

Revista  
de estudos do  
Jazz e das  
Músicas  
Audiotáteis



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur  
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

---

### Programa

**Autor(es):** Laurent Cugny, Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti

**Fonte:** *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, Abril 2018

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

**Stable URL:** <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7d1ce753>

---

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

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

O Caderno em Português da RJMA nº 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMA\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditável](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil), no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

### Como citar este artigo:

CUGNY, Laurent, ARAÚJO COSTA, Fabiano, CAPORALETTI, Vincenzo, "Programa", trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-7. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7d1ce753>.



---

# Programa

Laurent Cugny, Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti

---

A criação da *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis* (RJMA) e de um *Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles* (CRIJMA) testemunha a fecundidade das ações de mobilidade internacional dos saberes e da observação de abordagens musicológicas e culturais diversificadas, bem como de modalidades de pensamento autônomos e independentes. A constituição do CRIJMA e da RJMA corresponde, portanto, a uma linha de projeto que se articula considerando dois aspectos da pesquisa musicológica, ligados entre si.

## O musical e o cultural em revista

A musicologia atual conta com um aspecto amplamente difundido, portanto já assimilado, no que se refere à inclusão da música em realidades que ultrapassam o seu *stricto sensu*. Sucedendo e reagindo ao longo período em que um certo positivismo da pesquisa musicológica ligada à análise do texto musical e de seu suporte principal – a partitura – configurava-se como ideologia predominante, a então considerada *New Musicology* encarregou-se de mostrar a pluralidade de problemáticas que a sua inovadora perspectiva era capaz de confrontar, evidenciando, sobretudo, a potencialidade heurística (até então largamente ignorada) da inscrição do objeto musical em uma esfera mais ampla: social, antropológica, cultural, simbólica, política, etc. Essa grande reviravolta experimentou numerosas declinações e engendrou consequências incalculáveis, dentre as quais uma profunda transformação da hermenêutica e das modalidades de extração do significado, em relação à música (mas não apenas em relação ao substrato musical, como anteriormente – o que tornou-se um reposicionamento fundamental). Com esse novo entendimento do texto musical, tanto a partitura (suporte privilegiado) quanto a prática corrente de sua análise foram relativizadas, e até mesmo declaradas *personae non gratae* no campo de investigação. Aqueles que continuaram a fazer uso dessas abordagens foram então agrupados em um campo separado, denominado *Music Theory*, identificado como uma alteridade em relação à *Musicology*, convertida neste meio tempo em *New* (ou *Critical*, ou mesmo *Radical*). Assim como é inegável a importância de vários resultados desta vasta campanha, há de se reconhecer também que essa orientação deve ainda ampliar seu horizonte sob o risco de fechar-se em si mesma (Laurent Cugny, ao final do artigo 3, apresenta uma gama de pontos críticos que evidenciaram-se na evolução de algumas abordagens essencialistas).

O presente projeto configurou-se justamente no intuito de propor um horizonte de investigação mais amplo, considerando a diversidade e a complexidade das expressões musicais e culturais dos séculos XX e XXI, em suas intrínsecas relações com as mudanças decisivas de ordem tecnológica – com as conexas dinâmicas inter e transculturais nos níveis econômicos e políticos, mas também criativos – que presidiram a emergência do jazz e de certas músicas associadas (no próximo tópico comentaremos sobre os limites deste campo).

Busca-se identificar um novo espaço para uma prática da musicologia – que envolve numerosos pesquisadores internacionais – que se caracterize por uma busca de significado tanto na materialidade musical quanto nas suas identidades culturais, sem a valorização de uma em detrimento da outra. Uma prática mais inclinada a uma hermenêutica compreensiva, que combine

as abordagens analíticas, históricas e socioantropológicas, em relação a uma hermenêutica do descentramento.

