

revistamúsica

REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol e inglês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS)

Demais informações via correio eletrônico para:
revistappgmus@usp.br

The “Revista Música”, is an academic refereed journal, published biannually by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish and Portuguese.

Reviews of books (published no earlier than 2010) are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor: revistappgmus@usp.br

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación semestral del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS).

Para mayores informaciones escriba a:
revistappgmus@usp.br

revistamúsica

Publicação Semestral do Programa
de Pós-Graduação em Música

Vol. 18 | edição especial | outubro 2018

ISSN 2238-7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



EDITOR-RESPONSÁVEL

Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

EDITORA CONVIDADA

Monica I. Lucas

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Diósnio Machado Neto

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

Luciana Sayure Shimabuco

Maria Tereza Alencar Brito

Monica Isabel Lucas

Paulo de Tarso Camargo C. Salles

Rogério Luiz Moraes Costa

Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido

Antonia Soulez, Université de Paris 8, França

Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália

Flávia Toni, IEB/USP, Brasil

Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália

Jean-Yves Bosseur, CNRS, França

João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil

John Rink, University of Cambridge, Reino Unido

José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil

Lia Tomás, UNESP, Brasil

Lydia Goehr, Columbia University, EUA

Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal

Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA

Michela Garda, Università di Pavia, Itália

Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido

Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil

Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: George Gütlich

Publicação semestral/Biennial publication

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:

Correspondence and articles for publications should be addressed to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

revistappgmus@usp.br

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes,

Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM, 1990-

Semestral

ISSN 0103-5525

ISSN 2238-7625 (Online)

1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.

Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

SUMÁRIO

Apresentação (Mônica Lucas)	7
ARTIGOS:	
1. A ANÁLISE SINCRÔNICA E SUA RELAÇÃO MÚSICO-ESTRUTURAL: CONFLUÊNCIAS ANALÍTICAS NO MOTETO <i>JERUSALEM SURGE</i> DE JACOBUS CLEMENS NON PAPA Carlos C. Iafelice	11
2. MOTETOS SECULARES SOBRE A ENEIDA DE VIRGÍLIO: O HEXÂMETRO DACTÍLICO EM ARRANJOS DE “DULCESEXUVIAE” NO SÉC. XVI Fernando Cardoso	31
3. OS LIMITES DA MÚSICA NO RENASCIMENTO SEGUNDO A PRECEPTIVA DE GIOSEFFO ZARLINO (1517-1590) Delphim R. Porto	49
4. LA REFUTACIÓN EN LA DISPOSICIÓN MUSICAL BARROCAO COMO ARGUMENTAR CON SONIDOS Gabriel Pérsico	69
5. A PRONUNTIATIO EM MÚSICA: RELAÇÕES ENTRE FRIEDRICH WILHELM MARPURG E JOHANN M. MEYFART Stéfano Paschoal	93
6. O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: EMULAÇÕES RETÓRICAS NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762) Marcus Held	109
7. LA AGUDEZA HAYDNIANA EN EL PRINCIPIO DRAMÁTICO DE LOS CUARTETOS OP. 59 DE BEETHOVEN Monica Gudemos	133

8. A HARPA DE PEDAIS, SEU PROVÁVEL PRIMEIRO REPERTÓRIO E ALGUMAS
CONSIDERAÇÕES SOBRE MADAME DE GENLIS

Felipe Faglioni

149

COMUNICAÇÕES:

1. MÚSICA ANTES, PALAVRA DEPOIS: SOBRE A REALIZAÇÃO DO REPER-
TÓRIO DA CATEQUESE COM INSTRUMENTOS MUSICAIS NAS MISSÕES
JESUÍTAS BRASILEIRAS

Patrícia Aguilar Michelin

2. *MOTETTI, MADRIGALI ET CANZONE FRANCESE* DE GIOVANNI BASSANO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

Daniel Figueiredo

179

3. REPRESENTAÇÕES DO CAOS NA MÚSICA DO SÉCULO XVIII

Felipe Galhardi

193

4. OS CONCEITOS DE GRAVITÀ E PIACEVOLEZZA DE PIETRO BEMBO:
DIRETRIZES PARA A INTERPRETAÇÃO DO MADRIGAL ITALIANO DO
SÉCULO XVI

Ludmilla Thompson

205

5. UNA BROMA MUSICAL: EL HUMOR DE HAYDN POR UNA MAQUINILLA

Cecília Beatriz Argüello

215

APRESENTAÇÃO

A presente edição da Revista Música exhibe trabalhos apresentados no 8º Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII realizado na USP entre 11 e 14 de Setembro de 2017.

O Encontro teve como tema a relação entre palavra e música, compreendida a partir do princípio de orientação humanista de que ambas têm por objeto as paixões humanas. Esta identidade permitiu a consolidação, entre os sécs. XVI e XVIII, do conceito de música como “discurso sonoro”, sistematizado com base em princípios gramáticos e retóricos.

Os textos contidos neste volume dividem-se em artigos e comunicações referentes aos séculos XVI e XVIII. No que diz respeito ao séc. XVI, são apresentadas discussões envolvendo questões analíticas em motetos renascentistas (Carlos Lafelice), uma discussão sobre o hexâmetro dactílico em motetos seculares baseados na *Eneida* de Virgílio, concepções retóricas da música em Zarlino (Delphim Rezende Porto), o entendimento de conceitos humanistas de cortesia no repertório musical (Ludmilla Thompson), considerações sobre o livro de diminuições de Giovanni Bassano (Daniel Figueiredo), assim como o papel dos instrumentos no auxílio à catequese em missões jesuíticas no Brasil no séc. XVI (Patrícia Michelini Aguilar). Com relação aos assuntos referentes ao século XVIII, o volume apresenta uma discussão sobre a *pronuntiatio* musical a partir das relações travadas entre Marpurg e Meyfart (Stéfano Paschoal), questões sobre a *dispositio* musical demonstradas em um exemplo de Johann Sebastian Bach (Gabriel Pérsico), uma exposição sobre a emulação de retóricas latinas na obra teórica de Francesco Geminiani (Marcus Held), a comparação entre obras musicais setecentistas que descrevem o conceito de *Caos* (Felipe Galhardi), um artigo sobre a harpa de pedais no séc. XVIII (Felipe Faglion), além de duas discussões envolvendo a obra de Haydn, das quais a primeira se centra no conceito de humor, a partir de seu quarteto de cordas op. 55/2 “The Razor”, e a segunda discorre sobre o quarteto de cordas op. 59 de Beethoven e sua relação com a matriz haydniana, tomando como elemento comum o conceito retórico de agudeza.

Boa leitura!

Monica Lucas
Universidade de São Paulo
Organizadora do 8º Encontro de Pesquisadores em
Poética Musical dos Sécs. XVI, XVII e XVIII

ARTIGOS

A ANÁLISE SINCRÔNICA E SUA RELAÇÃO
MÚSICO-ESTRUTURAL:
CONFLUÊNCIAS ANALÍTICAS NO MOTETO
JERUSALEM SURGE DE JACOBUS CLEMENS
NON PAPA

Carlos C. Iafelice
Universidade Estadual Paulista – SP
Email: iafelice86@gmail.com

Resumo:

O moteto à cinco vozes, *Jerusalem surge* ('*Liber octavus ecclasiasticarum*', Tylman Susato, Antuérpia, 1553) de Jacobus Clemens non Papa, baseia-se no verso e no responsório de uma das antífonas cantadas no segundo domingo do advento. Neste estudo, propõe-se a análise considerando duas abordagens complementares entre si: (1) a leitura exegética pela análise sincrônica e (2) a análise das estruturas musicais reveladas a partir de fontes primárias alemãs. Um exame detalhado das possíveis relações entre tais aspectos contribui à uma abordagem que contemple a música como um meio pelo qual o texto evoca um modo particular de significação.

Palavras-chave: Teoria Musical. Análise. Moteto. Clemens non Papa. Tratados alemães. Música do século XVI

The synchronic analysis and its structural musical relation: confluences in the motet *Jerusalem surge* by Jacobus Clemens non Papa

Abstract:

The motet *a 5, Jerusalem surge* ('*Liber octavus ecclasiasticarum*', Tylman Susato, Antwerp, 1553) by Jacobus Clemens non Papa, is based on the verse and responsory of one of the antiphons sung on the second Sunday of Advent. In this study, we propose the

1. Diferentemente dos muitos cantores, compositores e mestres de capela franco-flamengos, Clemens estabelece sua carreira exclusivamente ao norte dos Alpes (assim como Crecquillon).

2. Giulio Monteverdi, na famosa *Dichiaratione* publicada no *Scherzi Musicali a tre voci* (Veneza, 1607), associa Clemens non Papa à *prima pratica*, definindo Cipriano de Rore o *'primo rinovatore'* da chamada *seconda pratica* – possivelmente por suas contribuições expressas em seus *madrigali cromatici*. No ponto de vista teórico, a primazia da palavra em detrimento à técnica compositiva é também explicitamente apontada por autores como Zarlino. No terceiro livro (cap. 32) de seu *Institutioni harmoniche* (1558), Zarlino é enfático em afirmar a preeminência da 'palavra' sobre as estruturas musicais propriamente ditas, evocando Horácio (*Ars poetica*): “assim como não é permitido entre os poetas compor uma comédia com versos trágicos, assim não será permitido um músico acompanhar a harmonia às palavras de maneira despropositada”. A fundamentação presente no texto de Zarlino é intimamente ligada ao impacto humanista presente no contexto veneziano de seu tempo: “Dico accompagnar le Harmonie alle Parole, per questo: [...] l' Harmonia, et il Numero debbeno

analysis considering two complementary approaches: (1) the exegetical reading by the synchronic analysis and (2) the analysis of the musical structures revealed by German primary sources. A detailed examination of the possible relationships between such aspects contributes to an approach which contemplates music as a means by which the text evokes a particular mode of signification.

Keywords: Music Theory. Analysis. Motet. Clemens non Papa. German treatises. 16th Century Music

1. INTRODUÇÃO

Gallus Dressler em *Praecepta musicae poeticae* (1563) no capítulo XV (*De ratione progrediendi in hoc studio*), cita o compositor Jacobus Clemens non Papa (c.1510-1556) como “mestre de todas as sortes de fuga” (1563, p.250), que juntamente com Gombert e Crecquillon, formam o terceiro grupo (*tertium genus*) de compositores com técnicas afins que são recomendados aos estudantes – precedido por Josquin (*primum genus*), Isaac e Senfl (*secundum genus*) e sucedido por Lassus (*quartum genus*).

A partir do relato de Dressler, situa-se, portanto, Clemens como compositor influenciado pelos processos técnico-compositivos e principalmente, expressivos, realizados a partir da geração posterior a Josquin, que altera a relação entre texto e música desenvolvida pela geração de Ockeghem – ainda que nela baseada. Essa prática ocorre em decorrência dos processos socioculturais de influência humanista no norte da Itália,¹ que, promulgada principalmente pelo interesse renovado nas *studia humanitatis* (gramática, poesia, retórica, moral filosofia e história), constitui uma nova prática composicional no final do século XV: a primazia da palavra, estabelecendo uma *nuova maniera* entre os compositores, que obtém maior intensidade na escritura madrigalesca a partir de meados do século XVI.²

Compreende-se, portanto, o fenômeno musico-textual no século XVI como uma possível projeção aumentada de seu texto, ou seja, o compositor como um intermédio que proporciona uma maneira particular, ainda que abstrata, de significação. Neste estudo, considerando este aspecto, propõe-se a análise do moteto à cinco vozes, *Jerusalem surge*

de Clemens non Papa, publicado inicialmente por Tylman Susato em '*Liber octavus ecclesiasticarum*' (Antuérpia, 1553).³ Como primeiro passo, o texto de *Jerusalem surge* será submetido aos processos da análise sincrônica, fundamentada pelos conceitos estabelecidos por Wilhelm Egger em '*Metodologia do novo testamento*' (Breisgau, 1987). Em um segundo momento, a análise considerará os aspectos musicais, os quais serão fundamentados a partir exclusivamente de fontes primárias alemãs do contexto da obra analisada.

Assim, a conjunção das informações suscitadas pela abordagem sincrônica às informações das estruturas musicais sob a leitura da tratadística contemporânea à obra, promove uma aproximação das possíveis 'leituras' realizadas pelo compositor e das estratégias composicionais utilizadas entre texto e música.

2. A ANÁLISE SINCRÔNICA

Na crítica literária pela exegese bíblica, distingue-se ao menos duas maneiras significativas de leitura como método à compreensão do texto: a análise sincrônica, que preocupa-se apenas com a forma final do texto, e a análise diacrônica, focada na origem e seu desenvolvimento.⁴ Pois assim como cita Egger, os procedimentos da análise sincrônica "abrem o caminho ao sentido do texto, apontando as estruturas nele presentes", enquanto a análise diacrônica, "permite compreender a obra escrita mostrando a pré-história da redação definitiva do texto, pela observação das relações dialéticas entre os fenômenos textuais e as fontes deste texto" (EGGER, 2015, p.155). Tendo em vista o objetivo deste estudo, optou-se pela abordagem sincrônica por melhor se adequar aos propósitos aqui presentes.

O processo metodológico da análise sincrônica, segundo Egger, revela-se como "chave à compreensão": o significado não se esconde como que por trás do texto, mas está nas relações intra e extratextuais dos elementos do texto." Este método considera o texto "um conjunto estruturado e coerente cujos elementos são combinados de maneira a determinar um todo

seguire la Oratione, et non la Oratione il Numero, ne l' Harmonia. [...] Et veramente douemo auertire a quello, che dice Horatio nella Epistola dell' Arte poetica quando dice; Versibus exponi Tragicis res Comica non vult: Percioche si come non è lecito tra i Poeti comporre vna Comedia con versi Tragicci; cosi non sarà lecito al Musico di accompagnare queste due cose, cioè l' Harmonia, et le Parole insieme, fuori di proposito" (1558, IV, 32, p.339).

3. Entre as fontes próximas mais significativas entre os primeiros anos após a publicação de Susato, destacam-se: a publicação de Phalèse, publicado em Leuven (RISM 1554/1, *Liber primus cantionum sacrarum*, 1554) e o manuscrito D-Mbs Mus. ms.13 realizado em Munique (MunBS13), sem título, escrito após 1552 – possuindo, ambas, uma versão de *Jerusalem surge* que difere significativamente da publicação de Susato e ligeiramente entre si. Assim, ao considerar um possível estema, o arquétipo (Ω) relaciona-se à testemunha RISM 1553/16 (Susato) e o subarquétipo (α) relaciona-se tanto com RISM 1554/1 (Phalèse), quanto com MunBS 13.

4. Autores como Michael J. Gorman (*Introdução à Exegese Bíblica*, 2017) ainda compreendem uma terceira abordagem, esta denominada

‘existencialista’. Conforme explica Gorman, neste tipo de abordagem, objetiva-se uma “realidade que vai além do texto, da qual o texto é uma testemunha. [...] O exegeta pode querer tanto aceitar quanto resistir a essa realidade, dependendo da natureza da realidade percebida e encontrada” (GORMAN, 2017, p.35). Por fugir aos objetivos deste estudo, tal abordagem não foi aplicada.

5. Esta proposta alinha-se ao conceito de análise proposto por Hans Heinrich Eggebrecht em “Zur Methode der musikalischen Analyse” (*Festschrift zum 70. Geburtstag*, 1972, p.68)..

6. O modelo proposto por Egger compreende ainda a análise narrativa, aqui não aplicada por conta das características quanto extensão do texto do moteto.

7. Ainda que algumas tablaturas para órgão no final do século XVI, como *Tablaturbuch, Auff Orgeln vnd Instrüment Darinne auff alle Sontage* (Leipzig, 1583), de Johannes Rühling, o designe como parte do primeiro domingo do advento.

unitário”. Como processo analítico, “o texto é analisado como uma grandeza estruturada e coerente integrada num processo mais amplo de comunicação” (2015, p.71). E desta maneira, a análise sincrônica pode se tornar uma ferramenta significativamente importante para atuar em conjunto ao entendimento do significado da estrutura musical e a interpretação de seu conteúdo.⁵

Para a análise sincrônica, distingue-se três etapas: (1) análise da estrutura linguístico-sintática; (2) análise semântica; (3) análise pragmática.⁶ Tais processos possuem como premissa constituir partes de um todo afim de esclarecer os elementos constitutivos do texto e seu significado. Portanto, algumas fases de cada um dos processos são compreendidas como intermediários a servir como fundamento ou suporte para a constituição de conclusões mais completas concernentes a um determinado parâmetro.

2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA LINGUÍSTICO-SINTÁTICA

Para iniciar o processo de exame da obra pelo detalhamento textual, faz-se necessário iniciar por sua tradução e, sendo este um texto sacro e litúrgico, incluir a investigação de informações de seu uso dentro do calendário cristão.

Jerusalem surge é um canto responsorial cantado na parte da comunhão no segundo domingo do advento,⁷ o qual já é encontrado, com ligeiras modificações, em antifonários desde o século XII, como: MS Arch.Cap.S.Pietro.B.79 (Roma, sec. XII); Codex 1161 (Langkatalogisat: Köln, Dombibliothek) de 1283; Codex 611(89) (Einsiedeln, Stiftsbibliothek) de 1314; e até em fontes próximas a publicação de Susato (*Liber octavus ecclasiasticarum*), como o MS CDN-Hsmu M2149.L4 da Abadia de Salzinnes, na Diocese de Liège, datado de c.1554.

O texto aplicado no cântico baseia-se em dois perícopes proféticos do Antigo Testamento: a primeira parte em Baruch 4.36, e a segunda, em Isaías 60.4, como será descrito com maiores detalhes nas próximas etapas. A seguir, a tradução do texto de *Jerusalem surge*:

Jerusalem surge et sta in excelso et vide
jucunditatem quæ veniet tibi a Deo tuo

Jerusalém, levanta e permanece no alto, e vê
a alegria que virá de Teu Senhor a Ti.

Leva in circuitu oculos tuos et vide et contemplare
jucunditatem quæ veniet tibi a Deo tuo

Levanta teus olhos (olhando a teu redor) e vê e
contempla a alegria que virá de Teu Senhor a Ti⁸

Tab. 1: Tradução do canto responsorial do segundo domingo do advento,
Jerusalem surge.

8. Agradeço ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal (UFU) pela imensa e providencial ajuda com a tradução do texto do cântico, bem como ao conteúdo da análise sintática presente neste estudo.

A análise da estrutura linguístico-sintática compreende, além da tradução, a compilação de listas de categorias gramaticais fundamentais, conforme explica Egger. Ainda que uma determinada sistematização é aqui proposta, esta é efetuada de ‘modo aberto’, adequando-se aos propósitos do exegeta. Do ponto de vista musical, a forma textual é um dos processos mais significativos a ser notado pelo compositor, uma vez que toda a articulação cadencial e pontos de imitação devem apoiar, ao menos em teoria, as segmentações textuais.

Observando o texto do responsório *Jerusalem surge*, a primeira oração divide-se em três segmentos (separados pela conjunção “et”), e a segunda, que atua como o refrão do cântico, constitui-se de um segmento único – mesmo que seja possível uma separação entre ‘*jucunditās*’ no acusativo e o pronome ‘*quæ*’ atuando como elemento conectivo, que enfatiza a condição do primeiro termo na sintaxe.

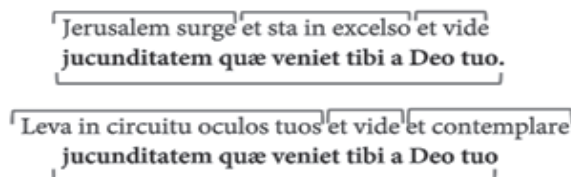


Fig. 1: Segmentação textual em *Jerusalem surge*.

Seguindo com a compilação das estruturas gramaticais, observam-se os elementos linguísticos presentes no texto divididos em: substantivos, verbos, pronomes, preposições e conjunções.

9. In circuitu: preposição + substantivo que formam locução adverbial de modo, espaço.

10. In excelso: preposição + substantivo que formam locução adverbial de lugar.

11. Verbo no infinitivo com função de imperativo.

Substantivo	Verbo	Pronome	Preposição	Conjunção
<i>Jerusalem (voc.)</i>	<i>surge</i>	<i>tibi</i>	<i>in</i>	<i>et</i>
<i>Deo (abl.)</i>	<i>sta</i>	<i>tuo(s)</i>	<i>a</i>	-
<i>oculos (ac.)</i>	<i>vide</i>	<i>quæ</i>	-	-
<i>circuitu (abl.)</i> ⁹	<i>veniet</i>	-	-	-
<i>jocunditatem (ac.)</i>	<i>leva</i>	-	-	-
<i>excelsus (abl.)</i> ¹⁰	<i>Contempla[re]</i> ¹¹	-	-	-

Tab.2: Lista dos elementos linguísticos presentes em *Jerusalem surge*.

Neste estágio já é possível verificar ao menos três considerações sobre o texto: (1) a conotação presente na lista de verbos utilizados, pois, em sua maioria, relacionam-se à comandos de exaltação e/ou observância, enfatizando o caráter ‘profético’ embutido no texto; (2) a ênfase em *Jerusalem* e *Deo*, como substantivos ; (3) a presença de uma única conjunção, que participa ativamente da segmentação na primeira oração de cada estrofe.

2.2. ANÁLISE SEMÂNTICA

Em complemento ao estágio anterior, sob o aspecto semântico, o texto “é visto como o conjunto de relações entre os seus elementos significantes”, como aponta Egger. A partir dos elementos linguísticos, a análise semântica ajuda ao aprofundamento da primeira compreensão do significado do texto.

De acordo com o autor, como primeiro procedimento à evidenciar o sentido de um texto, é proposto um inventário de suas características semânticas (ou vetores), organizando os lexemas/vocábulo em grupos com significados afins. Na tabela abaixo foram separadas três categorias: ‘ação/movimento’, ‘características quanto ao olhar’ e ‘estado de espírito’.

‘Ação/Movimento’	Características quanto ao ‘olhar’	‘Estado de espírito’
<i>surge</i>	<i>vide</i>	<i>jocunditatem</i>
<i>leva</i>	<i>contemplare</i>	<i>excelsus</i>
<i>veniet</i>	<i>in circuitu</i>	-
<i>in circuitu</i>	-	-

Tab.3: Inventário semântico (vetores).

A partir desta lista, define-se as oposições semânticas (ou as oposições entre os conteúdos de sentido no texto). Desta maneira reforça-se o sentido do termo por sua prova contrária, eliminando possíveis dualidades que podem ser suscitadas por meio de seus significados.

