquisas. Eles próprios são o produto de pesquisas tanto biblioteconômicas quanto histórico-musicais e até, às vezes, analítico-musicais. No que me toca, eu trouxe da área de História, no período em que estudei na USP, a idéia da urgência absoluta do levantamento e catalogação das fontes nacionais e regionais para a História. Sem isso não há possibilidade de fazer História nem de interpretar a História. Os cursos universitários dessa disciplina, após implantados no Brasil, com a criação da universidade brasileira na década de 1930, contribuíram decisivamente, e em São Paulo especialmente após a criação da Revista de História, por nosso saudoso mestre Eurípedes Simões de Paula, a quem tanto devo em estímulo e apoio, para o

levantamento sistemático das fontes de arquivo regionais, utilizando e valorizando o trabalho dos docentes recém egressos da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Interpretações precipitadas sobre a carência de valor e conveniência da elaboração de catálogos temáticos, assim como, também, o trato das biografias, simulam um pretenso repúdio àquilo que os musicólogos vêm chamando recentemente de positivismo na sua disciplina, e que na verdade indiciam uma compreensão imprecisa do problema do valor da ciência e a função de cada um dos níveis em que a pesquisa tem necessariamente de se desenvolver. Para endossar a minha argumentação sirvo-me de um texto pouco referido, de Heidegger, o filósofo da ontologia hermenêutica:

“À experiência da pesquisa científica corresponde, nas ciências históricas e filológicas, a crítica das fontes. Esse nome designa aqui esse conjunto formado pela triagem, confirmação, valorização, preservação e interpretação das diferentes fontes de pesquisa... Toda ciência, enquanto pesquisa, se funda sobre o projeto de um setor de objetividade delimitada; ela é, pois, necessariamente ciência particular. Toda ciência particular deve necessariamente - no desdobramento do projeto com seu método - especializar-se sobre campos delimitados de exame. Ora, essa especialização não é de nenhuma maneira o epifenômeno fatal devido à inextricabilidade crescente dos resultados da pesquisa científica. Ela não é absolutamente um mal necessário, mas a necessidade essencial da ciência enquanto pesquisa. A especialização não é a conseqüência, mas a razão do progresso de toda pesquisa”. (L'époque des conceptions du monde, in *Chemins [Holzwege]*, Paris, Gallimard, 1962, pp.75-6)

Delongo-me nessa argumentação porque ela coincide com e integra a minha linha atual de pesquisa, assunto a que retornarei; qual seja, a da definição da essência e do sentido da atividade musicológica como disciplina que se constituiu no final do século passado, e pois, sob o signo do positivismo cientificista, e que nos últimos 120 anos viveu, padeceu e acompanhou as vicissitudes de um percurso histórico-filosófico perturbador mas, e por isso, enriquecedor, metodicamente atribulado e que se expandiu em sub-áreas diversas, cada uma das quais vem sofrendo o impacto das respectivas ciências auxiliares, com seus métodos e técnicas próprios dentre as quais poderia citar resumidamente a História, a Antropologia, a Psicologia e a Pedagogia, a Estética e a Sociologia.

Mas não é somente a catalogação que está na berlinda. Ela é apenas, diríamos, o primeiro nível de redundância positivista, por constituir, pretensa e aparentemente, mera transcrição listada do conteúdo itemizado de um conjunto ou acervo de manuscritos musicais. Isto é uma visão simplista, reducionista.

Na verdade, poderíamos utilizar a expressão 'positividade' no lugar de positivismo, utilizado genericamente na literatura musicológica internacional. Positivismo-cientificismo não podem ser tomados como identidades. O segundo, acredita no valor indiscutível da ciência e do conhecimento do mundo. O primeiro também; mas este tem a mais o acreditar que o mundo evolui de etapas primitivas, teológicas de visão do mundo para etapas positivas. Tudo isso mudou com o desenvolvimento mais recente das ciências, especialmente a partir da teoria dos parâmetros de Kuhn (1960) e da escalada da hermenêutica, sobretudo depois de Heidegger (1927) e Hans-Georg Gadamer (1960). Portanto, quando se fala hoje em positivismo, quer-se sempre referir a tendências neopositivistas ainda sobreviventes na visão metódica das musicologias.

Um segundo nível de 'positividade' está constituído pelo que se costuma chamar de transcrição musicológica. No Brasil, Francisco Curt Lange introduziu a expressão 'restauração', geralmente antecedida de 'descoberta' ('descoberta e restauração'). A primeira expressão foi evidentemente emprestada do vocabulário amplamente utilizado pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, sob a inspiração de textos reflexivo-práticos de Mário de Andrade e implantado pelo denodo e lucidez de Rodrigo de Melo Franco). Com a expressão 'restauração', ou simplesmente 'restauro' como também se ouve falar, o SPHAN se refere às obras metodicamente conduzidas no trabalho de recuperação de monumentos do patrimônio histórico e artístico nacional. Ela ainda é utilizada pelos que cuidam da recuperação de imagens, livros e papéis históricos e objetos antigos em geral, atingidos pela ação do tempo, por fungos, traças, cupins e pelo desgaste material. Aplicada à transcrição musicológica, a expressão constitui uma metáfora um tanto imprópria. Ela faz pressupor que integra ações que na verdade não estão inteiramente presentes no trabalho de transcrição, como por exemplo a reconstrução, a reparação de partes constitutivas do todo da obra. Ela se constitui muito mais num trabalho de adaptação para as necessidades modernas da prática musical, uma preparação para execução moderna, especialmente da grafia musical, de um manuscrito escrito há cerca

de 200 ou mais anos, quando vigia uma série de hábitos gráficos diferentes dos de hoje; por exemplo a partitura, ou grade, em que estão presentes as partes de todas as vozes envolvidas numa composição, e que não estava geralmente prevista no projeto de composição original. Esses hábitos gráficos de então também podiam expressar convenções notacionais correspondentes a práticas de execução da época, que se perderam no decorrer do tempo com as mudanças de estilo de compor e executar música, ou que eram, como se dizia no tempo, de compreensão 'subintellecta', permanecendo encerradas em determinada literatura teórica da época que cabe exumar e estudar e que passou a constituir subsídio indispensável para a recuperação das práticas antigas. Vez ou outra cabe uma que outra restauração propriamente dita; qual seja, a de um segundo trompete, numa excelente obra de autor como Silva Gomes, como ocorreu proceder no meu caso, ou na própria realização obrigatória e contingente dos baixos cifrados de que é abundante a música sacra dos séculos XVII e XVIII.

Já ouvi levianos comentários de que a época das transcrições já teria passado. E' uma afirmação de imaturidade e inexperiência no trato das coisas das ciências. E' mais ou menos o mesmo que afirmar que a farmacologia não tem mais que estudar as plantas. E se isso for verdade para a farmaco não o é para a musicologia histórica, especialmente a brasileira; mas faço-me entender pela metáfora, que me parece válida para toda a musicologia histórica ocidental. Segmento ponderável da musicologia norte-americana e europeia vem se dedicando atualmente à recuperação do mais variado repertório produzido no passado, especialmente europeu, já que é mínima e inexpressiva a realizada nos próprios Estados Unidos no período colonial. E' o que vem ocorrendo com a obra e a biografia de Ockeghem, Obrecht, Frescobaldi, com os mestres-de-capela das catedrais espanholas e italianas dos séculos XVI a XVIII tantos outros autores. Recentemente, em longa viagem à Itália, tomei conhecimento de uma rica atividade de editoração crítica das obras dos períodos citados, compostas por calabreses e sicilianos. Trata-se de um trabalho que dá continuidade àquele iniciado no final do século passado e que exumou para um diálogo musical com os tempos idos, a antes desconhecida obra de Machault, Dufay, Constable, Josquin dès Prés, e muitos outros compositores. Exemplo recente e extremamente eloqüente é a reedição completa da obra de J.S.Bach (1685-1750), que se iniciou em Göttingen e Tübingen, em 1954, revendo a *Bach-Gesellschaft* iniciada em 1850. [v. Gertz, Gerhard, *Toward*

a New Image of Bach, in 'Journal of the Riemenschneider Bach Institut', outubro de 1970, pp. 9-28 e jan 1971, pp. 7-28]

Na realidade a redundância desse neopositivismo só constitui redundância para aqueles que praticaram exaustivamente as transcrições... O autêntico neopositivismo reside, de fato, na incapacidade de compreender a dimensão hermenêutica da atividade de transcrição musicológica, ou seja, a consciência de que uma transcrição não passa de uma interpretação de texto, textos ou contextos, que jamais esgotará a verdade da obra transcrita. Como jamais esgotará, igualmente, toda e qualquer abordagem biográfica, analítica, estrutural ou mesmo hermenêutica...

As análises

Aliás permeia, na incipiente musicologia brasileira, uma tendência que se pretende recente, de depreciar a crítica e abordagem dita impressionista-literária-retórica da obra musical tanto quanto a transcrição-restauração, dissociando esta última, equivocadamente, de toda atitude analítica prévia, concomitante e ou posterior, como se uma transcrição não resultasse de uma postura teórico-analítico-histórica integrada e permanente. Ao mesmo tempo supervaloriza-se a "análise musical" como panacéia universal das doenças da musicologia, ou da própria música.

Dizemos que essa tendência "se pretende recente" porque na verdade ela conheceu diversos fluxos no passado da nossa musicologia. Diríamos que datam da década de 1920 os primeiros ensaios dessa depreciação, com os escritos de Mário de Andrade e, na década seguinte, os de Luis Heitor, na de 40 as pesquisas e descobertas de Francisco Curt Lange, na de 50 ainda Luis Heitor, Oneyda Alvarenga, na música popular brasileira, na de 1960 o saudoso padre Jaime Diniz, Gerard Behague, José Maria Neves e o próprio autor destas linhas, integrados no repúdio à crítica retórica da obra musical e à leviandade das citações infundadas.

Mas a tendência recente, de que falamos, reflete diretamente a ocupação quantificada do meio acadêmico por parte de segmentos ponderáveis da comunidade musical, ou seja, a presença da música na universidade brasileira e a expansão da qualificação profissional e da titulação. Nesse esquema de ocupação, tem um espaço razoável uma geração de especialistas titulados especialmente nos Estados Unidos e que desse país

trazem uma formação e uma preocupação voltados primordialmente para a análise musical.

Nos Estados Unidos, onde a expansão da musicologia na universidade tem seu início significativo na década de 1930, aquele país conhece um incremento indiscutível na área, no período da segunda grande guerra, com a imigração de musicólogos refugiados, sobretudo anglo-saxões. A ascensão da musicologia e da análise na década de 1950 ocorreu ali, na Universidade.

No Brasil, não obstante a presença da música na universidade ser anterior ao início da década de 1970, os estudos pós-graduados que irão gerar uma substancial contribuição do setor para a musicologia, datam de 1973, na ECA/USP, disseminados, em seguida, em sintonia com a legislação oficial, por um grande número de universidades do país. A ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, que constitui forma superior de organização e de incentivo à pesquisa, surge somente no final da década de 1980. É claro que, infelizmente, ainda não podemos falar em contribuição relevante da Sociedade Brasileira de Musicologia, fundada em janeiro de 1987, que já começa a apresentar os primeiros frutos.

Não quero repetir aqui o eficiente panorama dessa movimentação traçado, no que se refere aos Estados Unidos, por Joseph Kerman em seu livro *Musicologia*, nas suas abordagens, conceitos e conclusões. O fato é que além da produção, desde a década de 1940, daqueles imigrados como Schoenberg, Reti e outros, temos a considerar a produção em língua inglesa e o movimento editorial envolvendo as traduções dos demais idiomas, especialmente do alemão, no pós-guerra. Podemos falar, assim, de uma musicologia anglo-saxônica consumida nos Estados Unidos no período de 1940-1960, na qual pelo menos quase 30 trabalhos integrados na bibliografia do artigo *Análise*, de Ian Bent (Grove VI) foram publicados naquele país dentre os 106 títulos selecionados, ou seja, quase 30% do total.

Essa é uma relação extremamente selecionada que dispensa qualquer esforço de quantificação, ou de complementação da listagem bibliográfica de Bent. Quero referir-me à natureza dos trabalhos citados por Nattiez (*Semiologia musical e pedagogia da análise*, in *Opus 2*, ano II, n.2, jun 1990), o primeiro dos quais, de 1980, é justamente o de Bent. Os trabalhos são de natureza retrospectiva e não propositiva, isto é,

nenhum deles propõe um modelo novo ou inovador de análise. Todos eles abandonam qualquer resquício do que Kerman dizia em seu livro (p. 80) referindo-se à teoria musical, de uma situação acadêmica vivida no passado e caracterizada por "ortodoxias opressivas". Essa natureza é um verdadeiro libelo contra as tendências analíticas e a assimilação delas, especialmente as monistas, fundamentadas num princípio único, exclusivo e dogmático de análise. É libelo contra qualquer pretensão positivista de se compreender, interpretar e explicar a obra musical com base exclusiva na decifração ou percepção de sua eventual estrutura, seja ela qual for, pois será sempre parametrizada. E não importa quantos parâmetros sejam usados pois não é a somatória deles que superará a essência e a competência decifratória de cada um deles isoladamente. A psicanálise lacaniana já superara, no seu campo arraigado, a "psico-análise" como mero instrumento de desvelamento e reintegração da transparência, ou seja, como subjacência que se trataria de fazer aflorar. A análise não conseguiu, até hoje, alcançar a conscientização dessa impotência inerente ao próprio processo do conhecimento, desguarnecendo-se gnosiológica, epistemológica e ontologicamente.

Ainda a década de 60

A década de 1960 foi a dos estudos e pesquisas na Europa, preparando o doutorado que defendi na Universidade de Brasília, onde lecionei até a crise que assolou a instituição. Do início da década datam as primeiras publicações que incluo neste Memorial.

Enquanto permaneci no Brasil, empreendi as pesquisas sobre os manuscritos de André da Silva Gomes, microfimeei o acervo todo e iniciei a catalogação temática e transcrição de uma das suas mais notáveis partituras. Minha irresponsável juventude inspirou a eleição da grande Missa a 8 vozes e orquestra, em Mi bemol, que ainda hoje continuo a considerar uma das mais magistrais de todo o acervo e de todo o período colonial brasileiro. Gloriosa inspiração, pois eu não possuía então os instrumentos necessários para aquela escolha. Tive de esperar dez anos para gravá-la; ela jamais foi apresentada em concerto. A façanha do registro fonográfico coube ao saudoso Irineu Gracia, que a registrou em selo Festa, e ao irmão Rogério que a preparou e gravou nos estúdios da Vice-versa, com um só coro fazendo play-back.

Durante seis anos eu iria trabalhar naquele arquivo do casarão da praça Clóvis Bevilacqua, interrompido por duas viagens à Europa. Arquivo e praça foram demolidos para ampliar-se a praça da Sé. O êxito da pesquisa deveu-se à compreensão e lucidez do cônego João Kulai, então diretor do Arquivo da Cúria Metropolitana, e aos préstimos incondicionais dos seus funcionários, especialmente Cordeiro e Feitosa, respectivamente restaurador e encadernador das milhares de folhas de documentos dos séculos XVII e XVIII que o arquivo possuía. No casarão da praça Clóvis, ninguém tinha notícia nem acreditava que ali pudesse haver papéis de música. O acervo organizado funcionava no andar térreo e era pesquisado sobretudo por excelentes genealogistas, com quem muito aprendi, aliás; as reservas estavam no sótão, no topo de uma escadaria de 50 degraus que levavam a um patamar interior onde ficava a porta de entrada do arquivo em organização e restauro. Não sei que milagre preservou as folhas de Silva Gomes, que jaziam justamente nas prateleiras mais altas de um pé direito de cerca de quatro metros. Empilhado, o acervo podia formar 1,5 metro. Sua primeira morada, após a descoberta, foi um baú de metal, onde depositávamos os manuscritos revelados pela busca. A quantidade de papéis e objetos era tão grande que o achado não se completou senão em vários meses. Meus 30 anos conheceram, então, a alegria de um menino. Eu sabia que tinha todo o futuro para me ocupar...

O Manifesto de Música Nova

Mas a pesquisa era para as horas vagas. O ganha-pão residia mesmo no tanger as cordas da minha viola. E nem tudo eram flores. Como grupo, a que estava integrado, o interesse maior era pela música contemporânea. Vivíamos, desde o final da década anterior, em permanente ebulição criativa em pensamentos de vanguarda, de questionamentos da ideologia do nacionalismo, e superação das estéticas conservadoras. Era a fermentação das idéias que culminariam no Manifesto de Música Nova, de 1963, publicado na Revista Invenção, dos poetas concretos, Haroldo, Augusto, Décio, José Lino, Afonso, amigos que frequentávamos e com quem compartilhávamos nossas inquietações, contestações e perspectivas; Rogério, Damiano, Gilberto, Willy, Júlio, Sandino, Alex, todos co-signatários do manifesto de março de 63: “Compromisso total com o mundo contemporâneo”. Para nós, já começava ali a pós-modernidade...

Ir para a França, preencher lacunas da cultura tradicional e mesmo participar de uma vanguarda que resistia a uma radicalização cuja urgência já era muito clara para nós, sobretudo para Damiano e Rogério que haviam vivido, em 1961-62, o impacto da participação de Cage no Festival de Darmstadt, coisa que muito se discutiu então, era de uma inutilidade irritante.

Muito do que ficou afirmado naquele Manifesto ainda vale, ou ainda não foi realizado até nossos dias: “anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação...”, do “mito da personalidade”..., da “educação como integração na pesquisa...”, do “levantamento do passado musical como contribuição aos problemas atuais...” Foi, entre nós, o derradeiro manifesto de uma poética modernizante.

A vocação das vanguardas do nosso século foi indiscutivelmente ontológica, como quer Gianni Vattimo (*Poesia e Ontologia*, Milão, Mursia, 1985, cap. I, pp. 33-72). Ela é só aparentemente formalista. De fato, essa vocação é mediadora, propedêutica, explicativa, que visa à expansão da consciência social de símbolos que se disseminariam muito lentamente, se os manifestos não se constituíssem e tudo ficasse a cargo das obras musicais do grupo. O manifesto é a ação mediadora da linguagem falada. A crítica musical também sempre o foi, e isso se deve à inegável função fundadora da palavra. As poéticas cultivam um valor ontológico; as estéticas, não. A inessencialidade da arte, a visão dela como um jogo, como função meramente lúdica ou intuitiva, culturalista, complementar à vida, tem origens kantianas (arte desinteressada) como atividade secundária, e portanto marginal, que definiam a experiência artística como a esfera que não era nem teórica nem prática, um limbo das atividades do homem. É contra isso que se insurgem as vanguardas do século XX, tentando a restauração da dimensão ontológica da arte.

O Manifesto de 63 não deve ser interpretado como simples e exclusiva proposta de renovação das linguagens e das técnicas. Como diz Vattimo com relação às vanguardas em geral, o Manifesto de 63 se propunha um reexame do próprio conceito de fruição estética, questionando a leitura esteticista e prognosticando uma presença maior do homem, com seus problemas atuais na obra musical, ou seja, uma recuperação do caráter ontológico da arte, contra o sentimentalismo nacionalista e o egocentrismo personalista do artista-músico, impregnados de resíduos românticos.

