

O PÉ DÁCTILO COMO ELEMENTO ORGANIZADOR EM UMA ALEGORIA FACTUAL, NA PAIXÃO SEGUNDO JOÃO, DE J. S. BACH

THE DACTYLIC FOOT AS THE ORGANIZATIONAL ELEMENT IN A
FACTUAL ALLEGORY IN J. S. BACH'S SAINT JOHN PASSION

Helena Jank - Unicamp
hjank@iar.unicamp.br

Eduardo Augusto Ostergren - Unicamp

Resumo: Na retórica musical, as células/figuras rítmicas tem função estrutural, cumprindo a tarefa de persuasão na medida em que são elementos organizadores do movimento e da idéia implícitos no discurso sonoro. Assim como na poesia, estas figuras organizam-se em “pés métricos”. Esta organização, denominada *Rhythmopöie* aborda os pés rítmicos a partir de seu significado poético, estabelecendo uma relação entre este e sua possível representação em música. O pé dáctilo (do grego *Daktylos* = dedo) é formado por uma sílaba longa seguida de duas breves. Segundo Mattheson, devido a estas três partes – uma grande e duas pequenas – este nome se deve à analogia com as articulações dos dedos. O autor atribui ainda uma segunda versão ao pé dáctilo: uma nota longa pontuada, seguida de uma curta e outra menos curta, como é o ritmo siciliano. Na Paixão Segundo S. João de Bach, descrevemos um procedimento através do qual o pé dáctilo passa por uma transformação quando, partindo de simples célula rítmica com sentido de agitação, assume característica programática, representando metaforicamente a violência, até se transformar em uma alegoria da redenção, tendo como condutora a simbologia do sofrimento de Cristo na cruz. Retoricamente, podemos reconhecer nestes trechos a construção de uma *alegoria factual*, definida por Pécora como “... signos de uma movimentação divina na história que deve ser interpretada e divulgada, segundo o decoro da oratória sacra, de modo a, por sua vez, mover os homens e fazê-los, pela reta eleição do seu arbítrio, cumprir o futuro que se anuncia” (PÉCORA 2008).

Palavras-chave: Retórica; Figuras retórico-musicais; Johann Sebastian Bach.

Abstract: In musical rhetoric rhythmic figures have a structural function in order to serve as persuasive organizational elements about movement and idea implied in the musical discourse. In music as well as in poetry these figures can be identified as “metrical feet.” This organization, called *Rhythmopöie* discusses the concept of “metric feet” beginning with its poetic significance so to establish a relationship between this concept and its possible representation as rhetorical figures in music. The dactylic foot (from the Greek *Daktylos* = finger) consists of a long syllable followed by two short ones. According to Mattheson, because of this three part-structure – one big and two small – the name is the result of the analogy with finger articulations. Mattheson still lends a second version to the concept of dactylic foot: one long dotted note, followed by a shorter one yet to be followed by another short note as in a *siciliano* rhythm. In Bach's “Passion according to Saint John,” one describes a procedure through which the dactylic foot undergoes a transformation when, beginning as a simple rhythmic cell with a sense of agitation, assumes a programmatic and characteristic metaphor representing the idea of violence until it becomes the allegory of redemption, having as central theme the symbolism of Christ's death on the Cross. Rhetorically speaking one is able to recognize in the following musical excerpts the construction of a *factual allegory*, defined by Pecora as “...signals of a divine motion in history that must be interpreted and communicated to everyone, according to the decorum of sacred oratory in order to move, at its own time, mankind and make them, as per straight choice of their free will, fulfill the future that is being announced” (PÉCORA 2008).

Keywords: Rhethoric; Music-rhethorical figures; Johann Sebastian Bach.

Na retórica clássica, o discurso é identificado por três funções: a pedagógica (*docere*), a heurística (*delectare*) e a persuasiva (*movere*) A primeira destas funções – *docere* – consiste na transmissão de noções intelectuais, que explicam os elementos ligados ao *logos*. A segunda – *delectare* – é de natureza estética; seu objetivo é agradar o auditório e captar o interesse do interlocutor. A terceira – *movere* – deve atingir os sentimentos dos ouvintes para persuadí-los, apelando às emoções, à sensibilidade e à afetividade. Na música barroca, o propósito de expressar o conteúdo do texto com a finalidade de estimular as emoções do ouvinte, levou ao desenvolvimento de mecanismos semelhantes aos usados no discurso e no pensamento. O conceito de *musica poetica* – introduzido em 1533 por Nicolaus Listenius como um “gênero” de composição musical – difundiu-se rapidamente e o uso sistemático dos princípios e terminologia da retórica como disciplina, incluindo o conceito de figuras retórico-musicais, foi estabelecido definitivamente no início do século XVII por Joachim Burmeister, em sua obra *Musica Poetica*, editada em 1606 (BURMEISTER 1993)

