

Teoria das Músicas Audiotáteis



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

PAULO CESAR MONTAGNER

Coordenador Geral da Universidade

FERNANDO ANTONIO SANTOS COELHO



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN

FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES – IARA BELELI

JOSÉ DARI KREIN – MARCO AURÉLIO CREMASCO – PEDRO CUNHA DE HOLANDA

SÁVIO MACHADO CAVALCANTE – VERÓNICA ANDREA GONZÁLEZ-LÓPEZ

Vincenzo Caporaletti

*Teoria das Músicas
Audiotáteis
Uma introdução*

Nova edição atualizada e ampliada

Tradução

Ivone Benedetti

Revisão técnica

Luiz Galdino Medeiros dos Santos Lima



C173t Caporaletti, Vincenzo, 1955-
Teoria das Músicas Audiotáteis : uma introdução / Vincenzo Caporaletti ;
tradutora: Ivone Benedetti – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2026.

Tradução de: Teoria delle Musiche Audiotattili : una introduzione.

1. Musicologia. 2. Etnomusicologia. 3. Música industrial. 4. Música - Fonografia
- Indústria. 5. Educação musical. I. Benedetti, Ivone Castilho, 1947-. II. Título.

CDD – 780.72
– 781.62
– 781.66
– 781.65
– 780.71

ISBN 978-85-268-1927-6

Copyright © by Vincenzo Caporaletti
Copyright © 2026 by Editora da Unicamp



Fondazione
FoRMMA

FONDAZIONE PER LA RICERCA SULLA
MUSICOLOGIA E LE MUSICHE AUDIOTATTILI

A edição brasileira deste volume é publicada com a colaboração
institucional da Fondazione per la Ricerca sulla Musicologia e le
Musiche Audiotattili – FoRMMA (Roseto degli Abruzzi, Itália).

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade do autor e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.



**EDITORA
ASSOCIADA
À ABEU**
abeu.org.br

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel.: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

Sumário

Prefácio à edição brasileira	9
<i>Fabiano Araújo Costa</i>	

Apresentação	13
--------------------	----

PARTE I – TEORIAS

Capítulo 1: Teoria das Músicas Audiotáteis.	
Conceitos essenciais	19
1.1 Por que uma teoria das músicas audiotáteis	19
1.2 TMA: pressupostos epistemológicos	24
1.2.1 Abordagem mediológica. <i>Medium</i> e construtivismo cognitivo.....	29
1.2.2 Modalidades de inerência mediológica.....	33
1.2.3 Subsunção mediológica.....	35
1.3 TMA. Conceitos básicos	36
1.3.1 Matriz cognitiva visual	36
1.3.2 Elementos morfológicos promovidos pela matriz visual.....	38
1.3.3 Princípio audiotátil	40
1.3.4 Elementos morfológicos e valores formais induzidos pelo PAT.....	50

1.3.5 Autografia musical	53
1.3.6 Codificação neoaurática (CNA)	55
1.4 Oral e audiotátil: diferenças categoriais	57
1.5 Taxonomia dos sistemas musicais	62
1.6 Processos improvisatórios	65
1.6.1 Extemporização	72
1.6.2 Improvisação	76
Capítulo 2: Epistemologia do audiotátil	95
2.1 Precursores do audiotátil na Antiguidade grega: <i>métis</i>	95
2.2 Modernidade e configuração da matriz visual	102
2.2.1 A herança platônica	102
2.2.2 Modernidade	105
2.2.3 O caráter autofundante do método cartesiano	110
2.2.4 A antivisualidade de Giambattista Vico	114
2.3 Dois critérios epistemológicos	120
2.3.1 Modelos gnosiológicos	120
2.3.2 Dos fundamentos gnosiológicos à articulação operacional	124

PARTE II – PESQUISAS

Capítulo 3: “ <i>Verum et factum convertuntur</i> ”.	
A prática audiotátil do partimento	141
3.1 Introdução	141
3.2 Oralidade <i>versus</i> composição?	142
3.3 Uma prática extemporizatória	146
3.4 A cognitividade audiotátil no partimento	150