Presentes no texto	[Sugeridas]
(elevado) <i>Excelsus</i>	[<i>Humilis</i>] (rebaixado)
(surgir) <i>Surgere</i>	[<i>Desurgere</i>] (sucumbir)
(levantar) <i>Levare</i>	[<i>Cadere</i>] (cair)
(gozoso) <i>Jocundus</i>	[<i>Intucundus</i>] (desgozoso)
(ver) <i>Videre</i>	[<i>Ignore</i>] (ignorar)
(permanecer) <i>Stare</i>	[<i>Cedere</i>] (ceder)

Fig. 2: Oposições semânticas.

Para concluir a leitura sob este aspecto, apresenta-se o ‘quadrilátero semiótico’ que estabelece a relação entre os elementos derivados das duas etapas anteriores. Neste processo, ocorre a identificação da unidade semântica que permeia todo o texto, explicando as transformações das quais o trata. No quadro observam-se três eixos de relação entre as partes constituintes: relação entre contrários, relação entre contraditórios e a relação de implicação.

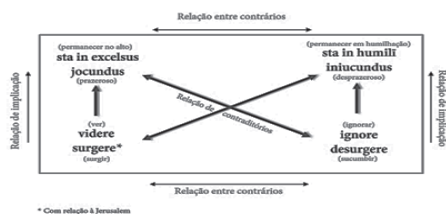


Fig. 3: Quadrilátero semiótico que identifica a unidade semântica do texto.

Assim, a partir da configuração do quadrilátero, o sentido do texto e seus lexemas são apresentados fornecendo uma possível interpretação por meio de seus elementos e eixos relacionais. No quadro, a coluna à esquerda é unidirecional; por exemplo, ‘*sta in excelsus*’ ou ‘permanecer no alto’ (no sentido de “perseverar”), implica em “vislumbrar a alegria dos céus”, mas, no entanto, o termo é contrário à *sta in humili* (“se humilhar”) e contraditório à *desurgere* (“sucumbir”) e à *ignore* ignorar (“ignorar”). A disposição dos termos da

maneira exposta na figura 3 facilita diferentes caminhos que levam a compreensão do sentido geral do texto analisado.

2.3. ANÁLISE PRAGMÁTICA

Esta etapa tenta responder a pergunta: por que e com que objetivo o texto foi escrito? Consequentemente, trata-se da etapa conclusiva sobre o texto, uma análise da ação da mensagem e da “compreensão da influência que será exercida no ouvinte/leitor sob uma série de fatores”. Assim como sintetiza Egger, “a análise pragmática distingue entre conteúdo de mensagem (proposição), finalidade (função) e efeito de um texto” (2015, p.130-131).

Para isso, além do apoio dos resultados obtidos das análises anteriores, é necessário um conhecimento extratextual para observar o contexto no qual ele está inserido, baseando-se na estratégia utilizada pelo escritor a fim de persuadir o leitor. Desta maneira, estabeleceram-se as seguintes conclusões:

1. A finalidade do perícopo (que remete a Br. 4, 36), enquanto ato linguístico, possui função diretiva-contextual, isto é, um apelo à evocação divina para o encorajamento considerando a situação dos exilados. Na segunda parte (remetendo a Is. 60, 4), Jerusalém não é personificada; apenas os atributos são elevados, exaltando o seu esplendor, na qual, seu povo, humilhado por quarenta anos em exílio, irá ser prodigiosamente restabelecida por *Yarweh*.

Com relação à ligação do texto com o segundo domingo do advento:

2. Jerusalém, entendida tanto como símbolo dos exilados quanto reflexo messiânico do controle divino sobre a Terra, é convidada a levantar-se e evocar a esperança divina depois de quarenta anos de exílio. Em concordância, esta esperança é relacionada com nascimento de Cristo nas preparações típicas do segundo domingo do advento (especialmente na comunhão). Assim como a esperança é dada pelo convite a Jerusalém se erguer, assim o texto tem a Cristo como representante desta exortação, ou a esperança de uma ‘nova cidade’, como consta em Hb 10, 39 e 12,22. Portanto, a “Nova Jerusalém”, nos dois sentidos, é a confirmação das profecias proclamadas por Jeremias, Baruc e Isaías.

E finalmente, revelando o meio linguístico da persuasão proposta, observa-se que a estratégia utilizada é especialmente apoiada na ordem da forma imperativa dos verbos (*sugere* e *levare*) que intensifica o conteúdo do comando aplicado no texto do cântico.

3. FUNDAMENTOS E CONSIDERAÇÕES DA ANÁLISE MUSICAL A PARTIR DE FONTES ALEMÃS NO SÉCULO XVI

Estabelecida a análise sincrônica, inicia-se o processo da análise musical por meio da identificação da ‘gramática musical’ vigente na tratadística alemã, a fim de servir como fundamento à esclarecer as estruturas formantes do moteto *Jerusalem surge*. Os dados obtidos pelas etapas anteriores irão fundamentar aspectos estruturais desta análise.

Ellen S. Beebe no ensaio, *Why Clemens non Papa did not need a “Secret Chromatic Art”* (1992), descreve que Clemens (e os demais compositores da mesma geração) possivelmente consideravam previamente as características/funcionalidades/recursos do sistema modal para qual a polifonia deveria ser aplicada (BEEBE, 1992, p.215). Sob este ponto de vista, o uso das qualidades de um determinado modo interessa-se, primariamente às relações melódicas presentes na obra. Portanto, neste entendimento, o modo é determinado essencialmente pelas características presentes no âmbito horizontal das linhas vocais. Em complemento a este raciocínio, Beebe enfatiza que a manipulação das articulações verticais geradas por certas configurações estereotípicas clausulares, é, possivelmente, o método “mais importante de representação do texto em música” (1992, p.218).

Assim, o entendimento e cruzamento dos dados referentes aos modos, bem como os aspectos cadencias e características da trama polifônica imitativa, poderá, portanto, suscitar informações significativas sobre a estrutura da obra a ser analisada.

As considerações a seguir concentram-se em revelar estruturas da obra a partir da gramática musical presente em tratados contemporâneos à obra. Desta maneira, a análise musical será dividida nas seguintes etapas: (1) ênfase aos aspectos da primazia da palavra; (2) características dos modos

e tipologia cadencial; (3) relações formais entre texto e música; e (4) o processo imitativo nos *exordia*.

3.1. A PRIMAZIA DA PALAVRA POR FINCK E DRESSLER

Antes de apresentar os aspectos propriamente musico-estruturais, faz-se necessário explicitar a preocupação latente e primária da primazia da palavra entre os músicos do século XVI a partir do seu próprio contexto. Para isso, apresenta-se duas citações representativas de autores alemães contemporâneos à publicação de *Jerusalem surge*. A primeira é de Hermann Finck em *Practica musica* (1556), que é bastante clara sobre a importância de considerar o texto antes de qualquer aspecto musical:

12. “Etenim Componista artificiosus compositurus aliquam cantilenam, ante omnia textos rationem habet, hunc diligenter ex omni parte perpendit, considerans qualis illi melodia addi possit, quae apposite ad ipsum textum quadret, sensumque eius & singulos affectus orationis quam prosperiissime exprimat.”

Todas as traduções presentes neste trabalho foram realizadas pelo autor, exceto quando mencionadas.

De fato, ao compor uma *cantilena*, compositores habilidosos consideram o texto antes de qualquer outra coisa; ponderam isso com todo cuidado, considerando qual o tipo de melodia a ser adicionada e se esta se adaptará apropriadamente a este texto, [pois assim,] expressam-se os afetos particulares e o significado do discurso (FINCK, 1556, IV. *De modo cogniscendi, Tonos in figurali Cantus*).¹²

A segunda, de Gallus Dressler em *Praecepta musicae poeticae* (1563), também coloca de maneira categórica e pragmática à esclarecer a primazia da palavra em música. O excerto é parte da segunda regra concernente aos aspectos constituintes na parte intermediária da obra (*De medio constituendo*): “na verdade, o motivo das *cantiones* são as palavras e não as palavras inventadas por causa da harmonia” (DRESSLER, 1914 [1556], VIII, p. 245).¹³

13. “Nam cantiones verborum causa et non verba propter harmoniam finguntur”

3.2. CARACTERÍSTICAS MODAIS E TIPOLOGIA CADENCIAL: COCHLAEUS, HEYDEN E DRESSLER

Sebald Heyden, em *Musicae, id est, artis canendi* (1563), descreve o modo como “uma certa qualidade confiável à melodia ou, mais apropriadamente, à disposição afetiva da canção. Assim como as disposições afetivas da alma, [...] também são as melodias de canções, que movem-se ainda por meio de outros afetos, tendo sua variedade distinguível

por músicos [treinados].” (1563, VIII)¹⁴. Esta acepção, talvez unânime entre a tratadística musical do século XVI que apresenta a questão, gradualmente começa a ganhar outras considerações ligadas ao seu uso na prática, como a relação de cadências típicas e comuns a um determinado modo. Além disso, estabelece-se critérios relacionados às notas de repouso e estruturas cadenciais que se revelam mais importantes estruturalmente do que outras.

No entanto, um dos estágios iniciais mais significativos em direção à ‘anatomia cadencial’ – promulgada por meio de certos movimentos estereotípicos das linhas vocais –, são os tratados desenvolvidos pela chamada ‘Escola de Colônia’, notadamente *Opus aureum* (1501) de Nicolaus Wollick (com a contribuição de Melchior Schanppecher), e na apropriação e expansão destes conceitos cadenciais realizada por Johannes Cochlaeus em *Tetracordum musices* (1511). Esses movimentos são chamados de ‘regras para a conclusão’ da *cantilena* (*de Cantilenarum conclusionibus*), apresentada como modelo para obras tanto à três quanto à quatro partes



Fig. 4: “As quatro primeiras regras para a composição à três partes” (*primum quidem quatuor regulas de compositione trium partium*). Baseado no gráfico apresentado por Cochlaeus em *Tetracordum musices* (1511).¹⁵



Fig. 5: “Com a adição de uma quarta voz (a qual se chama *altus*) é aqui acomodada: cinco regras estão dispostas” (*at quoniam quartae vocis (quam altum vulgo vocant) locus aptetur: quinque regulis edocetur*). Baseado no gráfico apresentado por Cochlaeus em *Tetracordum musices* (1511).¹⁶

Mesmo com a elaboração de modelos cadenciais da “Escola de Colônia” no início do século, a teoria modal/cadencial alemã ganha amplitude e detalhamento por meio dos conceitos apresentados por Dressler em *Praecepta musicae poeticae* (1563). Segundo o autor, a cadência possui duas funções essenciais: (1) conectar as seções ou pontos de imitação de uma

14. “Est certa quaedam qualitas melodiae, seu potius affectus cantionis. Vt enim affectuum animi, [...] ita et melodiae cantuum, quod aliae aliter afficiant, uarie distinctae sunt Musicis”.^v

15. Destaca-se a presença da cadência plagal (segunda regra). Esta é, talvez, um dos primeiras sistematizações deste tipo de cadência, entendida aqui como uma cadência em *mi* com a adição de uma nota mais grave, assim como consta na explicação de Cochlaeus (1511): “se o tenor finaliza em *mi* [segunda menor entre a penúltima e última], o *discantus* novamente sai da sexta e finaliza em oitava com o tenor. O *bassus* sai da terça abaixo do tenor, e a partir das sílabas *sol re* (*Ré e Lá*), finaliza uma quinta abaixo do tenor.” [“Si tenor in *mi* claudatur, *discantus* iterum ex sexta in octauam cum tenore finietur. At *bassus* ex tertia sub tenore, in quintam deorsum sub ipso terminabitur his syllabis *sol re*”].

16. Os mesmos gráficos já são apresentados na última parte de *Opus aureum* (1501). Apesar do tratado ser escrito por Nicolaus Wollick, a parte relacionada às cadências é atribuída à Melchior Schanppecher.

17. “As cadências não somente adornam maravilhosamente um canto, mas de fato, conectam as partes de um todo da harmonia.” [“Nam clausulae cantum non solum mirifice ornant verum et partes totius harmoniae convenienter connectunt.”] (DRESSLER, 1914 [1563], VIII. *De constitutione et divisione clausularum*, p.233).

18. “Assim como o discurso, o qual possui oito partes, o período é realizado em conjunto com as subseções e vírgulas (como partes articulatórias); de maneira semelhante, o conceito musical também possui oito ou até mais tons, incluindo intervalos e cadências das quais constitui-se a harmonia. O que no discurso é representado pelo período e a vírgula, na poética musical é representado pelas cadências, que a partir das partes integram o corpo inteiro.” [“Sicut enim oratio habet, octo partes orationis, item periodus cum commatis et virgulis, quibus ceu membra articulis coniungitur, ita etiam concentus musicalis octo vel etiam plures habet tonos, item intervalla et clausulas ex quibus harmonia constituitur. Quod autem in oratione est periodus et comma id in poetica musica sunt clausulae, quae tamquam partes integrum corpus constituunt.”] (1563, IX, *De usu clausularum*, p. 239).

composição;¹⁷ (2) seccionar ou articular musicalmente o texto para qual apoia.¹⁸ Assim, estabelece tanto uma hierarquia das cadências ligadas a cada um dos modos como características tipológicas, que influenciam nas diferentes gradações sensoriais relacionadas à finalização ou segmentação da obra.

A tipologia cadencial de Dressler distingue-se em três categorias: (1) *Clausula perfecta*, cadência com a presença da sincopa entre a *antepenultima* e a *penúltima* no *cantizans* (na díade com o *tenorizans*); *clausula semiperfecta*, cadência sem sincopa; e *molles clausulae* (ou *clausula mi*), cadência na qual o *tenorizans* possui um semitom de distância da resolução. A hierarquia cadencial é estabelecida conforme a sua relação com o modo, também distinta em três categorias: (1) *clausulae principales*, formadas a partir das notas fundamentais ao modo, como das espécies de quarta/quinta ou da *repercussio*; (2) *clausulae minus principales*, postas no meio da obra, com menor importância estrutural; (3) *clausulae peregrinae*, trazidas de outros modos, aplicadas de maneira passageira.

1. <i>Clausulae principales</i>	D, A
2. <i>Clausulae minus principales</i>	F, E
3. <i>Clausulae peregrinae</i>	todas as restantes

Tab.4: Hierarquia cadencial segundo Dressler (1914 [1563], IX, p.239). Exemplo de cadências no Modo 1.

1. <i>Clausulae principales</i>	G, B $\flat$, D
2. <i>Clausulae minus principales</i>	A
3. <i>Clausulae peregrinae</i>	todas as restantes

Tab.5: Hierarquia cadencial segundo Dressler (1914 [1563], IX, p.239). Exemplo de cadências do Modo 2 transposto.

Observando o plano cadencial de *Jersusalem surge* (presente nas figuras 7 e 8), a estrutura de claves e o *ambitus* das vozes, assim como as características dos *exordia* (figuras 10 e 11), conclui-se que a obra baseia-se no Modo 2 transposto (*per bemolle*).



Fig.6: Classificação modal considerando as claves, *ambitus* e *finalis* de *Jerusalem surge*.

No entanto, o fato da cadência final concluir em D (tanto na *prima* quanto na *secunda pars*), análises contemporâneas à obra divergem desta aqui apresentada. Assim como publicado por Susato, e explicitamente apresentado no frontispício de cada um dos livros-de-parte, todos os motetos do “*Liber octavvus*” estariam organizados por seu modo – todos pertencendo à apenas um modo (*omnes de uno tono*), neste caso, Modo 1. Além desta evidência, outros documentos também concordam com esta classificação. É o caso da análise realizada por Hermann Finck em *Practica musica* (1556), três anos depois da publicação de *Jerusalem surge*, e Eucharius Hoffman em *Musicae practicae praeceta* (1578). Isso se dá, pois, em ambos os casos, a classificação modal considera a cadência final como regra fundamental à classificação,¹⁹ permitindo a finalização também em sua quinta.²⁰

Frequentemente, tais motetos são categorizados como pertencentes ao modo 1 – como no caso de *Memor esto verbi tui*, de Josquin, o qual Glareanus em seu *Dodecachordon* o analisa desta maneira (1547, II, 36).²¹

Entre os comentaristas modernos, Bernhard Meier em *The Modes of Classical Vocal Polyphony* (1988), cita *Jerusalem surge* como parte da categoria de motetos onde a cadência plagal (realizada em ambas as *partês*) exterioriza o desejo de “esperança”, o que induz à uma possível ideia continuação após o seu final (1988, p.347). Mesmo assim, de acordo com Meier, *Jerusalem surge* é classificado como pertencente ao modo 2 transposto. Esta constatação é realizada à partir do plano cadencial da obra e pelas características apresentadas pelas vozes no exordium: exposição da espécie de quinta *re-la* nas vozes subsidiárias *altus* e *bassus* (G-d) enquanto *superior* e *tenor* apresentam d'-a', conforme cita o autor (1988, p. 223).²²

Nas figuras abaixo, apresentam-se todas as cadências de *Jerusalem surge*. Percebe-se que, do ponto de vista do *ranking*

19. Assim, como expõe Finck: “ex solo fine cantilenae Tonus certò dijudicari haud potest nam raro fit, ut figuralis cantus in sua finali clave terminatur” (FINCK, 1556, f. Rrijv). Finck, inclui no processo analítico, o exame do início do processo imitativo (*initium fugae*) e sua relação a que modo se refere, incluindo, quando possível, a observância da *repercussio*.

20. “Omnes Authentae, incorruptis speciebus Diapente et Diatessaron, finem habere possunt in Quinta supra clauem finalem: Modo aliquoties clausulae sint formatae antea in sede finali propria, et denique in fine cantus haereat in Quinta supra finalem propriam.” (HOFFMANN, 1578, X. *De Tonis sev modis musicis*; III. *Observationes de fine cantionum*).

21. No entanto, é possível citar o caso do moteto *Tulerunt autem fratres eius* de Clemens que também se faz presente no *Liber octavvus* – portanto, por dedução, pertencente ao modo 1. Porém, neste caso, tanto Finck quanto Hofmann classificam-no como exemplo de Modo 2.

22. Vale lembrar que a divergência na classificação analítica entre os modos autêntico e plagal (modo 1 e 2) é bastante comum aos analistas, uma vez que muitas obras possuem estruturas dúbias para a distinção livre de dúvidas, o que depende, é claro, dos critérios considerados para o exame.

cadencial, o moteto contempla todas as *clausulae principales* do modo 2 transposto citadas por Dressler: G, Bb e D – o que reafirma a posição de Meier. Mesmo com a limitação típica das cláusulas em tons característicos ao modo, Clemens utiliza diferentes configurações cadenciais por meio do uso de todos os três tipos apresentados por Dressler: *clausula perfecta*, *semipfecta* e *molles clausulae*, incluindo configurações clausulares típicas de uma obra à cinco partes, o que proporciona variedade e contraste ao discurso musical.

1. [Introdução] (comp. 4-5) - Cadência em G

2. [Introdução] (comp. 14-15) - Cadência em Bb

3. [Introdução] (comp. 16-17) - Cadência em D

4. [para finalizar a introdução] (comp. 21-22) - Cadência em G

5. [1º Ponto de Inibição] (comp. 30) - Cadência em D

6. [para finalizar a 1ª Ponto de Inibição] (comp. 30-31) - Cadência em Bb (sem A) com baixo em D (Píntag)

7. [Introdução] (comp. 40-41) - Cadência em G

8. [para finalizar a seção da introdução] (comp. 43-44) - Cadência em G

9. [Píntag] (comp. 47-48) - Cadência em G

10. [Introdução da Primeira parte] (comp. 70-71) - Cadência em Bb (sem A) com baixo em D (Píntag)

Fig.7: Cadências da *Prima pars* de *Jerusalem surge*.²³

11. [para finalizar a introdução da Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em G (interferência, cantantes sem movimento)

12. [1º Ponto de Inibição - Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em D

13. [para finalizar a 1º Ponto de Inibição - Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em Bb (sem A) com baixo em D (Píntag)

14. [para finalizar a 2º Ponto de Inibição - Segunda parte] (comp. 100-101) - Cadência em Bb (sem A) com baixo em D (Píntag)

15. [Introdução - Segunda parte] (comp. 120-121) - Cadência em G

16. [para finalizar a seção da introdução - Segunda parte] (comp. 120-121) - Cadência em G

17. [Píntag] (comp. 131-132) - Cadência em G

18. [Introdução da Segunda parte] (comp. 131-132) - Cadência em Bb (sem A) com baixo em D (Píntag)

Fig.8: Cadências da *Secundapars* de *Jerusalem surge*.

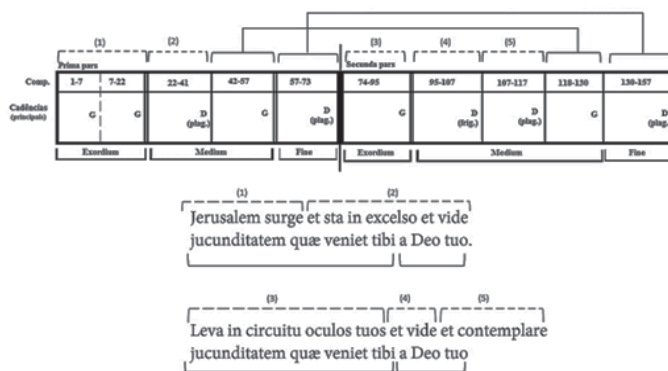
3.3 RELAÇÕES FORMAIS ENTRE TEXTO E MÚSICA

Conforme previamente exposto a partir dos conceitos expressos por Dressler e Finck, *a priori*, a segmentação musical, por meio das cadências, deveria concordar com a segmentação textual, resultando, assim, em uma obra musical intimamente ligada à forma textual. A figura 9 apresenta uma síntese deste processo, relacionando as partes textuais às seções musicais do moteto.

O verso '*jucunditatem quæ veniet tibi a Deo tuo*' atua como refrão. Na leitura de Clemens, há a ênfase neste aspecto da forma textual, a qual é refletida pela repetição das estruturas musicais. O autor utiliza o recurso do *fauxboudon* para esta seção – processo comum aplicados em arranjos de hinos realizados pela geração de Dufay.

Com relação à organização do elementos do *exordium* e do *medium*, Dressler estabelece categorias bipartidas para cada uma das seções. Desta maneira, para o primeiro caso, distingue em: *exordium plenum*, quando todas as vozes começam juntas; e *exordium nudum*, quando as vozes começam separadas, com a entrada gradual de cada uma delas (1914 [1563], XII, p.244). Com relação ao *medium*, distingue em: *medium ex fugis*, quando as vozes são imitativas; e *medium sine fugis* ou *medium semplice*, quando as vozes são dispostas de maneira não-imitativa ou homorrítmica, como no caso do *fauxbourdon*, por exemplo (1914 [1563], XII e XIII, p.244).