Para o Manifesto, o então enfatizado engajamento no mundo moderno, envolvia o compromisso total com o mundo contemporâneo, que não consistia apenas na revolução da linguagem pela incorporação dos serialismos e dos processos eletroacústicos. Implicava também na assimilação do concretismo anti-idealista, na superação da arcaica oposição conteúdo-forma, deglutição dos construtivismos, reavaliação positiva dos recursos informatizados e comunicacionais, inclusive uma visão ampliada da psicofisiologia da percepção, compatibilização da atitude global do músico com as conquistas até então efetuadas pelo homem como conhecimento do mundo, integrando criativamente a probabilidade e as conquistas da física de pós-guerra.

Não foram esquecidos, então, os compromissos que a exumação do passado podia honrar e valorizar com os novos recursos estatísticos e computacionais que ainda timidamente começavam a oferecer-se à nossa atividade, nem os libelos contra o ensino prelecionai e impregnado de arcaicas posições pedagógico-didáticas fundadas na mera transmissão de conhecimentos acabados.

A organização das estruturas proposta (“reformulação da questão estrutural”) previa, na verdade, um repúdio a qualquer pretensão lógico-dedutiva das estruturas tradicionais, optando por uma visão “analógico-sintética” muito mais dinâmica e moderna, consentânea com o que se chamava o “plano piloto para a poesia concreta”, do grupo Noigrandes. Nesse sentido, o Manifesto era de fato, muito mais moderno do que hoje se pensa, e até anti-estruturalista “avant la lettre”...

O propor uma nova teoria dos afetos mais afeta aos problemas novos do consumo e da criação, vertiginosamente precipitados no período do pós-guerra que diversificou o “topos” da presença da música, deu ao Manifesto a lúcida noção da necessidade de um equilíbrio, raramente encontrado em fase posterior, na década seguinte, em que predominou o estruturalismo, entre o que se chamava de informação semântica e informação estética.

O Manifesto terminava com chave de ouro, citando Maiacovsky: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Hoje, após 32 anos, tudo isto soa extremamente ontológico, pois o fundamental para nós, naqueles anos, era a revolução pela arte... E a revolução era a reintegração da dignidade humana, de que o homem é hoje tão carente.

A experiência européia.

Quando lá cheguei, a França lutava, sob De Gaulle, contra a extrema direita que tentava manter o domínio sobre a Argélia, dos últimos redutos do colonialismo esclerosado e terrorista. O herói da segunda Grande Guerra voltava ao poder com uma espécie de unanimidade para vencer o pior.

Ali deparei, pela primeira vez de forma ostensiva e integral, com a universalidade e a pluralidade. Mais que isso, com a naturalidade com que uma civilização encarava e respeitava a multiplicidade, condição *sine qua non* da democracia. Esse, talvez, tenha sido o choque mais positivo que sofri então, ou que me chamava a atenção. Nossa sociedade brasileira era, e ainda é, autoritária, e o autoritarismo é irmão gêmeo da intolerância.

Ali encontrei uma sociedade mais igualitária, onde a distribuição da riqueza não parecia apresentar, aos meus olhos acostumados com as injustiças sociais, diferenças chocantes de níveis de renda. Não era, é claro, o paraíso, mas eu não identificava focos concentrados de miséria absoluta a que me acostumara desde os tempos de juventude em que atuara em trabalhos sociais e políticos nas favelas miseráveis de São Paulo.

Já ao sistema educacional na Sorbonne ainda que não me decepcionasse por inteiro, reagi com reservas devido à presença quase generalizada da prática do ensino discursivo. Não sei o que minhas ilusões aguardavam... Mas logo as condições de trabalho integral como bolsista do governo francês (bolsa que devo ao empenho do saudoso docente de grego da USP, Professor Aubreton), as aulas no Instituto de Musicologia, as entrevistas com Jacques Chailley, os contatos com colegas de várias nacionalidades, o apoio paternal do inesquecível Luiz Heitor Correa de Azevedo e a gradual integração na vida cultural do país, foram fatores decisivos para alegrar o desempenho das tarefas que tinha pela frente. As pesquisas no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, as visitas infundáveis às livrarias onde, pela primeira vez pude me familiarizar com um gigantesco esquema editorial, e a assiduidade aos concertos, incumbiram-se de vencer as derradeiras resistências ao sistema.

Entretanto, perdurou durante todo o tempo de minha permanência naquela cidade maravilhosa, o sabor levemente amargo de uma expectativa jamais atendida, qual seja,

de uma cultura geral e musical, que não fosse arraigadamente tradicionalista e conservadora e que soubesse projetar em todos os momentos e locais os anseios indescritíveis de uma modernidade pela qual lutávamos aqui vanguardisticamente mas também com fortíssima dose de romantismo juvenil.

A minha mente jovem não apreendia a essência da pluralidade e se projetava, em certo sentido negativamente, em meus julgamentos sobre a cultura francesa e européia, já que, na ocasião, visitei cerca de oito países do continente, atitudes que eram, afinal, intolerantes e exclusivistas no que tangia à modernidade, sem perceber que ela haveria sempre de coexistir com a tradição, como a idéia do ser só ganha sentido e se explica em sua coexistência com a idéia do não-ser.

Retorno ao Brasil

De retorno ao Brasil, em 1964, já perdera sentido o tocar em orquestra. Foi quando o amigo e mestre Claudio Santoro nos convidou para a Universidade de Brasília, onde organizava o Departamento de Música, inicialmente na gestão do reitor Darcy Ribeiro e, em seguida, de Zeferino Vaz. Foi a chance de encetar a carreira universitária. Eu já estava com minha tese em fase final de redação. Fui o primeiro docente a apresentar uma tese de doutorado na UnB; mas interesses alheios que prefiro esquecer, fizeram com que fosse a segunda a ser defendida... Nela tive por orientador Sérgio Buarque de Hollanda e por examinadores o próprio orientador e ainda Gilbert Chase, da Universidade de Tulane, New Orleans, e Claudio Santoro, coordenador do Departamento de Música da UnB. O passar dos anos tornou irrelevante aquela prioridade. O que permaneceu significativo foi o estímulo pessoal e constante de Zeferino Vaz, a amizade e o apoio irrestritos de Santoro, as pesquisas que publiquei em colaboração com a saudosa Nise Poggi Obino, o trabalho profícuo com os alunos e o ambiente de euforia pedagógica que ali reinou enquanto durou a grande epopéia de Brasília, enquanto o obscurantismo gratuito, boçal e truculento não decidiu medrosa e covardemente extinguir a experiência e dispersar o seletíssimo corpo docente que ali se reunira.

Os anos 70

Nos difíceis anos que se seguiram ao malogro, foi a FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que me abrigou aprovando um projeto de pesquisa de pós-doutorado no Vale do Paraíba. Visitei 32 cidades do Vale, pesquisando arquivos regionais e locais e fiz um levantamento exaustivo da música naquela região. O currículo que segue a este Memorial assinala diversos trabalhos, publicados nos anos seguintes, que espelham a intensa atividade de pesquisa daqueles dias.

O Vale do Paraíba, que se estende por 300 quilômetros entre o complexo de duas serras, da Mantiqueira e do Mar, foi mais intensamente povoado a partir do segundo século da colonização, desenvolvendo desde então, a par de uma economia de subsistência, uma cultura baseada na cana de açúcar e depois no café. Isso gerou o surgimento de inúmeras fazendas e núcleos urbanos onde a música, tanto religiosa como profana, desempenhou um papel significativo no contexto sócio-cultural da região. Fundamentalmente voltados para a identificação de manuscritos de música sacra, fomos atraídos pela freqüente presença, no verso das partes vocais e instrumentais, de música para banda, que passamos a sistematizar paralelamente à investigação principal, o que gerou a abordagem, pela primeira vez na História da Música Popular Brasileira, de produtos instrumentais da segunda metade do século passado. Até então, o repertório conhecido da época era composto de peças para piano, eventualmente orquestradas modernamente sem nenhuma noção ou certeza dos recursos e técnicas efetivamente praticadas pelas bandas na época. As gravações realizadas no Brasil pela Odeon Record só surgiram a partir de 1903 e, à exceção dos dobrados, enfatizavam a música cantada. O sentido da coleção que registrei com meu irmão Rogério Duprat a partir de 1978 sobre essa documentação do Vale, era o de ampliar a experiência auditiva restaurando a memória das técnicas e processos instrumentais e sonoros daquele passado, levando a uma compreensão mais profunda da MPB posterior, dos anos 20 e 30, a idade de ouro da nossa música popular. Visava, também, mostrar o sincretismo do mestre de banda com o mestre-de-capela e, com ele, o sincretismo estilístico de influências recíprocas, numa interpenetração de técnicas, gêneros e formas, inclusive alienígenas.

A experiência abortada de Brasília fez-me fugir da Universidade; como se a todas elas fosse inerente o risco da profanação do sagrado sacrário em que eu depositara as joias

da especulação intelectual... No afã de garantir a sobrevivência, temperada com as alternativas que foram surgindo, optei por um esquema que me avizinhava, na cidade em que nasci, o Rio de Janeiro, dos recursos informatizados e me deixava horas livres no recinto esterilizado das minhas pesquisas e leituras. De fato, em todo o período em que me mantive fora da universidade não houve praticamente nenhum ano em que tenha deixado de publicar algum trabalho. Foi, aliás, nessa fase, por empenho do meu amigo e colega da Sorbonne, Gerard Behague, hoje na Universidade do Texas, Austin, que publiquei minha tese de doutorado nos Estados Unidos, além de resenhas e artigos; colaborei, ainda, com o Grove's Dictionary, de Londres (Grove VI, 1980), e coordenei a seção de música erudita da *Enciclopédia da Música Brasileira* (Art Editora, 1977).

O estruturalismo e as análises

Se na década de 60 predominou no ocidente o pensamento marxista, a década seguinte conheceu a voga do estruturalismo, como consenso do pensamento ocidental. Na música, esse predomínio coincide justamente com o prestígio indiscutível da palavra análise na musicologia. O Brasil periférico estaria, hoje, adentrando tardiamente, de forma ultrapassada, a fase do prestígio da análise musical, num momento em que os centros do sistema cultural ocidental passam, como vimos, em termos de análise, a prognosticar, no dizer de Nattiez, uma “coexistência dos modelos disponíveis” (J. J. Nattiez, art. cit.), numa quebra dos sistemas monistas, auto-suficientes, radicais e formalistas que constituem, inclusive, uma retomada caduca dos princípios neopositivistas e neoestruturalistas que incluem as diversas tendências desconstrutivistas, geracionistas e transformacionistas, numa resistência inconsciente à penetração definitiva e inapelável da pós-modernidade.

Erigindo com prioridade a pretensa neutralidade do observador, o método estruturalista conduziu à repressão dos conteúdos, os quais perdem importância quando a preocupação do sujeito “usuário” do método se estabelece como exclusivamente cognitiva. Como destaca Gianni Vattimo, é justamente sobre a pureza e cognitividade desse interesse do sujeito que se trata de interrogar.

Se destacarmos uma obra conhecida do público brasileiro, o livro de J. Kermann, *Musicologia* (São Paulo, Martins Fontes, 1987) não destaca em nenhum momento a análise como tendência estruturalista ou neoestruturalista no presente, ou seja, que parte do pressuposto de uma estrutura já existente, previamente depositada na obra e descoberta pelo analista, explicando o conjunto dos significados altamente formalistas de uma obra; da pretensa posição neutra do observador e do estruturalismo como “restauração positivista” (cf. Gianni Vattimo: *Etica dell’Interpretazione*, Rosemberg e Sellier, Torino, 1989, p.40 e seg.).

A crise do estruturalismo se esboçou com a emergência das culturas não ocidentais no concerto mundial, o que não deixa de constituir uma grande ironia para uma tendência que se configurou exatamente na base de estudos sobre o mito levados a efeito pelo fundador do estruturalismo. Desde então, o problema entre observador e observados já não podia ser reprimido ou ignorado. É claro que nesse contexto novo as etnomusicologias se destacam, com nítida vantagem e lucidez, dentre as atividades musicológicas tradicionais e da própria análise; falamos na questão do método pois a abordagem e o diálogo com as “outras” culturas não podia erigir-se em bases puramente descritivas do objeto.

Relegando a essencialidade dos conteúdos e a própria historicidade (é o que ocorre com as análises às quais o próprio Kerman atribui o preocuparem-se exclusivamente com a obra analisada resistindo a abordá-la no contexto histórico, seja estilístico ou biográfico), o estruturalismo se desgasta dando passagem inevitável, nos anos 80, à *koiné* (consenso) cultural hermenêutica, legitimada pela interpretação, única capaz de retomar, na formulação gadameriana, a chamada *Wirkungsgeschichte*, a História de eventos, que sustenta a interpretação (de textos, é claro) não como uma mera descrição por parte de um observador neutro, mas como evento dialógico de onde os interlocutores em jogo (observador e obra) saem modificados.

Como acentua Vattimo, o pensamento estruturalista tem como *telos*, norma, fio condutor, a projeção pela consciência observadora, de ordens articuladas segundo regras. É o caso da análise nas suas vinculações, até projeções, com a teoria musical, já que ela não seria senão, em última instância, a identificação e o desvelamento sistemáticos de princípios já previstos naquela, ou mesmo transgressões dela..., e aplicados na construção original da obra analisável. Já o pensamento hermenêutico

ênfatiza justamente observador e observado que pertenceriam ambos a um mesmo horizonte comum, concebendo a verdade como evento que modifica esse horizonte com base no diálogo; e a interpretação da obra é um diálogo entre interlocutores.

É nesse sentido que a hermenêutica retoma a crítica existencialista ao racionalismo metafísico hegeliano e ao cientificismo positivista que indiscutivelmente constituiu um formante do estruturalismo. Contra a pretensa neutralidade estruturalizante e neopositivista do analista, a hermenêutica prognostica a integração do sujeito observador no jogo da compreensão e no evento da “verdade” da obra. E mais, na perspectiva gadameriana, enseja a experiência extra-metódica.

Não é absolutamente a nossa intenção desmotivar os jovens na prática da análise. Pelo contrário, eu mesmo, em todo o decorrer da minha trajetória, jamais deixei de praticá-la e tudo que publiquei no passado depõe a corroborar essa afirmação. Porém, não posso deixar de advertir sobre a fragilidade da episteme analítica, sobretudo no que tange à sua tendência fortemente exclusivista, estruturalista e neopositivista que pretende vislumbrar na decifração de uma configuração estrutural subjacente previamente contida na obra, os mecanismos suficientes de apreensão, compreensão e explicação da obra musical.

Para a analítica existencial heideggeriana o modo de ser do homem no mundo se caracteriza pela precompreensão. Ele, desde sempre, já se compreende. Esta é uma estrutura existencial e como tal é o modo de ser, onde há unidade total entre intuição e entendimento, onde inteligibilidade e sensibilidade não se podem separar.

Aí, a racionalidade não ocorre senão nos limites da sua condição histórica. Portanto, a racionalidade da obra musical nós já a trazemos conosco desde o momento em que ela integra o nosso universo existencial, a nossa existência concreta. Como diz Heidegger, há uma cooriginariedade entre ser e mundo, onde conceito e intuição, sensibilidade e categorias estão juntos, inseparáveis, sem abismo. O que a hermenêutica afirma é que não é só a técnica que ajuda a compreender a obra de arte. Emildo Stein (*Racionalidade e Existência*, Porto Alegre, LPM, 1988) assim sintetiza quando fala da superação de uma visão exclusivamente epistemológica e lógica, por uma fenomenologia da facticidade.

Retorno à Universidade

Retornei à Universidade pelas mãos de dois grandes amigos: José Honório Rodrigues, o grande historiador, e Carlos Moreira Neto, antropólogo do Museu do Índio. Eles me conduziram para a Universidade Federal Fluminense, onde lecionavam, e onde passei a ser responsável pela disciplina de História da Cultura Brasileira.

O período que antecedeu a esse retorno foi rico em experiências profissionais e culturais que abrangeram desde a organização da documentação da Dívida Externa Histórica do Brasil em computador, assessorias ao SPHAN, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e um longo estágio de administração cultural no CNPq e coordenação de projetos culturais no CNRC - Conselho Nacional de Referência Cultural, onde colaborei com o saudoso Aloisio Magalhães, que me requisitara do CNPq, e como diretor da Divisão de Pesquisa de Manifestações Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, esta, dirigida magistralmente pela educadora Mirtes Wenzel, e onde tivemos oportunidade de coordenar e desenvolver cerca de 20 projetos históricos e culturais nos três anos em que ali trabalhei.

O destino, entretanto, tramava silenciosamente o meu retorno para São Paulo, após dez anos de Rio de Janeiro. Outra vez, por obra e graça de duas grandes amigas, as Professoras Maria Luisa Marcílio, especialista em História Demográfica, da USP e Neide Marcondes, professora titular e artista plástica de primeiro gabarito e reputação internacional. O convite integrou-me no Instituto de Artes, da UNESP, nas disciplinas de Estética e História da Música.

Aí foram 15 anos de atividade intensa em que formei alunos de graduação num trabalho como se de pós-graduação fosse e logo, em regime de dedicação exclusiva, minha atividade acadêmica se avolumou. Nesse período publiquei quatro livros, cerca de 40 artigos nas melhores revistas da minha especialidade, apresentei comunicações em 30 congressos da área e integrei cerca de 30 Bancas Examinadoras para mestrado, doutorado, livre-docência e professor-titular. Submeti-me a três concursos, inclusive o de titular, e transcrevi com 20 dos meus mais chegados discípulos, cerca de 70 partituras dos séculos XVIII e XIX, ensinando-lhes as técnicas e processos de transcrição e análise. Nos 20 anos anteriores eu transcrevera sozinho cerca de 40! Integrei o Conselho Editorial da Revista de Arte por seis anos e a dirigi durante quatro,

ocasião em que pude publicar cerca de uma centena de artigos de docentes da casa e convidados, e fui membro de Conselhos semelhantes da Revista Opus, da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música e, atualmente, da Revista Música do Departamento de Música da ECA/USP, e da Revista Brasileira de Música da UFRJ. Gravei nesse período, além dos sete que já gravara anteriormente, mais oito LP's com música do período colonial e romântico brasileiro. No mesmo período fui coordenador de convênio com o MIOP - Museu da Inconfidência de Ouro Preto, para a organização, catalogação e transcrição de manuscritos musicais daquele museu. Fui coordenador do curso de pós-graduação em Artes e classificado na categoria de Pesquisador I-A do CNPq.

A Pós-graduação em música no Brasil

Como coordenador da pós-graduação pude consubstanciar a longa experiência acadêmica que se iniciou nos bancos escolares da Universidade de São Paulo em 1949.

Todos conhecem o empenho do II Império, no século XIX, em prol da formação artística profissional. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro funda-se em 1856 e o Conservatório de Música, se não considerarmos os esforços denodados de Francisco Manoel da Silva no período que precede esta data, em 1874. O Conservatório da Bahia surge em 1896 e o de São Paulo, em 1906. Foi ali que Mario de Andrade e Francisco Mignone realizaram seus estudos musicais. O Conservatório de Recife e o de Porto Alegre foram reorganizados em 1910 e o de Belo Horizonte criou-se em 1925.

Durante muito tempo o ensino particular constituiu substancial complementação da modesta rede escolar instalada no setor da música, funcionando ambos exclusivamente com o objetivo de qualificação profissional, especialmente de execução instrumental, e eventualmente por extensão, de estudos teóricos em geral. A capacitação pedagógica e didática específica jamais foi, e continua em certa medida não constituindo senão uma mera reprodução mimética de um estilo pessoal de ensino, sem nenhuma preocupação pela adequação às características pessoais do neo-professor-instrumentista ou pelos princípios gerais das práticas pedagógicas. Muitíssimo recentemente a criação de cursos de pós-graduação em Educação Musical vem suscitando, ainda assim num âmbito ainda restrito, a propagação de preocupações mais significativas e relevantes nesse setor.