Capítulo 4: Práticas criativas em tempo real na música europeia entre os séculos XVIII e XIX	165
4.1 Introdução.....	165
4.2 Práticas criativas extemporâneas na música ocidental dos séculos XVIII e XIX.....	167
4.2.1 A perspectiva de pesquisa	167
4.2.2 Fenomenologia das práticas <i>ex tempore</i>	172
4.2.3 Funcionalidade do modelo.....	173
4.2.4 Dicotomia extemporização/improvisação	175
Capítulo 5: Milhaud, <i>Le Bœuf sur le toit</i> e o paradigma audiotátil.....	189
5.1 Introdução.....	189
5.2 <i>Le Bœuf sur le toit</i> : algumas questões estéticas	193
5.3 A reelaboração audiotátil de Paulo Aragão	204
Capítulo 6: A música pós-1950 de tradição escrita e o <i>jazz</i> . Quais as categorias distintivas?	221
6.1 Um impasse crítico	221
6.2 As categorizações dos sistemas e das práticas musicais.....	225
Capítulo 7: Por uma teoria do ritmo nas músicas audiotáteis	237
7.1 Introdução.....	237
7.2 O <i>groove</i>	240
7.3 A questão do <i>backbeat</i>	250
7.3.1 Uma hipótese sobre as origens do <i>backbeat</i>	256
7.4 O “tempo duplo”: aspectos perceptivos	260
7.4.1 O tempo duplo: processos constitutivos	265

7.4.2 Um modelo gerativo	272
7.4.3 Exemplos na literatura jazzística.....	275
Capítulo 8: Questões estéticas e práticas construtivas na música dos Soft Machine entre os anos 1960 e 1970.....	287
8.1 Coordenadas problemáticas	287
8.2 Dois esquemas conceituais	289
8.2.1 Esquemas conceituais e estratégias criativas.....	293
8.2.2 Poiética composicional no ECR: (pré)-composição escrita <i>versus</i> fonográfica.....	296
8.3 Implementações musicais.....	299
Capítulo 9: Herança cultural e inovação nas músicas tradicionais.....	311
9.1 Problemática da categoria etnomusicológica <i>world music</i>	311
9.1.1 A ilusão acústica e suas consequências	313
9.2 A perspectiva interpretativa audiotátil.....	317
9.2.1 Algumas referências teóricas	318
9.3 Conservação, patrimonialização e inovação	322
Bibliografia.....	331
Índice onomástico	347

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Fabiano Araújo Costa

Qual é o fundamento comum que permite classificar e compreender, em um mesmo quadro teórico, tradições musicais tão diversas quanto o choro, o jazz, o samba, a música instrumental brasileira e as expressões da música popular contemporânea, como o *pop* e o *rock*? Essa pergunta, que está na raiz da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), expõe uma das mais persistentes aporias da musicologia: de um lado, práticas cuja vitalidade reside na *performance*, na corporeidade do gesto e no *groove*; de outro, um aparato teórico forjado ao longo de séculos cujas categorias fundamentais – obra, autor, partitura – mostram-se insuficientes para apreendê-las. A tentativa de enquadrá-las sob a rubrica da “oralidade” ou da “música popular” esbarra em sua íntima relação com a escrita, com a tecnologia de gravação e com os circuitos da indústria cultural. É nesse impasse que a TMA, de Vincenzo Caporaletti, se ergue não como mais uma classificação, mas como um autêntico giro epistemológico.

A obra que o leitor tem em mãos articula essa guinada com notável rigor. Caporaletti demonstra que a linha divisória crucial não se traça entre música escrita e música oral, mas entre duas matrizes cognitivas distintas: uma visual, ancorada na mediação da notação e na sintaxe combinatória; outra audiotátil, fundamentada na mediação psicossomática e no processo performativo. O conceito de princípio audiotátil (PAT) descreve aquela inteligência musical que opera na sincronia entre ouvido, gesto e contexto, gerando fenômenos como o *swing* e o *groove* – nuances energéticas e temporais que a notação tradicional é estruturalmente incapaz de codificar. Avançando, o conceito de codificação neaurática (CNA) explica como o disco ou o arquivo digital se converte no lugar ontológico onde a *performance* audiotátil se cristaliza como obra, readquirindo aura, autoria e perenidade sob um novo regime estético. É essa dupla articulação – entre cognição e fixação, entre

processo e objeto – que permite à teoria oferecer um modelo taxonômico coerente para a complexa paisagem sonora contemporânea.