Entra em campo novamente, portanto, a questão da autonomia. Não reivindicamos, obviamente, um retorno da autonomia mítica da música, tal como postulava a antiga musicologia, mas uma autonomia do *musical*. Uma autonomia não absoluta, mas relativa, ou seja, que valoriza tudo aquilo que na música não é sonoro mas é conexo à significação, à identidade, à cultura, ao ambiente, etc., mas que se posiciona pela irredutibilidade de um resíduo, propriamente musical em seu sentido primário. Tal posição responde implicitamente à questão muitas vezes colocada pela própria possibilidade ontológica deste “puramente” musical, em sua relatividade e em sua irredutibilidade. Embora uma tal dicotomia entre musical e não-musical seja naturalmente problemática e passível de ser observada, parece-nos, todavia, que a sua negação têm resultado, efetivamente, em uma dissolução do musical.

O que se mostra sem dúvida de grande relevância é a correlação dos dois aspectos. Se a *New Musicology* demonstrou precisa e definitivamente que o musical não poderia configurar-se dentro de uma mítica e elevada pureza, e nem ser compreendido sem que se notasse tudo aquilo que estivesse ao seu redor, antes, embaixo, etc., em contrapartida, quando a música está em jogo, pensamos que esse “em torno de”, esse “embaixo”, não podem ser completamente compreendidos prescindindo-se da intrínseca substância musical (*cf.* os exemplos levantados no artigo 2 de Laurent Cugny, e no artigo 6 de Fabiano Araújo Costa). Essa posição nos parece mais viável levando-se em consideração que as músicas que estudamos de maneira prioritária não são fundadas sobre a partitura – objeto-símbolo da antiga musicologia e de seu vínculo epistemológico – e sobre as representações do musical que esta implica (seja do ponto de vista da produção quanto do ponto de vista da análise). Isto porque os objetos primordiais da prática musical, dentre os quais a partitura faz parte, e também hoje, a gravação sonora, são precisamente o lugar de um questionamento também primordial, que a *Teoria das músicas audiotáteis*<sup>1</sup> elaborou, em suas especificidades. Não se trata, no entanto, de um “retorno à análise” ou de um “retorno à partitura”, mas de uma reconfiguração, de uma tomada de consciência dinâmica de todos os níveis.

## A questão dos domínios

Os três musicólogos iniciadores deste projeto possuem uma prática musical do jazz e de outras músicas audiotáteis. Caporaletti e Cugny, que, como muitos de seus colegas que iniciaram a carreira musical nos anos 1970, passaram por certas formas de pop e/ou de rock progressivo daquela década antes de imergirem totalmente no jazz. Pode-se dizer que esta “*enfance de l'art*”, característica de uma geração, pode ser também observada hoje na bagagem da maioria dos músicos de jazz que integraram em seu percurso inicial outras músicas como o pop, ou o rock de sua época, o blues, o *rhythm'n blues* ou a *soul music*, algumas *world musics*, certas músicas populares brasileiras e muitas outras.

No quadro dos estudos científicos, a categoria *métissage* é usada há muito tempo (sem que essa noção tenha sido, no entanto, satisfatoriamente bem circunscrita), mas observa-se que o termo serviu (e serve ainda) como marcador de valor. A qualidade multi-cultural de uma música, garantida por uma ou outra forma desta *métissage*, é condição *sine qua non* para que a música não seja acusada de ser identitária, isto é, afetada da forma de esclerose mais grave (a não ser que ela pertença aos campos das músicas tradicionais, onde o signo do valor se inverte, o caráter identitário torna-se um dos veículos de autenticidade). É nesse contexto que a questão da

<sup>1</sup> A Teoria das músicas audiotáteis (TMA), foi proposta e desenvolvida por Vincenzo Caporaletti em diversos escritos (Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; *Id.*, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, 2014); *Id.*, *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2018). Para abordá-la, pode-se referir ao Artigo 1 no presente número da RJMA.

definição, do jazz por exemplo, torna-se suspeita. Tentar definir o jazz seria o produto de uma vontade discriminatória, visando a exclusão de todas as formas evolutivas<sup>2</sup>.