Para uma teoria do ritmo, já por volta de 330 A.C., Aristoxenus¹ definiu três termos básicos: *rhythmo*, *rhythmizomenon* e *rhythmopoeia*. Sobre as definições de Aristoxenus, C. F. Abdy Williams comenta:

[...] *Rhythmizomenon* é a matéria prima do ritmo; existem três tipos de *rhythmizomenon*: a música, a poesia e a dança. A melodia em si consiste em uma sucessão de intervalos, sem sentido algum. Só quando subordinada ao *rhythmo* ela adquire contorno e forma. A fala comum consiste em uma sucessão de sílabas, acentuadas ou não, sem uma ordem definida, até que sejam subordinadas ao *rhythmo*, quando o discurso então se transforma em poesia. Os passos de uma pessoa caminhando são contínuos, mas se ordenados pelo *rhythmo* em alguma ordem definida, surge a dança. Intervalos, andamentos e passos são as três *rhythmizomena*, o material ao qual o *rhythmo* se aplica. *Rhythmopoeia* é a arte de aplicar *rhythmo* ao *rhythmizomenon*. Esta arte era cuidadosamente estudada e os teóricos davam mais atenção a ela do que é o caso hoje em dia. (HOULE 1987, 63)

[...] *Rhythmizomenon* is the raw material which is subjected to rhythm; and there are three kinds of *rhythmizomenon*, namely, music, poetry and dancing. Melody alone consists of a succession of intervals, without meaning. Only when it is subjected to *rhythm* does it take shape and form. Ordinary speech consists of a succession of accented and unaccented syllables in no definite order; when, however, these are subjected to *rhythm*, the speech becomes poetry. The steps of a person walking or running are continuous, but if they become ordered in some recognizable arrangement by *rhythm*, the dan-

ce arises. Intervals, speeds and steps are the three *rhythmizomena*, the respective materials to which rhythm is applied. *Rhythmopoeia* is the art of applying *rhythm* to the *rhythmizomenon*. This art was carefully studied, and more attention was given to it in theory than is the case with us.

Marin Mersenne, em *Harmonie Universelle* (1636), define *Rhythmopoeia* como “a arte de fazer bonitas evoluções sobre todos os tipos de temas”². (MERSENNE 1965, 401).

E afirma: “A rítmica é uma arte que considera os movimentos e que organiza a sua seqüência e sua fusão para excitar as paixões e as entreter, ou para as aumentar, diminuir, ou apaziguar”³.

Mersenne explica a *Rhythmopoeia* como a arte de compor todo tipo de música, de maneira a melhor exprimir o afeto ou “..outras coisas que possam ser representadas pelo movimento.” Tendo explicado todos os pés métricos resta apenas, segundo ele, reunir as suas propriedades para que os compositores façam uso delas e saibam quais movimentos eles desejam aplicar para que sua música cause impressão sobre os ouvintes. Para bem realizar a música, recomenda que o compositor tenha especial cuidado com as três partes intrínsecas a ela: harmonia, movimento e palavras.

Table de vingt-sept pieds Métriques ou mouuemens Rhythmiques.