A originalidade da TMA, contudo, não se esgota na análise das músicas de matriz popular ou improvisativa. Como esta edição brasileira evidencia nos capítulos 3 e 4, dedicados respectivamente à prática setecentista do partimento e à improvisação na música europeia dos séculos XVIII e XIX, a teoria ilumina igualmente repertórios da tradição escrita ocidental. Ao aplicar o princípio audiotátil à análise dessas práticas, Caporaletti revela como, mesmo no interior da matriz visual, operavam formas de cognição corporal e processos criativos em tempo real que a historiografia tradicional, centrada no texto compositivo, tendeu a obscurecer. O partimento napolitano, com sua lógica de esquemas improvisados sobre baixos dados, emerge assim como um laboratório de extemporização – conceito central da TMA que distingue a criação em tempo real orientada por modelos da improvisação propriamente dita, marcada pela busca do novo como valor estético. Essa inflexão analítica não apenas renova nossa compreensão da música do passado, mas estabelece pontes inesperadas entre universos musicais aparentemente incomunicáveis.

A esta altura, o leitor já terá percebido que a TMA não é uma teoria setorial, voltada para um gênero específico, mas uma fenomenologia da experiência musical em sentido forte. Ela parte da descrição dos modos como o sujeito encarnado – o corpo vivo, não o corpo objeto – se relaciona com o som em diferentes contextos culturais. A ênfase recai sobre a experiência vivida do fazer musical: o *swing* não é uma entidade métrica abstrata, mas uma qualidade que se dá na intersecção entre o gesto do músico, a resposta do ouvinte e o ambiente sonoro compartilhado. Essa perspectiva fenomenológica, que dialoga com a tradição inaugurada por Husserl e desenvolvida por Merleau-Ponty, permite a Caporaletti descrever a cognição musical como um processo enativo, no qual percepção e ação se entrelaçam indissociavelmente. A crítica à redução do tempo musical a mera sucessão de instantes quantificáveis – operada pela matriz visual – ecoa, nesse sentido, a crítica husserliana ao objetivismo das ciências naturais e sua contraproposta de um tempo vivido, constituído na consciência.

A gênese da teoria, que o capítulo 2 desta edição expõe em detalhe, revela um fecundo entrelaçamento de tradições filosóficas e antropológicas. Caporaletti formou-se em Bolonha nos anos 1970, em ambiente marcado pela semiótica de Eco. Sua investigação sobre o *swing*, partindo de categorias estruturalistas, deparou com os limites da abordagem puramente formal. Foi

então que incorporou criticamente a lição de McLuhan – “o *medium* é a mensagem” –, compreendendo que o canal comunicativo não é neutro, mas constitutivo da própria experiência musical. A essa intuição mediológica, articulou aportes da filosofia analítica, particularmente a noção de *theory-ladenness* de Hanson, segundo a qual toda observação é moldada pela linguagem e pelos conceitos que utilizamos. O diálogo com a tradição fenomenológica alemã também se faz presente na apropriação da crítica heideggeriana ao “pensamento calculante” – aquele que pré-constitui o ente para submetê-lo ao controle da representação. A matriz visual, tal como Caporaletti a caracteriza, pode ser compreendida como uma manifestação musical desse pensamento calculante, que geometrizava o tempo e reifica o som em nota. Em contrapartida, o princípio audiotátil realiza, no âmbito da criação musical, a utopia de um sistema cujas regras emergem da interação contextual e da mediação endossomática – uma forma de “presença originária” que resiste à objetivação completa. Mas o movimento decisivo veio do diálogo com a estética da formatividade de Luigi Pareyson, que concebe a atividade artística como um fazer que inventa o modo de fazer. O princípio audiotátil pode ser compreendido, nessa perspectiva, como a “forma formante” da pessoa do artista quando mediada pela racionalidade corporal; a codificação neaurática, como a “forma formada” que se objetiva no registro fonográfico. Essa arquitetura conceitual, que articula fenomenologia, mediologia e estética filosófica, confere à TMA sua solidez e seu poder explanatório.