Na década de 1920 ocorreram agregações das Faculdades de Medicina, Direito e Engenharia que não envolviam uma alteração significativa do ensino superior nem expressavam modificação essencial na dinâmica do enfoque científico, do comportamento de pesquisa, experimentação, especulação e reflexão e, mesmo assim, a música permaneceu marginalizada desse processo.

A partir de meados da década de 1930 criam-se as primeiras Universidades brasileiras. Em 1934, a Universidade de São Paulo, por Armando de Sales de Oliveira, e em 1935, a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, por Anísio Teixeira. Esta última, integrava, dentre outras Escolas, o Instituto de Artes.

De maneira geral, todas as instituições relegaram e discriminaram a Música. Isso ocorreu, também, com as instituições setoriais como o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937 por Rodrigo de Melo Franco, e que se seguiu à reestruturação da antiga Inspetoria de Monumentos Históricos Nacionais. Citem-se, ainda, os Departamentos Municipais de Cultura, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apesar deste último, concebido e dirigido inicialmente por Mario de Andrade (que também concebeu toda a estrutura do SPHAN) integrar amplas atividades musicais (Orquestra Sinfônica, Coral Lírico e Coral de Câmara, chamado Paulistano. Quarteto de cordas, e Corpo de bailado) não se preocupou absolutamente com o ensino e a pesquisa. Nesse panorama precário ressalta a situação excepcional e privilegiada do então Instituto Nacional de Música integrado hoje como Escola de Música, à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A penetração da Música na Universidade brasileira é sutil e vagarosa, insinuante e tímida. Ela surge, inicialmente, na paisagem acadêmica quase como pretexto para preencher as exigências de um gosto requintado de estirpe autodidata pelos amadores da música erudita, sob o signo da extensão universitária. A Universidade brasileira sempre se vangloriou de prestar serviços à Comunidade, já que dela provinham os recursos para a sua manutenção. E com a ascensão da classe média no após-guerra, a Universidade, afinal, se transformou numa coisa chique, no monopólio do saber.

A Universidade “para todos”, para todos os que passam pelos vestibulares após terem freqüentado bons e bem pagos colégios e/ou conservatórios, não só exerce atração pelo prestígio que oferece, como constitui forma diferenciada de apropriação da

cultura e acesso a melhor remuneração do mercado de trabalho. Os conservatórios pagos vão sendo relegados à cultura popular, à música dos violões, das guitarras e harmônicas, aos arranjos vocais e/ou instrumentais, ciclo que ainda não se completou inteiramente. Mas já se inicia dentro da Universidade, em contrapartida, o ciclo de uma nova tentativa de popularização. Alguns, mais afoitos e menos lúcidos, querem transformar a Universidade, substituindo ainda assim, os Conservatórios, na casa de formação exclusivamente prática, com algumas tintas teóricas, certamente, mas nada muito exaustivo. No velho linguajar de estante, dizia-se há alguns anos: “formar o praticão”. No jogo maroto dos signos modernos, fala-se pomposamente em “especialização precoce”. Para isso, urge liquidar com todo e qualquer pundonor reflexivo. Não só se toma a mediocridade intelectual como modelo como também vão-se, gradualmente, restringindo os espaços de quem se dispõe a pensar, refletir e pesquisar.

Estranha maneira de conceituar o que seja “Prática”! Aí, então, os muros acadêmicos terão sido derrubados, instalando-se os estudos livres... livres de qualquer compromisso com a universalidade do conhecimento, ou seja, com a Universidade.

Para alguns, a vida acadêmica continua a constituir uma vida conservatorial enquistada dentro da universidade brasileira, sob as vistas magnânimas e deslumbradas de alguns mecenas do século XX. E’ de professores e de alunos que ingressam na universidade que se espera uma reação contra essa forma limitada, carhestra e obscurantista de conceber a prática musical. Não é com isso que formaremos bons músicos e bons instrumentistas. As tarefas da interpretação, seja na regência ou na interpretação instrumental e vocal, requerem, além de sólida base e atividade reflexiva, cultura histórico-artística, e uma visão ampla, humanística, da evolução das artes em geral, da música em particular, e do repertório específico de cada instrumento ou voz.

O conceito de Universidade não pode, então, limitar-se exclusivamente ao princípio do fazer prático, condição indiscutivelmente necessária e até predominante nos cursos profissionalizantes, mas que deve ser promovida, pelo menos no âmbito da formação superior, de forma integrada em sua dimensão interdisciplinar, ou seja, **universitária**. O conceito de Universidade não implica meramente em coexistência física e universal das especialidades dentro de uma mesma instituição, mas sobretudo na atitude universal diante da nossa própria disciplina; na convicção saudável de que a solução de

um problema específico pode estar frequentemente no campo contíguo ao do nosso conhecimento; na atitude que privilegia a capacidade reflexiva do Homem diante da natureza e de si próprio, das funções e tarefas de cada especialidade. Daí a dimensão pragmática ou prática na sua adequada proporção.

A pesquisa e a reflexão são algo inerente à atividade universitária. Quem não sabe, porque não aprendeu, e não quer fazer pesquisa, não sabe e não quer ensinar. Porque a função precípua do magistério superior é a pesquisa e não o ensino; o ensino não é nada mais do que a integração de professor e aluno na atitude e comportamento de pesquisa. E não é só a pesquisa mas o hábito da reflexão sobre a pesquisa e sobre a dimensão pragmática de todas as nossas atividades, e sua integração nos problemas do Homem, da sua História, do seu meio, do seu tempo e do seu sentido. Urge erradicar o preconceito difuso e daninho, de que o artista não se prestaria ao raciocínio sistemático e ao trabalho cientificamente conduzido, ultrapassado resíduo da estética romântica. De que a função do artista seria limitada a intuir e a expressar por signos misteriosamente específicos.

Cabem aqui algumas considerações sobre o fazer e o refletir em arte. Parafraseando John Barth, o novelista norte-americano tido como pós-moderno, porque fabulista desde a década de 1960, de fato, os pássaros têm pouco a dizer sobre ornitologia. Mas essa atitude, compreensível no artista atuante que não tem caprichos reflexivos relativamente ao desempenho do seu fazer artístico, pode conduzir, e conduz efetivamente, à adoção de um comportamento empírico, ou se quiserem, empirizante, no qual não há lugar para a manifestação humana diferenciada que é a reflexão e que nos distingue dos animais, no caso, dos pássaros, aos quais não interessa, realmente, a ornitologia.

E' comum ouvirmos os argumentos de que é bonito falar sobre arte mas que esse falar não pode sobrepor-se ou substituir o fazer arte. Sem insistir na legítima vocação da universidade que é refletir, produzir saber, e pensar, aquela atitude afigura-se simplória e reducionista já que, de início, se torna difícil a definição do que seja "fazer arte". Eu indagaria se fazer arte sem refletir sobre o fazer seria fazer arte? Seria, pelo menos, fazê-la bem? E valeria a pena fazer arte sem fazê-la bem? O fato é que embutido no fazer, e inseparável dele, está sempre presente a reflexão sobre o fazer. A polêmica, então, muda de lugar, de âmbito: trata-se de saber em que nível ou até que nível é

válido refletir sobre o fazer. Aí, já não estamos numa refutação pura e simples de toda reflexão, ou de nenhuma reflexão. Eu diria, até, que os bons no fazer, o são porque refletem bem sobre o que fazem; porque se não souberem refletir sobre o que fazem jamais se tornarão bons no fazer. Ainda aí, permanece uma instância problemática: até que ponto devemos ir na tarefa de refletir sobre o que fazemos? Responderiam os partidários do fazer exclusivo: até o ponto em que o refletir não ocupe todo o tempo disponível para o fazer ... Eu permaneceria afirmando que não há fazer sem a reflexão sobre ele mesmo.

Eu diria que existe uma instância pragmática em toda tarefa reflexiva e uma instância reflexiva em toda tarefa pragmática. O homem culturalizado de hoje não pode mais abdicar dessa verdade. E toda vez que o faz ou que é constrangido a fazê-lo, se robotiza. E essa robotização, universalmente presente em nossa civilização pós-industrial, tida como pós-moderna, constitui, talvez, o aspecto mais obstaculizante da livre expansão das potencialidades humanas e, portanto, da liberdade. Eu diria também que essa robotização constitui uma sobrevivência da modernidade, porque mecânica, no período da pós-modernidade.

No âmbito do fazer instrumental musical, por exemplo, é flagrante a tradicionalidade do ato mecânico e manual frente ao gesto eletro-eletrônico-geracional que transcende definitivamente a dimensão mecânico-muscular que busca deflagrar o som, com suas proverbiais imperfeições. Aliás, é tido e sabido pelos que manipulam os recursos eletro-acústicos agora computadorizados e digitalizados, que vem sendo uma tarefa interessante e divertida introduzir no “fazer eletro-acústico”, imperfeições perfeitamente projetáveis graficamente, para garantir ao produto final um resultado mais “humano”...

A expressão moderna do fazer prende-se em grande parte à sobrevivência do trabalho manual e escravo, na atualidade expresso na robotização. Na verdade é uma divisão de trabalho que gerou um preconceito expresso por uma divisão em classes sociais, até mais do que isso, uma divisão entre o capital e o trabalho (dimensão econômica), entre a iniciativa e a passividade (dimensão social), entre a apropriação e o despojamento (dimensão jurídica) entre o fazer e o refletir (dimensão gnosiológica ou epistêmica).

Consagraram-se, assim, duas grandes divisões no estudo da Música: a Música Prática e a Música Teórica. Teoria e Prática são os dois componentes de qualquer estudo musical imaginável. E não tenho notícia de ninguém que pudesse ter chegado ao domínio razoável de qualquer uma dessas divisões sem ter tido um treinamento exaustivo, intensivo e permanente, na outra. Ninguém consegue conceber um bom teórico sem a Prática e muito menos um bom prático sem a Teoria.

O que é Teoria, afinal? Vem do grego: visão de um espetáculo, visão intelectual, especulação, construção especulativa do espírito. O grande teórico do Renascimento musical espanhol, Bartolomé Ramos de Pareja (*Musica Practica*, Bologna, 1482) que reprochava aos teóricos a abstração matemática, diz no Prólogo do seu Livro: “...preparamos uma obra muito proveitosa tanto para os cantores práticos como para os especulativos, que em grego chamamos teóricos”. E, dando ao seu livro o título de *Música Prática*, e admoestando severamente os teóricos conservadores da época, não deixou de fazer, ele mesmo, a melhor Teoria, a melhor especulação, porque quando esta se baseia na prática, e na boa prática, tudo correrá bem. E o nosso Pareja também não deixa de atingir com vigor os “praticões” do seu tempo quando diz:

“Y si en estos tiempos nuestros son muy escasos los prodigios por obra de la musica, no se ha de imputar al arte, en su divina perfección, sino a los que la usan malamente. Si volviesen pues a vivir aquellos sumos musicos que acabamos de recordar, negarian haber compuesto la musica de nuestro tiempo, que la depravación de algunos cantores ha provado de buen gusto, de elegancia y de reglas”.

Talvez tenha sido o Romantismo (Goethe, no *Fausto*, Ato 1º, cena do estudante: “Toda teoria, caro amigo, é uma coisa cinza; mas a árvore de ouro da vida é verdejante”) o principal responsável pela veiculação de um sentido pejorativo na palavra Teoria, seja, como diz André Lalande, em seu Vocabulário da Filosofia, como uma visão do espírito artificialmente simplificada, que representaria os fatos de uma forma demasiadamente esquemática para que se possa aplicá-las à realidade; seja como uma concepção individual e casual, devida muito mais à imaginação do que à razão. É o mesmo Lalande que invoca as palavras de Claude Bernard para esclarecer e engrandecer que a Teoria: “... é a hipótese verificada, após submetida ao controle do raciocínio e da crítica experimental... Para permanecer, uma Teoria deve modificar-se com o progresso da ciência e permanecer constantemente submetida à verificação e à

crítica dos fatos novos que surgem” o que a isenta, inclusive, de transformar-se em doutrina. Isto não é muito diferente da teoria da “parametrização”, de Kuhn.

Já a Prática é o que concerne à ação (em grego: *praxis*). Para os atenienses o verbo agir era *prattein*. A antiguidade grega já a contrapunha a Teoria. Mas Aristoteles a opõe, também, a Poética (de fazer, *poiéo*), formando as tres categorias: Teoria, Prática e Poética, as três grandes divisões do pensamento, ou da ciência.

Ernildo Stein (*Racionalidade e Existência*, Porto Alegre, LPM, 1988, p.104) é claro em sua abordagem: Em Kant, as idéias puras da razão (liberdade, imortalidade, Deus, lei moral) garantem a ação prática do homem, e os conceitos fundamentais são a base do conhecimento empírico-matemático tratado pelo universo do ser. Temos aí, então, razão pura e razão prática (Teoria e Prática) mas estanques, cuja síntese entre ser e dever ser (Prática e Teoria) Kant nunca conseguiu realizar. Só em Heidegger desaparece essa separação estanque: não há, para o filósofo de *Ser e Tempo*, uma teoria e uma prática da racionalidade. Nosso modo de ser-no-mundo já implica em um todo inseparável em que se pressupõe estarmos sempre ligados por uma pré-compreensão, praticamente ao mundo que interpretamos e compreendemos.

Atualmente, 90% da atividade mundial no setor da interpretação musical transformou-se numa gigantesca usina de fabricação de peças de reposição, ou seja, numa reprodução, *ipsis litteris*, de um repertório musical consagrado já na era romântica, sem nenhuma preocupação de pesquisa, seja de repertório novo de toda a fase de ouro da música instrumental, do barroco ao moderno, seja de reinterpretação do repertório conhecido.

A ânsia da carreira, as necessidades profissionais de enquadramento e, por fim, uma universidade que não pretende mais ser universal, conduzem docilmente o músico a esse estado de coisas. Todos sabem como o mercado de discos anda abarrotado de produtos de quinta categoria, impingidos como de primeira e que nada mais oferecem além da enésima interpretação facsimilada de tantas obras num sistema quadrafônico ou digital como se o acesso aos recursos tecnológicos mais sofisticados satisfizessem plena e isoladamente a carência de expressão e comunicação do homem.

Nenhum esforço para solucionar problemas, para equacioná-los pelo menos, na interpretação, no andamento, na dinâmica, no ornamento, ritmo, etc, de que a música do passado e do presente está repleta. Não será com a imitação auditiva que daremos um passo sequer para o enriquecimento autêntico dessa atividade. Nós mesmos, que tanto criticamos os compositores de caixa de fósforo! Bons mestres não faltam para ombrear: no teclado, podemos citar tres que fizeram desse mister um verdadeiro sacerdócio: Albert Schweitzer, para a obra de João Sebastião Bach; Willi Apel, para o cravo e toda a música do século 17 e 18; e Charles Rosen para a interpretação do estilo clássico.

Os três grandes intérpretes assumiram o desafio de conceber a música como a simbiose perfeita entre a Teoria e a Prática. Todos sabemos que as grandes soluções pragmáticas de um regente sobre a interpretação de uma partitura deve ser obtida no silêncio recluso das horas de estudo devotado à partitura. Se isso não ocorrer, teremos meramente reprodução mecânica de gestos e um coro e/ou uma orquestra cantando e/ou tocando sozinha; porque afinal o compositor, em última instância, zelou para que também o fizessem...

Tudo isso de que se trata aqui jamais será alcançado se continuarmos a exigir da graduação, e depois da pós-graduação, uma chamada especialização precoce. Impactado pelo mercado de trabalho, o músico universitário, nas diversas modalidades, ou seja, precocemente especializado (nenhuma Faculdade de Medicina aceita no primeiro ano um aluno de cirurgia cardíaca) já demonstra um perfil de interesses que exclui as preocupações universitárias, universais. Em certo sentido são os próprios mestres os grandes responsáveis por essa situação. Diria, até, a própria Universidade Brasileira, que ao estabelecer os critérios de avaliação de desempenho dos seus mestres demonstra patente e total inconsciência desses mecanismos.

Melhor seria, então, que tais atividades fossem agregadas a um nível técnico sofisticado, do que fazer passar por universitárias atividades que não o são. Esta é uma opção que a Universidade, se quiser realmente atender às suas autênticas funções, acabará tendo de fazer. Porque é à Universidade que cabe precipuamente a tarefa de refletir, especular sobre as suas diversas atividades e sobre as atividades da sociedade, sobre o fazer e o agir. Porque sem reflexão não há prática, não há ação, não há produção.

Em 1979 o Professor Simon Schwartzman apresentou à Capes um importante documento intitulado “Que fazer com a pós-graduação”. Esse documento é de uma atualidade abismante, especialmente para o nosso setor da música que recém inicia a aventura da pós-graduação e poderá valer-se dos erros cometidos pelo sistema em geral, desde a sua criação, e já que em vez de se minimizarem os problemas eles se agravaram com o passar dos anos.

Dizia o citado professor que a Reforma Universitária de 1968 instituiu a pós-graduação como critério de contratação-promoção dos professores universitários; seguimos, aqui, numa glosa do trabalho em questão. Os docentes e instituições de Ensino Superior tiveram de abandonar ou relegar o antigo sistema vigente de formação profissional e do magistério secundário. Desse momento em diante o Conselho Federal de Educação passa a credenciar os cursos de pós-graduação e, para evitar a proliferação dos cursos de má qualidade, fracassou e, pior que isso, burocratizou o sistema. Nas profissões cujo mercado de trabalho era difícil, que é hoje um agudo problema da nossa área, a pós-graduação tem como consequência o adiamento do ingresso no mercado, com a distribuição de pequenas bolsas, o atrativo de uma melhor formação e o usufruto de um ambiente de contatos e de perspectivas de emprego. Mas a expansão das vagas nas Universidades após 1968, aumentou o número de profissionais, diminuindo a qualidade da formação. A consequência disso tudo foi que o título universitário pouco significa hoje em oportunidades de trabalho, a não ser para a proliferação da própria graduação e da pós-graduação. Como a massificação colocou a graduação em aberta crise, a pós-graduação surgiu e se desenvolveu como a salvação do sistema universitário; investiram-se aí vultosos recursos. Como dizia então Schwartzman, a pós-graduação repetia a experiência antiga brasileira de criar instituições novas em paralelo “sempre que instituições antigas deixam de ser manejáveis”.

As motivações para a pós-graduação são inegáveis. Ela oferece as possibilidades de um contexto institucional de alto nível de reflexão e pesquisa, e formação de pesquisadores e docentes de nível superior. Quanto à graduação ela tem demonstrado insuficiência para a formação de alto nível, formando profissionais para o mercado de trabalho assim como professores de nível secundário. Mas essas motivações não justificam a expansão desmesurada do sistema.

É inegável que os cursos de melhor qualidade formarão pessoal qualificado de alto nível mas a massificação da pós-graduação prejudica a formação acadêmica e a pesquisa científica de alto nível, proliferando os títulos sem conteúdo real. A estruturação de cursos de pós-graduação para carreiras eminentemente profissionais, como é o caso da música, gera permanente e insolúvel conflito de interesses entre estudantes e objetivos acadêmicos de professores e pesquisadores.