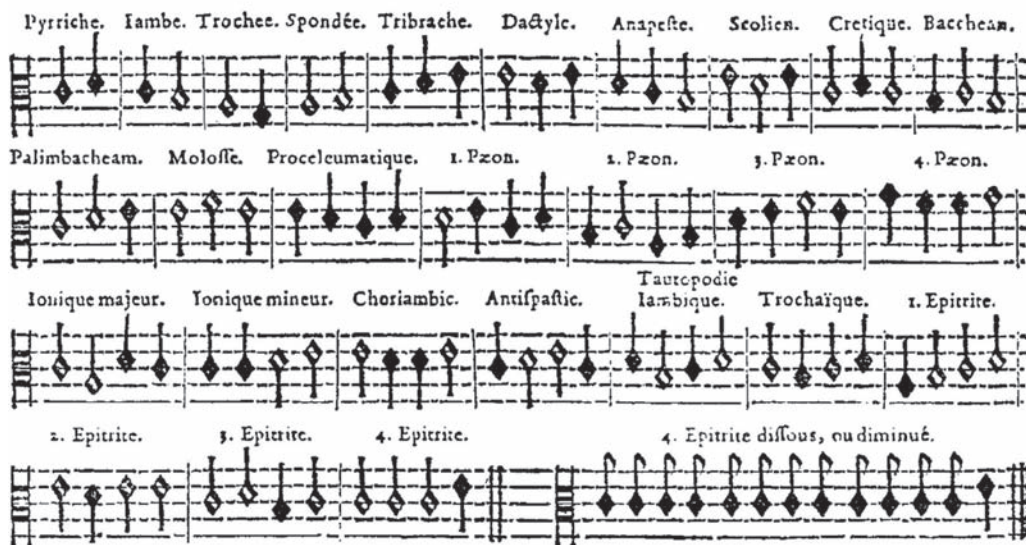


Tabela 1: Os pés métricos, segundo Mersenne (MERSENNE 1965, 376).

Ao mesmo tempo, entretanto, que os autores ressaltam a importância da *Rhythmopoeia* para a expressão dos afetos, reconhecem a dificuldade em relacionar as células rítmicas com os afetos e usam a dança e a palavra como determinantes neste processo. Na maioria dos casos, a relação do movimento rítmico com o afeto representado pode ser visualizada através de exemplos. Neste sentido é que Mersenne nos oferece um interessante exemplo, na Odisséia de Homero, quando a dificuldade do herói em levantar uma pedra pesada é representada por sílabas longas e pelo ritmo *spondeus*, ao passo que o movimento *dactílico* vem representar a facilidade e rapidez da queda, quando a pedra é largada. (MERSENNE 1965, 404).

Johann Mattheson caracteriza o pé *dáctilo* da seguinte maneira:

“[...] assim chamado por se dividir em tres partes, uma grande e duas menores, similares às falanges e é um ritmo muito comum, que se presta na musica tanto às coisas sérias quanto às melodias alegres, de acordo com a maneira como o movimento é organizado [...]”⁴

Como se pode perceber, são vagas as referências aos afetos representados pelas células rítmicas, já que o ritmo em si só vem representar o afeto quando associado a outros elementos tais como o andamento, a prosódia e o *ethos* da obra.

Na “Paixão Segundo João”, de J. S. Bach, encontramos o pé *dáctilo* pela primeira vez no Coro n. 23. É o momento em que Jesus é conduzido ao pretório, onde deve começar o julgamento. À pergunta de Pilatus: “Que acusação trazeis contra este homem?” a turba responde: “Se este não fosse um malfeitor, não O entregaríamos a ti” – em alemão: “*Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.*” O início do coro é baseado em um movimento regular e rápido (*proceleusmaticus*)⁵, seguido do *spondeus*, sobre as palavras “*Wäre dieser nicht ein Übeltäter*”. Na segunda parte, com as palavras “*wir hätten dir ihn nicht überantwortet*” é introduzido o pé *dáctilo* sobre a palavra “*überantwortet*” (*entregue*). Nesta, o pé *dáctilo* aparece duas vezes: 1) como uma célula decorrente do próprio ritmo silábico, no início da palavra (ü-ber-ant) e 2) como elemento estrutural, na formação de um grande melisma sobre a sílaba *wor*, no qual o sentido de agitação e nervosismo é reforçado ainda pelo prolongamento da primeira parte da figura rítmica e pelo *gradatio*⁶ ascendente, até terminar na última sílaba: *te..*

Barrabás, Pilatus toma Jesus e O açoita. Em alemão, a palavra para açoitar é *geisseln*, no passado perfeito: *geisselte*. Mais uma vez a organização rítmica das sílabas determina, com o pé *dáctilo*, o movimento que vai estruturar a *hypotyposis*, neste caso uma representação vívida da ação do chicote usado por Pilatus para o açoitamento. O *dáctilo*, melodicamente organizado em graus conjuntos e em forte movimento descendente, repete-se oito vezes e é em seguida suavizado pelo *tribráquico*, que também se repete oito vezes, tudo sobre uma única sílaba, a primeira da palavra *geisselte*. Nesta situação, ao se tornar parte da figura de *hypotyposis*, o *dáctilo*, inicialmente apenas uma célula rítmica com características de agitação, transforma-se em metáfora, quando assume um significado que antes não lhe pertencia.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The top system is for Flute and Oboe (Fl., Ob.), starting at measure 24. The middle system is for Violin (Viol.) and Tenor (Ten.), starting at measure 24. The bottom system is for Contrabass (Cont.), starting at measure 24. The lyrics are in German: "Bar-ra-bas a-ber war ein Mör-dcr. Da nahm Pi-latus Je-sum und gei-sselte ihn." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "senza Bassono grosso".