Em *Jerusalem surge*, Clemens utiliza apenas *exordia nuda* em ambas as *partēs*. No entanto, no *medium*, utiliza as duas possibilidades citadas por Dressler: enfatiza o uso do *fauxbourdon* na seção entendida como o refrão – assim como no caráter repetitivo dos hinos polifônicos do século XV. Assim, a estrutura repetida do refrão na frase "*jocunditatem quæ veniet tibi*" ("a alegria que virá a Ti") ganha uma dimensão de júbilo – típica dos hinos – proporcionando ainda uma variedade textural que torna a seção facilmente reconhecida por sua ênfase *sine fugis* em uma textura predominantemente imitativa.



24. Como na ordem das vozes, por exemplo.

Fig.9: Relação formal entre texto e música em *Jerusalem surge*. As linhas cheias representam a repetição do refrão, ainda que ligeiras alterações sejam observadas.²⁴

3.4. O PROCESSO IMITATIVO NOS *EXORDIA*

A estrutura dos *exordia* relacionada tanto da apresentação das vozes individuais quanto do processo imitativo engendrado dessas vozes, pode suscitar informações significativas para elucidar estruturas fundantes de toda a obra. Sobre a importância desta seção para o discurso, Cícero expõe algumas das diretrizes para a sua eficácia em *De oratore*:

25. “Omne autem principium aut rei totius, quæ agetur, significationem habere debebit, aut aditum ad causam et munitionem, aut quoddam ornamenlum et dignitatem. Sed oportet, ut aedibus ac templis vestibula et aditus, sic causis principia pro portione rerum praeponere.”

Todo princípio deverá conter uma declaração da totalidade da questão a ser apresentada, ou uma abordagem e uma preparação ao caso, ou então, possuir algum elemento de ornamento e dignidade; contudo, a passagem de abertura colocada no início deve estar em devida proporção à importância dos fatos, assim como átrios ou entradas que são adequadamente proporcionadas às mansões ou templos aos quais pertencem (CICERO, 1899 [55 a. C], LXXIX, p.236).²⁵

Assim, considerado o *exordium* a partir da importância do conceito ciceroniano na fundamentação da retórica musical no século XVI, o *exordium* possui importância vital à obra, proporcionando elementos estruturais ao desenvolvimento do discurso musical.

Do ponto de vista imitativo, os *exordia* apresentam características similares quanto estrutura. Assim como já apresentado, as vozes possuem a exposição da espécie de quinta *re-la* nas vozes subsidiárias *altus* e *bassus* (G-d)

enquanto superior e tenor apresentam d'-a'. No primeiro *exordium* a imitação estabelecida entre as vozes formam duos imitativos – estrutura típica da escritura motetística a partir de Josquin – que são complementados pela entrada realizada pela *quinta pars* – esta chamada de “Entrada Adjacente ao Duo”²⁶ ou EAD, como apresentada na figura 10. No segundo *exordium*, não há uma EAD, mais sim, uma distribuição entre as vozes da entrada do segundo duo, conforme por meio da análise gráfica presente na figura 11.

Fig.10: Primeira parte do exordium da prima pars de Jersualen surge.

Fig.11: Início do exordium da secunda pars de Jersualen surge.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As informações obtidas em ambas as análises proporcionam tanto uma aproximação de seu ambiente de uso e finalidade, quanto fornecer informações significativas de sua estrutura, baseando-se primariamente em elementos da ‘gramática musical’ presente nos tratados alemães contemporâneos à publicação da obra.

26. Em obras a cinco vozes, a “Entrada Adjacente ao Duo” tende a apresentar o *incipit* textual por inteiro, tendo como principal função a ‘ligação’ entre o primeiro e segundo duo (ou a finalização da apresentação de ambas as estruturas). O termo foi cunhado a partir de experiências analíticas realizadas pelo grupo “Teorias da Música” do Instituto de Artes da Unesp, no qual o autor, é dos membros.

Desta maneira, a música vocal polifônica neste contexto pode ser compreendida como um meio para qual a linguagem evoca um modo particular de significação a partir dos diferentes processos composicionais analisados: configurações cadenciais que proporcionam diferentes articulações ao texto; características do *exordium*; variedade textural (*ex fugis* e *sine fugis*); e aspectos da reiteração textual engendrada do processo imitativo entre as vozes – que de maneira geral, proporcionam uma espacialização ‘pluridimensional’ derivada das camadas que o compõe.

Ainda que o processo exercido pela aplicação da hermenêutica, tanto textual quanto musical, seja de amplo escopo em sua própria natureza, a máxima citada por Emilio Betti sintetiza o processo aplicado neste estudo: *sensus non est inferendus, sed efferendus* ou “o sentido não deve ser introduzido indevidamente pelo sujeito, mas extraído do objeto” (BETTI, 1955, p.130). Portanto a partir da proposta de ambas as análises, promove-se uma possível interpretação das estruturas concernentes ao processo que envolve a transformação exercida no texto pela música. Assim, o texto religioso, entretanto, passa de um signo técnico (estímulo representativo) para um signo estético – ou seja, um estímulo duplamente intensificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BEEBE, Ellen S. Why Clemens non Papa did not need a “Secret Chromatic Art”. In: PALISCA, Claude, N. K. Baker, B. R. Hanning (eds). *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude Palisca*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992, p. 213-242.

BETTI, E. *Teoria generale della interpretazione*. Milano: A. Giuffrè, 1955.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1985.

CICERO, Marcus Tullius. *De Oratore libri tres*. Roma: G. B. Paravia, 1899 [c. 55 a. C.].

COCHLAEUS, Johannes. *Tetracordum musices*. Nuremberga: Joannus Weyssen, 1511.

DRESSLER, Gallus. *Praecepta mvsicae poeticae*. In: ENGELKE, Bernhard (ed.). *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, v.49-50. Magdeburg: Schäfer'chen Buchhandlung, 1914-1915, p.213-50.

EGGER, Wilhelm. *Metodologia do Novo Testamento*: introdução aos métodos linguísticos e histórico-críticos. São Paulo: Loyola, 2015 (trad. Johan Konings; Inês Borges).

FEDER, Georg. *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Hillsdale: Pendragon Press, 2011 (trad. Bruce C. MacIntyre).

FINCK, Hermann. *Practica musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1556.

GORMAN, Michael J. *Introdução à Exegese Bíblica*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017 (trad. Wilson Ferraz de Almeida).

GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basil: Heinrich Petri, 1547.

HOFFMANN, Eucharius. *Musicaepracticaepraecepta*. Rostock: AugustiniFerbfri, 1578.

HEYDEN, Sebald. *Musicae, id est, artis canendi*. Nuremberga: Joh. Petreium, 1563.

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony*. New York: Broude Brothers, 1988.

PUPO, Marcos F.P. *Forma e simultaneidade na música polifônica imitativa do século XVI: fundamentos teóricos e analíticos dos agrupamentos sonoros plenos*. São Paulo: UNESP, 2014. (livre-docência).

SUSATO, Tylman. *Liber octavus ecclasiasticarum*. Antwerpen, 1553.

MOTETOS SECULARES SOBRE A ENEIDA DE VIRGÍLIO:
O HEXÂMETRO DATÍLICO EM ARRANJOS DE
“DULCES EXUVIAE” NO SÉCULO XVI

*Fernando Luiz Cardoso Pereira
Instituto de Artes - UNESP
E-mail: fcperera@gmail.com*

Resumo:

O moteto latino secular, que no século XV desenvolveu-se a partir de temáticas cotidianas, assume uma temática humanista a partir do século XVI, difundida principalmente por Conrad Celtis no norte da Europa, com base em obras líricas de autores gregos e romanos arranjadas segundo padrões métricos que não se adequam às métricas convencionais da polifonia. Compositores como Senfl e Hofhaimer representam o apogeu desta escrita que contemplava especialmente os Épodos de Horácio; outros textos, como os versos da Eneida de Virgílio, seriam também arranjados em modelos típicos do moteto sacro, mas provavelmente sob influência dos arranjos métricos de Isaac ao final do século XV; um destes textos, “Dulces exuviae”, ganha não menos que dezoito arranjos ao longo do século XVI. A análise destes arranjos aponta para um maior compromisso com o hexâmetro datílico quando a textura tende à homofonia.

Palavras-chave: Moteto secular, Hexâmetro datílico, Dulces exuviae, Isaac, Celtis

Virgil's *Eneid* secular motets: the Dactyl hexameter on 16th-century “Dulces exuviae” settings

Abstract:

The secular Latin motet, developed from everyday themes in the 15th-century, assumed a humanistic bias from the 16th-century onwards, disseminated mainly by Conrad Celtis in northern Europe, based on lyrical works of Greek and Roman authors, arranged according to metric standards that do not fit the conventional metrics

of polyphony. Composers such as Senfl and Hofhaimer represent the apogee of this writing, which especially contemplated Horace's Epodes; other texts, such as Virgil's Aeneid verses, would also be arranged in the typical models of the sacred motet, but probably under the influence of Isaac's metrical arrangements at the end of the 15th-century; one of these texts, "Dulces exuviae", under goes no less than eighteen arrangements throughout the 16th-century. Analysis of these arrangements points to a greater commitment to the Dactil hexameter when the texture tends to homophony.

Keywords: secular motet, Dactil hexameter, Dulces exuviae, Isaac, Celtis

1. INTRODUÇÃO

Desde os seus primeiros registros na Antiguidade clássica, a relação entre palavra e melodia passou por estágios diversos – do improviso melódico à notação, e desta, ao arranjo polifônico de vozes – até que, no século XVI, a música ganha autonomia em sua configuração instrumental. Livre das convenções fonéticas, gramaticais, sintáticas e retóricas da palavra, o modelo instrumental ainda passaria por transformações que, contudo, se dariam sobre protótipos forjados nos domínios da polifonia vocal, em sua gênese fundados sobre princípios tanto do contraponto como da condução de vozes. Este último aspecto reflete o texto em seus aspectos formais (prosódico ou poético), métricos (estrutura silábica), sintáticos (articulações do texto) e até mesmo semânticos (representações sonoras relacionais ao texto), sendo ainda responsável pela vinculação hereditária da composição instrumental com a palavra.

Enquanto protótipos para as primeiras formas instrumentais no Renascimento, as formas vocais polifônicas desenvolvem-se em sua própria história, em gêneros e estilos diversos, e cuja evolução também abriu portas para as formas vocais futuras. No intuito de perscrutar tais modelos vocais, este trabalho procura focar a influência das métricas poéticas em composições renascentistas, mais especificamente aquelas sobre os versos de "Dulces exuviae", um dos excertos da Eneida de Virgílio que mais influenciou compositores do período.

2. O MOTETO SECULAR

Enquanto gênero politextual, o moteto se desenvolve em meados do século XIII pela adição de novos textos a materiais pré-concebidos, por meio de técnicas progressivamente mais elaboradas. Em motetos sacros, produzidos a partir de cláusulas, o texto é adicionado com quase nenhum prejuízo à música original, como no moteto duplo “Salve salus hominum / O radians stella / Nostrum” do *Magnus liber organi* de Leonin, onde textos distintos são adicionados à duas das três vozes da cláusula derivada do organum “Alelluia Pascha Nostrum” (EVERIST, 2004, p. 36). Versões seculares do moteto foram feitas por substituição de textos latinos, como em “Qui d’amours veut bien/ Qui longuement pourroit / Nostrum”, com manutenção do tenor e substituição do latim por *gálico* nas outras vozes. A partir do século XIV, a produção de motetos politextuais resulta principalmente da técnica isorrítmica sobre *cantus prius factus*, desde aqueles com textos seculares em francês (como em “De bon espoir / Puisque la douce / Speravi” a 3, por Guillaume de Machaut) e em latim (“Garrit gallus/ In nova fert / Neuma” a 3, por Philippe de Vitry, e “Nuper rosarum flores” a 4, por Guillaume Dufay) àqueles com textos exclusivamente sacros (“Veni sancte spiritus / Veni creator spiritus” a 4, por John Dunstable). Já a partir do século XV os motetos politextuais ocorrem principalmente na forma de motetos-chanson, como “L’eure est venue / Circumdederunt me”, de Agricola e “Resjois-toy terre de France / Rex pacificus”, de Busnois, ainda produzidos por composição sucessiva das partes. Contudo, motetos bastante distintos destes passam a ser produzidos a partir da segunda metade do século XV por meio de composição simultânea (BLACKBURN, 1987, p. 266), implicando em uma ruptura com o modelo politextual por força de uma textura claramente mais homorítmica e independente de um tenor, como no moteto sacro “Quam pulchra es”, de Dunstable, ou no secular “Quis dabit pacem”, de Isaac. O moteto monotextual se consolidaria na virada do século XVI com o desenvolvimento da escrita imitativa, especialmente em obras sacras da geração de Josquin, mas também pela via do Humanismo, em motetos seculares inspirados em textos clássicos como a Eneida de Virgílio.

3. A INFLUÊNCIA DO HUMANISMO NO MOTETO SECULAR

Com o declínio do Império Bizantino ao longo do século XV, deu-se na Itália a redescoberta científica e literária da cultura grega e romana, devido a uma onda migratória de estudiosos gregos, entre eles Gemistus Pletho (1355-1452) e Ioannis Argiropoulos (1415-1487), cujo domínio em *línguas possibilitou a* tradução de diversos textos em hebreu e grego para o latim. Ambos teriam participado do Concílio de Florença (1438-1439), uma tentativa de reunificar as igrejas Católica e Ortodoxa, onde Pletho discursou sobre os pensamentos de Platão. Vinte anos mais tarde e influenciado pelos ideais platônicos defendidos por Pletho, Cosimo de Medici ('il Vecchio', 1389-1464), governante de Florença, viria a patrocinar um grupo de intelectuais liderados por Marsílio Ficino (1433-1499), por sua vez discípulo de Argiropoulos, refugiado na Itália após a Queda de Constantinopla. Este grupo, que se tornou conhecido na história recente como 'Academia' (DELLA TORRE, 1902, pp. 359-360)¹, teria por intuito traduzir para o latim todos os trabalhos de Platão, as *Enéadas* de Plotinus e outras obras neoplatônicas; também integravam o grupo de florentinos os estudiosos Angelo Poliziano (1454-1494), Pico della Mirandola (1463-1494) e Cristoforo Landino (1424-1498). Este *último* foi também tutor dos irmãos Giuliano de' Medici (1453-1478) e Lorenzo de' Medici (1449-1492), netos de Cosimo 'il Vecchio' e que se tornariam, com sua morte, patronos da 'academia'.

McDonald (2002, p. iii), procurando estabelecer uma conexão entre os escritos musicais de Ficino e a prática de cantar versos quantitativos, situa o próprio como intérprete de Hinos Órficos² (e de seus próprios versos quantitativos) ao som da lira; desconhece-se, contudo, referência notada de tal 'canto órfico'. McDonald ainda defende que o desenvolvimento da canção métrica – *Humanistenode*, ou Ode Humanista – a partir de 1495 na Alemanha e mais tarde na França, apoiou-se fortemente em ideias de Ficino sobre música e poesia, sugerindo que seu 'canto órfico' tivesse forma métrica, similarmente, e talvez influenciado pelo canto bizantino de Pletho, visto as similaridades entre os escritos musicais dos dois autores. Contudo, enquanto Pletho instruíra que hinos fossem cantados em

1. Segundo McDonald (2011, pp. 90-94, e ref. cit.), o termo 'academia', encontrado em correspondências envolvendo seus agremiados, teria outro sentido que não aquele incorporado por Della Torre, segundo discordâncias fundamentadas em uma série de estudos mais recentes.

2. Conjunto de 87 poemas hexamétricos utilizados no culto órfico pré-clássico, compostos no final da era helenística ou início da era imperial romana e atribuídos a Orfeu, mas provavelmente escrito por vários poetas.

metro, Ficino permitia que uma ‘sílabas longa’ fosse maior do que duas curtas, em poesia cantada. Tal princípio é também observado por Glareanus (1488-1563) em seus arranjos monofônicos de 1533 sobre Horácio³.

O grupo ainda possuía associados estrangeiros que influenciaram o desenvolvimento do moteto secular humanista. Um deles foi Conrad Celtis (1459-1508), mestre em Heidelberg em 1484, possivelmente sob orientação de Rudolph Agricola (1443-1485)⁴, e autor de *Ars versificandi et carminum* (1486), um dos primeiros tratados de poesia da literatura germânica, pelo qual foi condecorado como “poeta laureado” pelo imperador romano-germânico Frederico III em 1487, tornando-se ao mesmo tempo doutor em Filosofia. Com esta bagagem, Celtis visitou a Itália por cerca de dois anos, passando por Roma, Ferrara, Florença, Pádua e Veneza, locais onde estudou história, filologia, gramática e retórica. Em Florença, teria encontrado com Marsilio Ficino, tomando contato com o grupo de neo-platonistas. Celtis deixou a Itália em 1489 em direção a Cracóvia, onde estudou ciências naturais e astronomia com Brudzewo (mais tarde professor de Copérnico), e de lá viajou por anos, de cidade em cidade, até alcançar Viena em 1497, período no qual fundou “sodalitas” – sociedades literárias inspiradas nas ‘academias’ italianas, especialmente nas regiões do Reno e do Danúbio – que impulsionaram a difusão do humanismo pela Europa (DREES, 2001, p. 88).

Após sua viagem à Itália, Celtis conheceu o compositor austríaco Petrus Tritonius (1459-1508) na Universidade de Ingolstadt, em 1497⁵. Celtis exerceu grande influência sobre Tritonius no arranjo de suas odes Horacianas a quatro vozes, em estilo nota-contra-nota e com metros e quantidades estritamente observadas (BERGQUIST; KEYL, 2001a, 2001b). A respeito da importância destas odes, Bergquist e Keyl (2001b) relatam:

Os arranjos de Tritonius para odes Horacianas foram publicados em 1507 por Erhard Oeglin em Augsburg no álbum *Melopoiae*, que contém 19 odes por Horácio, e três outras, evidentemente por Celtis, todas em metros poéticos distintos. (...) Em suas odes, possivelmente influenciadas pelo *Grammatica brevis* de Franciscus Niger (Veneza, 1480), Tritonius usa a *brevis* e a *semibrevis* em correspondência às quantidades longas e curtas dos metros poéticos; a estrita adesão à esta produziu metros musicais

3. Glareanus, *Q. Horatii Flacci poemata omnia* (Freiburg, 1533).

4. Rudolph Agricola, considerado o pai do humanismo germânico, teve ele próprio contato com o humanismo italiano em Ferrara (entre 1475 e 1479) através de Theodorus Gaza (c.1398-c.1475), acadêmico grego também refugiado e professor na Universidade de Ferrara, e de Battista Guarini. Agricola também foi um competente músico, ocupando o cargo de organista na Capela Ducal de Ferrara até 1479.

5. O próprio Tritonius esteve na Itália, em Pádua, onde teria se doutorado em 1502, segundo uma carta sua enviada a Celtis no mesmo ano.

irregulares que não correspondem nem à métrica dupla nem à tripla, apesar das odes terem fórmula de *tempus perfectum diminutum*. O sucesso das odes de Tritonius é indicada não só por suas diversas reimpressões mas também pela sucessão de arranjos modelados neles por outros compositores germânicos ao longo do século XVI.(...) Mesmo a coleção de Senfl retém tenores de Tritonius em novas composições alternativas.

Arranjos métricos ao estilo de Tritonius foram, portanto, publicados por Ludwig Senfl (1486-1543), em seu álbum *Varia carminum genera* (Nuremberg, 1534), mas também anteriormente, por Johannes Cochlaeus (1479-1552) em seu tratado *Tetrachordon musices* (Colônia, 1511), e mais tarde por Paul Hofhaimer (1459-1537), em seu *Harmoniae poeticae* (Nuremberg, 1539).

4. MOTETOS SECULARES DE ISAAC: “LAMENTOS” PELA MORTE DE LORENZO DE’ MEDICI (1492)

Uma considerável parte da vida do compositor holandês Heinrich Isaac (c.1450-1517) se deu em Florença, a grosso modo em dois grandes períodos, previamente e após morte de Lorenzo de’Medici. Documentos indicam o emprego de Isaac como compositor e cantor na catedral de 1485 a 1493 (D’ACCONTE, 2007, p.251), que teria sido, ademais, tutor de dois filhos de Lorenzo, um deles vindo a se tornar o Papa Leo X (DRAKE, 1997, p. 61). Há também evidência para supor que Ficino e o compositor Heinrich Isaac se conheceram. Ambos residiram na pequena comunidade de Careggi enquanto associados a Lorenzo de’ Medici (WILSON, 2006, p. 113).

Com a morte de Lorenzo de’ Medici em 1492, em Florença, Isaac compõe dois lamentos, “Quis dabit pacem populo timentī”(Figura 1) e “Quis dabit capiti meo acqua”(Figura 2), o primeiro um moteto secular latino baseado no *Hercules Oatenaeus* de Sêneca, e o segundo um moteto secular neolatino criado por Angelo Poliziano. Tais lamentos possuem como característica comum um exórdio com pronúncia declamatória, arranjado segundo padrões métricos. Wilson (2012, pp. 104-105) nota a relevância destas obras a partir de sua difusão em álbuns de Petrucci (Motetti B,1503) e arranjos subsequentes por Pierre de la Rue (“Quis dabit pacem”), Jean Mouton and C. Festa (“Quis dabit oculis meis”), entre outros,

todos em homenagem aos arranjos de Isaac sobre Poliziano. Wilson (*ibid*, p. 106) ainda relaciona os compositores Alexander Agricola e Ghilesin como aqueles que estiveram em Florença a serviço dos Medici, “imediatamente após a morte de Lorenzo, e que após subsequente retorno ao norte para prosseguirem suas carreiras em cortes da França e Burgúndia, certamente teriam trazido informação sobre o moteto ‘Quis dabit capiti’ de Isaac, se não uma cópia da música de fato”.



Fig. 1: Heinrich Isaac. “Quis dabit pacem populo timenti” (ed. J. Wolf).



Fig. 2: Heinrich Isaac, “Quis dabit capiti meo aqua” (ed. J. Wolf).