A solução parece ser a de aprimorar a graduação, e, eu diria também, o nível técnico, extinguindo o currículo mínimo obrigatório e o sistema de horas/course (como por exemplo o curso de 6 anos de Composição e Regência), procedendo, ao mesmo tempo, a radicais mudanças na carreira acadêmica, através da criação da carreira do professor-artista, desobrigado de compromissos com a titulação, como aliás já vem procedendo a Universidade de Campinas. A demanda de pós-graduação ficaria restrita à carreira acadêmica e à pesquisa de alto nível. No setor da música, parece um absurdo exigir-se de um instrumentista ou de um educador musical, por exemplo, a carreira acadêmica. A solução poderia residir na manutenção de um nível técnico adstrito às Faculdades de Música, sem nenhum prejuízo de vantagens e direitos, nem daqueles dispostos a encetar a carreira acadêmica.

Outra medida seria a extinção do sistema de credenciamento de títulos e cursos pelo MEC. Ele continua sendo um credenciamento simulado pois as brechas do sistema o desmoralizaram: a emissão de títulos de mestre e/ou de doutor sem créditos, a entrada no sistema pela porta dos fundos, etc. Cada Universidade ou Instituição, que outorgue seus títulos, os quais valerão conforme a reputação que essa Instituição mantém no mercado de trabalho.

A permissão de diversos modelos de pós-graduação, conforme a vocação de cada Instituição, atenderia também aos tipos de demanda existentes ou a existir. A concentração de recursos também é uma medida saneadora: a pós-graduação é uma excelência que não pode ser massificada por todo o país. A competição entre as instituições não deve sacrificar a qualidade; os centros de excelência devem ser fortalecidos com um sistema de bolsas, recrutamento de pessoal e aplicação de recursos concentrados.

Em resumo: O sistema deveria ser desregulado; os recursos, concentrados. Em 1979 Schwartzman destacava que as idéias que apresentava podiam não ser originais nem inovadoras mas que, integradas numa política global, surtiriam efeito. Após 1968 eram mais de mil os cursos de pós, 75% dos quais de qualidade duvidosa, e a demanda crescente levando à criação de mais vagas e destinação de mais recursos. Em 1986, com mais de 40.000 alunos de pós no Brasil, apenas 15% chegavam a apresentar tese ou dissertação.

Os sistemas de pós-graduação geram, inegavelmente, como subproduto, dentre outros, a vantagem de institucionalizar a pesquisa, viabilizar econômica e administrativamente programas e projetos, listar prioridades e destacar especialistas para a tarefa de reflexão, culminando na formação de recursos humanos. Mas o debate sobre a pós-graduação em Música ocorre numa conjuntura histórica negativa dos estudos pós-graduados no Brasil. E' notória a convicção, na comunidade científica, de que a pós foi implantada para compensar as lacunas e deficiências dos cursos de graduação e que algo deve ser feito, com urgência, para que se corrijam os vícios e deformações adquiridos em 20 anos de funcionamento do sistema.

Conclusão

Um Memorial é sempre uma reflexão sobre o trabalho que o autor desenvolveu em sua vida acadêmica pregressa e as coisas que escreveu durante toda a vida.

Mas não estou muito preocupado com o que escrevi até aqui e sim com o destino da minha disciplina e da minha área, no sentido das suas possibilidades e limitações metódicas, das suas vicissitudes dentro do conjunto das ciências humanas e do dilema das suas verdades.

O destino da minha disciplina é que me levou a escrever como escrevi no passado; na medida em que pesquisava, escrevia e publicava, refletia sobre aquele destino e sobre o meu próprio destino e trabalho disciplinar.

O que escrevi até aqui, portanto, pautou-se pelo desenvolvimento da minha disciplina como conjunto de conceitos, métodos e técnicas vigentes no meu tempo.

A minha disciplina chama-se musicologia, não obstante a denominação curricular de História da Música. Todas as Histórias da Música inserem-se na sub-área de Musicologia Histórica. Segunda a classificação da ANPPOM, as sub-áreas da Música são a Musicologia (Histórica, Etno e Sistemática), as Práticas Interpretativas, as Práticas Compositivas, e as Práticas de Ensino (Educação Musical).

As Musicologias não são integralmente estranhas a certas práticas musicais. Diríamos que pelo menos uma atividade delas é eminentemente prática: a catalogação musical, que envolve certa interdisciplinaridade com a Biblioteconomia e lhe assimila certos processos e técnicas. Dedicar-se sobretudo à classificação de acervos de manuscritos musicais.

Também, grosso modo, é aceito generalizadamente que fazem parte da Musicologia Sistemática tanto os resíduos que não cabem nas duas denominações Histórica e Etno, como por exemplo a Teoria Musical, a Organologia, como também a Estética Musical, a Análise Musical e, para muitos, a Crítica Musical (*Criticism*).

Dentre estas últimas “tendências disciplinares” a Análise tem sido, talvez, a que nos últimos 25 anos mais seduziu um ponderável segmento de estudiosos e gerou uma bibliografia específica considerável, insinuante.

Toda essa gama classificatória e disciplinar resulta, evidentemente, de um esforço taxionômico que abstrai, por necessidade classificatória, as interrelações entre as sub-áreas e as próprias disciplinas aqui denominadas.

Amplas linhas de pesquisa se desenvolvem abrangendo mais de uma sub-área e/ou disciplina sem que se possa averiguar que os pesquisadores estejam extrapolando os limites de sua especialidade, que continua sendo a Música *tout court*.

Entretanto, há casos em que a bibliografia se expandiu de forma e em nível tão amplo e aprofundado que a complexidade do setor se acentuou como especialidade, de maneira que diríamos irreversível. É o caso, dentre outros, da Etnomusicologia e das Análises.

Isso aconteceu, às vezes, pela absorção intensa de disciplinas auxiliares, como no caso da Etnomusicologia com relação à Antropologia e à Sociologia, ou pela reflexão sobre

as atividades e pesquisas em outras sub-áreas, como na Análise, vista, a título de exemplo, como produto das Práticas Compositivas.

É também o caso da interdisciplinaridade, para muitos obrigatória, entre a Educação Musical, a Pedagogia, a Didática, a Psicologia e a Psicologia da Audição.

Na verdade as Musicologias se dedicam ao discurso sobre os discursos e sobre a prática musical. Grosso modo, podem ser arroladas como atividades teóricas, contrapondo-se ao ensino, à execução e composição musical que supostamente compreenderiam as atividades propriamente práticas dessa nossa Arte.

O dedicar-se ao discurso sobre os discursos afeta-lhes a “popularidade” entre as demais “atividades” que, nesse sentido, se considerariam mais “ativas”, mais produtivas, emprestando às Musicologias um depreciativo, para não dizer pejorativo, sabor parasitário. É essa a nossa triste e alegre realidade.

I - DADOS PESSOAIS

A - DADOS PESSOAIS e PROFISSIONAIS

Nome: Régis Duprat
Data de Nascimento: 11 de julho de 1930
Naturalidade: Rio de Janeiro (RJ)
Filiação: Delio Duprat e Olga Ronchi Duprat
Identidade: RG 1.280.640 SSP/SP, 10/3/1970
CPF: 051.581.688/49
Título de eleitor: 68773, 1ª zona, SP (SP)
Certificado de Reservista: 450823, série A
Ordem dos Músicos do Brasil: 1902
Endereço: Av. Rodrigues Alves, 966/111 Cep 04014/002. SP
Fone: (011) 573.1188

B - QUALIFICAÇÃO PROFISSIONAL

Músico e Professor Universitário

C - SITUAÇÃO FUNCIONAL - INSTITUTO DE ARTES/ UNESP

1. Professor-assistente doutor no Instituto de Artes/ Unesp, de 2/9/1980 a 1/9/1982, Ref. MS-3, em Regime de Tempo Parcial, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 1)

2. Professor-assistente doutor no Instituto de Artes/ Unesp, de 2/9/1982 a junho de 1988, Ref. MS-3, em Regime de Dedicção Integral à Docência e à Pesquisa, R.D.I.D.P., junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 2)

3. Professor efetivo por Concurso Público de Títulos e Provas, Ref. MS-3, de junho de 1988 a setembro de 1988, em regime de R.D.I.D.P., na disciplina de História e Evolução da Música, junho 1988, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 3)

4. Professor Adjunto por Concurso Público de Títulos e Provas para Livre-Docência, Ref. MS-5, de setembro de 1988 a dezembro de 1989, em R.D.I.D.P, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 4)

5. Professor-titular, por mobilidade funcional, em Concurso Público de Títulos e Provas, Ref. MS-6, a partir de dezembro de 1989, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 4a)

6. Professor-titular, por Concurso Público de Títulos e Provas, Ref. MS-6, a partir de novembro de 1995, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 5)

II - TÍTULOS e ATIVIDADES ANTERIORES ao DOUTORAMENTO

(até julho de 1966)

A - FORMAÇÃO BÁSICA

1. Primeiro grau:
Curso Primário: Colégio Ipiranga, São Paulo, SP. 1938-1941
Curso Ginásial: Colégio Ipiranga, São Paulo, SP. 1942-1945
2. Segundo grau:
Curso Colegial: Colégio Carlos Gomes, São Paulo, SP, 1946-1948 (doc. 6)
3. Curso técnico-profissional:
 - a. Violino, Viola e Música de Câmara: Prof. Johannes Oelsner, membro do Quarteto Fritsche, de Dresden, e do Quarteto Municipal de São Paulo, 1944-1954
 - b. Teoria, Harmonia, Contraponto e Composição: Prof. G. Olivier Toni, São Paulo, SP, 1947-1952
 - c. Composição: Prof. Claudio Santoro, São Paulo, SP, 1952-1955

B - GRADUAÇÃO

1. Bacharel e Licenciado em História pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo. 1958-61
Especialização em Estética. Prof^ª Dr^ª Gilda de Mello Alves
Especialização em Etnografia. Prof. Dr. Carlos Drummond (doc.7, 8 e 9)

C - PÓS-GRADUAÇÃO

1. Instituto de Musicologia de Paris, Seminário de Pesquisa: Prof. Jacques Chailley, 1962-63
2. Estética Musical: Prof. Marcel Beaufils, do Conservatório Nacional Superior de Paris. 1962-63
3. História da Arte: Prof. Pierre Francastel, da Escola Prática de Altos Estudos. 1962-63
4. História: Estrutura e Conjuntura. Prof. Fernand Braudel, do Colégio de França. 1962-63 (doc. 10)

D - CONCURSOS e ATIVIDADES como INSTRUMENTISTA

1. Violinista da Orquestra do Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1948-50 (doc. 11 e 12)
2. Estagiário do Quarteto de Cordas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 1950-52 (doc. 13 e 14)
3. Aprovado no Concurso para viola-spalla da Orquestra do Angelicum do Brasil, São Paulo, 1951. Cargo desempenhado no período de 1951-52 (doc. 15 e 16)
4. Viola-spalla da Orquestra de Câmara de São Paulo, 1952-56 (doc. 17 a 20)
5. Solista de viola, acompanhado pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, 1953 (doc. 21)
6. Violista do Quarteto de Cordas da Associação Paulista de Música, 1954-1957 (doc. 22)
7. Aprovado no Concurso para concertino da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, 1953. Função desempenhada no período de 1953-54 (doc. 23)
8. Aprovado no Concurso para viola-spalla da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional de São Paulo, 1954. Função desempenhada no período de 1954-59 (doc. 24 e 24a)
9. Aprovado no Concurso para viola-spalla da Orquestra Sinfônica do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954 (doc. 25)
10. Aprovado no Concurso para viola-spalla e fila da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro, 1958. (s.doc.)
11. Aprovado no Concurso para viola da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, 1959. Cargo desempenhado no período de 1956-62 (doc. 16 e 26a)
12. Solista de viola e membro da Orquestra de Câmara e do Quarteto de Cordas da Universidade de Brasília 1964-68 (doc.27)

E - BOLSAS de ESTUDO

1. Do Governo Francês, para realizar curso no Instituto de Musicologia de Paris, Sorbonne, e no Conservatório Nacional Superior de Paris, 1962-63 (doc. 10)
2. Do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, complementando a bolsa de E 1. (s. doc.)
3. Do “Goethe Institut”, de Paris, para curso de língua alemã, 1962-63 (doc. 27a)
4. Da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, para realizar pesquisas sobre a História da Música Brasileira nos arquivos portugueses, jan-abr 1964 (doc. 28)
5. Da Fundação de Amparo à Pesquisa, FAPESP, complementando a bolsa de E 4. (s. doc.)

F - ATIVIDADES DIDÁTICAS

1. Professor-Assistente, em regime de CLT, de História da Música e Viola, do Departamento de Música, do Instituto Central de Artes, da Universidade de Brasília, DM-ICA/UnB, 1964-68 (doc. 29 e 29a)

G - CONFERÊNCIAS e PARTICIPAÇÃO em CONGRESSOS

1. Colóquio Internacional para uma Sociologia da Música, promovido pela “Semaines Musicales Internationales de Paris”, Representante brasileiro, novembro 1962 (s. doc.)
2. *A Escola Mineira de Compositores do Século XVIII*. Conferência. Casa do Brasil, Cidade Universitária, Paris, 1963 (s. doc.)
3. *L'Univers de Anton Webern*. Casa do Brasil, Cidade Universitária, Paris, 1963 (doc. 30)
4. *A Bahia Colonial e sua Música*. Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1965 (doc. 30a)
5. *A Música no Brasil Colonial*. Sociedade de Cultura Artística e Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, Aracaju, 1965 (s. doc.)
6. Concertos-conferência. Série realizada pelo Departamento de Música do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, 1964-1968 (s. doc.)
7. *A Música Catalã*. Universidade de Brasília, agosto 1966 (doc. 31)

H - TRABALHOS PUBLICADOS

1. *Música e Nacionalismo*

O artigo tem por objetivo refutar o conceito de atividade cultural como supérflua. A cultura, e a música nela integrada, têm função relevante como agentes de afirmação da personalidade nacional de um povo. Nessa função a música deve dispor de instrumentos de formação - as escolas e conservatórios - e informação - as orquestras e conjuntos musicais. A cultura musical nacional tem sido obstaculizada por uma indústria do disco e uma organização editorial e radiofônica que canalizam lucros para o exterior e moldam o gosto das massas aos seus interesses exclusivamente pecuniários. Aos níveis governamentais cabe compensar esta situação desenvolvendo uma política de fomento que respalde e enfatize nosso modelo de vida e a sensibilidade pela cultura nacional. (doc. 32)

Revista Brasiliense, São Paulo, 28: 147-148, 1960

2. *O Colóquio Internacional para uma Sociologia da Música*

O texto comunica a realização, em Paris, do Colóquio organizado pela "Semaines Internationales de Musique de Paris", que tratou das novas estruturas musicais como fenômeno social. Ventilou o problema da estética nova, de vanguarda, e as relações que a atividade criadora em música mantém com o público em geral, através dos diversos veículos de comunicação. Aborda-se o problema do "ethos" nas novas estruturas musicais envolvendo as músicas experimentais e o universo das categorias afetivas: as preocupações e possibilidades que a nova linguagem musical constituída oferece. (doc. 33)

Invenção, São Paulo, 3: 5-6, 1963

3. *Nova Música Brasileira: Manifesto* (em colaboração)

O autor é signatário, com mais sete músicos, de um dos manifestos surgidos nos últimos 60 anos: o manifesto de Música Nova, que contribuiu para a atualização da linguagem musical e a superação, em nosso meio, das formas estratificadas e residuais anteriormente imperantes no Brasil. O texto abrange desde o compromisso total com o mundo contemporâneo, o desenvolvimento interno da linguagem musical, a opção pelo concretismo e a reavaliação dos meios de informação e comunicação, o exato dimensionamento do realismo como problema psico-sócio-político e cultural, a urgência da transformação das relações na prática musical, a liquidação dos processos prelecionais na educação, concebida como integração na pesquisa, a elaboração de uma nova "teoria dos afetos" e a formulação de uma cultura brasileira concebida como superação das alienações econômico-sócio-culturais. O manifesto finaliza citando Maiacovski: não há arte revolucionária sem forma revolucionária. (doc. 33)

Invenção, São Paulo, 3: 5-6, 1963

4. *Música na América Latina Colonial*

O texto aborda a concomitância de pesquisas em diversos países latino-americanos, inclusive o Brasil, visando à recuperação da memória musical do período colonial. Por elas conhecem-se hoje, nas grandes catedrais latino-americanas, as capelas-de-música com organistas, músicos cantores, instrumentistas e mestres-de-capela que promoviam um movimento criador amplo e de alto nível artístico bem como atualizado com relação às músicas européias da época. Tais capelas-de-música criaram-se a partir do primeiro século da colonização ibérica na América. (doc. 34)

O Estado de S.Paulo, São Paulo, 7/11/1964. Suplemento Literário, p. 3

5. *Música nas Mogis (Mirim e Guaçu): 1760*

O artigo transcreve e interpreta significativo documento datado de Mogi Mirim, 1760, do da Cúria Metropolitana de São Paulo. O documento é rico em sugestões sobre a vida musical na época e elucida alguns problemas pendentes até então, na passagem para a profissionalização da atividade musical antes impregnada de certo amadorismo. Dele induzem-se formas vigentes de regulamentação do ofício da música, de contratação e de condições de profissionalização e execução musical. (doc. 35)

Revista de História, Universidade de São Paulo, USP, 58: 349-366, 1964

6. *Música na Bahia Colonial*

A Bahia foi no primeiro século da colonização o maior centro econômico, social e cultural do Brasil. A população do Recôncavo, em meados do século XVIII, ultrapassara 100.000 habitantes e era considerável o número de irmandades, com suas festas, nas quais a música ocupava lugar de destaque. A partir de 1559 a Sé de Salvador já possui uma ativa capela-de-música; celebravam-se festas reais onde a música era indispensável. Relatam-se as festas celebradas em 1760 por ocasião do casamento da princesa portuguesa. O artigo analisa, ainda, uma partitura descoberta pelo autor, datada de 1759: o Recitativo e Aria, de compositor anônimo. (doc. 36)

Revista de História, Universidade de São Paulo, USP, 61: 93-116, 1965

7. *Mestres do Cravo e do Clavicórdio (em colaboração)*

Em colaboração com a Prof^ª Dr^ª Nise Poggi Obino, na Universidade de Brasília. Expressa uma pesquisa integrada de instrumento e história da música na perspectiva da análise instrumental e execução, ao piano, de obras compostas em sua origem, para outros instrumentos de teclado, o cravo e o clavicórdio, com características próprias e diferenciadas do piano. (doc. 37)

Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1966, 13 p.

I - TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS e REGISTROS FONOGRAFICOS

1. *Recitativo e Aria*

Autor anônimo da Bahia, 1759, p/ soprano e orquestra de cordas

Pesquisa, transcrição e texto. 1958-60

Primeira audição: Orquestra de Câmara de São Paulo, 8/12/1960. Regente: G.O. Toni

Edição crítica: Universitas, UFBA, Salvador, Bahia 8/9: 291-299 e anexo, 1971

Duração: 15' (doc. 38 e 38a)

2. *Adjuva nos e Immutemur*

André da Silva Gomes, 1781, p/ coro misto, a capela

Pesquisa e transcrição: 1961-62

Primeira audição: Coral do Instituto Italo-Brasileiro, São Paulo, 9/9/1965.