Figura 3: Como *hypotyposis*.

Imediatamente após esta cena, um *arioso* já introduz um texto repleto de metáforas:

Contempla ansiosa, ó minh' alma, contente e amedrontada,
 com amargo prazer e o coração oprimido,
 no sofrimento de Jesus o teu maior tesouro,
 como, dos espinhos que o atravessam, floresce a flor da primavera
 e da Sua amargura podes colher doces frutos.
 Olha, pois, para Ele, sem cessar.

*Betrachte, meine Seele, mit ängstlichem Vergnügen,
 mit bitt' rer Lust und halb beklemmt von Herzen,
 dein Höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
 wie dir aus Dornen, so ihn stechen, die Himmelschlüsselblume blüht⁸;
 du kannst viel süsse Frucht von seiner Wermut brechen,
 drum sieh' ohn' Unterlass auf ihn.⁹*

Neste caso, pode-se identificar um sentido figurado, quando a alma é associada aos afetos humanos e às qualidades do coração, o prazer ao sofrimento do Cristo, a coroa de espinhos às flores, a amargura a doces frutos. Musicalmente, a participação de duas violas *d´amore*¹⁰ acompanhadas pelo alaúde, estabelece mais uma metáfora, com sentido alegórico, apontando para o amor como a força propulsora desta contemplação.

Após esta introdução, a ária subsequente tem novamente o pé *dáctilo* como parte de uma elaborada alegoria. Para análise deste trecho, apoiamos-nos principalmente em conceitos e definições, tal como apresentados por Hansen¹¹ e interpretados por nós à luz da linguagem musical, que por si só já pode ser vista como de natureza metafórica. Para Hansen, há duas alegorias: uma alegoria construtiva ou retórica (alegoria dos poetas) e uma alegoria interpretativa ou hermenêutica (alegoria dos teólogos). Segundo o autor: “[...] A alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras.” (HANSEN 2006, 9).

A ária em questão tem o seguinte texto:

Pondere, como as Suas costas tingidas de sangue se igualam em todas as partes ao céu. Assim, passadas as vagas da torrente dos nossos pecados, como sinal da misericórdia divina, aparece o mais belo arco-iris. Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken, in allen Stücken dem Himmel gleiche geht. Daran, nachdem die Wasserwogen von unserer Sündflut sich verzogen, der allerschönste Regenbogen als Gottes Gnadenzeichen steht.¹²

Pela operação sintática, a alegoria faz com que os termos presentes tornem-se parte de outro significado, ausente, o que acontece primeiramente **em sentido literal**, passível de uma leitura puramente descritiva (*as costas ensangüentadas / as marcas do chicoteamento*), depois **em sentido figurado**, (*o céu / as vagas da torrente, como metáfora para os nossos pecados*) e substituído finalmente por **outro sentido literal**, ausente (*o arco-iris, como metáfora para a misericórdia divina / a redenção pelo sacrifício*). Ainda seguindo a descrição de Hansen, a incompatibilidade semântica entre o microcontexto e o macrocontexto dá-se entre *as costas ensangüentadas* (termo presente) e *a redenção, pela misericórdia divina* (termo ausente), através da transposição por signos intermediários: *o céu, as vagas da torrente, o arco-iris*).

A ária *Erwäge...* está na tonalidade de do-menor, descrita por Mattheson como “extremamente suave, mas ao mesmo tempo triste” (MATTHESON, Das Neueröffnete Orchestre 1713) Aqui, a qualidade principal é a suavidade da paz, do amor divino, da redenção. O acompanhamento “obligato”, mais uma vez com as duas violas *d’amore*, repete a sonoridade clara e brilhante do *arioso*. A célula rítmica – o *dáctilo* – está agora presente em todos os motivos melódicos, tanto das violas, quanto do tenor solista e do baixo que acompanha. A organização em graus conjuntos alternando sempre o movimento ascendente e descendente (*anabasis e catabasis*) materializa a metáfora do arco-íris, não só como idéia ou como figura auditiva, mas agora, pela imagem na partitura, também como referência visual – o desenho de um arco que se repete no decorrer de toda a ária.