Poder-se-ia levantar a questão, neste momento, de como este tipo de escrita teria sido absorvido por Isaac. Celtis viajou pela Itália entre 1487 e 1489, portanto seria possível conjecturar um encontro seu com Isaac, talvez mediado por Ficino; contudo, é mais fácil imaginar que Celtis tenha se influenciado pelos arranjos polifônicos de Isaac – e mesmo que esta fosse a fonte inspiradora de Tritonius – e não que Celtis influenciasse Isaac com seus metros melódicos. Existe, de fato, um registro que atesta o conhecimento prévio de Isaac a respeito de metros latinos em notação mensural. Previamente à sua transferência inicial para Florença, Isaac esteve a serviço do Duque Sigismundo de Tirol (1427-1496). Seu secretário, Johannes Fuchsmagen (1450-1510), dedicou uma coleção de poemas latinos em vários metros ao Duque Sigismundo, por ocasião de seu segundo casamento em Innsbruck, em 1484,

em um ato similar ao do próprio Franciscus Niger (1452-1523, autor da *Brevis grammatica* de 1480), de quem também era conhecido. Os poemas teriam sido arrançados em melodias métricas por Isaac, que na ocasião recebeu uma gratificação de Fuchsmagen (STROHM, 2015, p.275). É plausível imaginar que Isaac tenha conhecido o *Brevis grammatica* de Niger e se inspirado nele para desenvolver seus arranjos métricos, previamente a Tritonius. Vale lembrar que o *Glogauer Liederbuch* (c. 1480) já apresentava, ao menos, dois arranjos polifônicos métricos, por compositores anônimos (STROHM, 2015, pp. 272-274), mas não é possível estabelecer relação destes com a passagem de Isaac em Innsbruck.

5. CONRAD CELTIS E A *ARS VERSIFICANDI ET CARMINUM* (1486/1494)

No início de seu tratado, Celtis descreve uma série de combinações de duas, três ou quatro sílabas ‘longas’ ou ‘breves’, configurando, no caso de um dissílabo, quatro possíveis padrões: *Pirricheus* (breve-breve), *Spondeus* (longa-longa), *Jambus* (breve-longa) e *Trocheus* (longa-breve). Seguindo tal padrão de combinação linear, obtém-se oito padrões de trissílabos: *Tribrachus* (breve-breve-breve), *Molossus* (longa-longa-longa), *Anapestus* (breve-breve-longa), *Dactilus* (longa-breve-breve), *Amphibrachus* (breve-longa-breve), *Amphimacrus* (longa-breve-longa), *Bacchius* (breve-longa-longa) e *Antibacchius* (longa-longa-breve). Formam-se ainda dezesseis padrões de tetrassílabos, que contudo não são utilizados nas métricas em análise neste estudo, focado apenas em cinco padrões: *Spondeus*, *Jambus*, *Trocheus*, *Anapestus* e *Dactilus*.

A seguir, Celtis descreve uma série de métricas clássicas (*Carmen heroicum*) compostas por estes conjuntos silábicos; contudo, recorre a dispositivos que flexibilizam sua aplicação a vocábulos diversos, como um *Spondeus* composto pela sílaba final de um vocábulo e pela inicial de outro. A primeira métrica descrita no tratado é o Hexâmetro heróico ou datílico, com seus metros ordenados de 1 a 6 como na Figura 3. Os primeiros quatro admitem pés *Spondeus* ou *Dactilus*, enquanto que ao quinto metro cabe apenas o pé *Dactilus*; no sexto pé, admite-se pés *Spondeus* ou *Trocheus*, mas não o *Dactilus*. Tal configuração garante que a primeira sílaba de qualquer

um dos seis pés do hexâmetro datílico seja ‘longa’, cabendo ao restante de cada pé (*Trocheus*, *Spondeus* ou *Dactilus*) uma breve, uma longa ou um conjunto de duas breves.

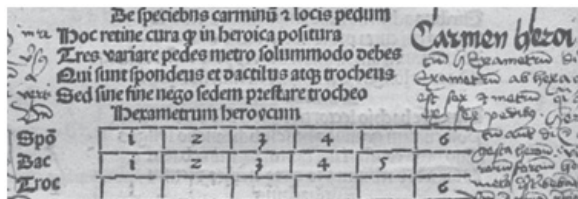


Fig. 3: Celtis, *Ars versificandi et carminum* (ed. de 1494), fol. IV v. Esquema para o Hexâmetro datílico.

Para representar graficamente os pés clássicos, convencionou-se o uso dos sinais “–” e “u” para sílabas longas e breves, respectivamente, e “x” (*anceps*) para qualquer uma delas. No caso do Hexâmetro datílico, uma fórmula geral (Figura 4) faz uso de “–” para a primeira sílaba longa, em todos os pés (sendo possível estendê-lo para um traço longo, “—”), e para sílabas subsequentes utiliza-se os sinais “uu”, representando duas breves ou uma longa (o dobro da breve), ou “x”, para uma breve ou uma longa. Assim, tanto o pé *Dactilus* como o *Spondeus* são adequados ao conjunto “uu” na fórmula geral, que ainda emprega “– x” para representar *Spondeus* ou *Trocheus* (longa-longa). Em cesuras de verso, utiliza-se “//” (dupla barra) e, para a separação de pés métricos, “|” ou “||” (traço vertical).

– uu | – uu | – // uu | – uu | – uu | – x

Fig. 4: Fórmula geral para o Hexâmetro datílico.

Celtis continua descrevendo outras métricas clássicas como o Elegíaco pentâmetro, o Glicônico trímetro e o Sáfico endecassílabo, concluindo com regras e exemplos de pronúncia. Não há, contudo, ocorrências de notação métrica, como ocorre no *Brevis grammatica* de Niger.

6. LUDWIG SENFL E SEU ÁLBUM *VARIA CARMINUM GENERA*

Publicado por Grapheus em Nuremberg (1534), o álbum contém “vários gêneros poéticos, tanto por Horácio como por outros ilustres Poetas, Gregos e Latinos antigos e modernos, de usos sacro e profano, composto por agradáveis harmonias” (como diz o próprio título), arranjados em livros de partes para quatro vozes (Cantus I, Media vox, Cantus II, Bassa vox). Dentre as obras de Horácio, constam Odes e Êpodos, dos quais o Êpodo 11, “Petti, nihil me”, é descrito a seguir (Figura 5) segundo arranjo Trímetro jâmbico combinado ao Elegiambo (ou Sáfico heróico).



Fig. 5. Análise de “Petti nihil me” (Senfl, *Varia carminum genera*, fol. XVr, editado). x = anceps

7. ARRANJOS SOBRE VERSOS DA ENEIDA DE VIRGÍLIO

Diversos compositores produziram arranjos para versos da Eneida, uma obra referencial para o movimento humanista no Renascimento, escrita em Hexâmetro datílico. Destacam-se aqueles para versos do Livro I (“Arma virumque cano”, 1-11; “O socii, neque enim ignari sumus”, 198-207) e do Livro IV (“Fama malum”, 174-177; “Dissimulare etiam sperasti”, 305-319; “At trepida et coeptis”, 642-654; “Dulces exuviae”, 651-654) e entre os mais disputados, “Arma virumque cano” ganha oito arranjos, por Hofhaimer, Senfl e Tritonius, entre outros, enquanto que “Dulces exuviae” o supera, com um total de dezoito arranjos, por Agricola, de Orto, Josquin, Mouton, Arcadelt, Ghiselin, Willaert, Lassus, Vaet, entre outros. O *incipit* de cada um destes poemas reflete a flexibilidade do Hexâmetro datílico em comportar vocábulos com número de sílabas

distintos, segundo a guarnição textual indicada nos arranjos de Senfl. (Figura 6).

AR—ma vi—||RUM—que ca—||NO—, // TROI—||AE— QUI—|| PRI—mus ab || O—ris—
 — u u || — u u || — // uu || — uu || — u u || — x
 dátilo dátilo espondeu espondeu DÁTILO espondeu / troqueu

DUL—CES— || E—xu—vi—||AE—, // DUM— || FA—ta de—||US—que si—||NE—bat
 — uu || — u u || — // uu || — u u || — u u || — x
 espondeu dátilo espondeu dátilo DÁTILO espondeu / troqueu

Fig. 6: Análise métrica dos *incipits* textuais de “Arma virumquecano” e “Dulces exuviae”, arranjadas por Senfl.

8. ARRANJOS RENASCENTISTAS DE “DULCES EXUVIAE”

A análise de arranjos de “Dulces exuviae” levou em consideração aspectos melódicos e polifônicos para caracterização do *incipit* melódico, como o arranjo textual do motivo (silábico ou melismático), seu padrão rítmico (metrificado, segundo o Hexâmetro datílico, ou agógico, relacionando o acento silábico com o tempo forte), a ocorrência de processos imitativos e o padrão polifônico do exórdio, com vozes se iniciando conjuntamente (*plenum*) ou uma de cada vez (*nudum*)⁶. Especialmente interessantes são aquelas peças que integram o manuscrito *GB-Lbl Royal 8 G. vii*⁷, arranjadas por compositores da terceira geração franco-flamenga como Mouton (1459-1522), Josquin (1450-1521), Agricola (1445-6-1506) e Ghiselin (ou Verbonnet, fl.1491-1507), além de um anônimo, mas não menos interessantes são os arranjos produzidos por De Orto (1460-1529), Willaert (1490-1562), Arcadelt (1507-1568) e Lassus (1532-1594). De Orto é desta mesma geração de compositores, e seu arranjo é reproduzido tanto no *MS Basevi 2439*⁸ como no *Cancioneiro de Margarida da Áustria*⁹. Arranjos a quatro vozes por Willaert e Arcadelt estão contidos nos álbuns *Motettorum IV vocum Liber secundus* (Veneza, 1545) e no *Huitiesme livre de chanson nouvellement composees* (Paris, 1556/1559), respectivamente; já o arranjo de Lassus encontra-se no *Viginti quinque sacrae cantiones* (Nuremberg, 1570).

Com base nas datas destas fontes primárias, pode-se supor que o arranjo polifônico mais antigo de “Dulces exuviae” seja o de De Orto (Figura 7). Nele, observa-se de imediato um exórdio *nudum* com contraponto livre, onde apenas a voz do

6. Cf. transcrição do tratado *Praecepta musicae poeticae* de Gallus Dressler (1563), Caput XII, “De fingendis exordiis” (HAMRICK, 1996, p. 221).

7. Manuscrito para 4 vozes, copiado entre 1519-33 para o casamento de Henrique VIII e Catarina de Aragão. Disponível em: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2032/>. Acesso em 15/07/2017.

8. Copiado em Bruxelas, entre 1507 e 1508. Disponível em: <http://www.internetculture.it/opencms/opencms/viewItemMag.jsp?id=oai%3Awww.internetculture.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000001>. Acesso em 15/06/2017.

9. Brussels Bibliotheque Royale Mus. MS 228 no. 28. Copiado no Studio Alamire entre 1516 e 1523. Disponível em: <http://heron-net.be/alamire/items/show/79>. Acesso em 15/06/2017.

Altus reproduz silabicamente o *incipit* completo e sem pausas (cc. 7-12), enquanto que as vozes externas da polifonia entoam a abertura melismaticamente. A única imitação consistente dá-se entre as três primeiras notas desta voz com o Tenor, voz esta com caráter silábico até a cesura do *incipit*, onde se segue pausa; apesar disso, tal segmento alinha-se com a parte correspondente do Hexâmetro datílico, refletindo sílabas curtas nas partículas ‘-u-vi-’, o mesmo não se repetindo no fragmento do Tenor após a cesura. Este é ainda interrompido por pausa, restando ao Cantus entoar tal porção continuamente. No geral, a peça não se apoia em leitura agógica do primeiro verso.



Fig. 7: Marbrianus de Orto. “Dulces exuviae” (ed. N. Alvarez).

Se este é de fato um arranjo progressivo à série produzida no álbum *GB-Lbl Royal 8 G. vii*, é de se supor que os arranjos de Mouton, Josquin, Ghiselin, Agricola e Anônimo tenham sido encomendados coletivamente para integrar a homenagem à Henrique VIII. Com exceção ao arranjo de Ghiselin, todos os arranjos têm caráter imitativo, e parecem compartilhar do mesmo ritmo silábico visto no arranjo de Isaac para “Quis dabit capiti meo aqua”, com pés datílico (– **u u**) e anapesto (**u u** –) combinados. Três dos arranjos, por Anônimo, Agricola e Josquin (Figuras 8, 9 e 10), são *nudum*, e distinguem-se tanto pela configuração de partida das vozes como pelo desenho melódico do *soggetto*, enquanto que os outros dois, por Mouton (Fig. 11) e Ghiselin, são *plenum*, o primeiro adotando perfil imitativo e parcialmente homofônico, enquanto que o outro não.

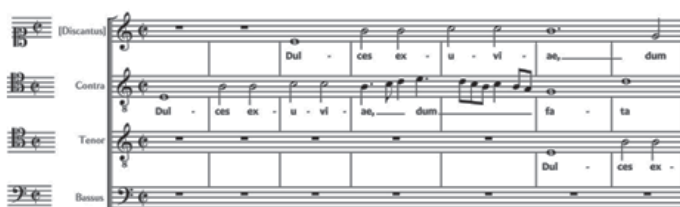


Fig. 8: Anônimo. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

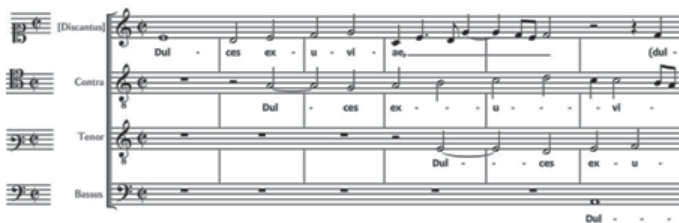


Fig. 9: Alexander Agricola. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

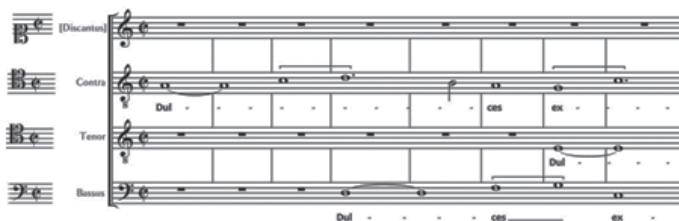


Fig. 10: Josquin Desprez. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

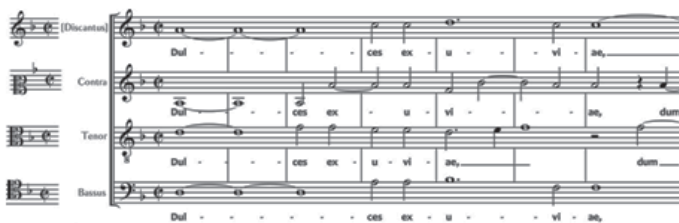


Fig. 11: Jean Mouton. “Dulces exuviae” (ed. J. Matin).

Arranjos renascentistas tardios de “Dulces exuviae” por Willaert, Arcadelt e Lassus diferem dos anteriores em alguns aspectos. Primeiramente, todos possuem exórdios *plenum* e são preponderantemente homofônicos (ou seja, tanto homorítmicos como homossilábicos). O motivo rítmico até a cesura, nos arranjos de Willaert e de Arcadelt é, curiosamente, o mesmo, e não fosse pela pontuação da partícula ‘-u-’ nas

vozes externas, alinhar-se-ia exatamente com o padrão dátilo-anapesto dos arranjos para Henrique VIII (Figuras 12 e 13).



Fig. 12: Adrian Willaert. “Dulces exuviae” (ed. H. Osthoff).



Fig. 13: Jacob Arcadelt. “Dulces exuviae” (ed. H. Osthoff).

Já o arranjo de Orlando de Lassus (Figura 14) apresenta seções homorrítmicas que se alinham com os arranjos de Willaert e Arcadelt, como a pontuação da partícula ‘-u-’ (exceto no Cantus) e a terminação homossilábica de “exuviae” em todas as vozes. Mais interessante, contudo, é a observação protocolar do Hexâmetro datílico na porção “dum fata deus-que sinebat” após a cesura (cf. Figura 6) em todas as vozes, em clara correspondência aos arranjos de Senfl.



Fig. 14: Orlando de Lassus. Dulces exuviae(ed. P. Imre)

9. CONCLUSÃO

Arranjos de “*Dulces exuviae*” podem ser categorizados entre aqueles que seguem um plano métrico (Willaert, Arcadelt e Lassus) e aqueles que não o seguem, baseando o processo composicional em técnicas imitativas mas que em geral respeitam uma configuração melódica para o *incipit* que combina os pés dátilo (– u u) e o anapesto (u u –), remetendo àquela observada no arranjo de “*Quis dabit capiti meo acqua*”, por Isaac. Este, junto a Celtis, parecem ser peças-chave no desenvolvimento da corrente germânica de arranjos humanistas, ainda que a corrente franco-flamenga, mais apoiada na agógica melódica, também tenha se influenciado pelos arranjos métricos de Isaac. Vale observar que o arranjo de Lassus –aquele que mais respeita o hexâmetro datílico – pode ter sido influenciado diretamente pela corrente germânica humanista que culmina em Senfl e Hofhaimer, com seus álbuns de motetos seculares latinos polifônicos. Tais obras podem ter influenciado também Arcadelt e Willaert, com uma produção mais contemporânea aos arranjos plenamente homofônicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRICOLA, Alexander. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

ANÔNIMO. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

ARCADELT, Jacob. “*Dulces exuviae*”. Em: H. Osthoff (ed.), *Das Chorwerk*, Vol. 54. Wolfenbüttel: Mösel, 1955, pp. 13-16.

BERGQUIST, Peter; KEYL, Stephen. “Celtis [Celts], Conradus Protucius”. Em: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: MacMillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music>. Acesso em 10/03/2018.

“Tritonius, Petrus”. Em: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: MacMillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. Acesso em 10/03/2018.

BLACKBURN, Bonnie J. “On Compositional Process in the Fifteenth Century”. Em: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, 1987, pp. 210-284.

CELTIS, Conrad. *Ars versificandi et carminum*. Leipzig: Konrad Kachelofen, 1486.

D’ACCONE, Frank A. *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

DE ORTO, Marbrianos. *Dulces exuviae* (ed. Nancho Alvarez). Disponível em: <http://tomasluisdevictoria.org>. Acesso em 10/03/2018 .

DESPREZ, Josquin. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

DRAKE, Warren “The Ostinato Synthesis: Isaac’s Lament for Il magnifico”. Em: W. Drake (ed.), *Liber amicorum John Steele: A Musicological Tribute*. New York/Stuyvesant: Pendragon Press, 1997, pp. 57-85.

DREES, Clayton J. *The Late Medieval Age of Crisis and Renewal, 1300-1500: A Biographical Dictionary*. Londres: Greenwood Publishing Group, 2001.

EVERIST, Mark. *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HAMRICK, David R. *Cadential Syntax and Mode in the Sixteenth-Century Motet: a Theory of Compositional Process and Structure from Gallus Dressler’s “Praecepta musicae poeticae”*. Tese de doutoramento. Denton: University of North Texas, 1996.

ISAAC, Heinrich. “Quis dabit capiti meo aqua”. Em: J. Wolf (ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Viena: Artaria & Co., 1907, vol. 28, pp. 45-48.

_____. “Quis dabit pacem populo timenti”. Em: J. Wolf (ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Viena: Artaria & Co., 1907, vol. 28, pp. 49-52.

LASSUS, Orlando de. *Dulces exuviae* (Ed. Pothárn Imre). Disponível em: http://www2.cpd.l.org/wiki/images/4/42/Lassus_Dulces_exuviae.pdf. Acesso em 10/03/2018.

MCDONALD, Grantley. *Orpheus Germanicus: Metrical Music and the Reception of Marsilio Ficino's Poetics and Music Theory in Renaissance Germany*. Tese de doutoramento. Melbourne: University of Melbourne, 2002.

_____. “Ficino's Florentine Academy and Humanist Sodalities in Early Modern Central Europe”. Em: M. Connor e P. Wilczek (eds.), *College and the Academic Community in the European and the American tradition*. Boston/ Warsawa: Boston College, 2011, pp. 90-104.

MOULTON, Jean. *Dulces exuviae* (ed. Jorge Matin). London: Ars subtilior, 2016.

SENFELD, Ludwig. *Varia carminum generaqvibus tum Horatius, tum alij egregij Poëtae, Graeci & Latini ueteres & recentiores, sacri & prophani usi sunt, suauiissimis harmonijs cōposita*. Nuremberg: Grapheus, 1534.

STROHM, Reinhard. “Fifteenth-century humanism and music outside Italy”. Em: A. Berger e J. Rodin, (eds.). *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2015, pp. 263-280.

WILLAERT, Adrian. “Dulces exuviae”. Em: H. Osthoff (ed.), *Das Chorwerk*, vol. 54. Wolfenbüttel: Mösseler, 1955, pp. 9-12.

WILSON, Blake. "Heinrich Isaac among the Florentines".
Em: *The Journal of Musicology*, vol. 23, 2006, pp. 97-152.

_____. "Poliziano and the Language of Lament
from Isaac to Layolle". Em: K. Forneyh e J. Smith (eds.).
Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer. Nova
York: Pendragon Press, 2012, pp. 85-114.

OS LIMITES DA MÚSICA NO RENASCIMENTO SEGUNDO A PRECEPTIVA DE GIOSEFFO ZARLINO (1517-1590)

Delphim Rezende Porto¹
Universidade de São Paulo - SP
E-mail: delphim@usp.br

Resumo:

Esse artigo aborda a preceptiva elaborada por Gioseffo Zarlino, músico e tratadista ativo em Veneza no século XVI, a respeito da extensão e limite do conceito de ‘Música’ difundido literariamente especialmente nas “Instituições Harmônicas” – tratado publicado pelo autor entre 1558 e 1589. Encomiada pela perfeição alcançada em seu tempo, enquanto Arte e Ciência, a Música representa ali mais que o exercício dos sons, mas uma série de conhecimentos extrínsecos ao senso hodierno ligado quase que exclusivamente à performance. Coligindo e traduzindo as mais relevantes passagens referentes ao assunto, pretendemos oferecer um panorama epistemológico das chamadas “Divisões da Música”, que são os fundamentos genéticos da produção musical no Renascimento.

Palavras-chave: Teoria musical. Análise. Renascimento italiano. Gioseffo Zarlino. Retórica Musical.

Título em inglês: *The limits of music conception Renaissance according to the Gioseffo Zarlino’s preceptives (1517-1590).*

Abstract:

This article deals with the preceptive elaborated by Gioseffo Zarlino, a musician and treatadist active in Venice during the sixteenth century, regarding the extent and limit of the concept of Music diffused in the ‘Harmonic Institutions’ - a treatise published by the author between 1558 and 1589. Describe das *Perfetta*, as Art and Science, Music represents there more than the exercise of sounds, but a series of knowl-

1. O autor recebe bolsa de doutorado (processo nº 2014/26766-2) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

edge extrinsic to the today's sense where it is considered almost exclusively on the music performance field. Collecting and translating the most relevant passages related to the subject, we intend to offer an epistemological panorama of the so-called "Divisions of Music", which are the genetic foundations of musical production during the Renaissance.