Regente: Walter Lourenção

Registro fonográfico: LP Chantecler, CMG-1042, 1967

Duração: 6' (doc. 112)

3. *Missa a 8 vozes e instrumentos*

André da Silva Gomes, c. 1785, p/ 2 coros mistos, solistas, contínuo e orquestra

Pesquisa, transcrição e texto, 1961-1966

Primeira audição: Coro e Orq Cordas de São Paulo. Museu de Arte Sacra de São Paulo
29/6/1970. Regente: Julio Medaglia

Edição crítica: Universidade de Brasília/ Ministério Relações Exteriores, 1966

Registro fonográfico: LP Festa, IG 79.501, 1970

Duração: 45' (doc. 38b)

J - ATIVIDADES ADMINISTRATIVAS

1. Primeiro Secretário da Associação dos Professores da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, 1956-1962 (s. doc.)

2. Secretário Executivo do DM-ICA/UnB, 1964-1965 (doc. 39 e 40)

3. Representante do DM-ICA na Comissão de Bolsas da UnB, 1964-1965 (s. doc.)

III - TÍTULOS e ATIVIDADES POSTERIORES ao DOUTORAMENTO

(julho de 1966 a setembro de 1988)

A - TÍTULO ACADÊMICO

1. Doutor em Musicologia. Tese defendida junto ao DM-ICA/UnB, com o título: *Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial*, 1966. Banca Examinadora: Sérgio Buarque de Holanda, USP (orientador); Gilbert Chase, Universidade de Tulane, New Orleans, EUA; Claudio Santoro, UnB. Diploma registrado no MEC sob n. 012, livro 001, MDE, folha 03, de 21/11/1979, processo n. 11575/79 (doc. 41)

B - BOLSAS de ESTUDO

1. Da FAPESP, como pesquisador-doutor, para pesquisas no Vale do Paraíba, 1970-72 (doc. 42 e 42a)

2. Do CNPq, auxílio-viagem para desenvolver pesquisas em Portugal e Espanha, jan-abril 1984 (doc. 43)

3. Do CNPq, de Pesquisador I-A, com o projeto "Memória Musical Paulista", 1987-89 (doc. 44)

4. Da FAPESP, auxílio-viagem para participar do 46º Congresso Internacional de Americanistas. Amsterdam, julho 1988 (doc. 45)

C - ATIVIDADES DIDÁTICAS

1. Membro do Departamento de Museologia, do ICA/UnB, 1967-1968 (doc. 46)

2. Professor de História da Música Brasileira no curso de Especialização da Faculdade de Música do Instituto Musical de São Paulo, 1977-1980

3. Professor de História da Cultura Brasileira no curso de Pós-graduação em História, da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1979

4. Professor de Estética, História e Evolução da Música e História da Música Brasileira, no Departamento de Expressão e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, DEC-IA/UNESP, 1980-1988

D - CONFERÊNCIAS e PARTICIPAÇÃO em CONGRESSOS

1. *Música na América Espanhola Colonial*. Sociedade de Estudos Históricos, São Paulo, USP, junho 1968 (doc. 47)
2. I Festival do Barroco Luso-Brasileiro, Salvador, Bahia, setembro 1968 (doc. 47a)
3. *A Cultura Musical no Brasil Colonial*. Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas de Botucatu, 1970 (doc. 48)
4. *A Música no Brasil Colonial*. Escola de Comunicações e Artes, ECA, USP, 1970 (doc. 49)
5. *A Herança da Cultura Musical no Brasil Colonial*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1970 (s. doc.)
6. *A Metodologia da Pesquisa Histórico-Musical Brasileira*. Instituto Goethe de São Paulo e Associação Paulista de Críticos Teatrais, São Paulo, 1970 (s. doc.)
7. *Pesquisa*. I Seminário Mineiro de Música, Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, fevereiro 1971 (doc. 50)
8. *A Pesquisa Histórico-Musical no Brasil*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, maio 1972 (doc. 51)
9. *Pesquisa na Universidade*. II Seminário Mineiro de Música. Faculdade de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, junho 1975 (doc. 51a)
10. *Música Brasileira no Período Colonial*. Funarte, INM e Instituto Musical de São Paulo, setembro 1978 (doc. 51b)

11. *Nacionalismo e Modernismo na Música Brasileira*. Instituto Musical de São Paulo, 1978 (s. doc.)
12. *A Música Religiosa no Brasil*. Instituto Adventista de Ensino. Primeira Semana de Arte, São Paulo, 1978 (doc. 52)
13. *Metodologia da Pesquisa Histórica*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro Acadêmico de História, 1978 (doc. 52a)
14. I Grupo Regional de Estudio de la Musicologia Historica en America Latina. Instituto de Cultura do Peru e UNESCO, Lima, Peru, setembro 1982 (doc. 53)
15. *Problemas brasileiros na Pesquisa Histórico-Musical*. Universidade de Brasília, julho 1983 (s. doc.)
16. *Les Manuscrits Musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730*. Simpósio Internacional Musique et Influences Réciproques Europe et Amerique Latine. Bruxelas, Bélgica, outubro 1985 (doc. 54)
17. *Uma descoberta musicológica*. II Encontro Nacional de Pesquisadores em Música. Faculdade de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Sociedade Brasileira de Estudos do Século XVIII, São João del Rei, dezembro 1985 (s. doc.)
18. *A Polifonia Seiscentista Portuguesa em Minas Gerais do Século XVIII*. IV Encontro Nacional de Musicologia Portuguesa. Lisboa, março 1986 (doc. 55)
19. *Organização e Catalogação de Arquivos musicais na América Latina*. UNESCO- Fundação Getúlio Vargas, junho 1986 (doc. 56)
20. *Taubaté tange as teclas de suas tradições*. VIII Congresso de História do Vale do Paraíba. Aparecida do Norte, São Paulo, julho 1986 (doc. 57 e 57a)
21. *Música Sacra Paulista: Alguns aspetos de sua evolução tonal*. I Congresso de Musicologia. Sociedade Brasileira de Musicologia, São Paulo, janeiro 1987 (doc. 58)

22. *A Música no período colonial ibero-americano*. Centro de Artes de São Paulo, maio 1987 (doc. 58a)
23. *A Catalogação temática do Acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar*. III Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Ouro Preto, Minas Gerais, agosto 1987 (doc. 59)
24. *Memória e História*. Ciclo de conferências: Memória em Questão. Pró-Memória, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Minas Gerais, outubro 1987 (doc. 60)
25. *A Música Popular Brasileira nos pequenos centros urbanos do Brasil nos s XIX*. 46º Congresso Internacional de Americanistas. Amsterdam, Holanda, julho 1988 (doc. 61)

**E - ORIENTAÇÃO ACADÊMICA e PARTICIPAÇÃO em BANCAS
EXAMINADORAS**

1. Orientador da tese de doutoramento da Prof^a Nise Poggi Obino, “Interpretação pianística: tudo é técnica” DM-ICA/UnB, 1967-68 (doc. 62 e 63)
2. Orientador do Plano de Pesquisa da Prof^a Neide Antonia Marcondes de Faria, junto ao DEC-IA/Unesp, 1980-81 (doc. 63a)
3. Orientação de trabalho para a assimilação de métodos, processos e técnicas de transcrição de partituras do período colonial brasileiro dos alunos de graduação do IA/Unesp: Roberto Casimiro, Cristina Reschke, Maria Alice Volpe, Lina Maria Ribeiro de Noronha, Sandra Flores, Paulo Sérgio Freddi Junior, Paulo Soares, Edilson de Lima e Claudia Polastre, 1982-89 (s. doc.)
4. Orientador do Plano de Pesquisa da Prof^a Urquiza Maria Borges, junto ao DEC-IA/Unesp, 1983-85 (s. doc.)
5. Orientador dos bolsistas de Iniciação Científica do CNPq, Geraldo Teodoro de Almeida e Mary Angela Biason, para a assimilação de métodos, processos e técnicas de transcrição e análise de partituras antigas, 1983-86 (s. doc.)
6. Integrante da Banca Examinadora da tese de doutoramento *Memória Nacional*, do Prof. José Benedito de Camargo. Escola de Comunicações e Artes, ECA/USP, nov 1984 (doc. 65)
7. Orientador do trabalho de especialização de Vitor Araujo, para a assimilação de métodos, processos e técnicas de transcrição e análise de partituras do período colonial brasileiro, 1986-89 (s. doc.)
8. Orientador do trabalho de transcrição e análise de partituras do período colonial brasileiro, de Carlos Alberto Baltazar, do SPHAN/Pro-Memória/Museu da Inconfidência de Ouro Preto, 1986-89 (s. doc.)

9. Integrante da Banca Examinadora da Prova de Seleção para ingresso na disciplina Formas de Expressão e Comunicação na Música. DEC-IA/UNESP, abr 1988 (s. doc.)

10. Integrante da Banca Examinadora da tese de doutoramento da Prof^a Helena Jank, "As Variações Goldberg", Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, mai 1988 (doc. 66)

F - TRABALHOS PUBLICADOS

1. *Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial*

O texto constitui uma verdadeira História da Música na matriz de São Paulo no período colonial, a partir de fontes primárias jamais pesquisadas e revela as condições do exercício profissional e o desempenho das irmandades a partir da criação da matriz, em 1611, anexa ao bispado do Rio de Janeiro, e de sua mais remota notícia musical em 1649. Abrange o período que vai até a criação do bispado de São Paulo, quando a matriz da vila é erigida em Sé. (doc. 67)

Revista de História, Universidade de São Paulo, USP, 75: 85-103, 1968

2. *O Estanco da Música no Brasil Colonial* (em colaboração)

O artigo, escrito em colaboração com a Prof^a Dr^a Nise Poggi Obino, destaca que o mercado natural de trabalho do músico no período colonial eram as igrejas. A religiosidade profunda da sociedade colonial integra a música como fator de brilho e engrandecimento do culto. Nesse contexto, as Sés colocavam-se a exigência de apresentar a melhor música dentre as demais igrejas da cidade. O mestre-de-capela é a peça mestra desse sistema: contrata serviços, recebe e paga os executantes de sua escola e os elege conforme suas conveniências artísticas e pecuniárias. O estanco era a concessão do monopólio do beneficiamento e venda de certos produtos de consumo e serviços - o sal, o tabaco, o correio - com o fim de lucrar e criar recursos para a Fazenda Real. No caso da música o agente do estanco é a autoridade eclesiástica; mas a prática é ilegal e vedada pela administração metropolitana. Pelo estanco, o bispo passa provisão ao mestre-de-capela e dá-lhe o direito de cobrar taxa para autorizar outros mestres a fazerem música nas demais igrejas de sua jurisdição. Isso tem implicações jurídico-eclesiásticas, estético-musicais e econômico-sociais. (doc. 68)

Yearbook, Tulane University, EUA, IV: 98,103, 1968

3. *Um Músico de São Paulo no Século XVIII*

A capela de música da Sé de São Paulo ganhou, a partir de 1774, a colaboração de um músico de sólida formação portuguesa que aos 20 anos é mestre-de-capela, contraponto e canto-de-órgão: André da Silva Gomes (1752-1844). Trazido pelo terceiro bispo de São Paulo, desempenha as funções de mestre-de-capela e compositor até jubilar-se em 1823. Compõe uma obra religiosa que monta a 150 peças descobertas, catalogadas e divulgadas pelo autor do artigo, que fez uso das fontes primárias brasileiras e portuguesas para traçar o perfil daquele compositor e da sua atividade musical na Sé. (doc. 69)

O Estado de S.Paulo, São Paulo, 29/8/1970. Suplemento Literário, p. 4

4. *Credo in Atibaia et Nazareth*

Atibaia, fundada em 1665, tornou-se vila em 1769 e cidade em 1864. Data de 1722 o mais antigo depoimento musical conhecido e recolhido em arquivo pelo autor que, com as mesmas fontes, traçou o desenvolvimento ulterior da atividade musical em Atibaia e em sua vizinha Nazaré onde, pelos livros da irmandade do Rosário dos Pretos, se toma conhecimento de algumas características do exercício da música tais como o uso do cravo em meados do século XVIII. Os livros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da mesma vila contribuíram para a análise da atividade musical no período e o desempenho do mestre-de-capela Manoel Julião da Silva Ramos, nascido em Sabará, Minas Gerais, em 1763, e radicado em Atibaia em 1805, do qual o autor, transcreveu e apresentou em concerto, um Credo para coro misto, solistas e orquestra. (doc. 70)

O Estado de S.Paulo, São Paulo, 21/6/1970. Suplemento Literário, p. 4

5. *Pesquisa no Seminário Mineiro de Música*

O termo pesquisa é aqui abordado envolvendo uma visão retrospectiva e outra, prospectiva. Na primeira, implica na vivência de uma herança cultural que incorpora gradativamente as conquistas do produto do trabalho global de pesquisa e a dinâmica histórico-cultural que preserva e recupera valores elaborados no passado. Na segunda, implica nas ações para a salvaguarda da documentação, a formação de pesquisadores e a ampliação do campo da pesquisa, sua institucionalização e divulgação. O artigo abrange ainda um análise da natureza da documentação histórico-musical e as etapas da pesquisa brasileira no setor. (doc. 71)

Conselho de Extensão, Univ. Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1971, p.1-4

6. *Recitativo e Aria para Soprano, Violinos e Baixo*

Trata-se de uma edição, com introdução crítica, de partitura de música profana do período colonial brasileiro. A obra foi escrita na Bahia em 1759, de autor anônimo. Laudatória, cantada em português, liga-se à *Academina Brasilica dos Renascidos* e foi descoberta pelo autor em pesquisa na Coleção Lamego, da Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Durante 25 anos essa obra permaneceu como a mais antiga obra musical conhecida na História da Música Brasileira. A publicação da partitura é antecedida de um ensaio histórico e crítico sobre a música na Bahia e sobre a obra. (doc. 72)

Universitas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 8/9: 291-299 e anexo, 1971

7. *Música e Pesquisa em Vila Rica*

Estudo historiográfico sobre a evolução das pesquisas em musicologia histórica no Brasil e especialmente em Minas Gerais. Durante muito tempo se acreditou que o conjunto das obras do padre José Maurício Nunes Garcia era o único que sobrevivera da produção musical do período colonial. Na década de 1940 esse panorama historiográfico se alterou com a descoberta, em Minas Gerais, de manuscritos musicais dos séculos XVIII e XIX, formando o que se chamou a *Escola Mineira de Compositores*, de música religiosa. Mas descobriu-se, também, documentação comprovando o cultivo da música profana com a recópia de quartetos de Haydn, Boccherini e Pleyel assim como óperas executadas em ocasiões festivas e até provavelmente compostas no Brasil. Não obstante considerável perda de documentos, os remanescentes ainda justificam a continuidade das pesquisas para aprofundar-se o conhecimento da nossa História da Música. (doc. 73)

Minas Gerais, Belo Horizonte, 285: 6-7, 1972

8. *Metodologia da Pesquisa Histórico-Musical Brasileira*

O desenvolvimento da pesquisa histórico-musical brasileira se processa em três níveis: a pesquisa de campo, de arquivo e a de restauração de partituras. As três etapas não se sucedem de maneira estanque mas se interrelacionam e se enriquecem mutuamente. Nenhuma delas, entretanto, pode, até agora, usufruir dos benefícios da institucionalização e têm sido desenvolvidas por pesquisadores isolados ainda que, às vezes, com certo respaldo financeiro institucional, o que obstaculiza a continuidade e a produtividade no setor. Na pesquisa de campo essa realidade tem sido especialmente perversa devido à própria natureza da documentação musical oriunda do período colonial. Quando se perde, então, um manuscrito, pode-se estar perdendo um documento único, que não dispõe de nenhuma cópia. O estudo recomenda a institucionalização da pesquisa para que se possa ganhar em eficiência e produtividade. (doc. 74)

Anais de História. Assis, IV: 101-108, 1972

9. *Paranaguá: Polêmica Profissional em Pauta, 1746*

Transcrição e interpretação crítica de importante documento do Juízo Eclesiástico da Comarca de Paranaguá, depositado no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Trata-se de documento de conteúdo raramente encontrado na historiografia musical brasileira: o termo de sociedade do mestrado da capela da matriz de Paranaguá entre ambos em plena vigência do contrato, firmado perante o Vigário da Vara da Comarca. (doc. 75)

Barroco, Belo Horizonte, 6: 37-49, 1974

10. *Catálogo Temático de Obras do padre José Maurício Nunes Garcia (resenha)*

Um catálogo temático é algo árido e especializado mas instrumento indispensável para viabilizar uma visão global da obra de um compositor. Tratando-se, no caso, do padre José Maurício, mestre da capela real ao tempo do príncipe dom João, no Brasil, cresce o significado e a importância do referido catálogo. Cleofe Person de Mattos dedicou toda uma vida à pesquisa da obra e vida do compositor e o catálogo aborda com riqueza e segurametodologia os aspetos biográficos e bibliográficos relativos ao padre-mestre. (doc. 76)

Yearbook. Universidade do Texas, Austin, EUA, X: 203-208, 1974

11. *Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial*

Trata-se da tese de doutorado do autor. O trabalho integra, como primeira parte, após introdução geral, o item F. 1 deste memorial, seguindo-se, na segunda parte, a abordagem histórica da música na Sé. O texto resulta de pesquisa sobre fontes primárias nos arquivos brasileiros e portugueses e a bibliografia sobre o tema é bastante escassa. Abrange a atuação, a partir de 1774, do mestre-de-capela André da Silva Gomes, e a análise do conjunto de suas obras. Contém, ainda, várias ilustrações de manuscritos musicais do período. (doc. 77)

Yearbook, Universidade do Texas, Austin, EUA, XI: 08-68, 1975 (1977)

12. *Francisco Mignone/ 80 anos*

A publicação foi promovida pelo Departamento de Cultura do Rio de Janeiro, por ocasião da comemoração do 80º aniversário do compositor brasileiro. Apresenta, em anexo, duas peças para piano solicitadas ao compositor especialmente para esta edição além de um estudo do autor sobre o conjunto da obra de Francisco Mignone. (doc. 78)

Art Editora, Secretaria Estadual de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, 1977, 31 p.

13. *Enciclopédia da Música Brasileira* (coordenação)

O trabalho se desenvolveu entre 1972 e 1977, com a finalidade de preencher uma lacuna existente na historiografia musical brasileira: a inexistência de uma enciclopédia no setor. Abrange as manifestações eruditas, folclóricas e populares. Cada uma dessas divisões teve um coordenador geral, cabendo a primeira ao autor que também foi responsável pela elaboração de cerca de 300 verbetes inseridos na enciclopédia. (doc. 79)

Art Editora, São Paulo, 1977

14. *Arrolamento do Arquivo da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro*

A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, do Rio de Janeiro foi fundada em 1648, vinculada à Ordem dos religiosos carmelitanos cujo onomástico provém do Monte Carmelo, na Síria, onde residiu o profeta Elias, patriarca da Ordem. A congregação do Carmelo ganhou regras de observância de santo Alberto, patriarca de Jerusalém, em 1209, conformada em 1227 pelo papa Honório I. Os carmelitas, introduzidos na Europa em 1238, foram seguidos pelas religiosas da mesma regra que ganharam uma reforma em 1562 com Santa Teresa de Avila. No Brasil, os carmelitas tiveram, inicialmente, conventos fundados na Paraíba, em Pernambuco e no Rio de Janeiro. O objetivo do trabalho foi tornar o arquivo da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro um acervo com acesso ao público através da referenciação do seu conteúdo em termos de arrolamento sumário, facilitando a consulta dos pesquisadores de História. O acervo contém cerca e 380 livros dos séculos XVI ao XIX. O trabalho foi realizado com a indispensável colaboração da pesquisadora, bacharel em História, Flávia Roncarati Gomes, selecionada e orientada pelo autor, de quem é, também, a coordenação geral. (doc. 80)

Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural-INEPAC, Secretaria Estadual de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1978, 59 p.