The image displays a musical score for three systems. The first system includes a Viola (Vla.) and Organ/Continuo (Org. e Cont.) parts. The second system includes a second Viola (vla.) and Organ/Continuo (Org. e Cont.) parts. The third system includes a Viola (Vla.), Tenor (T.), and Organ/Continuo (Org. e Cont.) parts. The Tenor part has the lyrics "Da - ran, nach-dem die Wasser wo" written below it. The score features various musical notations such as slurs, arrows indicating melodic direction, and fingering numbers (6, 7, 4, 5) under the Tenor staff. The word "Fine" appears at the start and end of sections.

Figura 4: “Erwäge...” a alegoria do arco-íris.

Inserindo na obra esta ária – baseada no texto de Brockes – Bach estabelece a relação teológica entre os elementos necessários para que se realize o mistério da redenção e, com a metáfora do arco-íris, remete à aliança estabelecida com Noé após o dilúvio:

“E Deus prosseguiu: este é o sinal da aliança que estou fazendo entre mim e vocês, e com todos os seres vivos que estão com vocês, para todas as gerações futuras: o meu arco que coloquei nas nuvens. Será o sinal da minha aliança com a terra. Quando eu trouxer nuvens sobre a terra e nelas aparecer o arco-íris, então me lembrarei da minha aliança com vocês e com os seres vivos de todas as espécies. (Gênesis 9:12-15)

Completa-se a *alegoria factual*.

Segundo Hansen,

“[...] a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, há uma repetição. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas. (HANSEN 2006, 12)

Na seqüência, o compositor nos revela a pertinência da escolha do pé *dáctilo* como elemento estruturador de todo o episódio: após a cena em que Jesus recebe a coroa de espinhos, Pilatus diz aos sacerdotes: “Eis o homem!” E eles gritam: “Cucifique-O!” “KREUZIGE!”, em alemão. Isto acontece logo no início do coro n. 36 quando, sem preparação alguma, Bach faz irromper o “kreu-zi-ge” – palavra fortemente acentuada na primeira sílaba, cujo ritmo é tipicamente dactílico. O movimento é frenético, o que se evidencia pelos saltos, em intervalos irregulares, em todas as vozes exceto aquelas que apresentam a áspera dissonância do intervalo de segunda, usado freqüentemente por Bach como o símbolo da cruz.

21^a. Chorus

29
Flauto tr. I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore Ev.

Basso

Cont.

col Bassono grosso

Figura 5: “Kreuzige” e o símbolo da cruz.

O trecho que aqui está em sol-menor repete-se mais tarde, no coro 44, com as mesmas características, na tonalidade de si-menor.

Para completar esta análise, cabe ressaltar que em todo o oratório nenhuma outra situação apresenta o pé *dáctilo* como estrutura temática, o que reforça a nossa convicção de que esta figura rítmica está deliberadamente inserida neste contexto como signo, seguindo o decoro da oratória sacra e cumprindo sua tarefa de persuasão, não apenas para o deleite da audiência, mas para facilitar o conhecimento e a compreensão das palavras do evangelho de modo a “[...] mover os homens e fazê-los, pela reta eleição do seu arbítrio, cumprir o futuro que se anuncia”. (PÉCORA 2008)