Keywords: Music Theory. Analysis. Italian Renaissance. Gioseffo Zarlino. Musical Rethoric.

1. INTRODUÇÃO

Segundo a opinião de Gioseffo Zarlino (1558), seguida por G. Maria Artusi (1600) e Girolamo Diruta (1593), a música realizada em seu tempo por *valent'huomini* como Adriano Willaert, Cipriano de Rore, Costanzo Porta, Andrea e Giovanni Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi – representantes da Escola Veneziana, como afirmado por Artusi (1603, p. 5) na Segunda parte de seu tratado sobre as *Imperfeições da Música Moderna*, e da Escola Romana – na qual reinam G. P. Palestrina, Giovanni De Macque e outros mestres – havia chegado a um tal ponto de desenvolvimento e brilho que se poderia afirmar, como reclamado, que era *perfeita*. O desenvolvimento e sofisticação do contraponto, sobretudo encontrados na polifonia sacra vocal e, especialmente, nos *Ricercari* instrumentais para vários instrumentos são, de fato, notáveis. Sobre os últimos, afirma TAMMINGA (2010) no proêmio à edição da *Musica Nova*, publicada originalmente em 1540, que são a grande contribuição de Willaert e sua Escola contrapontística – uma vez que empreenderam um particular tratamento temático dos *soggetti* rítmicos e melódicos que, imitados em todas as vozes, são ordenados por meio de cadências. A sucessão bem composta dos diversos *soggetti*, então, emprestariam ao discurso sonoro grande compreensibilidade e efeito à imitação da natureza – através da mimese de um discurso oratório. É possível, desse modo, que Zarlino reúna os argumentos para as *Instituições Harmônicas* (1558) considerando como premissa a perfeição e sofisticação da arte já alcançada por seus pares e por Adriano Willaert, seu mestre – uma vez que essa obra constitui verdadeiro *monumentum* à memória de sua tradição

musical. Como, porém, o entendimento da Música nesse período histórico é bastante amplo, é necessário verificar os limites de seu conceito para compreendermos onde está sua ‘perfeição’ – muito embora, no plano de encômio e louvor, tanto na literatura tratadística quanto naquela de cortesania, se percebem pacíficas na opinião, como expõe Artusi (1600, p. 9), de que:

[...] ao tratar [...] dessa Ciência, a qual, segundo a opinião de muitos, é chegada a tão completa perfeição que não pode, nela, se crescer coisa alguma; [...] [pois] se ouvem tantos e tão variados tipos de peças musicais, empreendidos à várias vozes em coros divididos com muitos e diversos instrumentos, em tantas harmonias, que faz o homem, como se costuma dizer, transbordar [...].²

2. A PRECEPTIVA MUSICAL DE GIOSEFFO ZARLINO

Uma primeira aproximação das várias definições da Música, que tomaremos especialmente na obra de Zarlino, relaciona-se ao conceito de Harmonia – que, naquela tradição, é cunhada a partir do conceito de *discordante concordia* referida originalmente na doutrina de Empédocles. Segundo sua preceituação, uma primeira noção de Harmonia, compreendida nos diversos sons administrados pelos músicos, consonantes e dissonantes, estabelece-se por razões matemáticas nas proporções numéricas que resultam em sons que, ora suavemente, ora de modo áspero, são produzidos por movimentos lentos – no caso de emissões graves – ou rápidos, na união de duas frequências diferentes, uma mais grave e outra mais aguda. A consonância apresenta, em uma só proporção, o encontro harmonioso de um som com outro – o que, pelo contrário, não acontece quando um som não quer unir-se ao outro, resultando em uma desproporção – que Zarlino declara como ‘dissonância’. A Harmonia Própria, portanto, consiste no concerto de cordas ou vozes que, ao modularem em uma peça musical (*cantilena*) não ofendem de nenhum modo os sentidos ao mesclar sons de diferentes alturas (ou frequências matemáticas) e, por isso, podem dispor o ânimo à diversas paixões. Não apenas, contudo, a Harmonia revela-se no uso de consonâncias, diz o autor no mesmo XII capítulo da segunda parte das Instituições Harmônicas (1589, p. 98):

2. “[...] trattare [...] di questa Scienza, la quale appresso molti, è giunta à tal colmo di perfettione, che non vi si può aggiungere cosa alcuna; [...] si sentono tante, e tante variate sorti di Cantilene; diuise à Vicenda in tanti Chori, con tanti variati Instrumenti, e tante Harmonie che quasi riduce l’huomo, come si dice, di se stesso fuori [...]”.

3. “[...] Et questa Harmonia non solamente nasce dalle Consonanze; ma dalle Dissonanze ancora; percioche i buoni Musici pongono ogni loro studio di fare, che nelle Harmonie le Dissonanze accordino; & che com maruiglioso effetto consonino [...]”.

[...] E esta Harmonia não apenas nasce a partir das Consonâncias – mas, também, de Dissonâncias – uma vez que os bons músicos dedicam todo seu estudo para fazer que ambas concordem e, com maravilhoso efeito, consoem [...]³

A eficiência, no entanto, da sonoridade não está apenas condicionada à boa administração das consonâncias e dissonâncias em uma “harmoniosa consonância” – como ele a nomeia – mas, sim, na união perfeita entre o número (as frequências sonoras) e a Oração, ou seja, na conjunção da imitação da fala humana com os sons. Essa imitação consiste na regência dos diferentes ritmos e metros e é mais eficiente na comovção da audiência quando consegue (1589, p. 98) combinar bem o “Rhythmo, ueramente al Metro cóproporzione”, ou seja, o Ritmo ao metro com proporções sonoras. Referindo-se ao conceito de Melodia estabelecido por Platão no terceiro livro “Da República”, Zarlino sintetiza a perfeição desse conceito de Harmonia na união de três elementos: a Harmonia Própria, o Ritmo e a Oração.

É através dessa união, que traz em si uma dimensão matemática e retórica, que Zarlino vai discutir o poder de persuasão que a Música pode ter quando bem exercida. Cada homem, prossegue o autor, naturalmente mais se deleita naquela harmonia que é (1589, p. 91) “mais semelhante, conveniente, proporcionada à sua natureza” e segundo àquilo que é disposto pelo orador musical. Afirma igualmente o autor, referindo-se à doutrina de Aristóteles na Ética, que as virtudes morais e os vícios, não sendo inatos, ocorrem no homem a partir de hábitos e costumes que ele frequenta, de modo que as operações realizadas pelo indivíduo têm consequências no exercício particular de todas as suas atividades. Um tocador ou um escritor que tem por hábito, diz Zarlino, de frequentar tópicos tristes, conseqüentemente torna-se triste; de outro modo, aquele que pratica a justiça, segundo a doutrina, torna-se justo; ou, ainda, aquele que pratica com muita acuidade, torna-se bom e excelente, tal que há um paralelo entre o que se pratica enquanto operação e os hábitos: dos bons imprimem virtudes; dos tristes, pesares. Sendo, portanto, os números e as harmonias similares às paixões humanas, como refere Aristóteles no Problema 29 – sempre na leitura de Zarlino – se pode dizer que habituar-se à harmonias e números equivale a acostumar e dispor-se à paixões e hábitos morais, bem

como à costumes particulares, pois ao ouvir um discurso musical proporcionado à ira ou ao amor, por meio do artifício se vai dispondo e dirigindo o ânimo do Homem à essa paixão, por exemplo. Quanto maior a semelhança das harmonias às paixões, mais eficiente será a operação; contudo, aquele que mais vezes tiver frequentado um certo tipo de harmonia, mais prazer e deleite observará ao ouvi-la, por já estar acostumado a ela – pois, como diz Virgílio – “*Numerosmemini, si verba tenerem*” que na tradução das Bucólicas em língua espanhola por Gregorio Marans I Siscar (1795, tomo I, p. 161) quer dizer “latonadillabienla sé, si no que no me acuerdo de los versos”; para isso, portanto, concorrem o Ritmo combinado aos Números sonoros (as frequências musicais) – compreendendo que ‘Ritmo’ sejam os diferentes metros e pés que ordenam os versos de uma oração.

As diferentes tradições musicais, entretanto, apresentam variadas versões para seus conceitos, fins e artifícios. Zarlino (1589, p. 25), assim, recolhe as doutrinas antigas que identificam a origem da palavra música com a sua consequente explicação:

Ocorre que alguns têm a opinião que ela tenha origem no verbo grego Μαίεσθαι; e outros (entre os quais está Platão no Crátilo) que venha de Μῶσθαι, que quer dizer procurar ou investigar – como acima está descrito. Alguns quiseram ainda, que viesse da palavra Μῶυ, de origem egípcia ou caldéia, unida à palavra grega ἡχος: uma significa ‘água’ e a outra, ‘som’ – quase como se tivesse, pelo som das águas, sido descoberta, como diz Giovanni Bocaccio no livro da Genealogia dos Deuses. Verdadeiramente não me desagrada tal opinião, pois concorda com a de Varrão – que entende que, de três modos a Música tenha origem: a partir do som das águas, pela repercussão do ar, e através da voz (ainda que Agostinho entenda de outro modo [no De Doctrina Christiana, livro 2, capítulo 14]). Alguns outros também consideraram que fosse dito que junto às águas foi descoberta [a música], uma vez que Pan, deus dos pastores, foi o primeiro, como narra Plínio, que fez [da ninfa] Siringe transformada em caniço junto ao rio Ladon, na Arcádia, uma Sampogna pastoral [a chamada flauta de Pan], como diz o poeta [Virgílio, nas Eclógicas]:

Pan foi o primeiro que ensinou a unir vários caniços [tubos] com cera.

4. “[...] conciosia che alcuni hanno hauuto opinione, che ella habbia origine dal verbo greco [Maïesthai]; et altri (tra i quali è Platone nel Cratilo) da [mosthai], cioè dal cercare, o inuestigare; come di sopra si è mostrato. Et alcuni hanno hauuto parere, che sia detta da [mou] voce Egittia, o Caldea, et da [echos] voce Greca; che l’ vna vuol significare Acqua, et l’ altra Suono; quasi per il suono delle acque ritrouata: della quale opinione fu Giouanni Boccaccio ne i libri della Genealogia delli Dei. Et in vero non mi dispiace: percioche è concorde alla opinione di Varrone, il qual vuole, che in tre modi naschi la Musica; o dal suono delle acque; o per ripercussione dell’ aria; o dalla voce: ancorache Agostino dica altrimenti. Alcuni altri istimarono, che così fusse detta: perche appresso l’ acque fu ritrouata, et non per il suono delle acque; mossi per auentura da questo, che Pan dio de pastori fu il primo (come narra Plinio) che della sua Siringa conuersa in canna appresso Ladone fiume di Arcadia, fece la Sampogna pastorale; il che afferma il Poeta dicendo: Pan primus calamos cera coniungerepluresInstituit. Et quantunque queste opinioni siano buone, tuttauia quello che a me par più ragioneuole, et più mi piace è l’ opinione di Platone, che ella sia nominata dalle Muse, alle quali (come dice Agostino) è conceduto vna certa onnipotenza di cantare: et vogliono li

Embora essas opiniões sejam boas, aquilo que, todavia, me parece mais razoável e agrada, é a opinião de Platão que o nome Música tenha sua origem nas Musas, às quais, como afirma Agostinho, foi concedida uma certa onipotência para cantar. Declaram os poetas que sejam filhas de Zeus e Mnemósine (Memória) – e dizem bem, pois se o homem não guarda os sons e os intervalos musicais na memória, não pode obter muito proveito – uma vez que deles não adianta somente escrever. Diz ainda Quintiliano, que toda Ciência e toda Disciplina consiste na memória pois em vão nos é ensinado aquilo que ouvimos e não guardamos na mente.⁴

As variadas possibilidades oferecidas pelo autor são de notável agudeza, como se pode verificar, e auxiliam, no âmbito do discurso, a justificar práticas tão distintas quanto distantes que a Música tinha em seu tempo. A etimologia retórica empregada como recurso oratório, expediente regular dos oradores, explica três variantes que Zarlino colige para suas definições. A primeira e segunda versões, descrevem a origem do termo a partir da junção do termo Μῶν, que quer dizer ‘água’, unido à palavra grega ἦχος, ‘som’, que exhibe a doutrina reportada à Varrão que estabelece a água, o ar e a voz, como meios para o aparecimento do som, e também recupera a origem, por assim dizer, aquática da Música, remetida à história de Pan. No livro da *Genealogia dos deuses pagãos*, publicado em 1472 em língua latina, Giovanni Bocaccio – traduzido ao vernáculo italiano por Giuseppe Betussi (1581, fl. 10) – como explicitado por Zarlino, de fato esclarece tal relação e amplia a descoberta da música por Pan considerando-a como um espelhamento do som no universo:

[...] Dele, Teodôntio, narra uma fábula. Diz que aquele, com palavras desafiou o Amor provocando-o; tendo se enfrentado, foi por ele vencido, e por ordem do vencedor, amou Siringa, ninfa da Arcádia – a qual tendo sido zombada pelos Sátiros, também desprezou ser desposada por ele. Pan, assim, impelido pelo amor e seguindo aquela que fugia, viu-a chegar junto ao rio Ladon – mas, impedida por seu curso, ali teve que parar; vendo que não poderia escapar de Pan, com orações, começou a pedir auxílio às ninfas, que atendendo aos seus pedidos, a transformaram em caniços do pântano – os quais ao se chocarem foram percebidos por Pan como sonoros. Assim, pela afeição à jovem por ele amada, comovido pelo deleite promovido pelo som, com prazer recolheu aqueles caniços e, em tamanho desigual, cortou seis deles e – como dizem – compôs uma fístula [flauta] e com ela, de modo inédito, tocou e cantou, como também Virgílio sustenta. [...]

Como, acima, Pan foi declarado ser a natureza, aquilo que quisessem simular dizendo ter sido vencido pelo amor, facilmente imagino ser verdadeiro. Como rapidamente a natureza foi produzida por esse criador, no mesmo instante começou a operar e, deleitando-se da sua obra, aquela começou amar, assim movida pelo deleite, submeteu-se ao amor. Siringa, então, a qual dizem ter sido amada por Pan, como dizia Leôntio, é chamada em grego de *Sirim* e, que em latim, soa como *Cantora de Deus*. Podemos, portanto, dizer que Siringa é a melodia dos céus, ou das esferas (como prefere Pitágoras), a qual se realizava, ou realiza, através dos vários movimentos dos círculos das esferas entre si. Consequentemente, como coisa muito agradável a Deus e à natureza, pela operadora da natureza, de fato, é amada. Ainda, como quisermos que Siringa (operando ao nosso redor e sobre os corpos celestiais) – seja uma obra da natureza harmonizada com tanta ordem, que enquanto é guiada – de modo contínuo – tanto por incerto ou determinado fim, nos presenteia com uma harmonia semelhante àquela dos bons cantores – o que é muito agradável a Deus.⁵

Além da referência acima examinada, Zarlino também recolhe os entendimentos de que a Música teria sua origem “nas Musas” – em acordo com a doutrina exposta por Platão, no *Primeiro Alcibiades*, e por S. Agostinho, no *De Musica* – e que são filhas de Zeus e Mnemósine, ou Memória. Tal estirpe, notável por seus pais, ainda se faz mais conveniente, amparada na literatura retórica – especialmente por Quintiliano, no livro II, capítulo 2, onde se trata da Memória para o orador – pois os intervalos e sons da música não são úteis se não retidos na memória, pois deles, não há papel que possa escrevê-los sonoramente.

O terceiro conceito que Zarlino reporta, no entanto, corresponde à ideia de Música como investigação ou procura – outro vocábulo para especulação – que se articula no termo *Maiestha*, dimensão que vai ser central nas divisões elaboradas pelo autor.

3. DA MÚSICA TEÓRICA

Diz-nos Zarlino, no segundo capítulo da Primeira parte das *Instituições Harmônicas* (1561, p. 20), que há na Música, assim como em outras Ciências, divisões convenientes para o

Poeti, che siano figliuole di Gioue et di Memoria; et dicono bene: percioche se l' huomo non ritiene li suoni et gli interualli delle voci musicali nella memoria, non fa profitto alcuno; et questo auiene: perche non si possono a via alcuna scriuere: tanto più, che ogni scienza, et ogni disciplina (come vuole Quintiliano) consiste nella memoria: conciosia che in vano ci è insegnato, quando quello che noi ascoltiamo dalle menti nostre si parte.”

5. “[...] Di cui Theodontio recita tal fauola. Dice che quello con parole prouo il Amore & uenuti inlieme a battaglia fu da lui uinto, onde per comandamento del uincitore amò Siringa ninfa d'Arcadia, la quale essendoli prima fatta beffe di Satiri sprezzò anco il maritaggio di quello. Onde Pan confretto dal'amore, & seguendo quella che fuggiua, auenne ch'ella giunta al fiume Ladone, e impedita da quello iuili fermò, & ueggendo non poter schifar Pane, con preghi incominciò dimandare l'aiuto delle ninfe, per opra delle quali fu conuertita in canelle di paludi le cui sentendo Pan per lo mouere de uenti, mentre l'una con l'altra fi percuoteua essere canore, così per la affettione della giouane da lui amata, come per la diletatione del suono commollo, uolentieri tolfe di quelle canne, con di quelle tagliatone lei difeguali, compose (come dicono) una fiftola, e con quella prima fonò, & cantò, come

ancho pare, che Virgilio
 dimoftri. [...]

Et perche fopra Pan
 è stato detto efferui
 la natura, quello, che
 uoleffero fingere dicendo
 effere stato uinto
 dall'amore facilmente
 m'imagino poterfi uedere.
 Percioche come fubito
 la natura fu prodotta da
 effo creatore, tan tofto
 incominciò operare, &
 dilettrandofi dell'opra
 fua, quella incominciò
 amare, cofi moffa dal
 di letto fi fottopofe allo
 amore. Siringapoi, la
 quale dicono effere stata
 amata da Tan, come
 diceua Leontio, uien
 detta Grecamente da
 Sirim, che Latinamente
 , fuona, cantante a Dio
 onde potremo dire
 Siringa, effermelodia
 dei Cieli, o delle fphere,
 laquale (come piacque a
 Pitagora) fifaceua, ouero fi
 fa da uari mouimenti tra
 fe dei circoli delle fphere.
 Et per confequenza come
 cofa gratiffima a iddio, e
 alla natura, dalla natura
 operatrice uiene amata".

6. "[...] tanto più, che
 se le mani non operassero
 quello, che dalla ragione gli
 è commandato, vanamente
 et senza frutto alcuno si
 affaticarebbero [...]".

conhecimento e estudo aprofundado das mesmas. Segundo a tradição por nosso autor reportada, pitagórica e boeciana – por excelência, a Música apresenta duas basilares secções: a primeira, relativa à Especulação científica e a uma dimensão puramente teórica – próprio das verdades intelectuais – e, a segunda, exclusivamente concernente à Prática e a um exercício estritamente pragmático. A primeira divisão, segundo Zarlino, toma argumento da noção de especulação e serve para desenvolver as ciências, bem como fornecer novos argumentos para sua ampliação e aprofundamento. A dimensão Prática, contudo, visa somente operar – como o é, semelhantemente, o escrever e a fabricação manual de objetos – e está submissa àquilo que dá apetite ao intelecto e à razão – a especulação – uma vez que é unânime em todas as artes e ciências, que é mais nobre o entendimento pelo qual se obra que o operar por si mesmo.

Pela razão, prossegue Zarlino, temos a alma que, por seu comando, submete ao corpo suas ordens, já que, por sua nobreza, pode vencer a matéria e seus caprichos e dar-lhes sentido (1561, p. 20): “se as mãos não operassem aquilo que a partir da razão lhes comanda, em vão e inutilmente trabalhariam”⁶. Consequentemente, no âmbito musical, mais nobreza e dignidade tem o conhecimento das razões teóricas da arte, que o puro domínio prático dela. A Especulação, contudo, muito embora não necessite de uma aplicação prática, tem no seu agente, aqui chamado de ‘especulativo’, uma ação limitada – pois não pode produzir, no ato, coisa alguma que tenha descoberto sem o auxílio de um artífice ou de um instrumento musical.

De fato, considera Zarlino, no âmbito musical, que a maior perfeição do opífice ‘especulativo’ – não necessariamente da ‘especulação’ – reside justamente na harmonia e união que pode encontrar com o conhecimento prático. Desse modo, para que, provas e descobertas teóricas não sejam – por assim dizer – em vão e alcancem seu último fim – que é para Zarlino, o (1561, p. 20) “exercício dos instrumentos naturais e artificiais” – a Teoria e a Prática, na música, deveriam andar sempre unidas, pois também, “o artífice sem auxílio da razão jamais poderia alcançar, em sua obra, perfeição alguma, uma vez que, na Música (considerando-a em sua mais alta perfei-

ção), essas duas partes estão tão ligadas, que [...] não se pode separar uma da outra”⁷.

Hodiernamente, embora também haja uma leitura de oposição do conceito de Teoria e Prática, assim como no Renascimento e nessa literatura, é necessário observar que não se trata da mesma questão. Também na primeira porção da primeira parte das Instituições Harmônicas, Zarlino (1589, p. 10) traça sua própria definição da palavra ‘Música’, que em seu tempo possui diversos significados – e rapidamente trouxemos à luz. O próprio autor no capítulo décimo do mesmo livro faz uma digressão do grande número de possíveis interpretações e suas prováveis origens. Contudo, desde a elaboração pitagórica da ideia de harmonia universal, passando pela tradição platônica da atribuição do conceito de música à astronomia, ao entendimento cunhado por Empédocles (e sempre lembrado na tratadística em Zarlino e Diruta) de “discordante concordia” – a palavra ‘Música’, fortuna de Boécio no *De institutione Musica*, livro I, capítulo 2, pode ser considerada em três níveis hierárquicos: 1) Mundana, 2) Humana e 3) Instrumental⁸.

[...] Que ninguém se surpreenda que eu tenha dito ser a Música, uma ciência especulativa, pois considero ser possível que se possa dispor dela intelectualmente ainda que não a exercite através dos instrumentos –naturais ou artificiais [...].⁹

Por Música Mundana, Zarlino diz (1561, p. 16) da harmonia das “coisas que se veem e se conhecem no céu”¹⁰, como o movimento dos astros no universo, por exemplo. Por Humana, diz Zarlino que é aquela harmonia que observamos principalmente em nós mesmos, sobretudo no equilíbrio dos humores e temperamentos que regulam o corpo humano em si. Por música Instrumental, Zarlino emprega outra terminologia (na divisão); ele a chama de música Orgânica, ou seja, aquela relativa ao órgão – instrumento que compreenderia todos os outros, conforme a tradição estabelecida por Plínio no seu tratado de arquitetura¹¹ – e, portanto, da harmonia de todos os instrumentos, tanto os naturais (todos os órgãos envolvidos no canto – língua, palato, pulmão, garganta, etc) quanto os artificiais (aqueles produzidos pela arte do homem).