15. *São Paulo*

Sob o título deste verbete resumiu-se a evolução histórica da música na cidade de São Paulo desde os primórdios, em 1611, até a atualidade, abarcando as atividades de composição, música lírica do século XIX, o ensino, o movimento editorial, a imprensa musical, as sociedades de concertos, grupos de câmara, corais e orquestras. Inserido na última edição, n. 6, do Dicionário Grove, tradicionalmente editado em Londres, desta vez após 22 anos e em 20 volumes. (doc. 81)

The Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan, 1980, vol.16, p. 487-488

16. *Metodologia da Pesquisa Histórico-Musical*

Trata-se de uma adaptação, para republicação, do item 16.5, a pedido da Editora Planarte, de Brasília, que julgou o seu conteúdo de grande utilidade para as pesquisas e conveniente a sua veiculação neste fascículo em tiragem de 3.500 exemplares.(doc. 82)

Complemento das Artes, Brasília, 1: 05-10, 1981

17. *Maneco Músico, Pai de Nhô Tônico*

Maneco Músico é o apelido carinhoso e original de Manoel José Gomes, pai de Antonio Carlos Gomes, o compositor lírico romântico de Campinas que, por sua vez, em seu meio, era chamado de Nhô Tônico. O artigo elaborou-se a partir de fontes primárias que nos forneceram as origens, em Santana do Parnaíba, e primeiros estudos do mestre-de-capela que foi, também, o primeiro mestre de música daquele que se celebrou como o primeiro grande compositor brasileiro de renome internacional. (doc. 83)

Complemento das Artes, Brasília, 2: 11-15, 1981

18. *Itu: Alguns aspetos novos de sua tradição musical*

O trabalho reúne documentação primária inédita sobre a música em um dos mais velhos centros de atividade musical da antiga Capitania de São Paulo. A par de revelar toda uma documentação nova sobre essas atividades mais remotas daquela cidade comunica, também, a descoberta e a transcrição de manuscritos musicais de compositor do princípio do s.XIX, cuja biografia já fora traçada por Mario de Andrade. Trata-se do padre Jesuino do Monte Carmelo, também arquiteto e artista plástico, sobre o qual o artigo vem enriquecer a biografia no que tange a sua atividade musical e seu perfil de compositor.(doc. 84)

Complemento das Artes, Brasília, 6: 14-20, 1982

19. *A Cultura-Futebol e o Futebol-Cultura*

O artigo parafraseia manchete metafórica da Folha de São Paulo no domingo anterior à sua publicação. Discorre contra o clientelismo exacerbado sob pretexto dos festivais realizados periodicamente. Critica a expectativa clientelista de governantes e governados na permuta de clientela e não na extinção do clientelismo no setor da cultura. Sem depreciar o futebol-cultura, insurge-se contra a cultura-futebol em que apenas alguns praticam a cultura e milhões devem consimí-la sem participação no processo de criação. (doc. 85)

Folha de S.Paulo, 10/7/1983, Folha Ilustrada, p. 66

20. *A Música Brasileira do Século XVIII e a definição do seu Estilo*

Num retrospecto dos últimos 50 anos de historiografia musical brasileira relativa ao período colonial destaca-se a ênfase dos pesquisadores nas tarefas de catalogação, transcrição e editoração de partituras do período. Aprimorou-se, também, no setor, a técnica de reconstrução de partituras e a sua apresentação em concertos e gravações. As pesquisas de arquivo foram aprofundadas e tais atividades absorveram os esforços em detrimento de uma abordagem histórico-estilística. Estas características inserem-se no conjunto que podemos chamar de pré-classicismo, quando a estética barroca é gradualmente abandonada enquanto o classicismo ainda não atinge a sua consecução. Os compositores brasileiros do período sofrem, todos, os impactos desta fase. (doc. 86)

Art, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 007: 03-08, 1983 (1984)

21. *O Estanco da Música no Brasil Colonial*

O Estanco é uma figura jurídica ocorrente na música do Brasil colonial e tratada pela primeira vez na historiografia musical brasileira pelo autor em 1968 (13.9). Desde então o tema jamais foi reabordado; a bibliografia em nada se enriqueceu. A mais antiga menção à prática do estanco da música data de 1698. Já o termo, aplicado à música, data de 1709. O artigo utiliza a documentação que a partir dessas datas abordam o problema do monopólio da música no Brasil colonial e que conduz ao posicionamento, em 1716, do Arcebispo da Bahia, dom Sebastião Monteiro da Vide que, em cartas a El-Rei, chega a questionar a competência ou jurisdição dos ministros para o enfrentamento do problema que, afirma, é um assunto atinente à igreja e que o cantar nelas não seria jamais jurisdição secular, cabendo exclusivamente ao papa dirimir dúvidas em tais questões. (doc. 87)

Art, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 008: 03-19, 1983 (1984)

22. *Um Teórico Musical Brasileiro*

O primeiro tratado teórico-musical português de música mensurada ou canto-de-órgão foi impresso em Lisboa, em 1535. Seu autor, Mateus de Aranda, foi mestre-de-capela da Sé de Évora. Nos séculos XVII e XVIII os tratados portugueses e espanhóis se multiplicam. Dentre os primeiros, nenhum excedeu, em proporções e densidade, a um tratado escrito na Bahia em 1759-60 por um mestre ali nascido e formado: a "Escola de Canto de Órgão", de Caetano de Melo de Jesus, códice enviado a Portugal para ser impresso e que, por razões ignoradas, permaneceu nos arquivos portugueses. Sua redescoberta foi feita pelo musicólogo português, padre José Augusto Alegria. O códice, em dois volumes, tem o total de 1265 páginas. O artigo ressalta a importância do tratado e destaca a atualização dos problemas teórico-musicais e práticos por parte dos mestres-de-capela brasileiros no período colonial. (doc. 88)

Folha de S.Paulo, São Paulo, 27/4/1984, Folha Ilustrada, p. 61

23. *A Dimensão Pedagógica do Produto Artístico*

Parte-se do pressuposto de que a sensibilidade humana e a atividade estética são fatores diferenciativos do animal-Homem. Mas a estrutura psicológica do Homem se integra inevitavelmente no contexto social na base do qual a sensibilidade humana se constrói e desenvolve. A atividade estética, expressão dessa sensibilidade, se constitui, assim, na manifestação da totalidade do nível cultural atingido socialmente. A realidade social pré-existe ao indivíduo e lhe dá, também, as condições de contra ela se insurgir. O texto tangencia o problema da aquisição da sensibilidade dita comum e a estetização do cotidiano procedida pelos modernos veículos de comunicação e vê o produto artístico como o resultado de uma atividade prática por excelência, já que a vontade estética de criar resulta de uma necessidade íntima de objetivar a realidade interior numa elaboração formal concreta, objetiva. Isto é o produto artístico. (doc. 89)

Criação 1, São Paulo, 1: 05-12, 1984

24. *Guaratinguetá: Acheias Musicais ao Período Colonial*

E' de 1737 a notícia mais remota que se colheu sobre a música em Guaratinguetá. Liga-se à música fúnebre cantada pelo mestre-de-capela Antonio Rodrigues de Azevedo. Nessa mesma documentação citam-se várias irmandades que constituíam o mercado de trabalho natural dos músicos da época. São vários os documentos posteriores demonstrando que a atividade musical não sofreu, na vila, solução de continuidade. No princípio do século XIX a vila tem uma população de 6.500 habitantes e sua produção é exportada para o Rio de Janeiro, de onde também se importam produtos de consumo industrializados, em especial tecidos. Nessa época começam a surgir os "moradores novos", dentre os quais alguns músicos. E' o caso de Francisco de Paula Ferreira, oriundo de Congonhas do Campo, nas Minas Gerais, onde nasceu em 1777 e que se fixa em Guaratinguetá na primeira década do século XIX. O texto traça o seu perfil biográfico e relata a descoberta e identificação, com transcrição musicológica, de obras musicais desse autor. (doc. 90)

Criação 1, São Paulo, 2: 18-29, 1984

25. *Antecipando a História da Música no Brasil*

Pesquisas que o autor desenvolveu entre 1970-72 partindo, sobretudo, das coleções inéditas dos Inventários e Testamentos depositados no Arquivo Público do Estado de São Paulo, complementados por documentação de natureza vária, conduziram à identificação de mais de duas centenas de músicos atuantes na Capitania de São Paulo durante os séculos XVII e XVIII e inseridas na Enciclopédia da Música Brasileira (13.20). A despeito dos dados biográficos e das condições do exercício profissional contidos nessa documentação mantinha-se o pressuposto de que os papéis de música

relativos a essa atividade se teriam perdido definitivamente. A obra mais antiga até então conhecida era o Recitativo e Aria, de autor anônimo da Bahia, datado de 1759. Esse marco foi superado de pelo menos 30 anos com a descoberta de que trata este texto. São cerca de 40 folhas de música contendo seis diferentes peças religiosas e uma profana, de pelo menos dois autores: Faustino e Angelo do Prado Xavier, ambos de Mogi das Cruzes, vizinha à capital de São Paulo. O texto analisa cada obra nas suas características notacionais e no significado histórico e historiográfico que representam. (doc. 91)

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, Rio de Janeiro, 20 : 13-27, 1984

26. *Falta muito a percorrer*

O título, copidescado pela Folha Ilustrada, não corresponde absolutamente ao conteúdo do texto que, originariamente, se intitulava "A (á) moda barroca". O tema central é o modismo, que surgiu nos últimos tempos, de se interpretarem obras do período barroco com instrumentos originais ou réplicas da época. Desde princípios do século XIX a Europa já despertara para o culto da música antiga. Hoje, o barroco e o século XVIII já constituem a música antiga... O problema, entretanto, não se reduz aos argumentos comumente levantados: o contingente orquestral e/ou vocal, a sonoridade e os instrumentos originais, como se desses fatores, exclusivamente, dependesse a fidelidade estilística. O problema do estilo é mais complexo. Nos fatos de estilo há parâmetros mais pertinentes como o andamento, a condução do tempo, a interpretação das alterações rítmicas, solução dos ornamentos e realização do baixo cifrado, dentre outros. O texto procura analisar em detalhe tais parâmetros para concluir que o uso de pequenos conjuntos com instrumentos originais ou réplicas não garante, por si só, a fidelidade das interpretações do barroco. (doc. 92)

Folha de S.Paulo, São Paulo, 19/5/1985, Folha Ilustrada, p. 8

27. *Garimpo Musical*

Novas Metas, que lançou este livro, é editora especializada em publicações musicais. A tiragem foi de 3.000 exemplares e aí ficaram reunidos 11 estudos integrantes deste currículo. Lançado em junho de 1985. (doc. 93)

Novas Metas, São Paulo, 1985. 181 p. Coleção Ensaios, 08

28. *A Polifonia Portuguesa em obras de Brasileiros*

Este trabalho analisa as especulações sobre presumida execução, no Brasil colonial, de obras musicais européias dos séculos XVI e XVII e a não sobrevivência de obras de compositores brasileiros daquele período. Estuda, ainda, um manuscrito musical do século XVIII, depositado no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, atribuído indevidamente ao compositor mineiro daquele século, Francisco Gomes da Rocha. A pesquisa conclui que o documento é, em sua primeira parte, do polifonista português seiscentista, Gines de Morata e destaca a convicção de que a segunda parte do mesmo documento possa ser do século XVII. Analisa, em seguida, toda a obra em suas características gerais apresentando, em anexo, o facsimile de seu frontespício e sua transcrição musicológica. (doc. 94)

Pau Brasil, São Paulo, 15: 69-78, 1986

29. *Uma descoberta musicológica: os Manuscritos Musicais de Mogi das Cruzes, c. 1730* (em colaboração)

E' uma comunicação feita em Congresso Nacional e destaca a importância historiográfica de autor. Insiste em detalhamentos analíticos sobre as obras, que são de dois compositores daquela vila oitocentista: Faustino e Angelo do Prado Xavier, destacando suas características notacionais e estilísticas (doc. 95)

Anais do II Encontro Nacional de Pesquisa em Música, UFMG, p 49-54, 1986

30. *Une découverte au Brésil: Les Manuscrits Musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730* (em colab.)

E' uma comunicação apresentada em Congresso Internacional sobre a descoberta e transcrição de partituras brasileiras do princípio do século XVIII. Trata-se de adaptação do mesmo trabalho de F. 29. (doc. 96)

Boletim do The Brussel Museum of Musical Instruments, Bélgica. Musiques et Influences Culturelles Reciproques, Bulletin, XVI: 139-144, 1986

31. *A Polifonia Seiscentista Portuguesa em Minas Gerais no Século XVIII*

A publicação analisa manuscrito musical do século XVIII, do acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. É um desenvolvimento do artigo resumido em 16.35. (doc. 97)

Actas do IV Encontro Nacional de Musicologia. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical. Lisboa, 52: 35-38, jan/mar 1987

32. *Da Modinha ao Samba*

Trata-se de uma análise do desenvolvimento da Música Popular Brasileira especialmente no período que abrange o início da penetração de gêneros musicais europeus de salão a partir de meados do século XIX até o surgimento do samba, na década de 1910. (doc. 98)

D.O. Leitura, São Paulo, 76: 6-7, set 1988

33. *Itu: Música Sacra do Período Colonial. Procissão de Palmas, de Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819)*

É uma edição crítica acompanhada de partitura transcrita pelo autor, de obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo, já executada em concertos e gravada em disco na Coleção Música Sacra Paulista, Basf, n. 2, 1982. (doc. 99)

ARTEunesp, São Paulo, 2/4: 89-104, 1986/88

G - **TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS e REGISTROS FONOGRAFICOS**

1. *Ofertório de Nossa Senhora*
Anônimo do Vale do Paraíba, c. 1770, p/ coro misto, violinos e baixo
Pesquisa e transcrição, 1967-68
Primeira audição: Madrigal e Orquestra de Câmara de São Paulo, 16/12/1968.
Regente: Julio Medaglia
Duração: 8' (doc. 101)

2. *Credo*
Manoel Julião da Silva Ramos, c. 1805, p/ coro misto, solista, contínuo e orquestra
Pesquisa e transcrição: 1962-63
Primeira audição: Madrigal e Orquestra de Câmara de São Paulo.
Inauguração do Museu do Presépio de São Paulo, 20/12/1968
Regente: Julio Medaglia
Duração: 18' (doc .101,102, 103, 108, 108a, 119)

3. *Stabat Mater*
André da Silva Gomes, c. 1785, p/ coro misto, solistas, contínuo e orquestra
Pesquisa, transcrição e texto: 1970-74
Primeira audição: Coro e Orquestra do Instituto Musical de São Paulo, IMSP, 1/10/1976
Registro fonográfico: LP Basf, Coleção Música Sacra Paulista, n. 1, 1980
Duração: 16' (doc.104, 108, 117, 118, 119)

4. *Moteto da Imaculada Conceição*
André da Silva Gomes, c. 1785, p/ coro misto, solistas, contínuo e orquestra
Pesquisa e transcrição: 1962-67
Primeira audição: Coro e Orquestra do IMSP, 1/10/1975. Regente: Jonas Christensen
Registro fonográfico: LP Basf, Coleção Música Sacra Paulista, n. 1, 1980
Duração: 18' (doc.105,117,119)

5. *Missa de Natal*
André da Silva Gomes, 1823, p/ coro misto, solistas, contínuo e orquestra
Pesquisa e transcrição: 1961-62, em colaboração com Rogerio Duprat
Primeira audição: Corais reunidos da Secret.de Estado da Cultura de São Paulo
4/12/1977. Regente: Jonas Christensen
Duração: 16' (doc.106, 107, 107a)

6. *Salmos de Vésperas de Terça-feira (5 salmos e um Magnificat)*
 André da Silva Gomes, c. 1774, p/ coro misto e baixo contínuo
 Pesquisa e transcrição: 1977 (trabalho orientado em curso de especialização. Faculdade de Música do IMSP)
 Primeira audição: Coral do IMSP: 1978. Regente: Jonas Christensen
 Duração: 18' (doc.109)
7. *Música Popular do Vale do Paraíba no século XIX*
 P/instrumentos de banda. 12 peças (valsas, polcas, tangos, quadrilhas, cateretê e dobrado)
 Pesquisa, transcrição (em colab. com Rogerio Duprat) e textos: 1967-77
 Registro fonográfico: LP Som Livre, 403.6141, 1977, reprensado em 1979
 Duração: 40' (LP 5)
8. *Valsas e Polcas (1970-1920)*
 P/ instrumentos de banda e p/ orquestra. 10 peças
 Pesquisa, transcrição (em colab. com Rogerio Duprat) e textos: 1967-78
 Registro fonográfico: LP Copacabana, Colp 12.237, 1978
 Duração 40' (LP 6)
9. *Maxixes (1880-1930)*
 P/instrumentos de banda. 12 peças
 Pesquisa, transcrição (em colab. com Rogerio Duprat) e textos: 1967-78
 Registro fonográfico: LP Copacabana, Colp 12.341, 1978
 Duração: 40' (LP 7)
10. *A Bela Epoca da Música Brasileira (1870-1920)*
 P/instrumentos de banda. 12 peças (valsas, polcas, tangos, gavota, modinhas, overture, cavatina e mazurca)
 Pesquisa, transcrição (em colab. com Rogerio Duprat) e textos: 1967-78
 Registro fonográfico: LP Copacabana, Colp 12.342, 1978
 Duração 40' (LP 8)
11. *Te Deum*
 André da Silva Gomes, p/ coro misto e baixo contínuo, 1820
 Pesquisa e transcrição: 1961-1978
 Primeira audição: Coral do IMSP, 1978. Regente: Jonas Christensen
 Duração: 15' (s.doc.)