Essa questão da definição, ou seja, da determinação de um “intrínseco” do jazz, se acompanha de seu simétrico “exterior”. No grande movimento (operado dentro e fora da esfera acadêmica) de ampliação de valor das músicas “tradicionais” consideradas como um conjunto, o jazz foi sem dúvida a primeira música além da música erudita ocidental a obter um valor reconhecido, conferindo legitimidade tanto ao seu objeto quanto ao seu estudo. A canção, o pop e o rock seguiriam o mesmo caminho. Hoje em dia é impensável que alguém se espante com o fato do jazz, a canção, o pop ou o rock poderem ser estudados em uma universidade, como também seria impensável a discriminação de um ou outro tipo de música como objeto de estudo na universidade (um orientador de pesquisa que se recusasse à dirigir uma tese de doutorado sobre o metal sinfônico na Sorbonne sob a justificativa de que isto “não seria música” levantaria graves problemas).

Restava o problema de como categorizar essas músicas que pareciam conter traços comuns, mas que não podiam entrar nas categorias já estabelecidas da música erudita escrita, de um lado, e das músicas tradicionais, de outro. Entre outros rótulos (músicas atuais, músicas amplificadas, músicas de sucesso...), uma, baseada na noção de “popular”, é plenamente aceita. Assim, fala-se de “músicas populares contemporâneas”, e de “*Popular Music*”. Se essa questão de etiquetagem deve ser relativizada, isso não impede que as etiquetas conservem uma certa operatividade. Na França, na Itália e também no Brasil o selo “música contemporânea” aplica-se à música erudita de tradição escrita aproximadamente desde os anos 1970 – senão desde a Segunda Guerra mundial –, o que significa que ela não é nem totalmente contemporânea nem que ela engloba todas as músicas de hoje: mas isso não parece ser um grande problema porque a delimitação metonímica é compreendida e aceita por todos. Poderia ser o mesmo em relação ao termo “popular”, mas este se mostra cada vez mais problemático diante da urgência em se avançar os limites conotados por essa denominação como sinônimo de “não erudito”, de um lado, e “não tradicional” de outro.

O termo “audiotátil” (proposto por Vincenzo Caporaletti, e continuamente desenvolvido, desde o fim dos anos 1970) aborda duplamente essa questão. De um lado, assume-se um senso positivo recentrando-se de maneira global sobre aspectos processuais endógenos (como o swing, o groove, a improvisação, a extemporização, a interação musical), e de outro, sobre os aspectos exógenos, compreendidos preferencialmente em uma perspectiva articulada com os fatores processuais intrínsecos (considerando, por exemplo, os efeitos cognitivos e culturais promovidos por mediações antropológicas como a notação, a fonografia ou o princípio audiotátil sobre a criatividade e seus modos de representação artística), e não de maneira isolada. Assim, as músicas são reagrupadas em termos de prática e processo, e não mais com os critérios de uma origem ou recepção, supostamente populares, sempre difíceis de se mapear. Entre as músicas que seriam espontaneamente classificadas no campo das músicas populares, como o tango e a bossa nova, por exemplo, encontramos a música de Astor Piazzolla, e trabalhos discográficos como *Matita Peré*, e *Urubu*, de A. C. Jobim que, em relação ao estatuto que conferem à partitura, são muito próximos da música de arte europeia, em termos de mediação cognitiva e de prática. Continuando na esfera sul-americana, pode-se citar ainda a hiper-densidade da música de Hermeto Pascoal, ou as contribuições experimentais dos membros do “Grupo Música Nova” no âmbito do tropicalismo dos anos 1970 no Brasil, os quais testemunham dinâmicas transculturais complexas que ultrapassam inevitavelmente o recurso à categoria de “popular” (cf. as considerações propostas por Fabiano Araújo Costa em relação ao campo das Músicas populares brasileiras, no artigo 3).

---

<sup>2</sup> Aqui, o espectro da deriva paranoica de Hugues Panassié e sua concepção de “verdadeira música de jazz” é evidentemente muito presente. (cf. Laurent Cugny, *Hugues Panassié – L’oeuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017).