7. “quando non si riducesse all’ vltimo suo fine, che consiste nell’ essercitio de naturali, et artificiali istrumenti, col mezo de i quali ella viene a conseguirlo: si come ancora l’ artefice senza l’ aiuto della ragione mai potrebbe condurre l’ opera sua a perfettione alcuna. Et per questo nella Musica (considerandola nella sua vltima perfettione) queste due parti sono tanto insieme congiunte, che per le assegnate ragioni non si possono separare l’ vna dall’ altra”.

8. Cícero também discute a Música Mundana no famoso “Sonho de Cipião” – De Re Publica, livro VI, capítulo 18.

9. “[...] Ne si marauigli alcuno, ch’ io habbia detto la Musica essere scienza speculatiua: percioche tengo, che sia possibile, che vno possa quella possedere nell’ intelletto; ancora che non l’ esserciti con li naturali o artificiali istrumenti. [...]”.

10. “[...] Dicoche si veggono et conoscono nel cielo [...]”.

11. Diruta (1593) se utiliza desse lugar comum da Antiguidade para o encomio do órgão – para ele, instrumento acima de todos os outros, exceto da voz humana.

12. “L” animastica”, termine riferibile alla platonica anima del mondo, contiene la musica mondana e la musica humana di Boezio ossia armonia del macrocosmo e armonia del microcosmo, cosmologia musicale e antropologia musicale”.

4. AS DIVISÕES DA MÚSICA OFERECIDAS POR ZARLINO

Zarlino apresenta, entretanto, uma outra divisão do conceito de Música (que estamos discutindo) que não corresponde exatamente àquela recolhida por Boécio. Para o tratadista, as duas primeiras divisões da Música são aquelas “*Animastica*” – que se subdivide aqui em Humana e Mundana, com os mesmos entendimentos acima expostos – e a Orgânica – também subdivida, em Artificial e Natural (de acordo com a natureza do instrumento). Seguem-se outras subdivisões que concluem com os tipos de ação empregados na produção do som físico nos instrumentos musicais (de sopro, corda ou “de bater” – como traduz Fernandez (1626), ao vernáculo português, o termo “battere”).

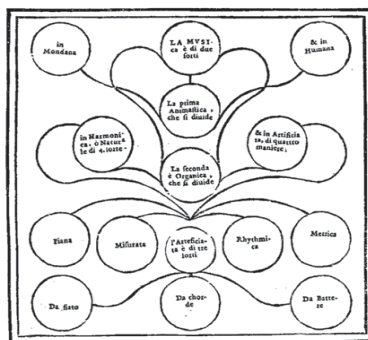


Fig.1: Zarlino (1589, p. 15) – Detalhe das divisões da Música.

Por Música Animástica, da *Anima*, Alma, Zarlino compreende a Música Humana e a Música Mundana, como segue. Paolo Gozza (2000, p. 10) afirma, ainda, que essa divisão zarliniana baseia-se na ideia platônica da alma do mundo, ou seja, na harmonia do macrocosmo e na harmonia do microcosmo, na cosmologia musical e na antropologia musical:

A Animástica, termo que se refere à platônica alma do mundo, contém a Música Mundana e a Música Humana de Boécio, ou seja, a harmonia do macrocosmo e a harmonia do microcosmo, a cosmologia musical e a antropologia musical.¹²

5. DA MÚSICA MUNDANA

Considerando, portanto, a Música no seu plano retórico-teórico, Zarlino compreende a chamada Música Mundana como parte do binômio *Animastico* (relativo à *Anima*, Alma) que também abarca a Música Humana; sobre o tema, o autor dedica os capítulos VI e VII das *Istitutione* – os quais analisaremos a seguir. A m. Mundana é aquela Harmonia, como define Zarlino, que não apenas está relacionada ao que se vê e conhece no Céu, mas também na relação dos Elementos naturais entre si e na variedade de tempo que apresentam, uma vez que as distâncias e as diversas partes das esferas celestes, sua natureza e posicionamento, o lugar dos sete planetas – que são a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno – são considerados pelos antigos filósofos, sempre segundo Zarlino, especialmente por Pitágoras como emissores de som, pois uma grande máquina, de veloz movimento, não se movimenta e funciona sem fazer grande clangor. Zarlino igualmente observa a conexão que há entre os movimentos celestes descritos pela tradição e a música que desde sempre acompanhou os ritos de religião, tanto os sacrifícios que faziam quanto para acompanhar as exéquias, indiciando o espelhamento que existe entre o Universo e o Homem (1589, p. 17):

Este [som] é aquele, que composto por diversos intervalos, não obstante as suas diferentes proporções, é gerado pela distância e movimento desses círculos, que ao temperar, assim, agudos com graves, emitem diversos sons – uma vez que não se pode fazer grandes movimentos em silêncio e, como estabelece a Natureza, que os extremos, de uma parte soem grave, e de outra, aguda. Por essa razão, o sumo curso do céu estrelado quando se move mais veloz emite sons agudos e fortes, enquanto que, lunar e mínimo, emite sons deveras grave. Diz isso Túlio seguindo a opinião de Platão que, para demonstrar e ilustrar que esse movimento gerava uma Harmonia, dizia que cada esfera era encimada por uma Sereia – que quer dizer Cantora de Deus – assentada. Hesíodo, também, na sua Teogonia, e nesse mesmo sentido chamou *Ὀυρανία* a oitava Musa, que é apropriada à oitava esfera, de *Ὀυρανός*, que em grego quer dizer ‘o Céu’. E, para mostrar que a nona esfera fosse aquela que dá à luz a grande e concorde unidade dos sons, a denominou *καλλιόπη*, que significa ‘ótima voz’, querendo demonstrar a Harmonia que resulta de todas essas outras esferas – como declarou o poeta [Virgílio na Eneida, IX]:

13. “Questo è quello, che
 congiunto per inequali
 interualli, nondimeno distinti
 per compartita proportione,
 è fatto dal sospingere & dal
 muouere di essi circoli; il
 quale temperando le cose
 acute con le graui, egualmente
 fa diuersi concenti; Perche
 non si possono fare sì gran
 mouimenti con silentio, & la
 Natura porta, che gli estremi
 dall’vna parte grauemente,
 & dall’altra acutamente
 suonino. Per la qual cosa
 quel sommo corso del cielo
 stellato, il cui riuolgimento
 è più veloce, si muoue con
 acuto & più forte suono;
 & questo lunare & infimo
 con grauissimo. Questo dice
 Tullio, seguendo il parer di
 Platone; il quale per mostrare,
 che da tale riuolgimento
 nasca l’harmonia, finge che
 a ciascuna sphaera soprasieda
 vna Sirena: Percioche Sirena
 non vuol significare altro
 che Cantatrice a Dio. Et
 medesimamente Hesiodo
 nella sua Theogonia
 accennando questo istesso,
 chiamò ὀυρανία l’ottaua
 Musa, che è appropriata
 all’ottaua sphaera, da οὐρανός,
 col qual nome da i Greci vien
 nominato il Cielo. Et per
 mostrare, che la Nona sphaera
 fusse quella, che partorisce
 la grande & concordeuole
 vnità de suoni, la nominò
 καλλιόπη, che viene a
 significare di Ottima voce;
 volendo mostrar per questo
 l’harmonia, che risulta da
 tutte quell’altre sphere; come
 si vede accennato dal Poeta
 quando disse;
 Vos o Calliope aspirate
 canenti;
 inuocando solamente
 Calliope nel numero del più,
 come la principale, & come
 quella al cui solo volere si
 muoueno, & si girano tutte
 l’altre. Et tanto hebbero gli

“Agora tu Calíope me ensina
 E vós Musas me dai suficiente
 Favor, pera que cante quanta morte
 Alli causou de Turno o ferro forte.”
 (VIRGILIO, 1670, fl. 64, tradução de João Franco Barreto)

Invocando particularmente Calíope, entre as demais, como principal e como aquela, cujo querer move e gira todas as outras. E tanto os antigos consideraram essa opinião como verdadeira, que nos sacrifícios, eles usavam instrumentos musicais e cantavam alguns Hinos compostos de versos sonoros – os quais continham duas partes, uma das quais chamavam de στροφή e a outra de ἀντιστροφή para mostrar os diversos giros realizados pelas esferas celestes, sendo que uma, compreenderia os movimentos que as esferas fazem do Oriente ao Ocidente, e a outra, os movimentos que fazem as outras esferas e planetas que procedem ao contrário, segundo a opinião de alguns, do Ocidente ao Oriente. E com tais instrumentos acompanhavam, ainda, os corpos de seus mortos à sepultura, uma vez que acreditavam que depois da morte as almas retornariam à origem da doçura da Música, ou seja, ao Céu. Tal costume observaram os Judeus antigamente quando da morte de seus parentes – do que temos claríssimo testemunho no Evangelho [de Mateus, 9), no qual está descrita a Ressurreição da filha do príncipe da sinagoga, onde estavam também instrumentos musicais e tocadores, aos quais mandou Nosso Senhor que parassem de tocar. E faziam isso, segundo Ambrosio [SuperLucam, cap. 8, livro VI] para observar o uso dos seus antigos, que por esse expediente, impeliavam os presentes a chorar seus mortos.¹³

A doutrina visitada por Zarlino para esse fim, compreende que a alma, estando presa ao corpo humano, ao ser induzida pela Música, pode, pela natureza espelhada dos céus, rememorar sua natureza celeste. Do mesmo modo que não podemos apreender o Sol diretamente senão por seus raios, do mesmo modo os nosso ouvidos não podem captar a doce grandeza das harmonias celestes senão indiretamente (1589, p. 17):

Muitos ainda tinham a opinião de que, nesta vida, a alma fosse vencida pela música, pois, se estava presa no cárcere corpóreo, recordando-se e sendo consciente da Música do céu, se esquecesse toda a dura e cansativa lida. Mas se, então, o parecesse estranho, temos da Harmonia do céu o testemunho das Sagradas Escrituras, onde o Senhor fala a Jó [cap.

38, 4-7] dizendo: “Quem narrará as proporções ou as vozes dos céus? E quem fará calar o seu concerto?”. E, se me fosse perguntado, como queira, porque tão grande e tão doce som não seja por nós ouvido; outra coisa não saberia responder senão aquilo que diz Cícero [no sexto livro da República] – que nossos ouvidos, repletos de tanta harmonia, são surdos, tal como acontece aos habitantes de lugares – como aquele onde precipita o Nilo de altíssima altura (e que se chama de catadupa) – os quais, dada a grandeza do estrondo são, de certo modo, surdos; ou, ainda, tal como o nosso olho não pode fixar a vista no Sol ficando ofuscado por seus raios, do mesmo modo nossos ouvidos não podem entender a doçura da harmonia dos céus, pela sua excelência e grandiosidade.¹⁴

Em outro passo (1589, p. 388), Zarlino refere-se à história de Mársias, que segundo a tradição, foi quem encontrou a flauta (ou aulos) atirada por Atenas – deusa que, ao ver que, embora o som do instrumento lhe fosse agradável, a feição indecorosa causada pelo volume das bochechas, infladas pela arte, impedia que ela prosseguisse naquele empreendimento; assim, por tal insatisfação, resolveu jogar, dos céus, o instrumento. Mársias, tendo o encontrado e percebendo a grande capacidade de encantamento da flauta, convenceu-se de que era muito potente. Impudentemente, então, desafiou Apolo para competir consigo sob o julgamento das Musas e com o prêmio de fazer do vencido o que bem quisesse. Sua arrogância, no entanto, acabou fazendo-o subestimar o opoente e, vencido pela lira de Apolo, teve como castigo a morte por esfolamento. A origem divina do instrumento garantia que Mársias encantasse e exercesse grande influência sobre seus ouvintes e sua atuação é recorrente na literatura recuperada no Renascimento pelos chamados humanistas. Como outro aspecto desse espelhamento do universo na Música, Zarlino (1589, p. 18) descreve a relação que Boécio profere sobre a distância dos planetas como intervalos musicais; “da Lua à Mercúrio, se perfaz um intervalo de um semitom maior [...], da Lua ao Sol, a distância de dois tons e um semitom”. Há, como se pode verificar, uma equivalência retórica e filosófica, quanto ao espelhamento já citado, no discurso zarliniano:

antichi questa opinione per vera, che nelli sacrificij loro vsauano Musicali istrumenti, & cantauano alcuni Hinni composti di sonori versi, i quali conteneuano due parti, l'vna delle quali nominauano στροφή & l'altra ἀντιστροφή; per mostrare li diuersi giri fatti dalle sphere celesti: percioche per l'vna intendeuano il moto, che fa la sphaera delle stelle fisse dall'Oriente in Occidente; & per l'altra li mouimenti diuersi, che fanno l'altre sphere de pianeti procedendo al contrario, dall'Occidente in Oriente. Et con tali istrumenti ancora accompagnauano li corpi de lor morti alla sepoltura: percioche erano di parere, che dopo la morte l'anime ritornassero alla origine della dolcezza della Musica, cioè al cielo. Tal costume osseruaron gja gli Hebrei anticamente nella morte de loro parenti, di che ne hauemo chiarissima testimonianza nell'Euangelio, nel quale è descritta la risuscitatione della figliuola del prencipe della Sinagoga, doue erano musicali istrumenti, a sonatori de i quali comandò il Signor nostro, che più non sonassero. Et faceuano questo (come dice Ambrosio) per osseruare l'vsanza de i loro antichi; liquali in cotal modo inuitauano li circostanti a piangere con esso loro”.

14. “Molti ancora haueano opinione, che in questa vita ogni anima fusse vinta per la Musica; et che se bene era nel carcere corporeo rinchiusa, ricordandosi & essendo consapeuole della Musica del cielo; si domenticasse ogni dura & noiosa fatica. Ma se ciò ne paresse strano, hauemo dell'harmonia del cielo il

testimonio delle Sacre lettere,
doue il Signore parla a
Giobbe dicendo; Chi narrerà
le ragioni o voci de Cieli?
Et chi farà dormire il loro
concento? Et se mi fusse
dimandato; onde proceda, che
tanto grande & si dolce suono
non sia vdito da noi; altro non
saprei rispondere, che quello,
che dice Cicerone nel luogo
di sopra allegato; Che gli
orecchi nostri ripieni di tanta
harmonia sono sordi; si come
per essemplio auiene a gli
habitatori di quei luoghi doue
il Nilo da monti altissimi
precipita, detti Catadupa; i
quali per la grandezza del
rimbombo mancano del
senso dell'vdito. Ouero che
si come l'occhio nostro non
può fissare lo sguardo nella
luce del Sole, restando da i
suoi raggi vinta la nostra
luce; così gli orecchi
nostri non possono capire
la dolcezza dell'harmonia
celeste, per l'eccellenza et
grandezza sua".

15. "Ma chi uorrà
esserminar i Cieli nelle loro
parti, secondo che con gran
diligenza hà fatto Tolomeo,
ritrouera (comparate
insieme le doditci parti del
Zodiaco, nelle quali sono
i dodici segni celesti) le
consonanze musicali; cioè,
la Diatessaron, la Diapente,
la Diapason & l'altre per
ordine".

Quem, porém, quiser examinar os Céus em suas divisões, segundo o que, com grande diligência fez Ptolomeu, encontrará, junto com a comparação das doze partes do Zodíaco, nos quais estão os doze signos celestes, as consonâncias musicais, ou seja, a Diatesseron, a Diapente, a Diapason e as outras, pela ordem.¹⁵

À guisa de uma conclusão da definição dessa parte da Música Animastica, Zarlino recorda que muito bem fizeram Mercúrio e Terpandro, pois o primeiro, tendo inventado a Lira, ou a Cítara, pôs nela quatro cordas à imitação da Música Mundana, segundo Boécio e Macróbio, a qual se baseia nos quatro Elementos ou, ainda, na variedade das estações do ano. O segundo, porém, ordenou o instrumento com sete cordas à imitação dos sete planetas – e chamou-o de Heptacórdio.

6. DA MÚSICA HUMANA

A Música Humana, afirma Zarlino no capítulo VII das Instituições, é aquela Harmonia que pode ser entendida por todas as pessoas no exame e contemplação de si mesmo; que compreende a vivacidade incorpórea da Razão como um certo temperamento – como o das vozes graves e agudas em uma consonância. Ela é a conjunção das partes da Alma com o Corpo humano, da dimensão racional com aquela irracional. É a Música, em sua dimensão Humana, quem mescla os Elementos com proporção e equilíbrio e, desde o princípio da concepção do ser humano, está presente harmoniosamente.

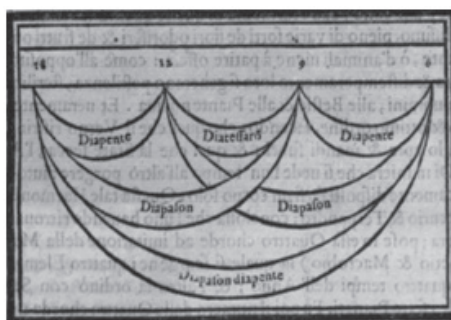


Fig.2: A demonstração por Zarlino, nas Instituições Harmônicas, 1589, p. 22, dos intervalos musicais realizados entre os dias fundamentais concepção humana.

Como medido pelos médicos – mas também consentido por S. Agostinho – prossegue nosso autor (1589, p. 23), o sêmen humano no corpo da mulher demora seis dias para converter-se em leite, e nove dias para transformar-se em sangue. Ao término de doze dias, já é uma massa de carne sem forma que, pouco a pouco, no décimo oitavo dia, toma forma humana. Em quarenta e cinco dias se conclui, então, a geração com a infusão da Alma intelectual por Deus. Como vemos na figura 2, o intervalo entre os dias desse processo, segundo Zarlino, equivaleria às harmonias sonoras, proporcionadas como oitava (diapason), quinta (diapente) e quarta (diatesseron). Se pode, igualmente, verificar ainda mais precisamente a Música em sua dimensão Humana, no *harmonioso* desenvolvimento do ser humano, que de infante se transforma *harmoniosamente* em velho, dia após dia; muito embora essa mudança concretamente aconteça diante dos nossos olhos, não conseguimos vê-la (não em sua totalidade) mas tão somente compreendê-la, do mesmo modo, talvez, com que não conseguimos ver o espaço que há entre uma voz grave e uma aguda quando se canta, mas apenas entendê-lo através da Razão.

Também os Humores, no seu equilíbrio corpóreo, se podem verificar a harmonia e sua consonância – ou dissonância – que se temperam segundo dirige e governa a Razão à um perfeito fim. Essa harmonia pode ser conhecida nas diversas partes da Alma (1589, p.23):

[...] Se conhece ainda tal harmonia da Alma, ou seja, das suas partes que são o Intellecto, os Sentimentos e o Hábito [...].¹⁶

Embora sejam partes fundamentais para a compreensão do conceito de Música que em seu tempo Zarlino frequentava, o autor se compromete com a parte dita Orgânica, que em linhas gerais é, segundo Gozza (2000, p. 10):

A Música Orgânica – de ‘órgão’, se refere tanto aos órgãos do corpo humano que produzem a voz, quanto aos instrumentos musicais fabricados pelo homem – a chamada *Musica Instrumentalis* de Boécio. Derivada da Música ‘orgânica’ estão a ‘Harmônica’ ou ‘Natural’ e a ‘Artificial’, que se refere à harmonia dos instrumentos naturais (da natureza) e a harmonia dos instrumentos artificiais (da Arte [do homem] – e se dividem, primeiramente, em música ‘Plana’, ‘Mensurada’, ‘Rítmica’ e ‘Métrica’

16. “[...] Conoscesi ancora tal harmonia dall’Anima; cioè, dalle sue parti, che sono l’Intelletto, i Sentimenti & l’Habito [...]”.

17. “L”organica” - da ‘organo’, riferibile sia agli organi del corpo umano che producono la voce, sia agli strumenti musicali fabbricati dall’uomo - è la musica instrumentalis di Boezio. Membra della musica “organica” sono l”harmonica o naturale” e l”arteficiata”, vale a dire l’armonia degli strumenti naturali (natura) e armonia degli strumenti artificiali (arte), la prima divisa in musica “piana”, “misurata”, “rithmica” e “metrica” (applicabili anche alla musica artificiale), la seconda divisa in base alla natura degli strumenti musicali ossia “da fiato”, “da chorde” e “da battere”

18. Tal preceptiva foi objeto de estudo do Mestrado realizado no núcleo de Pós Graduação em Musicologia da ECA-USP, por Fernando Schilliter sob a orientação de Monica Lucas em 2017: “A contemplação de Deus no espelho da música: a música especulativa no tratado “Speculum Musicae. Um estudo sobre a música especulativa medieval e seu contexto filosófico e teológico a partir da leitura dos capítulos introdutórios do Livro I do tratado”.

19. Zarlino riformula la musicologia boeziana, indirizzata ai filosofi, adeguandola alla realtà musicale e ai musicisti; egli unifica musica mondana e musica humana nella musica animastica, distinguendola nettamente dalla musica organica prodotta dall’uomo su questa Terra. La musica instrumentalis ha poi

(applicáveis também à Música Artificial); a segunda divisão, compreende a natureza dos instrumentos musicais, ou seja, os ‘de sopro’, ‘de cordas’ e ‘de bater’.¹⁷

Gozza (2000, p. 10), contudo, afirma que a maior transformação que Zarlino propõe sobre a dimensão teórica da Música, relaciona-se ao fundamento e limite das ações do Músico – que mais tarde será chamado de ‘Músico Perfeito’ em semelhança ao conceito de ‘*Musicus Perfectissimus*’ considerado em preceptivas como no *Speculum Musicae* de Jacobus Leondiensis¹⁸ - mas atualizando, tanto o conceito de Música, como o de Músico. Se antes, a vocação do Músico Perfeito estava completamente amparada no que Zarlino considera Animástico, com essa modernização conceitual, o foco passa a estar muito mais sobre a dimensão Prática da profissão combinada com o seu profundo conhecimento histórico e retórico:

Zarlino reformula a musicologia de Boécio, endereçada aos filósofos, adequando-a à realidade musical e aos musicistas; ele unifica a música mundana e a música humana na Animástica, distinguindo-a sutilmente da música orgânica produzida pelo homem na Terra. A Musica Instrumentalis tem, portanto, em Zarlino articulações não contempladas na sistematização de Boécio, que levam em consideração a evolução da música nos séculos que separam Zarlino de Boécio. Enfim, o objeto das Instituições Harmônicas é a Musica Instrumentalis, ou seja, a Música ‘em particular’, separada da música ‘Universal’, Mundana e Humana, própria dos filósofos.¹⁹

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numerosas doutrinas produziram fortuna no pensamento musical durante o Renascimento. Reflexos dessa profusão de tradições, tão diversas quanto particulares, se podem achar na literatura tratadística e suportar diferentes versões para uma mesma específica questão. Aos olhos hodiernos o que poderia parecer incongruência ou mesmo confusão – a abundância de argumentos muitas vezes contrários, por exemplo – constitui a operação ordinária dos textos submissos à Instituição Retórica quinhentista, mas não àquele proceder científico surgido após o século XVII.