A publicação desta tradução para o português constitui um marco para a musicologia brasileira precisamente porque oferece, de forma sistemática, esse instrumental teórico de ponta. A TMA consolidou-se internacionalmente como um paradigma robusto, e sua recepção institucional é eloquente: citada em decretos ministeriais na Itália, integrada a currículos de conservatórios e universidades europeias, fundamento de centros de pesquisa como o Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (Crijma), na Sorbonne. No Brasil, a trajetória de internalização da teoria teve início com pesquisa de doutorado realizada na Universidade Paris-Sorbonne com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), em diálogo direto com Caporaletti, desdobrando-se na fundação do Crijma em 2016, sediado no IReMus, unidade mista de pesquisa do CNRS, Sorbonne e BnF dedicada à musicologia. Dois anos depois, surgia a *Revue d'Études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA), publicação multilíngue que se tornou veículo central para a disseminação das pesquisas audiotáteis.

No Brasil, o Grupo de Pesquisa eMMA (Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil), da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), tornou-se o núcleo irradiador dessa rede. Um momento decisivo para sua consolidação foi o 1º Ciclo de Seminários do Crijma no Brasil, realizado em 2017 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que articulou pesquisadores de diversas regiões do país em torno desse quadro teórico comum. Dessa experimentação coletiva emergiu uma produção acadêmica substantiva: mais de 15 dissertações e teses, concluídas ou em andamento em programas de pós-graduação nacionais, já utilizam a TMA como referencial central. A teoria tem se desdobrado em novas direções, como a investigação dos processos criativos em contextos de novas mídias e a análise de práticas interartes, linhas atualmente desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Em colaboração com o Grupo de Pesquisa em Música Popular da Unicamp têm-se produzido estudos que aplicam a teoria a repertórios brasileiros – samba, choro, MPB –, revelando sua potência para analisar tradições em que a relação entre *performance*, escrita e gravação assume contornos singulares.

A edição brasileira da *Teoria das Músicas Audiotáteis – uma introdução* chega, portanto, no ápice desse processo de maturação. Mais do que uma tradução, trata-se de um instrumento de empoderamento epistemológico que permite à academia brasileira dialogar em pé de igualdade com a produção internacional e, sobretudo, analisar sua própria riqueza sonora – do samba ao choro, da música instrumental à produção audiovisual contemporânea – com um ferramental conceitual à altura de sua complexidade. O capítulo dedicado à epistemologia audiotátil oferece, ademais, subsídios para debates mais amplos que atravessam a musicologia brasileira: a relação entre corpo e conhecimento, os limites da notação como representação, a natureza da criatividade em tempo real. Que esta obra sirva tanto como fundamento para os que nela iniciam seu contato com a teoria, quanto como ponto de referência para os que já a empregam na contínua tarefa de decifrar a música de nosso tempo.

APRESENTAÇÃO

A publicação deste volume corresponde a duas séries de exigências. Em primeiro lugar, explicitar de forma orgânica e sintética a “Teoria das Músicas Audiotáteis”, modelo teórico musicológico destinado a definir, numa perspectiva taxonômica, o conjunto de sistemas conceituais, práticas, textos, experiências, objetos e comportamentos musicais que, ao longo do século XX, deram origem às tradições do *jazz*, do *rock*, da música *pop* ou “do mundo” (*world music*). Trata-se, portanto, de uma pesquisa orientada para a difícil tarefa de identificar traços universais, invariantes e compartilhados, inseridos na reconhecida e virtuosa diversidade de formas e estilos da fonosfera contemporânea.

Esse modelo, que proponho há já várias décadas – baseado em aquisições, metodologias e critérios epistemológicos tanto das neurociências como das ciências humanas –, nos últimos dez anos teve até mesmo difusão institucional. Em especial, mesmo a recente acolhida, na Itália e no exterior, que levou à utilização do neologismo e do conceito *audiotátil* em decretos ministeriais,¹ organizações curriculares,² programas de estudo da formação superior,³ compondo até mesmo as infraestruturas teóricas de leis sobre o espetáculo⁴ ou de projetos de reforma do direito autoral,⁵ e promovendo a fundação de centros de pesquisa internacional⁶ e de revistas científicas especializadas,⁷ exigia neste momento uma exposição sistemática de temáticas e ideias até agora disseminadas em grande quantidade de livros e ensaios.