Por outro lado, escapa-se dos rigores da criteriologia resultante de definições estilísticas estritas: tal música talvez entre ou não no campo do jazz, mas podemos constatar que ela funciona, processualmente, de uma maneira próxima (pode-se pensar em todas as gravações transculturais no selo ECM que reúnem músicos de jazz e outros músicos, cada um deles podendo ser um norueguês, brasileiro, paquistanês ou outro). Isso sem que se tenha que renunciar às características de cada uma das músicas que compõem o quadro final, na medida em que se é capaz de defini-las (tarefa que volta a ser legítima). Afirmando, portanto, que o jazz existe, que as músicas audiotáteis existem, que a música existe, que a musicologia existe, não adotamos uma postura retroativamente identitária, mas apontamos a necessidade de se considerar novamente os dois lados da moeda.

Enfim, põe-se o problema da musicologia histórica e da música de tradição escrita pós-1950. O aporte epistemológico da Teoria das músicas audiotáteis não se limita apenas aos repertórios do jazz, do rock, do pop ou da *world music* contemporânea: seus instrumentos de investigação reformulam, sob uma nova luz prospectiva estética e antropológica, tanto a tradição artística ocidental quanto as músicas das culturas tradicionais mundiais. Em particular, no que diz respeito à música erudita do séc. XX e XXI, é necessário notar que a problemática da gravação é corrente, e que se apresentam, igualmente, outras questões como a execução da gestualidade instrumental, a improvisação, a regressão da funcionalidade prescritiva na composição escrita, implicando as problemáticas da extemporização. O quadro das músicas do séc. XIX é um sistema de referências recíprocas, e o estudo de um setor esclarece indiretamente o outro.

### **O CRIJMA – *Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles***

É sobretudo por essas razões que três pesquisadores – Fabiano Araújo Costa (Brasil), Vincenzo Caporaletti (Itália), e Laurent Cugny (França) – decidiram unir seus esforços, criando inicialmente uma revista online multilíngue, para em seguida orientarem a constituição de um Centro de estudos, internacional e virtual. Internacional por vocação, e virtual porque este Centro não tem uma sede física além da implantação dos servidores digitais nas infraestruturas do Institut de Recherche en Musicologie (IReMus) da Sorbonne Université, *équipe* de pesquisa à qual pertencem Laurent Cugny e Fabiano Araújo Costa.

Este Centro se propõe à criar um portal online onde serão progressivamente ativados:

- uma revista digital on-line, *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, que funcionará segundo os critérios correntes das revistas científicas;
- a publicação em forma digital, em uma coleção dedicada, de obras inéditas ou já publicadas em suporte de papel;
- Alguns textos de reputação relevante para a história do jazz e das músicas audiotáteis, alguns deles de difícil acesso (por exemplo Ansermet 1919<sup>3</sup>, certos artigos publicados na primeira série de *Cahiers du jazz*, publicados entre 1959 e 1970, Keil 1966 e 1987<sup>4</sup>, Lewis 1996<sup>5</sup>, etc.).
- Uma base de dados bibliográficos sobre a literatura de pesquisa especializada;

<sup>3</sup> Ernest Ansermet, “Sur un orchestre nègre”, *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n° 10, p. 10-13

<sup>4</sup> Charles M.H. Keil, “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n° 3, Spring 1966, pp. 337-349; *Id.*, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 3, August 1987, p. 275-283.

<sup>5</sup> George Lewis, “Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives”, *Black Music Research Journal* 16 (Spring 1996), p. 91-122.



- Uma base de dados sobre o jazz na França, que poderá ser seguida de seu equivalente por outros países.
- Enfim, jornadas de estudos serão regularmente organizadas para uma troca presencial de saberes.

Essas atividades não são exclusivas, evidentemente, uma vez que a vocação do CRIJMA é de unificar as forças e de diversificar suas atividades. Todas as propostas e aportes serão examinados com a mais ampla disponibilidade.