12. *Dobrados (1880-1920)*
P/instrumentos de banda. Nove peças
Pesquisa, transcrição (em colab. com Rogerio Duprat) e textos: 1967-79
Registro fonográfico: LP Copacabana, Colp 12.389, 1979
Duração 40' (LP 9)
13. *Ladainha*
Jesuino do Monte Carmelo, c. 1810, p/ coro misto, solistas, cont inuo e orquestra
Pesquisa, transcrição e texto: 1978-79 (trabalho orientado em curso de especialização na Faculdade de Música do IMSP)
Primeira audição: Coro e Orquestra do IMSP, 9/6/1979. Regente: Jonas Christensen
Registro fonográfico: LP Basf, Coleção Música Sacra Paulista, n. 2, 1982. Regente: Vitor Gabriel
Duração: 8' (doc. 110, 120) (LP10)
14. *Ladainha*
André da Silva Gomes, c. 1800, p/ coro misto, violinos e baixo contínuo
Pesquisa e transcrição: 1962-78 (trabalho orientado, em curso de especialização no IMSP)
Primeira audição: Coral do IMSP. Regente: Jonas Christensen
Duração: 17' (s. doc.)
15. *Ofício de Quarta-feira de Cinzas*
André da Silva Gomes, 1781, p/ coro misto e baixo contínuo
Pesquisa e transcrição: 1961-77
Primeira audição: Coral Paulistano, 21/11/1981. Regente: Samuel Kerr
Duração: 17' (doc.111)
16. *Procissão de Palmas*
Jesuino do Monte Carmelo, c. 1810, p/ coro misto a capela
Pesquisa, transcrição e texto: 1978-1980
Primeira audição: Coral Vochalis, 29/4/1982. Regente: Vitor Gabriel
Registro fonográfico: LP Basf, Col. Música Sacra Paulista, n. 2, 1982. Regente: idem
Edição crítica: Itu: Música Sacra do Período Colonial. "Procissão de Palmas", de Jesuino do Monte Carmelo (1764-12819). ARTEunesp, SPaulo, 2/4: 89-104, 1986-88
Duração: 6' (doc. 114, 120) (LP 10)

17. *Matinas de Quinta-feira Santa. Responsório 9º*
 Jesuino do Monte Carmelo, c. 1810, p/ coro misto, violinos e baixo contínuo
 Pesquisa, transcrição e texto: 1978-1980
 Primeira audição: Coral Vochalis, 19/4/1980. Regente: Vitor Gabriel
 Registro fonográfico: LP Basf, Coleção Música Sacra Paulista, n. 2, 1982
 Duração: 6' (doc. 120) (LP 10)
18. *Ofício de Domingo de Ramos*
 Francisco de Paula Ferreira, c. 1810, p/ coro misto, violinos e baixo contínuo
 Pesquisa, transcrição e texto: 1978-1980
 Primeira audição: Coral Vochalis, 29/4/1980. Regente: Vitor Gabriel
 Registro fonográfico: LP Basf, Coleção Música Sacra Paulista, n. 2, 1982
 Duração: 20' (doc. 120) (LP 10)
19. *Missa a 5 Vozes e Orquestra em Sol Maior*
 André da Silva Gomes, c. 1790, p/ coro misto, colistas, contínuo e orquesatra
 Pesquisa, transcrição e texto: 1975-1980
 Primeira audição: Coro e Orquestra de Brasília, 21/6/1980. Regente: Claudio Santoro
 Registro fonográfico: LP Basf, Col. Música Sacra Paulista, n. 3, 1983
 Duração: 50' (doc. 121) (LP 11)
20. *Quarteto op. 46*
 Henrique Oswald, p/ cordas, 1921
 Revisão e texto: 1983,84
 Registro fonográfico: LP Basf, Col. Música de Câmara Romântica Brasileira, n. 1, 1984.
 Piano: José Eduardo Gandra Martins e quarteto de cordas
 Duração: 19' (LP 12)
21. *Bradados e Paixão de Domingo de Ramos*
 Faustino do Prado Xavier, Mogi das Cruzes, SP, c. 1730, p/ coro misto a capela
 Transcrição e texto: 1984
 Primeira audição: Madrigal do Conservatório André da Silva Gomes (Inauguração do
 Museu de Arte Sacra de Mogi das Cruzes), 15/10/1984. Coordenação: Mary
 Angela Biason
 Duração: 15' (doc. 122, 123, 124, 131)

22. *Tractus para Sexta-feira Santa*
Faustino do Prado Xavier, Mogi das Cruzes, c. 1730, p/ coro misto a capela
Transcrição e texto: 1984
Primeira audição: Madrigal do Conservatório André da Silva Gomes (inauguração do Museu de Arte Sacra de Mogi das Cruzes), 15/10/1984. Coordenação: Mary Angela Biason
Duração: 7' (doc. 123, 124, 131)
23. *Motetos (7) para os Passos (Jesus meo Rey)*
Anônimo do Vale do Paraíba, c. 1800, p/ coro misto e baixo contínuo
Pesquisa e transcrição: 1983 (trabalho orientado; curso de bacharelado em Música, IAP/Unesp)
Primeira audição: Coral Comunitário de Ubatuba, 28/10/1984. Regente: Igor Lintz Maués
Duração: 20' (doc. 125)
24. *Seqüência de Corpus Christi*
Anônimo do Vale do Paraíba, c. 1820, p/ coro misto a capela
Pesquisa e transcrição: 1985
Primeira audição: Coral Comunitário de Ubatuba, 10/6/1985. Regente: Igor Lintz Maués
Duração: 4' (doc. 124)
25. *Missa Paratiana*
Anônimo de Parati, c. 1850, p/ coro misto e orquestra
Pesquisa e transcrição: 1970-75
Primeira audição: Coro e Orquestra dos Festivais de Parati, Rio de Janeiro, 29/9/1985
Regente: Jonas Christensen
Duração: 45' (doc. 127)
26. *Seqüência Victimae Paschali*
André da Silva Gomes, 1774, p/ coro misto e baixo contínuo
Pesquisa: 1961. Transcrição: trabalho orientado de Vitor Gabriel: 1984-86
Primeira audição: Coro dos Festivais de Bari (Itália), 20/7/1986. Regente: Vitor Gabriel
Duração: 8' (doc. 123, 126)

27. *Seqüência Veni Sancte Spiritus*
André da Silva Gomes, 1774, p/ coro misto e baixo contínuo
Pesquisa: 1961. Transcrição: trabalho orientado de Vitor Gabriel: 1984-86
Primeira audição: Coro dos Festivais de Bari (Itália), 20/7/1986
Regente: Vitor Gabriel
Duração: 7' (doc. 123)
28. *Ofício de Quinta-feira Santa ad Matutinum Responsório 5º*
Antonio Orestes Penzo (1862-1938), p/ coro misto, solista e órgão
Pesquisa: 1981. Revisão: trabalho orientado de Geraldo Teodoro de Almeida, 1984
Primeira audição: Coral da Escola de Música de Taubaté, 6/12/1986
Regente: Neide Silva Soares
Duração: 10' (s. doc.)
29. *Popule meus e Cum descendentibus in lacum*
Gines de Morata, c. 1576, p/ coro misto a capela
Pesquisa, transcrição e texto: 1985-86
Primeira audição: Coro da Escola de Música da UFMG, Igreja do Carmo, Ouro Preto,
21/9/1990.
Edição crítica: Pau Brasil, S.Paulo, 15: 69-75, 1986
Registro fonográfico: LP Música das Minas Gerais do s. XVIII, Coro da Escola de Música
da UFMG.
Regente: Angela Pinto Coelho, 1990
Duração: 9' (LP 13)
30. *Antífona do Senhor Bom Jesus*
Francisco de Paula Ferreira, c. 1805, p/ coro misto, contínuo e orquestra
Pesquisa e transcrição: 1979-85
Primeira audição: Coral Vochalis, 15/3/1987.
Regente: Vitor Gabriel
Duração: 5' (doc.123)
31. *Noturnos de Natal*
André da Silva Gomes, 1774, p/ coro misto, contínuo e orquestra
Pesquisa e transcrição: 1962-1970
Primeira audição: Coral Vochalis, Museu da Casa Brasileira, S.Paulo, 25/10/1987
Regente: Vitor Gabriel
Duração: 30' (doc.123) (LP 16)

32. *Ofertório p/ a Missa Prima de Natal*

André da Silva Gomes, 1810, p/ coro misto e baixo contínuo

Pesquisa: 1961. Transcrição: trabalho orientado de A. Carlini: 1985-88

Primeira audição: Coral Psicofármaco, Fac. Paulista de Medicina, 5/11/1987

Regente: Vitor Gabriel

Duração: 8' (doc. 126)

33. *Matinas do Menino Deus*

Manoel Julião da Silva Ramos, c. 1805, p/ coro misto, contínuo e orquestra

Pesquisa: 1967. Transcrição: Trabalho orientado de Mary Angela Biason, 1982-1986

Primeira audição: Coral Psicofármaco, Faculd. Paulista de Medicina, 5/11/1987

Regente: Vitor Gabriel

Duração: 20' (doc. 122 e 124)

H - ATIVIDADES ADMINISTRATIVAS

1. Representante dos professores doutores no Conselho do DEC-IA/UNESP, 1982-1989 (s.doc.)
2. Membro da Comissão de Redação da ARTEUnesp, revista de artes da UNESP, 1985-1989 (doc. 135, 135a, 135b)
3. Representante da UNESP na Comissão Estadual de Música, da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, 1986-1988 (s.doc.)
4. Coordenador do Convênio UNESP/Pro-Memória/Museu da Inconfidência de Ouro Preto para valorização dos manuscritos musicais daquele Museu, 1986-1989 (doc. 136)
5. Coordenador do Projeto Especial da UNESP "Memória Musical Paulista", para a preparação de 50 partituras de música sacra paulista para editoração, 1986-1989

I - PRÊMIO ESPECIAL

1. Da Associação Paulista de Críticos Teatrais, APTC, pela "Pesquisa Musicológica da Música Colonial em São Paulo". 1970 (doc. 137)

IV - TÍTULOS e ATIVIDADES POSTERIORES à LIVRE-DOCÊNCIA

(setembro 1988 a dezembro 1989)

A - TÍTULOS ACADÊMICOS

1. Professor Adjunto por Concurso Público de Títulos e Provas para Livre-Docência, Ref. MS-5, de setembro de 1988 a dezembro de 1989, em R.D.I.D.P, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação. (doc. 138)

B - BOLSAS de ESTUDO e PESQUISA

1. Pesquisador I-A do CNPq, com o projeto “Organização do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto”, abril 1990-94 (doc. 139 e 140)

C - ATIVIDADES DIDÁTICAS

1. Professor de Estética, História e Evolução da Música e História da Música Brasileira, no Departamento de Expressão e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, DEC-IA/UNESP, 1988-1989 (s. doc.)

D - CONFERÊNCIAS e PARTICIPAÇÃO em CONGRESSOS

1. *Evolução da Historiografia Musical Brasileira*. I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, Salvador, Bahia, novembro 1988 (doc. 152)

2. *Musicologia Histórica Brasileira*. Como moderador do Simpósio sobre Musicologia Histórica. I Encontro Nacional da ANPPOM, Salvador, Bahia, novembro 1988 (s.doc.)

3. *A Mulher na Criação Musical*. No Seminário: Talento e Criatividade. Escola de Comunicações e Artes, ECA, USP, São Paulo, abril 1989 (doc. 141)

4. *Pesquisa e Pós-graduação em Música no Brasil*. I Encontro Nacional de Escolas de Música, Associação Brasileira de Escolas de Música, ABEMUS-Faculdade de Música da UFMG, Belo Horizonte, maio 1989 (doc. 142)

5. *História da Música e Memória*. Coordenação de Pós-graduação de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, junho 1989 (doc. 143)

6. *A Música no Período Barroco Mineiro*. Comunicação ao Encontro: Caminhos para a Liberdade, 200 anos da Revolução Francesa e da Inconfidência Mineira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, setembro 1989 (doc. 144)

7. *Música e Mito: Barroco no Período Colonial Brasileiro*. Comunicação ao II Congresso do Barroco. SPHAN/Pró-Memória-Revista Barroco, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, setembro 1989 (doc. 145 e 145a)

E - ORIENTAÇÃO ACADÊMICA e PARTICIPAÇÃO em BANCAS EXAMINADORAS

1. Orientação da bolsista de Especialização do CNPq, Lenita Nogueira, para a assimilação de métodos, processos e técnicas de transcrição e análise de partituras dos séculos XVII e XVIII e elaboração de catálogos temáticos de manuscritos musicais, 1988-89 (doc. 146)

2. Orientação dos bolsistas de Iniciação Científica do CNPq, Maria Alice Volpe e Paulo Soares, para a assimilação de processos, métodos e técnicas de transcrição e análise de partituras do período colonial brasileiro, 1988-89 (doc. 147)

3. Integrante da Banca de Provas de Seleção para ingresso na disciplina Legislação e Administração. DEC-IA/Unesp, maio 1989 (doc. 148)

4. Integrante de Banca Examinadora de Qualificação para Mestrado de Lenita Waldige Nogueira. USP/ECA, agosto 1989 (s. doc.)

F - TRABALHOS PUBLICADOS

1. *Era Quente* (Aestus erat, de Ovídio, 23 A.C.) Tradução

É uma tradução de poema que integra "Os Amores", do poeta latino do século I A.C.

Centro de Artes de São Paulo, 4: 20-23, dez 1988 (doc. 149)

2. *A Polifonia Seiscentista Portuguesa em Minas Gerais do Século XVIII*

É o mesmo trabalho de 12-38, publicado aqui sem a partitura anexa daquele

Barroco, Minas Gerais, 14: 41-48, 1986/1989 (doc. 150)

3. *Catálogo Temático do Acervo de Manuscritos Musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar*

Anais do III Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Belo Horizonte, UFMG, 1989: 87-96 (doc. 151)

4. *Evolução da Historiografia Musical Brasileira*

Opus 1, Rev. da ANPPOM, 1:32-36, dez 1989 (doc. 152)

G - **TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS**

1. *Motetos (8) dos Passos*
Anônimo de Taubaté, SP, s. XVIII, p/ coro misto a capela
Pesquisa: 1967. Transcrição: Trabalho orientado de Mary Angela Biazon, 1982-86
Primeira audição: Coral da USP (inaug. capela do Palácio de Verão, de Campos do Jordão) 29/6/1989
Regente: Julio Medaglia
Duração: 18' (s. doc.)

2. *Hino Ave Maris Stella*
André da Silva Gomes, c. 1800, p/ coro misto a capela
Pesquisa: 1961. Transcrição: trabalho orientado de Edilson de Lima, 1988-89
Primeira audição: Coral do IAP/Unesp, 29/8/1989. Regente: Edilson de Lima
Duração: 8' (s. doc.)

3. *Missa a 4 Vozes e Orgão*
André da Silva Gomes, c. 1800, p/ coro misto, solista e contínuo
Pesquisa: 1961. Transcrição: trabalho orientado de Maria Alice Volpe, 1985-89
Primeira audição: [Laudamus], IAP/Unesp, 29/8/1989
Duração: 7' (doc. 133) (LP 14)

4. *Hino Pangelingua...corporis*
André da Silva Gomes, c. 1800, p/ coro misto a capela
Pesquisa: 1961. Transcrição: trabalho orientado de Paulo Soares, 1988-89
Primeira audição: Coral do IAP/ Unesp, 29/8/1989. Regente: Paulo Soares
Duração: 8' (s. doc.)

V - TITULOS e ATIVIDADES POSTERIORES a PROFESSOR-TITULAR

(desde dezembro de 1989)

A - TITULAÇÃO ACADÊMICA e OUTROS TÍTULOS

1. Professor-titular, por mobilidade funcional, em Concurso Público de Títulos e Provas, Ref. MS-6, a partir de dezembro de 1989, junto ao Departamento de Expressão e Comunicação (152a)
2. Membro Honorário da Sociedade Brasileira de Musicologia, eleito a 20 de dezembro de 1993 (doc. 153)
3. Membro Efetivo da Academia Brasileira de Música, eleito a 5 de janeiro de 1994, e empossado a 9 de março de 1994 (doc. 154)
4. Sócio Titular eleito para o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em escrutínio realizado a 21 de setembro de 1994 (doc. 155)
5. Membro da Comissão de Seleção do Prêmio Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte - Funarte, outubro 1994 (doc. 156)

B - BOLSA de PESQUISA

1. Pesquisador I-A do CNPq, para desenvolver o projeto "Organização do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto", abril 1990-93 e agosto 1994-[1997] (doc. 157)

C - ATIVIDADES DIDÁTICAS

1. Professor de Estética, História e Evolução da Música e História da Música Brasileira, no Departamento de Expressão e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, DEC-IA/UNESP, 1990-1995 (s. doc.)

D - *CONFERÊNCIAS e PARTICIPAÇÃO em CONGRESSOS*

1. Participante do II Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, Porto Alegre, dezembro 1989 (doc. 158)
2. Participante do III Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, Belo Horizonte, setembro 1990 (doc. 159)
3. *Pós-modernidade*. Conferência no Encontro "Barroco, Memória Viva". Instituto de Artes - Unesp, abril 1991 (doc. 160)
4. *Organização do Acervo de Manuscritos Musicais do Museu da Inconfidência Ouro Preto*. Comunicação ao II Simpósio de Pesquisa e Pós-graduação em Ciências Humanas, Letras e Artes, da UNESP. Aguas de São Pedro, agosto 1991 (doc. 161)
5. *Pós-moderno ou Néo-barroco?* Comunicação ao IV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, Porto Alegre, setembro 1991 (doc. 162)
6. *O ensino musical e a pós-graduação no Brasil*. Comunicação à 2ª Jornada Nacional de Pesquisa em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Pós-graduação em Música, Porto Alegre, maio 1992 (doc. 163)
7. *Análise, Musicologia, Neoestruturalismo e Positivismo*. Comunicação ao V Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, Salvador, setembro 1992 (doc. 164)
8. *O Cinquentenário de um Texto à luz do Tempo: Mayer Serra*. Comunicação no Curso de Difusão Cultural "América 92: Pluralidades". ECA/USP, setembro 1992 (doc. 165)
9. *Pesquisa Histórico-Musical no Brasil*. Comunicação na 1ª Prima Maia - Seminário do Mestrado em Artes, do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, outubro 1992 (doc. 166)

10. *O Mestrado em Música na Unesp*. Comunicação à 3ª Jornada Nacional de Pesquisa em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Pós-graduação em Música, Porto Alegre, abril 1993 (doc. 167)
11. *Perspectives of overwhelming the positivistic implications in the brazilian musical historiography of the colonial period*. Comunicação ao Symposium on the Early Music of Latin America. College of Arts and Sciences. Chicago, Illinois, USA, junho 1993 (doc.168)
12. *América Latina, Música, Abismo e Perspectivas*. Comunicação ao VI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, Rio de Janeiro, agosto de 1993 (doc. 169)
13. *Informação musical e controle social*. Comunicação ao II Simpósio Brasileiro de Música, Salvador, Bahia, setembro de 1993 (doc. 170)
14. *A Música de André da Silva Gomes, mestre-de-capela da Sé de São Paulo*. Conferência na Sociedade Brasileira de Musicologia, São Paulo, novembro de 1993 (doc. 171)
15. *A Música Barroca no Brasil Colonial*. Conferência no Ciclo “O Barroco no Brasil”, São Paulo, Instituto Cultural Itaú, agosto 1994 (doc.172)
16. *Bases metodológicas do trabalho musicológico*. Comunicação ao VII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM. São Paulo agosto de 1994 (doc. 173)
17. *Barroco Brasileiro*. Conferência, a convite, no Curso de Pós-graduação em Música da UNICAMP/IA, abril 1995 (doc. 174)
18. *Música Paulista no Período Colonial*. Conferência, a convite, no Curso de Pós-graduação em Música da USP/ECA, abril 1995 (s.doc.)
19. *O Barroco Musical Paulista*. Comunicação ao I Congresso Europeu de Latinoamericanistas. Salamanca, Espanha, maio 1996 (doc.229)

20. *A Música Sertaneja hoje*. Comunicação ao IX Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música - ANPPOM. Rio de Janeiro, agosto 1996 (doc. 230)

E - ORIENTAÇÃO ACADÊMICA e PARTICIPAÇÃO em BANCAS EXAMINADORAS

1. Integrante da Banca de Mestrado de Lenita Waldige Nogueira, com a tese "Manoel José Gomes". USP/ECA, abril 1990 (doc. 175)
2. Integrante da Banca de Doutorado de Maria Lucia Pascoal, com a tese "Prelúdios de Debussy: reflexo e projeção". UNICAMP, maio 1990 (doc. 176)
3. Integrante da Banca Examinadora de Reclassificação Funcional de Professor Assistente Doutor, do Prof. Vitor Gabriel Araujo. UNESP/IA/DEC, maio 1990 (s. doc.)
4. Integrante da Banca Examinadora de Concurso, para Provimento de Cargo de Professor Assistente Doutor, de Reinúncio de Lima. UNESP/IA/DEC, junho 1990 (s.doc.)
5. Integrante da Banca Examinadora do Concurso de ingresso, na disciplina de Etnomusicologia e Folclore. UNESP/IA/DEC, novembro 1990 (doc. 177)
6. Orientador, pelo Departamento de Expressão e Comunicação, dos projetos de Mestrado e Doutorado dos professores Vitor Gabriel Araujo e Hilton Valente, do DEC/IA/UNESP, 1989-91 (s.doc.)