O conhecimento da difusão, assim, de diferentes significados para uma mesma palavra nesse período – no caso, do conceito de ‘Música’ – certamente possibilitará interpretações mais coerentes aos assuntos musicais do Renascimento, circunscrevendo-os ao seu âmbito genético. Nesse horizonte de sentido, portanto, é que se desenvolvem as bases da reformulação e ampliação, proposta principalmente por Gioseffo Zarlino, quanto ao conceito de Músico e Música que se definem em sua obra, sobretudo na visita às autoridades históricas e a circunscrição de novos e decorosos limites para a sua Arte e Ciência.

in Zarlino articolazioni non contemplate nella sistemazione boeziana, che tengono conto dell'evoluzione della musica nei secoli che separano Zarlino da Boezio. Infine, l'oggetto delle Istitutioni harmoniche è la musica instrumentalis, ossia la musica "in particolare", separata dalla musica "in universale", mondana e humana, propria dei filosofi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGOSTINHO, S. *Opera Omnia*. Roma: Citta Nuova: s/d.

ARISTÓTELES. *De la Politica*. Veneza, Gio. Battista Somascho: 1583. Trad. F. Figliucci.

_____. *Rettorica et Poetica tradotte di Greco*. Tradução de Bernardo Segni. Florença: Lorenzo Torrentino, 1549.

_____. *Nicomachean Ethics*. Princeton: Princeton University Press, 1984. Trad D. Ross.

_____. *Problems*. London: Harvard Music Press (Loeb), 1937. Trad. W. S. Hett.

ARTUSI, Giovanni Maria. *L'arte del Contraponto*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1586.

_____. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1600.

BOCCACCIO, Giovanni. *La Genealogia de gli Dei*. Veneza: Fratelli Zoppini, 1581. Trad. G. Betussi.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Gredos, 2009.

CARDOSO, Fernando Schlithler. *A contemplação de Deus no espelho da música: a música especulativa no tratado Speculum Musicae. Um estudo sobre a música especulativa medieval e seu contexto filosófico e teológico a partir da leitura dos capítulos introdutórios do Livro I do tratado*. 2017. 308 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DIRUTA, Girolamo. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da pena* – Fac-símile – Veneza, 1593 e 1609. Bologna: Forni Editore, 1960.

FERNANDEZ, António. *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham&Proporções de Musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626.

FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, Mauri (org.). *Clássicos da Teoria da tradução*. Volume 4. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

GALILEI, Vincenzo. *Il Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica* – facsímile – Veneza, 1584. Bologna: Forni Editore, s/d.

GOZZA, Paolo. *Number to sound. The musical way to the scientific revolution*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, 2000.

HORÁCIO, Quinto. *Ode III*. Tradução de Rui Miguel Duarte. Disponível em: <<http://marocidental.blogspot.com.br/2012/01/horacio-ode-330.html>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

LORENZETTI, Stefano. *Musica e identità nobiliare nell'italia del Rinascimento: Educazione, mentalità, immaginario*. Firenze: Leo S. Olschki, 2003.

MARANS I SISCAR, Gregorio. *P. Virgilii Maronis Opera omnia: variis interpretibus et notis illustrata*. Valencia: Hermanos de Orga, 1795.

PLATÃO. *Diálogos - Fedro - Cartas - O Primeiro Alcibiades*. Belém: Ed. UFPA, 2007.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1985.

REZENDE PORTO, Delphim. *Girolamodiruta: iltransilvano – diálogo sobre o verdadeiro modo de tocar órgão & instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII*. 2013. 342f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. *L'Institutioni Oratorie*. Venezia: I Gioliti, 1584. Trad. Oratio Toscanella.

TAMMINGA, Liuwe. Prefazione. In: *Musica Nova*. Venezia 1540 - Ricercari. Bolonha: Il Levante libreriaeditrice, 2010.

VIRGILIO, Publio. *Eneida*. Tradução de João Franco Barreto. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1670.

ZACCONI, Ludovico. *Prattica di Musica I e II*. Veneza: Bartolomeo Carampello, 1592 e 1619.

ZARLINO, Gioseffo. *Istitutione Harmoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1558, 1561 e 1589.

_____. *Dimostrationi Harmoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1571.

_____. *Sopplimenti Musicali*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1588.

LA REFUTACIÓN EN LA DISPOSICIÓN
MUSICAL BARROCA
O CÓMO ARGUMENTAR CON SONIDOS

Gabriel Pérsico
Universidad Nacional de las Artes - Argentina
Email: gabrielpersico@gmail.com

Resumen:

Estudiaremos en este trabajo algunos de los distintos recursos de oposición argumental, basados en la retórica textual, que se emplearon en la música barroca. Ejemplificaremos con fragmentos del Aria *Seele*, para soprano y *flauto traverso obbligato*, del Oratorio de Pascua, BWV 249 de Johann Sebastian Bach.

Palabras clave: Argumentación. *Confutatio* (refutación). Retórica musical. Música barroca

Rebuttals in musical disposition, or how to argument with sounds.

Abstract:

This paper is focused on several argumentative resources based on textual rhetoric and employed in baroque music. Excerpts of Aria *Seele*, for soprano and *flauto traverso obbligato* from Johann Sebastian Bach's Eastern Oratorium BWV 249 will be analysed.

Keywords: Argument. *Confutatio* (rebuttal). Musical Rhetoric. Baroque music.

La metáfora de la música como lenguaje, de larga data ya a principios del siglo XVIII, concebía a la música como un discurso sonoro. Los teóricos desarrollaban herramientas de análisis y composición a partir de la retórica textual. La forma podía ser asimilada a la disposición de un discurso, en especial a un discurso del género forense. Johann Mattheson en sus escritos aborda el problema de la disposición aplicada a la música. Otros autores contemporáneos también hacen referencia al asunto en mayor o menor grado. Consideramos que la clara percepción de la disposición musical es fundamental para un intérprete historicista. En ella, la identificación de los mecanismos musicales de refutación resulta de fundamental importancia y configura un primer paso para la conciencia del despliegue del discurso completo.

1. ARGUMENTATIO (CONTENTIO): PROPOSITIO, CONFIRMATIO, CONFUTATIO, DIVISIO

Quintiliano sostiene que lo que define al género forense es la oposición entre la acusación y la defensa. Dice además que resulta más fácil acusar que defender. Como el defensor deberá negar y refutar las pruebas que se le presentan, deberá poseer mayor elocuencia. Por esa razón, las secciones que configuran estas funciones no están dogmáticamente definidas y variarán según el tipo de discurso que se precise elaborar.

Los autores clásicos denominan argumentación, también llamada *contentio*¹, a la parte del discurso que agrupa las secciones de *confutatio* y *refutatio*. Entendida como el meollo del discurso, es la sección que sirve para establecer la credibilidad del punto de vista que defendemos. Es el momento en que se produce el agonismo dialéctico entre el argumento sostenido y su contrario. Estas dos secciones principales presentan entonces una función específica:

1) la *Confutatio* o *Refutatio* que consiste en una argumentación negativa que intenta demostrar lo insostenible de la posición contraria y sus pruebas.

2) la *Confirmatio* o *Probatio* que consiste en una argumentación positiva que demuestra la credibilidad de nuestra causa y la validez de sus pruebas.

1. El diccionario latino VOX, define la entrada *contentio* con los siguientes significados: esfuerzo, elevación (de la voz, del tono), pasión, ardor, celo; lucha; debate, discurso vehemente, apasionado; comparación; antítesis. Queda claro entonces el carácter inestable y confrontativo de la sección en donde se enfrentan las pruebas contrarias en el discurso forense y donde se desarrollan los motivos y/o se oponen los afectos en el discurso musical.

La proposición (*propositio*) previa tiene la función de presentar el verdadero contenido y propósito del discurso. La tradicional división en *principium, medium, finis* es complejizada por los teóricos alemanes al utilizarla en relación a la fuga con el esquema de la *chria* lógica. El esquema estructural de la *chria* es una variante pedagógica del esquema de disposición clásica de la retórica. Butler cita la comparación de ambos esquemas de Christoph Weissenborn², uno de los más importantes retóricos alemanes del período:

2. *Gründliche Einleitung zur Deutschen und Lateinischen Oratorie und Poesie* (Dresden y Leipzig, 1731), p. 93-94. En (BUTLER, 1977, p. 70)

CHRIA	DISPOSITIO
.....	<i>exordium</i>
.....	<i>narratio</i>
<i>prótasis</i>	<i>propositio</i>
<i>aetiologia (probatio)</i>	
.....	<i>divisio</i>
<i>amplificatio</i>	<i>confutatio</i> (secciones agrupadas bajo el término <i>contentio</i> , lo que señala su reversibilidad; pruebas y argumentos para reforzar o refutar el tópico principal)
-a contrario (<i>per confutationem</i>)	
-a comparato	
-ab exemplo	
-a testimonio	
.....	<i>confirmatio</i>
<i>conclusio</i> (o repetición de <i>prótasis</i> , o consecuencia lógica en forma de axioma o deseo, comúnmente en forma de un verso corto)	<i>conclusio</i>

La *chria* carece de las dos secciones iniciales de la *dispositio* clásica, comienza “*in media res*” con la *prótasis* o tesis principal, sinónimo de *propositio*. En la *chria*, entonces, la narración no aparece, ya que podía estar subsumida en la sección de proposición. Para Quintiliano, la narración contaba los hechos y la proposición se focalizaba en las pruebas que debían ser defendidas. Por eso es necesario que la proposición siga a la narración: una vez que los hechos fueron expuestos se procede a presentar las pruebas. Por ello también, la proposición está antes de la confirmación que constituye una de las secciones de la *contentio* o *argumentatio*:

La narración, según el orden natural, precede a la confirmación, pues debemos probar lo que primero hemos contado para este fin [...]

Dicen algunos que la proposición, como parte de la causa judicial, debe seguir a la narración. A cuya opinión respondo diciendo que por proposición entiendo el principio de toda confirmación. Ésta no solamente se pone antes de las pruebas, sino algunas veces al principio de cada una de ellas [...](QUINTILIANO, 2004, cap. IV).

3. Lenneberg traduce aquí “la proposición misma”: *the propositio itself*. (LENNEBERG, 1958, p. 194).

4. Harrys en su traducción de del *Capellmeister*, invierte el orden de los párrafos 10 y 11, probablemente para que coincidan con la lista del párrafo 4.

5. “Las siguientes dos secciones en el esquema clásico de disposición, *confirmatio* y *confutatio*, envuelven ambas la declaración de argumentos, la primera para reforzar el caso, la última para refutar los argumentos presentados contra él por la parte contraria. No sorprende entonces que estas dos secciones aparezcan a menudo unificadas bajo el término común de *contentio*, y su secuencia particular en el esquema de la *dispositio* parezca reversible.” [“The next two sections in the classical disposition scheme, *confirmatio* and *confutatio*, both involve the statement of arguments, the former to strengthen the case, the latter to refute arguments brought against it by an opposing party. Thus it is not surprising that these two sections were often linked together under the single term *contentio*, and their particular sequence in the dispositio scheme seems to be reversible”] (BUTLER, 1977, p. 70).

Mattheson define la *propositio* de la siguiente manera:

La *Propositio*, o el discurso propiamente dicho³, contiene brevemente el contenido [sentido] o finalidad [propósito] del discurso musical, y es de dos tipos: simple o compuesto, a la cual también pertenece la *Propositio* variada u ornamentada en música, que no es mencionada en la retórica [textual] [...] (Mattheson & Harris, 1739, p. 471) (LENNEBERG, 1958, p. 194-195). **Não entendi esta citação!**

A continuación en el mismo párrafo, Mattheson anticipa brevemente su análisis posterior de las proposiciones (simple, variada y compuesta) en el aria de Marcello. Recordemos que el autor ejemplifica su análisis de la *dispositio* en un *aria da capo*, sorprendentemente, sin proporcionar el texto. Por lo que se deduce en su análisis, las diferentes proposiciones se identifican con la aparición en diversas formas del tema o motivos principales del aria en la sección A de la misma. Este funcionamiento se relaciona de alguna manera con el recurso del *motto* en las arias italianas de los siglos XVII y XVIII.

En los párrafos siguientes (§10 y §11), Mattheson define la *Confirmatio* y la *Confutatio*. Es notorio que el orden de los párrafos esté invertido con respecto a la lista de secciones de la *dispositio* que figura en el §4. Ahora aparece en primer lugar la confutación y luego la confirmación⁴. En este orden aparecerán luego en el análisis del aria, ya que las confutaciones forman parte de la sección B de la misma y se considerará confirmación la vuelta a la sección A. Para Bartel, ambas secciones son habitualmente agrupadas bajo el término de *contentio* (ver *ut supra*) y su ubicación en la *dispositio* pareciera ser reversible, lo cual justificaría su diferente ordenamiento en el capítulo de Mattheson que estamos estudiando. (BARTEL, 1997, p. 81). Butler sostiene lo mismo⁵, explicando que Weisenborg en su esquema de la *chria*, parece dejar claro que los diferentes métodos de *amplificatio* son equivalentes a la *confutatio*:

[...] Esto se confirma por la aparición de la *confirmatio* siguiendo a los diferentes métodos de amplificación y justo antes de la *conclusio* en la adaptación de la *chria* a la fuga de Schmidt (BUTLER, 1977: n. 91, p. 105)⁶.

Esta reversibilidad representa una posible aplicación flexible del esquema retórico de la *dispositio* a la música. Además, podemos constatar en los análisis que la sección de *contentio* o *argumentatio* muchas veces incluye más de un segmento con funciones de *confutatio* o *confirmatio*.

Veamos entonces cómo Mattheson define estas secciones:

§10 La *Confutatio* es la resolución de las objeciones. En música esto puede ser expresado por medio de retardos⁷ o por citar y refutar pasajes aparentemente extraños. Estos contrastes, cuidadosamente empleados, son una especial fuente de placer auditivo. Todo lo que vaya en contra de la proposición se resuelve y acomoda. Esta parte de la disposición, a pesar de ser una de las más bellas, no se encuentra a menudo en la música.” (LENNEBERG, 1958, p. 195)⁸.

§11 La *Confirmatio* es el ingenioso refuerzo de la proposición y aparece en melodías por medio de repeticiones sorprendentes (que no hay que confundir con las “reprises” comunes⁹). Lo que tenemos en mente son pasajes placenteros repetidos varias veces con todo tipo de variaciones agradables [...] (LENNEBERG, 1958, p. 195)¹⁰.

Es claro en sus definiciones el carácter positivo de la *confirmatio*, en el sentido de corresponder motivicamente a lo planteado en la proposición y probablemente en el exordio también. La repetición de pasajes que refuerzan la proposición, variándolos, parecen suponer que se produjo previamente una oposición a los mismos. Mattheson pone el énfasis en la variación motivica, al igual que los tratadistas que abordan retóricamente a la fuga lo hacen con respecto a las variaciones que el sujeto de la misma puede sufrir. No hay aquí demasiado acento en las variaciones tonales, que para el pensamiento del autor, están íntimamente ligadas a la expresión de los afectos. Sin embargo, más adelante en el mismo capítulo al analizar la parte B del aria da capo hay referencia la diferencia semántica que produce en el mismo motivo el cambio de centro tonal.

6. “This is confirmed by the appearance of the *confirmatio* following the various methods of amplification and just prior to the *conclusio* in Schmidt’s adaptation of the *chria* to *fugue*”.

7. Encontramos aquí una discrepancia en las traducciones inglesas. Lenneberg traduce por “*ties*” y evidentemente duda ya que coloca entre corchetes el término alemán [*Bindung*]. Harrys traduce “*combining*”, utilizando otra estructura de oración. Lenneberg pareciera referirse entonces a “retardos”, una de las posibles traducciones técnicas de *ties*, mientras que Harrys haría referencia a elaboraciones motivicas. Ambas traducciones tienen sentido. Me inclino por la primera ya que hace alusión a la aparición de disonancias, mientras que la elaboración motivica está implícita en el final de la oración de Mattheson.

8. “*Confutatio* is the resolution of objection. In music it may be expressed by means of *ties* [*Bindungen*] or by the citation and refutation of apparently foreign passages. Such contrasts, carefully used, are a special source of aural pleasure. Everything that goes against the proposition is resolved and settled. This part of disposition, al-though it is one of the most beautiful, is not found in music very often”.

9. Lenneberg aclara que Mattheson con “*reprises*” se refiere a las repeticiones de secciones enteras, indicadas con un signo.

10. “*Confirmatio* is the clever reinforcement of

the proposition and is brought about in melodies by means of surprising repetitions (by which we do not mean the ordinary reprises). What we have in mind are agreeable passages repeated several times with all sorts of nice variations”.

11. “Nelle altre Parti, non potendonemenohavere i Soggetti interi, si addatteranno i

La confutación entonces pareciera que produce la oposición al asunto principal de la música no sólo por cambios motivicos sino también por la aparición de disonancias y modulaciones. En el análisis del inicio de la parte B del aria (Cap. XIV, §20), Mattheson indica una serie de cambios de centro tonal y luego de un pasaje con retardos, la llegada a la tónica de re menor (cuarto grado) a través de una cadencia con la siguiente sentencia “*confutatio, rhetoribusdissolutio, nobisresolutio*”. O sea: “Confutación, para los rétores disolución, para nosotros [los músicos] resolución”. No queda claro por qué el autor sostiene que pese a ser una de las más bellas partes del discurso, raramente se encuentra en la música. Posiblemente, podemos aventurar, esto se origine en la tradición alemana de análisis retórico-musical del repertorio imitativo y de la fuga, en donde la *confutatio* se realiza a partir de elaboraciones del sujeto y contrasujeto y de recursos contrapuntísticos. Sin embargo, en el repertorio que Mattheson denomina “moderno”, el más relacionado con la ópera italiana, los recursos de oposición son más amplios.

Al tratar la sección de *confutatio* en su análisis retórico de la fuga, Butler señala que la fragmentación temática es un recurso muy utilizado y teorizado por los alemanes.

Ya Mattheson en su capítulo sobre la invención melódica (Cf. capítulo IV, §15 y ss.) del *Capellmeister* partía de la fragmentación para la creación de un nuevo sujeto.

Butler también cita al teórico italiano Giovanni Bontempi (c. 1624-1705) que ejemplifica la elaboración motivica que puede ocurrir en la confutación de una fuga a partir de unidades menores del sujeto que denomina “*particelle*”.

En las otras partes, no pudiendo tampoco tener los Sujetos completos, se adaptarán sus miembros, que son las “*particelle*” [partecitas] de los mismos Sujetos [...] ¹¹ (*apud* BUTLER, 1977, p. 80).

El proceso de la fragmentación de los motivos es habitualmente designado en la teoría retórico-musical como *distributio*, la cual en realidad es una figura o tropo que a veces también es designada con el término de *divisio*. El término puede nombrar a una sección de la disposición del discurso y algunos autores así la tratan. Su importancia radica en la elaboración temática de raíz lógica, ya que construye a partir de unidades menores. Butler también cita al teórico Johann

Adolph Scheibe (1708-1706) que comenta la figura retórica de *distributio* de la siguiente manera:

[...] disección (*distributio*). Aparece cuando se trabaja el principal sujeto de una pieza de tal manera que se observa especialmente cada una de sus partes, una después de la otra. Si se quiere quizás disecar el tema de una fuga que era un poco largo, entonces se debe primero tratar una frase o compás y luego también el fragmento que queda de manera similar, y consecuentemente se podrían considerar todas las partes del sujeto principal como frases especiales y aislar las unas de otras por tratamientos diferentes. Esta figura contribuye de gran manera a la completa e ingeniosa elaboración de una fuga [...] *Der critische Musikus* (Hamburgo, 1745, p. 692-93), (*apud* BUTLER, 1977, p. 83)¹².

Este proceso de elaboración por división es una de las características más importantes de la sección de la confutación, además de la aparición de disonancias o “melodías extrañas” como afirma Mattesohn.

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) es uno de los teóricos que consideran la división como una sección de la *dispositio*. Afirma que en la fuga se encuentra luego de la primera exposición temática (BUTLER, 1977, p. 84). Lo interesante de su planteo es que caracteriza el procedimiento en relación a la precisa expresión de los afectos, de la misma manera en que lo hace el lenguaje, utilizando sinónimos, paráfrasis, etc:

La subdivisión de un tema principal sirve para examinar el material musical desde varios puntos de vista [...] La intención de una composición es expresar tanto **un sentimiento individual como uno general**. En ambos casos las relaciones y circunstancias son tan diversas que los sentimientos no pueden ser aclarados suficientemente sin disolverlos en partes separadas. Esta disolución emplea recursos similares a los lingüísticos: por ejemplo, en música tenemos también expresiones sinónimas, diversas formas de paráfrasis, reemplazos [*hyperbaton*], etc. Incluso **una individualización de sentimientos generales puede ser expresada musicalmente** [...] ¹³ *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, 1788-1801 (*apud* BARTEL, 1997, p. 241-242, **grifo nuestro**).

12. “[...] is dissection (*distributio*). This occurs when one works out the principal subject of a piece in such a way that one dwells upon each part of it specially, one part after another. If one wished perhaps to dissect the theme of a fugue that was somewhat long, then one would first treat one phrase or measure and then also fragment in a similar manner what remained, and consequently would consider all parts of the principal subject as special phrases and isolate these from one another by different treatment. That this figure contributes a great deal to the skillful and consummate working out of a fugue, [...]”.

13. “The subdivisions of a principal theme serve to examine the musical material from all sides [...] A composition’s intention is to express either an individual or a general sentiment. In both cases the relationships and circumstances are so diverse that the sentiments cannot be sufficiently clarified without dissolving them into their separate parts. Such a dissolution employs devices similar to linguistic ones: for example, in music we also have synonymous expressions, diverse forms of paraphrase, replacements [*hyperbaton*], and so on. Even an individualization of general sentiments can be musically expressed [...]”.