## A RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis: qual programa?

A Revista se propõe a acolher textos de pesquisas sobre o jazz e sobre as músicas audiotáteis nas línguas mais difundidas. Alguns destes textos serão traduzidos, sempre que possível, para favorecer a mais ampla difusão possível, em Cadernos dedicados.

No mais, ela se conformará aos modelos correntes de revistas científicas. Ela dispõe de um Comitê de Direção composto pelos três fundadores, e de um Comitê Científico (*cf. aqui*). O campo de pesquisa inclui todas as músicas cujos processos de produção concernem, de um modo ou de outro, a audiotatidade, tal como Vincenzo Caporaletti a define aqui no artigo 1. Todas as abordagens são bem-vindas, sem exceções.

Nesse primeiro número da Revista, Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti, e Laurent Cugny propõem alguns fundamentos teóricos e três exemplos de caráter filológico e analítico (*cf. o Editorial*). Mas a publicação na revista e a participação nas atividades do CRIJMA não implicam necessariamente uma plena adesão aos princípios, critérios e indicações aqui enunciados, os quais se constituem apenas como uma proposição de base epistemológica. Essa nova iniciativa busca, ao contrário, ampliar tanto quanto possível o campo de pesquisa sobre as músicas, em si tão diversificadas, tanto nos termos das esferas culturais e geográficas quanto das abordagens.

O que dizer sobre os possíveis objetos de estudo? No capítulo de introdução à *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*<sup>6</sup>, o musicólogo britânico Derek B. Scott descreveu o programa da *Critical Musicology*, distinguindo-o daquele da *New Musicology*. Neste texto, o autor diz:

*Critical musicologists in United Kingdom were united in agreement that one of the biggest problems that faced musicology was the collapse of the binary divide between pop and classical. It was the importance accorded to this perception that set them apart from the New Musicologists of the United States, who tended (with few exceptions) to concentrate on canonic works. The disintegration of high and low as aesthetic values had, of course, been theorized for some time by anthropologists, poststructuralists, and sociologists of culture. Yet what was urgently needed was a new theoretical model capable of embracing the values and meanings of all musical practices and musical texts. A model ready to engage with, rather than marginalize, issues of class, generation, gender, and ethnicity in music and to address matters such as production, reception, and subject position, while questioning notions of genius, canons, universality, aesthetic autonomy, and textual immanence*<sup>7</sup>.

A última frase pode ser lida como um exercício de retórica, muito transparente em seu conjunto. Sob a aparência de uma revisão (*engage with*) e de uma problematização (*questioning notions*) são distinguidos, na realidade, os “bons” sujeitos (classe, gênese, gênero, etnicidade) em relação aos “maus” (gênio, cânone, universalidade, autonomia estética, imanência textual). O primeiro membro da frase concerne à sinédoque: os temas supostamente “marginalizados” (seriam eles ainda, mesmo depois da emergência, já antiga, da *New musicology*?) são evocados, não

<sup>6</sup> Derek B. Scott, *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, New York, Oxford University Press, 2003.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Kindle 102-111.

apenas para ocupar o centro do questionamento, mas, nada menos que *todo* o seu espaço. De fato, a última parte da frase, assemelhando-se à uma antífrase, nos convida a “questionar” as abordagens implicadas, fazendo entender justamente o contrário: ou seja, que não convém tratá-las.

Pensamos, diversamente, que todas são legítimas de serem tratadas, inclusive aquelas que ainda são esquecidas pelas musicologias culturalistas atuais, sejam elas *New*, *Critical*, *Radical*, *Relational*<sup>8</sup> ou outras. Se seguíssemos, ao pé da letra, os pensamentos de Derek Scott nos convidando a questionar essas temáticas:

- O gênio: por que, entre dez ou vinte saxofonistas de Kansas City, mil ou dez mil músicos de New York e dos Estados Unidos, é justamente Charlie Parker que escutamos, notamos e analisamos antes de todos os outros? Seria apenas um efeito de poder, de manipulação, ou em síntese, uma arbitrariedade musical?
- Os cânones: por que Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Django Reinhardt, Charlie Parker, Miles Davis, Ornette Coleman, Wayne Shorter, Brad Mehldau, The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Police, Nirvana, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré? Ainda, puro efeito de poder, de mercantilismo, de suspeitos reflexos identitários?
- Universalidade: se hoje, adolescentes de Kansas City, Johannesburg, Beijing, Roma, Rio de Janeiro, estudam os mesmo solos de Charlie Parker enquanto outros reproduzem até à exaustão o *riff* de abertura de “Seven Nation Army” do The White Stripes, isso mostra que estamos diante de uma alienação de dominados contaminados pela ideologia destilada por um imperialismo estadunidense triunfante?
- Autonomia estética: os solos de Louis Armstrong, 80 anos depois, suscitam ainda em nós uma emoção unicamente porque eles nos revelam uma identidade (de classe, de origem, de gênero, de etnicidade) do seu autor?
- Imanência textual: essa mesma emoção não teria ela realmente nada a ver, como diz Amiri Baraka com “as notas” as quais, em si mesmas insignificantes, não fazem outra coisa senão revelar uma “*psyché noire*”<sup>9</sup>?

A questão passa a ser colocada, portanto, da seguinte forma: devem permanecer pela eternidade como tabus da musicologia, independentemente das orientações das diferentes tendências? Acreditamos que não.

Do mesmo modo, os trabalhos historiográficos tem tendido a ser marginalizados pelas abordagens culturais. No entanto, estes tem demonstrado grande vitalidade, notadamente nos domínios da biografia, da história do jazz fora dos Estados Unidos, da história oral, manifestando abordagens diferentes tais como a da história cultural (*à la française*). As investigações ligadas às ciências cognitivas, mas também à psicologia da música, as relações com a filosofia (e não apenas aquela vinculada à *French Theory*) são igualmente bem vindas.

\*\*\*

Uma chamada de trabalhos para a edição nº 2, a ser publicada em 2019, é, portanto, lançada. Nenhum tema é fixado, nenhum perímetro deontológico é previamente determinado.

<sup>8</sup> Cf. Georgina Born “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, p. 205-243.

<sup>9</sup> Amiri Baraka *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader* (Harris, W., ed.), New York, Thunder’s Mouth Press, 1999, p. 182.

Serão aceitos para avaliação, textos nas quatro línguas utilizadas (francês, italiano, português e inglês) que reflitam sobre as músicas audiotáteis – jazz, rock, pop, blues, soul music, world music, músicas populares brasileiras, etc. – ou sobre os aspectos de audiotatibilidade potencialmente identificáveis em músicas que concernem à outros regimes, ou seja, sobre os processos – quer sejam de performance, de gravação, de recepção, de transmissão, ou outros – e também sobre os produtos.

Laurent Cugny  
Sorbonne Université – Faculté des Lettres  
Institut de Recherche en Musicologie

Vincenzo Caporaletti  
Università di Macerata  
Conservatorio di Musica ‘Santa Cecilia’ di Roma

Fabiano Araújo Costa  
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES  
Fundação Capes

*Tradução de Fabiano Araújo Costa  
e Patricia de Souza Araújo  
Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMa – UFES]*

## Bibliografia

- ANSERMET, Ernest, “Sur un orchestre nègre”, *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n° 10, p. 10-13.
- BARAKA, Amiri, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader* (Harris, W., ed.), New York, Thunder’s Mouth Press, 1999.
- BORN, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, p. 205-243.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
  - *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
  - *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2018.
- CUGNY, Laurent, *Hugues Panassié – L’oeuvre panassienne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017.
- KEIL, Charles M. H., “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24, No. 3, Spring 1966, p. 337-349.
- “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 3, August 1987, p. 275-283.
- LEWIS, George, “Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives”, *Black Music Research Journal* 16 (Spring 1996), p. 91-122.
- SCOTT, Derek B., *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, New York, Oxford University Press, 2003.