7. Orientador de 9 bolsistas de Aperfeiçoamento e Iniciação Científica, do CNPq, no Projeto Integrado de valorização do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, 1990-1991 (doc. 178)
8. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Marcos Julio Sergl. USP/ECA, outubro 1991 (doc. 179)
9. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Maria Madalena Bernadeli, São José do Rio Preto/ UNESP, novembro 1991 (doc.180)
10. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Vitor Gabriel Araujo. PUC/SP, novembro 1991 (doc.181)
11. Integrante da Banca Examinadora do Concurso Público de Títulos e Provas para Professor Assistente de História da Cultura Brasileira. Instituto de Artes/ Unesp, dezembro 1991 (doc. 182)
12. Integrante da Banca Examinadora do Exame de Qualificação para Mestrado de Neide Rodrigues Gomes. USP/ECA, junho 1992 (s.doc.)
13. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Neide Rodrigues Gomes. USP/ECA, setembro 1992 (doc. 183)
14. Integrante da Banca Examinadora do Exame de Qualificação para Mestrado de Wilson Ricardo Buquetti Pirotta. USP/ECA, setembro 1992 (s.doc.)
15. Integrante da Banca Examinadora do Concurso para Professor Titular de José Eduardo Martins. USP/ECA, outubro 1992 (doc. 184)
16. Integrante da Banca Examinadora do Doutorado de Ilsa Kawal Ferreira. USP/ECA, novembro 1992 (doc.185)

17. Integrante da Banca Examinadora do Doutorado de Gilberto Mendes. USP/ECA, novembro 1992 (s.doc.)
18. Orientador do bolsista de Mestrado da FAPESP, Paulo Sergio Freddi Jr, 1992-1994 (doc.186)
19. Orientador da bolsista de Mestrado da FAPESP, Maria Alice Volpe, 1992-1994 (doc.187)
20. Orientador da bolsista de Mestrado da FAPESP, Mônica Vermes, 1992-1995 (s.doc.)
21. Integrante da Banca Examinadora do Concurso de progressão vertical, para professor adjunto, de Ermelinda Souza Barros. UFRJ/ EM, abril 1993 (doc.188)
22. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Wilson Ricardo Buquetti Pirotta. USP/ECA, agosto 1993 (doc. 189)
23. Integrante da Banca Examinadora do Concurso para Professor Titular de História da Música da Escola de Música da UFRJ, setembro 1993 (doc. 190)
24. Integrante da Banca Examinadora do Exame de Qualificação para Doutorado de Celia Maria David. USP/ECA, setembro 1993 (s.doc.)
25. Integrante da Banca Examinadora do Concurso para Doutorado de Celia Maria David. USP/ECA, outubro 1994 doc. 191)
26. Integrante, como Co-orientador, da Banca Examinadora do Exame Geral de Qualificação de Heron Martins Silva. UNESP/IA, novembro 1994 (doc.192)
27. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Silvio Ricardo Baroni. UNESP/IA, dezembro 1994 (s.doc.)
28. Integrante, como Orientador, da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de José Estevam Gava. UNESP/IA, dezembro 1994 (doc.193)

29. Integrante, como Orientador, da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Sérgio Paulo Freddi Junior. UNESP/IA, dezembro 1994 (doc.194)
30. Integrante, como Orientador, da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Maria Alice Volpe. UNESP/IA, dezembro 1994 (doc.195)
31. Integrante da Banca Examinadora do Exame Geral de Qualificação de Vicente de Paulo Justi. USP/ECA/DM, dezembro 1994 (s.doc.)
32. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Janice Gonçalves. USP/História, abril 1995 (doc. 196)
33. Integrante da Banca Examinadora do Concurso para Provimento de cargo de Professor de Trombone. USP/ECA/DM, maio 1995 (s.doc.)
34. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Vicente de Paulo Justi. USP/ECA/DM, junho 1995 (doc. 197)
35. Integrante da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Rogério Budasz. USP/ECA/DM, outubro 1996 (doc. 198)
36. Integrante, como Orientador, da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de Viviana Monica Vermes. UNESP/IA, outubro 1996 (doc. 199)
37. Integrante da Banca Examinadora do Exame de Qualificação para Doutorado de Lenita W. Nogueira. UNICAMP, novembro 1996 (s.doc.)
38. Integrante, como Orientador, da Banca Examinadora do Exame de Qualificação de Claudia Polastre. UNESP/IA, dezembro 1996 (s.doc.)
39. Integrante, como co-orientador, da Banca Examinadora de Mestrado de Márcio Pascoa. UNESP/IA, dezembro 1996 (doc. 200)

F - TRABALHOS PUBLICADOS

1. *Música Sacra Paulista no Período Colonial: alguns aspectos de sua evolução tonal*
Revista Música/ Dep. de Música/ ECA/ USP, 1: 29-34, mai 1990 (doc. 203)
2. *Semiologia Musical e Pedagogia da Análise*, de J. J. Nattiez. (tradução).
OPUS 2, Rev. da ANPPOM, Ano II, n. 2, 50-58, jun 1990 (doc.204)
3. *História Social da Música Popular Brasileira*, de J.R.Tinhorão (resenha).
D.O. Leitura, São Paulo, n. 103, 14, dez 1990 (doc. 205)
4. *Música e Mito: Barroco Musical no Período Colonial Brasileiro*
ARTEunesp, São Paulo, 6: 61-68, 1990 (doc.206)
5. *Acervo de Manuscritos Musicais. Museu da Inconfidência/ Ouro Preto.*
Coleção F. Curt Lang
Editora UFMG, Belo Horizonte, 1991, 175 pgs. (doc. 207)
6. *Memória e História*
Em Pauta, Rev. do Curso de Pós-graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, III, 3: 3-15,
jun 1991 (doc. 208)
7. *Música e Mito: Barroco nas Minas Gerais*
Caminhos da Liberdade. A Revolução Francesa e Inconfidência Mineira. Myrna Bier
Appel et al. (Org.) UFRGS/PUCRS/FAPERGS, 1991, pp. 235-242 (doc. 209)
8. *Pesquisa Histórico-Musical no Brasil: algumas reflexões*
Revista Brasileira de Música, UFRJ, Escola de Música, 19: 81-90, 1991 (doc. 210)
9. *A Nova Onda da Música Sertaneja*
D.O. Leitura, São Paulo, 117, 6, fev 1992 (doc. 211)
10. *Memória Musical e Musicologia Histórica*
Rev. da Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo, 50: 116-120, 1992 (doc. 212)

11. *O ensino musical e a Pós-graduação no Brasil*
Em Pauta, Rev. do Curso de Pós-graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, IV, 5: 12-23, jun 1992 [1993] (doc. 213)

12. *Os mestres de capela da Misericórdia da Bahia, 1647-1810.* Jaime C. Diniz. Centro Edit. e Didático da UFBA, Salvador, 1993. (resenha)
A Tarde, 21/8/1993, pp. 9-10 (doc. 214)

13. *Cinquentenário de um texto à luz do tempo*
Revista Música / Dep. de Música, ECA/USP, vol. 4, n. 1, mai 1993, pp.115-127 (doc. 215)

14. *América Latina: Música, Abismo e Perspectivas*
Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM, 143-145, Rio de Janeiro, 1993 (doc. 216)

15. *Pós-moderno ou néo-barroco?*
Face. Revista de Semiótica e Comunicação. Associação Brasileira de Semiótica/
Regional-SP. Número Especial - Barroco, maio 1994, pp.135-150 (doc. 217)

16. *Música do Brasil Colonial* (org.)
São Paulo, EDUSP-Museu da Inconfidência. 1994. 142 pgs. (doc. 218)

17. *Acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência*
(Compositores não mineiros do século XVIII e XIX), 2º volume.
Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1994, 91 pgs. (doc. 219)

18. *André da Silva Gomes (1752-1844)*
São Paulo, Editora Paulus, 1994. Texto analítico no libreto do CD de 11 obras do autor ,
com o Grupo Vocal Brasileissentia; regente: Vitor Gabriel (doc. 220)

19. *Música na Sé de São Paulo Colonial*
São Paulo, Editora Paulus, 1995. 175 pgs. (doc. 221)

20. *André da Silva Gomes: Mestre-de-capela da Sé de São Paulo*
Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia, n. 1, 1995, pp. 14-21 (doc.222)

21. *Ramos de Pareja, o grande teórico musical do pré-Renascimento*
Revista Brasileira de Música/ Escola de Música da UFRJ, vol.21, 1994/95, p. 45-5 (doc. 223)

22. *Música do Brasil Colonial*
São Paulo, Editora Paulus, 1995. Texto analítico no libreto do CD 11107-4. Grupo Vocal Brasileissentia e orquestra. Regente: Vitor Gabriel (CD 2)
23. Poesia e Ontologia, de Gianni Vattimo
Tradução da edição 2ª edição. Milão, Mursia, 1985. No prelo (Editora da Unesp)
24. Estudos sobre a Música do Brasil colonial
Lisboa, Fundação Gulbenkian. No prelo

G - TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS e REGISTROS FONOGRÁFICOS

1. *Ex tractatu Sancti Augustini*
Angelo do Prado Xavier, c. 1730, p/ coro misto a capela
Transcrição: 1984-88
Primeira audição: Coral 'Tempero ad libitum' Matriz de Itu, SP, 2/6/1990.
Regente: Vitor Gabriel.
Duração: 7' (doc. 123, 129)
2. Vários autores do *Período Colonial Mineiro*
Registro fonográfico. ver 13.32. Trabalho orientado, de Carlos Alberto Baltazar. 1987-1990. Julho 1990.
Duração: 40' (doc. 122) (LP 15)
3. *Antífona Pueri Hebraeorum*
André da Silva Gomes, 1810, p/ dois coros mistos e baixo contínuo
Pesquisa e transcrição: 1981-1988
Primeira audição: Coral da UNESP. Regente: Samuel Kerr.
Sala Mario de Andrade, SP. 27/8/1990.
Duração: 8' (doc. 129)
4. *Cum descendentibus in lacum*
Anônimo, Vale do Paraíba, x. XVIII, p/ coro misto a capela
Transcrição orientada: Edilson de Lima
Primeira audição: Tempero ad libitum, Aguas de S. Pedro, 7/9/1991. Regente: Vitor Gabriel
Duração: 5' (doc. 129)

5. *CruX fidelis*
 Anônimo, s. XVIII, Minas Gerais, p/ coro misto a capela
 Pesquisa e transcrição: 1990-92
 Primeira audição: Coral Tempero ad Libitum. Regente: Vitor Gabriel
 Parque Modernista, São Paulo. 28/6/1992
 Duração: 10' (doc. 129, 130)
6. *Antífona Regina Caeli*
 Faustino do Prado Xavier?, c. 1730, p/ coro misto a capela
 Pesquisa e transcrição: 1990
 Primeira audição: Coral Tempero ad Libitum. Regente: Vitor Gabriel
 Instituto de Artes, Unesp, SP. 14/4/1993
 Duração: 3' (doc. 129)
7. *Motetos (5) para a Comunhão*
 André da Silva Gomes, s.d. a 4 vozes e órgão
 Pesquisa e transcrição: 1992
 CD 'André da Silva Gomes'. Brasileessentia Grupo Vocal, regente: Vitor Gabriel. Selo Paulus, 7715-1, 1994
 Duração: 7' (doc. 113, 113a, 113b) (CD1)
8. Salmo n. 127, *Beati omnes qui timent*
 André da Silva Gomes, c. 1774, a 4 vozes e órgão
 Pesquisa e transcrição: 1992
 CD 'André da Silva Gomes'. Brasileessentia Grupo Vocal, regente: Vitor Gabriel. Selo Paulus, 7715-1, 1994
 Duração: 3'12" (CD 1)
9. *Música do Brasil Colonial /André da Silva Gomes*
 Missa a 5 vozes, solistas e orquestra, c. 1800.
 Notumos de Natal, a 4 vozes, solistas e orquestra, 1774
 CD. Brasileessentia Grupo Vocal e Orquestra. Regente: Vitor Gabriel. Selo Paulus, 11107-4, 1995
 Duração: 60'
 Produção artística (doc. 123, 133) (CD2)

10. Música do Brasil Colonial/ Minas Gerais
Nove peças de compositores mineiros e anônimos de Minas Gerais.
CD. Brasilessentia Grupo Vocal e Orquestra. Regente: Vitor Gabriel. Selo Paulus, no prelo, 1996
Duração: 60'
Produção artística (no prelo)

H. TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS ORIENTADAS E PROGRAMAS RADIOFÔNICOS

1. Concerto comemorativo do sesqüicentenário da morte de André da Silva Gomes (1752-1844). Igreja de Santo Inácio, 17/6/1994. Coral Paulistano. Regente: Samuel Kerr. Obras de André da Silva Gomes, com transcrições orientadas de Mary Angela Biason, Maria Alice Volpe, Paulo Soares e Edilson Vicente de Lima. (s.doc.)

2. Concerto comemorativo idem no Memorial da América Latina, 21/6/1994. Corais Schola Cantorum e Tempero ad libitum. Regente: Vitor Gabriel. Obras de André da Silva Gomes, com transcrições orientadas de Edilson Vicente de Lima, Geraldo Teodoro de Almeida, Maria Alice Volpe, Paulo Soares e Vitor Gabriel. Idem três concertos em Roma, Itália. (doc. 134) (CD1)

3. Série de quatro programas radiofônicos, com uma hora de duração, comemorativos do mesmo sesqüicentenário. Programa Laudate Dominum, do pianista e compositor Amaral Vieira. Cultura FM, dias 5, 12, 19 e 26 de junho de 1994. Obras de André da Silva Gomes. (s.doc.)

4. Programa-entrevista na Rádio USP, comemorativo do mesmo sesqüicentenário, com uma hora de duração, produzido pelo pianista e musicólogo Doutor José Eduardo Gandra da Silva Martins. 2/8/1994. Obras de André da Silva Gomes. (s. doc.)

5. Registro fonográfico de um CD também comemorativo, selo Paulus 7715-1, com 11 obras de André da Silva Gomes (1752-1844), com transcrições orientadas de Edilson Vicente de Lima, Geraldo Teodoro de Almeida, Maria Alice Volpe, Paulo Soares, Rogério Duprat e Vitor Gabriel. Grupo Vocal Brasilessentia, regente: Vitor Gabriel, 1994. (CD1)

6. Registro fonográfico do CD *Música do Brasil Colonial*, selo Paulus 11107-4, com obras de André da Silva Gomes, transcritas em colaboração com Rogério Duprat e Vitor Gabriel. Grupo Vocal Brasilelssentia e Orquestra. Regente: Vitor Gabriel. Pesquisa, texto e produção artística. 1995. (CD2)

7. Programa semanal na Rádio Nacional de Sófia, Bulgária, com obras de André da Silva Gomes. 30-agosto-1996 (doc.231)

I - ATIVIDADES ADMINISTRATIVAS

1. Representante dos professores adjuntos no Conselho do DEC-IA/UNESP, 1988-1990 (s.doc.)

2. Representante dos professores adjuntos na Congregação do IA/UNESP, 1989-91 (s.doc.)

3. Membro do Conselho Editorial da Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, 1988-1991 (doc. 224, 225)

4. Diretor da ARTEunesp, revista de artes do Instituto de Artes/ UNESP, 1989-1992 (doc. 135, 135a, 135b)

5. Coordenador do curso de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes/ UNESP, 1991-93 (doc. 226)

6. Membro do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música, Escola de Música da UFRJ, desde junho 1995 (doc. 227)

J - ENTIDADES A QUE PERTENCE

1. Societé Internationale d'Etudes du Dix-Huitième Siècle, 1987 (doc. 153)

2. Sócio honorário da Sociedade Brasileira de Musicologia (23/12/1993) (doc. 153a)

3. Membro eleito (5/01/1994) da Academia Brasileira de Música. Cadeira n. 10, patrono: Cândido Inácio da Silva (doc. 154)

4. Membro eleito (outubro 1994) do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (doc. 155)

K - PREMIO ESPECIAL

1. Prêmio Clio de História da Música, conferido pela Academia Paulistana de História, pelo livro *Música na Sé de São Paulo Colonial*, São Paulo, Editora Paulus, 1995. outubro 1966. (doc. 228)

VI - ARQUIVOS PESQUISADOS *dentre os MAIS IMPORTANTES*

1. No País

São Paulo

- Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
- Arquivo Público do Estado de São Paulo
- Arquivo Municipal de São Paulo
- Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
- Arquivo Judiciário de Vila Leopoldina
- Arquivo Diocesano de Santos
- Arquivo Diocesano de Aparecida do Norte
- Arquivo Diocesano de Lorena
- Arquivo Diocesano de Taubaté
- Arquivo do Museu Frei Galvão, de Guaratinguetá
- Arquivo de Ordens Terceiras e Conventuais
- Arquivo Histórico Municipal de Taubaté
- Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
- Cartórios e arquivos particulares na capital e no interior

Rio de Janeiro

- Arquivo Nacional
- Arquivo do Mosteiro de São Bento
- Arquivo da Ordem Terceira do Carmo
- Biblioteca da Escola de Música da UFRJ (manuscritos musicais)
- Biblioteca Nacional (manuscritos musicais)

Bahia

- Arquivo Público do Estado da Bahia
- Arquivo Municipal de Salvador
- Arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador

- Arquivo de Ordens Terceiras de Salvador (Carmo, São Francisco e São Domingos)

Goiás

- Arquivos Paroquiais e particulares de Goiânia, Lusiânia, Pirenópolis, Formosa, Goiás Velho e Santa Cruz de Goiás

Minas Gerais

- Arquivo Público Mineiro, de Belo Horizonte
- Arquivo da Casa do Pilar, do Museu da Inconfidência, de Ouro Preto

Rio Grande do Sul

- Discoteca Municipal de Porto Alegre Natho Hahn (manuscritos musicais)

2. No Exterior

Portugal

- Biblioteca Nacional de Lisboa, Seção de Manuscritos
(Coleção Pombalina, Fundo Geral e Manuscritos Musicais)
- Biblioteca do Palácio da Ajuda (Seção de Manuscritos Musicais)
- Biblioteca da Universidade de Coimbra

- Biblioteca e Arquivo Distrital de Evora
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo
- Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa
- Arquivo Geral da Alfândega de Lisboa
- Arquivo e Biblioteca Geral da Marinha
- Centro Nacional de Estatística de Lisboa

França

- Arquivo Nacional
- Biblioteca Nacional de Paris (Fundo geral e Seção de Manuscritos Musicais)

Itália

- Arquivo Secreto do Vaticano
- Arquivo do Conservatório San Pietro a Majella, de Nápoles
- Biblioteca Nacional de Nápoles
- Biblioteca Nacional de Roma
- Biblioteca Nacional de Turim

Espanha

- Archivo General de las Indias, de Sevilha
- Biblioteca Nacional de Madri