Notas

- ¹ *Aristoxenus de Tarento* (4. século A.C.) foi um filósofo grego, da escola peripatética, autor de vários textos sobre música. Estudou inicialmente com seu pai, *Spintharus*, também músico, aluno de Sócrates. Mais tarde, foi discípulo dos pitagóricos *Lamprus de Eritrea* e *Xenophilus*, com quem estudou a teoria da música. Finalmente, tornou-se discípulo de *Aristóteles*, em Atenas.
- ² « **Rythmopoeie**, ou L'Art de faire de beaux mouuemens sur toutes sortes de suiets ».
- ³ La Rythmique est un Art qui considere les mouuemens, et que regle leur suite et leur mélange pour exciter les passions, et pour les entretenir, ou pour les augmenter, diminuer, ou appaiser. (MERSENNE 1965, 374)
- ⁴ [...] Der **Dactilus**, welcher seinen Nahmen vom Finger hat weil seine drey Theile, deren einer groß, zween aber klein sind, mit den Gelencken der Finger einiger maassen über einkommen, ist ein sehr gemeiner Rhythmus: denn er schickt sich in der Music sowol zu ernsthaften als schertzenden Melodien, nachdem die Bewegung eingerichtet wird. (MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister [1739] 1954, 166)
- ⁵ [...] representa o grito impositivo, estimulante, dos marinheiros – *clamorem hortatorium nautarium*. Geralmente é composto de quatro notas curtas (MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister [1739] 1954, 170)
- ⁶ *Gradatio* ou *climax* é uma aumento ou elevação gradual em volume e altura do som, provocando um aumento de intensidade (BARTEL 1997)
- ⁷ *Hypotyposis* é uma vívida representação das imagens contidas no texto. Segundo Burmeister, é o ornamento pelo qual o sentido do texto é representado de tal maneira que o seu conteúdo, mesmo quando inanimado, parece adquirir vida perante nossos olhos. (BURMEISTER 1993, 175).
- ⁸ Há um duplo sentido no uso da palavra “Himmelschlüsselblume”: *flor da primavera / chave do céu*
- ⁹ Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) - Em: „*Der für die Sünde der Welt gemarterte und Sterbende Jesus*“ (1712).
- ¹⁰ A *viola d' amore* é um instrumento de cordas friccionadas por arco, cuja principal característica é a presença de seis cordas extra, que não são tocadas, mas vibram por simpatia, produzindo um timbre extremamente rico em sons harmônicos, com um efeito brilhante, claro, etéreo.
- ¹¹ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*, Campinas: UNICAMP, 2006
- ¹² Brockes: „*Der für die Sünde der Welt gemarterte und Sterbende Jesus*“ (1712).

Referências:

BACH, Johann Sebastian. **Johannes-Passion BWV 245**. Kassel.

BACH, Johann Sebastian. **St. John Passion**. Zürich, Stuttgart, New York.

BARTEL, Dietrich. **Musical-Rhetorical Figures in german Baroque Music**. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada (nova versão internacional)**. Tradução: Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.

BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics [1606]**. Edição: Claude Palisca. Tradução: Benito Rivera. New Haven: Yale University Press, 1993.

HANSEN, João Adolfo. **ALEGORIA - Construção e interpretação da Metáfora**. Campinas: UNICAMP, 2006.

HERRICK, James A. **The History and Theory of Rhetoric**. Boston: Pearson Education Inc., 2005.

HOULE, George. **Meter in Music, 1600-1800 - Performance, Perception and Notation**. Bloomington, INDIANA: Indiana University Press, 1987.

LANHAM, Richard A. **A Handlist of Rhetorical Terms**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1991.

MATTHESON, Johann. **Das Neueröffnete Orchestre**. Hamburg: Schiller, 1713.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister [1739]**. Hamburg: Ed. facsimile Kassel, Bärenreiter, 1954, 1954.

MERSENNE, Marin. **Harmonie Universelle [1636]**. Edição: François Lesure. Vol. 2. 3 vols. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

PÉCORÁ, Alcir. **As Artes e os Feitos. 2008**. <http://sibila.com.br/mapa1camoesvieira.html> (acesso em 24 de fevereiro de 2009).

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1991.

Helena Jank - Concluiu o doutorado em música pela Universidade Estadual de Campinas em 1988. Professora titular da UNICAMP, é especialista na interpretação da música barroca historicamente orientada. Desenvolve pesquisa sobre retórica musical do período barroco, a relação texto-música e o uso de figuras retóricas na expressão dos afetos em música deste período. Em seu projeto de doutorado apresentou uma análise interpretativa das variações “Goldberg” de J. S. Bach, obra que se tornou determinante para sua concepção musical, no decorrer de toda a carreira artística e acadêmica. Na graduação, leciona cravo, baixo-contínuo, música de câmara e história da música. Na pós-graduação, orienta projetos de mestrado e doutorado ligados às linhas de pesquisa: práticas interpretativas e musicologia histórica. Foi diretora do Instituto de Artes da UNICAMP entre 1999 e 2003.

Eduardo Augusto Ostergren - Possui doutorado em música - Indiana University (1978). Atualmente é professor doutor no Instituto de Artes da Unicamp e Diretor Artístico da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Humanas, com ênfase em Linguística, Letras e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: orquestra sinfônica, história da música, pesquisa musical, regência orquestral e regência coral.