E aqui se delineia outra finalidade do livro. Como acontece com todos os modelos teóricos, no momento em que se reformula uma parte do quadro de conhecimentos e representações, outros componentes do sistema se dispõem de maneira diferente ou afloram sob novas luzes problemáticas. Neste caso, estamos diante do “sistema música” em sua natureza de concepções,

formas e comportamentos relativos ao som humanamente organizado, nas culturas e na história. A dimensão epistemológica da Teoria das Músicas Audiotáteis não se limita, portanto, aos repertórios do *jazz*, do *rock*, do *pop* ou da *world music* contemporânea: seus instrumentos de investigação reformulam perspectivas estéticas e antropológicas tanto da tradição de arte ocidental quanto das músicas das culturas tradicionais mundiais.

Justamente para evidenciar esse traço fundacional de ordem mais geral, as pesquisas aplicadas que se seguem à primeira parte, teórica, do volume (subdividida, nos dois primeiros capítulos, em introdução aos conceitos fundamentais da Teoria das Músicas Audiotáteis e em reflexão específica de ordem filosófica e epistemológica sobre o significado da cognitividade que denomino *audiotátil* e de sua contraparte *visual*) estão orientadas ao estudo de variados repertórios e linguagens musicais.

Os capítulos 3 e 4, dedicados à tradição da arte ocidental, estão respectivamente centrados nas práticas criativas do *partimento* setecentista e na improvisação na música dos séculos XVIII e XIX; o capítulo 5, numa perspectiva etnomusicológica, dedica-se às músicas tradicionais e populares brasileiras, na intersecção com a tradição escrita europeia, com a descoberta dos ritmos do samba por Darius Milhaud na segunda década do século XX até os fenômenos de transformação desencadeados pelos resultados atuais da *world music*; os dois capítulos seguintes tratam do *jazz*, visto em relação com a música contemporânea de tradição escrita do século XXI e dentro da sua fenomenologia rítmica, com a discussão de conceitos e elementos da teoria musical em função das novas categorias baseadas no *princípio audiotátil*.

Nesta nova edição ampliada foram integradas partes dos capítulos anteriores e acrescentados vários exemplos musicais. Totalmente novos são os capítulos 8 e 9, que versam, respectivamente, sobre as diferenças estruturais entre *rock* e *jazz* com base num caso de estudo sobre os Soft Machine e sobre a relação entre texto e tradição nos processos de transformação das músicas tradicionais.

V. C.
verão de 2022

Notas

- ¹ A primeira acolhida dos resultados da Teoria das Músicas Audiotáteis por parte do Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (Miur) [Ministério da Educação, da Universidade e da Pesquisa] tornou-se operacional com a promulgação do decreto ministerial 123/2010, bem como dos decretos ministeriais 456/2010 e 789/2010 (e subsequentes), em seguida à deliberação do Consiglio Nazionale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale (Cnam) [Conselho Nacional para a Formação Artística e Musical Superior] de 10/11/2010, proc. 1234.
- ² A denominação das classes de estudo do *jazz* nas organizações curriculares dos conservatórios é “Disciplinas interpretativas do *jazz*, das músicas improvisadas e audiotáteis”; nessa área disciplinar, entre os setores artístico-disciplinares, encontra-se a “História do *jazz*, das músicas improvisadas e audiotáteis” (CODM/06).
- ³ Ver os cursos de análise musical ou musicologia que versam expressamente sobre a teoria das músicas audiotáteis em vários conservatórios ou universidades da Itália e do exterior: por exemplo, no Conservatorio di Música “S. Cecília” [Conservatório Musical Santa Cecília] de Roma, na Universidade de Macerata, na Universidade Sorbonne (Paris) ou na Universidade Jean Jaurès de Toulouse, ou na Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, Brasil).
- ⁴ Cf. Atos Parlamentares, Câmara dos Deputados, XVII Legislatura – Anexo A aos Relatórios – Sessão de 8 de novembro de 2010, p. 48.
- ⁵ Em correspondência datada de 9 de fevereiro de 2010, o diretor-geral da Società Italiana degli Autori ed Editori (Siae) [Sociedade Italiana de Autores e Editores] esclarecia que as “obras audiotáteis estão entre os gêneros para os quais é aceito o registro das gravações em áudio”.
- ⁶ Ver o Centre de recherche international sur le jazz et les musiques audiotactiles, IRe-Mus, Universidade Sorbonne (Paris), ou o Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, Brasil).
- ⁷ Cf. a *Revue d'Études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA), publicada no portal do Institut de Recherche en Musicologie da Universidade Sorbonne (IReMus), editada em quatro línguas (cf. <<https://www.iremusc.cnrs.fr/revues/RJMA>>).

PARTE I

TEORIAS

Teoria das Músicas Audiotáteis. Conceitos essenciais

1.1 Por que uma teoria das músicas audiotáteis

Neste estudo serão introduzidos conceitos e critérios essenciais da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA),¹ um modelo teórico musicológico² referente à categorização de repertórios, práticas, textos, formas, comportamentos, objetos e esferas conceituais das culturas musicais mundiais. Em primeiro lugar, tentamos compreender o que esse modelo propõe de novidade e por quê.

Efetivamente, existem muitas maneiras pelas quais uma elaboração teórica pode se inserir em determinado campo de pesquisa. Pode introduzir instrumentos conceituais e/ou metodológicos inovadores; pode reformular posições teóricas estabelecidas, chegando, no melhor dos casos, a determinar mudanças de paradigma; pode oferecer uma base rigorosa e sistemática a ideias compartilhadas de maneira não formalizada pela comunidade de estudiosos ou propor nova organização e descrição dos fenômenos. De fato, a TMA, para o âmbito musicológico,³ parece atender a muitas dessas condições.

Em primeiro lugar, fornece-nos uma nova categoria taxonômica musicológica – “músicas audiotáteis” –, com a qual é possível classificar nomoteticamente o conjunto de culturas musicais referentes às tradições do *jazz*, do *rock*, do *pop*, da *world music*, com uma denominação cientificamente fundamentada, capaz de identificar traços invariantes, documentáveis de modo objetivo, numa fenomenologia variada e diversificada. Mas a abrangência epistemológica da TMA não se limita a esses repertórios: como se verá (e como demonstram as pesquisas apresentadas neste livro), seus instrumentos de investigação reformulam, sob novas luzes, perspectivas estéticas e antropológicas tanto da tradição artística ocidental quanto das culturas tradicionais mundiais.

No plano metodológico, o “princípio audiotátil”, a “codificação neoaurática”, a “matriz visual”, a “extemporização” são apenas alguns dos inovadores instrumentos conceituais (e respectiva terminologia) que a TMA propõe, identificados no específico horizonte metodológico “mediológico”.

Quanto aos pressupostos e paradigmas musicológicos reformulados, podem ser enumerados alguns específicos e outros de ordem mais geral. Relativamente a estes últimos, temos os campos problemáticos que gravitam em torno dos pares opositivos popular/erudito, oralidade/escrita, improvisação/composição,⁴ em direção à superação da categorização cultural baseada na noção de etnia a favor da focalização nas funcionalidades cognitivas.

Por outro lado, para citar alguns exemplos de posições teóricas específicas que são alvo de novas determinações pela TMA, enumero em ordem aleatória alguns pressupostos que me parecem fazer parte da “ciência normal” musicológica atual (ou, pelo menos, de ideias comungadas pela maioria):

1. o “texto” no *jazz* e no *pop*, o artefato musical, é considerado uma tradição performativa⁵ (como consequência da falta de um texto autorizado anotado);
2. a música jazzística como um todo é considerada uma tradição oral;⁶
3. o fenômeno do *swing* ainda é considerado um mistério⁷ (implicando a marginalidade de uma abordagem musicológico-crítica que não explica seus fundamentos estéticos e linguísticos);
4. a improvisação musical é categorizada como *rapid composition*, segundo o modelo de Bruno Nettl (ou seja, é considerada uma forma de composição);⁸
5. é categorizada uma única qualificação modal de criação musical em tempo real, a “improvisação”, enquanto a TMA introduz uma nova categoria que articula e refina muito o campo: a de “extemporização” (cf. abaixo);
6. na orientação pedagógica, predomina o modelo teórico alográfico (dependência em relação à partitura tanto em função de execução quanto de didática);
7. como consequência do item (4), a didática da improvisação é modelada pela da composição (estudo centrado em estruturas: escalas, acordes, modos).