Sinteticemos algunos de los procedimientos citados que podemos encontrar en la sección de *confutatio* con el fin de producir la refutación del asunto propuesto:

- disonancias
- retardos
- modulaciones
- segmentos sintácticos contrastantes (“pasajes extraños” para Mattheson, también *apostrophes*)
- fragmentación (*divisio*) y elaboración motívica
- afectos que divergen o contrastan con el afecto principal. Individualización de sentimientos generales (Forkel)
-

Veamos ahora cómo funcionan estos conceptos con un ejemplo.

2. LA *CONFUTATIO* EN EL ARIA *SEELE*

Analizaremos brevemente el Aria *Seele, deine Specereiensolennichtmehr Myrrhensein*, para soprano con flautotraverso obligado del Oratorio de Pascua (*Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße*), versión de 1748/9, BWV 249 de Johann Sebastian Bach. El objetivo es observar cómo la *divisio* o fragmentación y alguno de los otros elementos enumerados más arriba son utilizados a fin de oponerse al asunto principal del Aria en la sección de la *confutatio*. El análisis podría enfocarse sólo en el aspecto motívico sin considerar al texto, de la misma manera en que lo hace Mattheson con el aria de Marcello, pero igualmente haremos alusión a algunos aspectos del texto y el contenido general de la pieza.

Se trata de un *aria da capo*, con una larga sección A y una sección B más breve. El *da capo* está indicado completo, por lo que el peso formal de la sección A es considerable. Siguiendo a Mattheson, distinguimos una *dispositio* completa en la sección A. La sección B (*medium*, para la *dispositio* tripartita) cumple el rol de *confutatio* en el esquema ABA, con una modificación en el afecto principal y una pequeña novedad temática, aunque los motivos siguen siendo fundamentalmente los mismos. En el análisis, nos referiremos al *exordio* a cargo de la flauta y a la *confutatio* de la sección A. Haremos una breve alusión a los

cambios motivicos que se producen en la sección B relacionados con la confutación.

El contenido afectivo del aria y también algunos detalles de los motivos presentan vínculos con el Adagio que configura la sección B (*medium*) de la Sinfonía inicial de la cantata. Las secciones A y A' (*principium, finis*) de la Sinfonía se hallan en re mayor y están instrumentadas con un gran despliegue de trompetas y timbales, como corresponde al afecto dominante de una cantata cuyo asunto es la Resurrección¹⁴. Sorprendentemente, tanto el Adagio como el Aria, ambos en si menor, son de una tristeza profunda y una gran melancolía que no pareciera adecuada al tópico de exultación. Por otra parte, la duración del Aria, con su extensa sección A, es considerablemente mayor con respecto a las otras piezas que conforman la cantata.

Desde el punto de vista del contenido semántico y sintáctico el Aria es de una gran complejidad que por supuesto, no agotaremos aquí. El texto, que pertenece a Christian Friedrich Henrici (Picander), es el siguiente:

Sección A *Seele, deine Spezereien*

Alma, tus aromas
Sollennicht mehr Myrrhen sein.
ya no serán de mirra.

Sección B *Dennallein*

Porque sólo
Mit dem Lorbeerkränze prangen,
con el adorno de la corona de laurel
Stillt dein ängstliches Verlangen.
se aliviará tu angustioso anhelo.¹⁵

El poema hace referencia al relato de los evangelios en el cual las mujeres van a ungir con mirra el cadáver de Jesús para los rituales funerarios. La mirra es una resina que se disolvía en aceite y que tenía, además de perfume, efectos embalsamadores. Cuando las mujeres arriban a la tumba, la encuentran abierta; el cadáver ha desaparecido. Alguien les dice (después se sabe que es un ángel) que Jesús resucitó. Las mujeres quedan aterrorizadas frente a lo sobrenatural, por lo que podríamos aventurar que los afectos principales son de angustia,

14. La versión original de esta cantata era la *Schäferkantate*, 'Cantata Pastoral' (*Drama per Musica*) destinada al cumpleaños del Duque Christian of Sachsen-Weißenfels, en 1725. Bach adapta la pieza para su uso litúrgico a principios de 1730 y la titula Oratorio. Las partes originales de la versión "Pastoral" se han perdido.

15. Agradecemos a la Prof. Sandra Girón por las sugerencias en la traducción y a la Lic. Clara Cortazar por las implicancias hermenéuticas y litúrgicas del texto.

desasosiego o estupor. Aquí termina el Evangelio según San Marcos en su versión original.

El alma sube al cielo al igual que los aromas y vapores de la mirra, lo cual parece que no será posible porque el cuerpo no está en la tumba y el rito fúnebre no se pudo consumir.

Es interesante el rol de la flauta, ya que prácticamente no comparte sus motivos con la parte de soprano. Pareciera que el instrumento asume la función de exponer los afectos principales de las mujeres o del alma misma, convirtiéndose en una especie de personaje trágico que mima sus pasiones sin palabras. Este procedimiento dramático de “personificar” un instrumento lo usa Bach, por ejemplo, en el Aria para contralto “*Ebarmedich*” de la Pasión según San Mateo, en donde la “perfección” de la línea del *ritornello* del violín nunca es alcanzada por la voz que jamás canta una versión completa del mismo. Sumado al hecho de que el acompañamiento está armado con el “halo” de cuerdas que enmarca a Jesús, podríamos suponer que la línea del violín representa la perfección del alma divina que los humanos pretenden alcanzar pero nunca lo logran. (BUTT, 2010, p. 79 y ss.). En nuestra aria, la soprano, por otra parte asume su rol de narrador/observador como parece sugerirlo el apóstrofe del poema: ella (¿cada uno de nosotros?) le habla al alma. Por eso, es importante entender el rol retórico que asumen los motivos de la flauta en el extenso exordio.

La metáfora del ascenso de los aromas y del alma, está descripta por Bach con la figura de la hipotiposis en la primera sección (ver sección 1 en el ejemplo 1): ascenso (motivo a1) con intervalos cada vez más amplios en gradatio en los compases 2 y 3. Ya en el exordio observamos el desarrollo motivico, a través de la figura de paronomasia y el ars combinatoria: el motivo b2 se relaciona con la bordadura en a1 y el motivo b3 modificará su último intervalo para configurar al motivo c1. La sección 2 pareciera relatar el dolor del alma o de las mujeres al introducir el tópico (ampliamente generalizado en la música barroca) de los sollozos o lamentos (motivo c2). El último de los motivos de “sollozo” (c. 6:1) enlaza con una nueva aparición del motivo a1, generando otra variante que denominamos a'. En la sección 3 del exordio aparece un nuevo

motivo (d) que es la suma y combinación de otros ya escuchados: b2+a2+a1+b1. También podemos considerar que el motivo que se extiende del c. 9:2 al 9:3:1:1 es una variación (paronomasia) de a1. Luego de dos compases de catabasis melancólica (c. 9 y c. 10), comienza una gradatio en anábasis, con el mismo motivo d (c. 11 a c. 13) que culmina en el re” (c. 14:1) de la sección 4, también la nota más aguda de la anterior sección1, para seguir con una rápida catabasis en tresillos (motivo e) que recuerda por una lado al motivo descendente b1 y por otro lado, considerando las dos primeras notas de cada tresillo y luego la bordadura que produce la tercera nota, resulta una variación del motivo de los “sollozos” (c2).

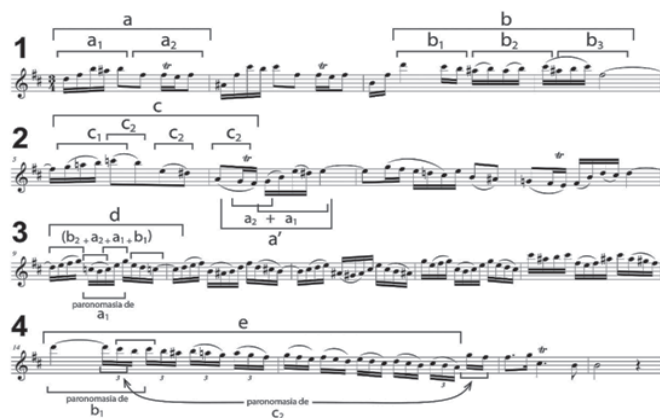
Inmediatamente antes del comienzo del aria, en el final del recitativo, los solistas dicen:

Bajo[relator]:	“con saladas lágrimas y melancólica añoranza, le habían destinado una unción,
Soprano y alto[mujeres en 1ª persona]:	que en vano hemos preparado.” ¹⁶

16. “Hatmitgesalzenen-Tränen/Und wehmutsvollem Sehnen/Ihm eine Salbung zugebracht,/Die ihr, wie wir, umsonst-gemacht”.

El oyente entonces es inducido a pensar que el exordio de la flauta ilustra el estado de ánimo de las mujeres que encuentran la tumba vacía. Recién en la *narratio*, la soprano introduce el apóstrofe del texto al alma, lo cual complejiza la situación psicológica: ¿cada una de las mujeres le habla al alma de Jesús?, ¿la soprano es un narrador objetivo apostrofando al alma?, ¿somos cada uno de nosotros dirigiéndonos a nuestra alma o al alma de Jesús? De cualquier manera, queda claro que los diseños motivicos de la flauta y los de la soprano no son los mismos.

Hay otros elementos en el bajo continuo (que no incluimos en el ejemplo) que refuerzan el carácter melancólico del aria como ser la cadencia frigia al final de la primera frase (c. 3:3 a c. 4:1) y el despojado bajo en pizzicato apoyando a la melodía al principio sólo por compás, luego por tiempos (cortos, indicados con corchea y silencio de corchea) en el momento de señalar el tetracordio melancólico que desemboca en la cadencia frigia (c. 3 y c. 4), o avanzando por solemnes yambos.



Ejemplo 1: Exordio del Aria *Seele*, Oratorio de Pascua, BWV 249 de Johann Sebastian Bach

Están claros los procesos de elaboración de motivos que utiliza Bach en el exordio. Coinciden con los que describen Mattheson, Sheibe y Forkel citados más arriba, en especial los relacionados con la fragmentación que da lugar a nuevas configuraciones (figuras de *divisio*, *distributio*, *paronomasia*, etc.). Es interesante hacer notar el contenido afectivo que identifica a los distintos motivos o conjunto de motivos, ya que veremos, de acuerdo con Forkel, el rol que asumirán en la confutación.

Analicemos ahora cómo se produce la confutación de la sección A del Aria (ejemplo 2) y luego nos referiremos brevemente a la sección B de la misma.

El texto es el mismo que aparece en toda la sección A (ver *ut supra*), por lo que los recursos refutatorios no están relacionados con el sentido de las palabras. La sección comienza con el motivo principal de la soprano en fa# menor. Recordemos que Mattheson afirma que si bien los motivos pueden ser idénticos, su significación y función formal pueden cambiar si están transportados a otra tonalidad. De todas maneras, la frase de la soprano no es idéntica ya que presenta un cambio de dirección abrupto con un salto de sexta ascendente al mismo tiempo que comienza la flauta. Si bien no nos vamos a detener en el análisis de los motivos de la voz de soprano, constatamos hasta ahora algunos aspectos propios de la refutación: la tonalidad y la *exclamatio* o *ecphonesis* representada por el salto de sexta y el final agudo de la frase (“pasajes extraños” según Mattheson). Constatamos que los motivos de la soprano son diferentes a los de la flauta (salvo quizás por los melismas de tresillos de

los cc. 51 y 52, pero aquí en la voz son ascendentes, lo cual refuerza el carácter enfático y no depresivo del motivo similar en la flauta): no se percibe entonces un diálogo, sino que cada uno de los interlocutores pareciera estar encerrado en sus propias ideas. La flauta entonces tiene intervenciones fragmentadas (divisio, distributio) a lo largo de toda la sección. Su primera aparición combina los motivos a1 y b, en la zona alta del registro, coincidiendo con el gesto enfático de la soprano aunque con sus propias “palabras”. Recordemos que el re” fue la nota más alta que se alcanzó en el exordio con el motivo a, luego de una gradatio, que hacía referencia a la elevación de los aromas de la mirra como metáfora de la elevación del alma, en este caso, estamos por así decir “elevados en los cielos”. La frase nos lleva a la mayor, tonalidad lejana afectivamente de si menor¹⁷, ya no patética, sino exaltada. La flauta interviene nuevamente luego de un compás de silencio con el motivo a’, que como recordamos aparecía en el exordio en la sección 2 caracterizada por los “sollozos”. Pero aquí no encontramos el motivo plañidero y lo que sobresale es la idea de ascenso de a’, sobretudo porque es repetido en gradatio ascendente luego de un compás de silencio. Luego de un nuevo compás de silencio la flauta retorna con tres intervenciones asiladas del motivo d’, también en gradatio ascendente (cc. 54, 55 y 56). Constatamos que hasta ahora, los comentarios de la flauta tienden a ser enfáticos, con una exaltación cada vez mayor, lo que contrasta con la melancolía del exordio.

La armonía pasa por re mayor y llega a mi menor. Luego de otro compás de silencio interviene la flauta con su frase más larga conformada por el motivo e’ (tresillos) y una gradatio en catábasis que desemboca en la dominante de si menor (podemos decir que la flauta termina con la figura de interrogatio), un compás antes de que la soprano cierre la sección con su frase cadenciando a si menor. El contenido descendente de la frase, la alusión al tópico de los “sollozos” en los tresillos, la figura de dubitatio que caracteriza al motivo d’(al igual que al motivo d) y el final de frase en interrogatio, nos acercan progresivamente al afecto y tonalidad principal de la pieza. Luego de la cadencia, el exordio se repite en su totalidad con función de confirmatio y peroratio a la vez, antes de abordar la parte B del aria.

Por lo tanto, podemos constatar que la refutación se realizó a través de los aspectos que enumeramos más arriba deducidos de las fuentes: disonancias (no especialmente en forma de retardos, aunque los hay, sino fundamentalmente

17. Si menor para Mattheson es “extraño, hosco y melancólico; es por lo que aparece tan raramente. Quizás es también la razón de que los Antiguos lo hubieran desterrado de sus conventos.”; para Rameau es “dulce, tierno” y para Schubart expresa “paciencia, en espera tranquila de su suerte y de la resignación a la voluntad de Dios. Su lamento es tan dulce que nunca se desata en murmullos o chillidos injuriosos.” Por el contrario, los mismos autores opinan sobre la mayor: “Esta tonalidad debe sobrecoger. Brilla inmediatamente, y más para las pasiones plañideras y tristes que para la diversión.”; “alegría, júbilo”; “Este tono contiene declaraciones de amor inocente, satisfecho de su condición, [...] conviene particularmente al violín. Ver de nuevo al ser amado. alegría juvenil. Confianza, Dios.” Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713; Jean-Philippe Rameau, *Tratado de armonía*, París, 1722; Christian Friedrich Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806. (STEBLIN, 1981).

melódicos a través de *saltiduriusculi* en la intervállica de los motivos);modulaciones; “pasajes extraños” o contrastantes; fragmentación (*divisio*) y elaboración motívica, junto con afectos que divergen o contrastan con el afecto principal.

En relación con este último punto, recordemos que Forkel asigna a la *divisio* la función de individualizar sentimientos generales. La fragmentación de la participación de la flauta en esta sección pareciera apuntar más claramente a la personalización del instrumento como un personaje del tejido dramático, ya que sus comentarios no hacen coincidir sus “palabras” con el texto musical de la soprano. Su “exaltación” se hace desde la indignación o la angustia, como afectos más individualizados y episódicos, que la depresión o el estupor predominante en el exordio, producto en las mujeres del hecho de encontrar la tumba vacía.

CONFUTATIO

CONFIRMATIO

Ejemplo 2: Sección de *confutatio* del Aria *Seele*, Oratorio de Pascua, BWV 249 de Johann Sebastian Bach

La parte B presenta aspectos refutatorios más complejos de los cuales sólo señalaremos la construcción de un nuevo motivo a partir de la *hipotiposis* de la corona de laurel. La corona de laurel hace referencia a la que se sostenía por sobre la cabeza de los generales romanos victoriosos en la ceremonia del triunfo; un esclavo se encargaba de hacerlo y cada tanto tenía la obligación de decirle al victorioso “recuerda que morirás” (*memento mori*) para que la gloria no lo ensoberbeciera. El texto poético del Aria dice que “sólo la corona de laurel”, como metonimia del triunfo, “aliviará la angustia del alma”: se refiere al triunfo sobre la muerte de la resurrección de Jesús y a la promesa de redención y vida eterna que esto implica.

Este texto aparece señalado con el único motivo del aria en que la flauta y la voz proceden paralelamente en *noema*, con intervalos de 6^{ta}. Esto nunca había sucedido, salvo de forma fragmentaria en otros segmentos pero correspondiendo con motivos diferentes en cada una de las voces. Reproducimos en el ejemplo 3 los cc. 81-82. El motivo se repite de la misma manera en los cc. 85-86, 96-97 y 105-106.

The image shows a musical score for three parts: Flute, Soprano, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part has lyrics in German and Spanish. The Flute part has a melodic line with many beamed sixteenth notes. The Bass part has a simpler, more rhythmic line.

Ejemplo 3: Extracto de la parte B del Aria Seele, Oratorio de Pascua, BWV 249 de Johann Sebastian Bach

3. CONSIDERACIONES FINALES

Quizás la referencia a aspectos que la crítica tradicional suele denominar de “extra-musicales”, como podrían ser la asociación de los motivos con determinados afectos o contenidos narrativos, puedan ser criticados. Es evidente que no abogamos por un tipo de escritura crítica similar a la favorecida por el Romanticismo que metaforizaba poéticamente el discurso sobre la música, la cual, por definición estética, era inefable. Es indudable también que asignar contenidos conceptuales o metafóricos (el ascenso del alma o de los vapores

de la mirra) a estructuras sonoras es arbitrario. También es dificultoso, hoy día, casi trescientos años después, establecer los nexos entre significado discursivo y significante sonoro. Es probable que el código establecido en la época estuviera en condiciones de dejar en claro este significado a un potencial receptor. Hay algunas estructuras más comentadas (como los descensos por grados y a veces cromáticos para los “sollozos”) y otras menos documentadas, por lo cual hay que ser cauteloso en las asociaciones.

Sin embargo, el abordaje retórico de la música desde la metáfora del lenguaje en el período estudiado, daba por sentado que la ciencia musical “avanzaba” a favor de una inteligibilidad articulada. Aquí sólo resta señalar que el discurso entendido de esta manera es una herramienta fundamental para establecer criterios de interpretación. Saber que el instrumento puede representar un determinado “personaje” de un tejido dramático, o entender cómo funciona cada motivo en la confutación: tendiendo a la exaltación para luego volver al afecto plañidero en los tresillos (que por el contrario no están allí para mostrar un alarde de virtuosismo), llevará a adoptar estrategias prosódicas adecuadas en el momento de la ejecución. Consideramos relevantes para una eficiente práctica de esta música conocer estos recursos. El especial conocimiento de la forma que supone la *dispositio* retórica, puede orientar e inspirar al intérprete.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTOTELES. *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

BARTEL, Dietrich. *MusicaPoetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1997.

_____. Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, 144(1885), 15, 2007. Disponible en: <http://doi.org/10.2307/3650721>. Consultado en 02 mai. 2017.

BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México DF: Editorial Porrúa, S. A, 1995.

BONDS, Marc Evan. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1991.

_____. *La música como pensamiento : el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado, 2014. Disponible en <http://www.acantilado.es/catalogo/la-musica-como-pensamiento/>. Consultado en 3 mai. 2017.

BRAUSCHWEIG, K. (2001). Genealogy and Musica Poetica. In: *Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory. Acta Musicologica*, 73(1), 45, 2001. Disponible en <http://doi.org/10.2307/932809>. Consultado en 04 mai. 2017.

BROSSARD, Sébastien. de. *Dictionnaire de musique*. Paris: Christophe Ballard, 1705.

BUELOW, Georg. Teaching Seventeenth-Century Concepts of Musical Form and Expression: An Aspect of Baroque Music. In: *College Music Symposium*, 27, 1987, p. 1-13.

BUELOW, Georg. Music, rhetoric, and the concept of the affections: a selective bibliography. *George J. Buelow Source: Notes*, v. 30, n. 2, 1970, p. 250-259. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/895972>. Consultado en 2 mai. 2017.

-----, Rhetoric and Music. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London: Macmillan, 2000, p. 793-803.

-----, Mattheson, Johann. In *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford: Oxford University Press. Disponible en <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18097>. Consultado en 2 mai. 2017.

BUKOFZER, Manfred. Allegory in Baroque Music. In: *Source Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 3, n. 12, 1939, p. 1-21. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/750188>. Consultado en 3 mai. 2017.

BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica*. Kassel [Rostock]: Bärenreiter[Myliander], 1954 [1606].

BUTLER, Gregory G.. Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*, v. 21, n.1, 1971, p. 49-79. Disponible en <http://doi.org/10.2307/843479>. Consultado en 2 mai. 2017.

BUTT, John. *Bach Interpretation / articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

------. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2002.

------. *Bach's dialogue with modernity: perspectives on the passions*. Cambridge University Press, 2010. Disponible en <http://www.cambridge.org/gb/academic/subjects/music/eighteenth-century-music/bachs-dialogue-modernity-perspectives-passions?format=PB&isbn=9781107404601#ksEBp1xlgleiXu4t.97>. Consultado en 2 mai. 2017.

CICERO, Marco Tullius, & Iso, José Javier. *Sobre el orador*. Gredos Editorial, 2002. Disponible en http://www.editorial-gredos.com/biblioteca_clasica_gredos/_18a_sobre_orador. Consultado en 2 mai. 2017.

CICERÓN, M. T., & Núñez, Sebastián. (1997). *La invención retórica*. Gredos, 1997. Disponible en http://www.editorialgredos.com/biblioteca_clasica_gredos/_188_inven-cion_retorica. Consultado en 2 mai. 2017.

CIRILLO, A. (2016). *Universidad de Murcia - Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Universidad de Murcia, 2016. Disponible en https://plu.mx/um/a/?repo_url=http://hdl.handle.net/10201/47863. Consultado en 2 mai. 2017.

CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Librería, 1991.

CLERC, Pierre-Alain. *Discours sur la Rhetorique Musicale. et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. Peyresq; por el autor, 2000. Disponible en www.cdllhem.ch/hemClassique/corpsEnseignant/index.php?pageIdUrl=83. Consultado en 3 mai. 2017.

COBLEY, Paul. Communication and Verosimilitude in Eighteenth-Century. In MIRKA, Danuta & Agawu, Kofi (eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 13–33.

CRAVERI, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2004. Retrieved from <https://elfondoenlinea.com/Detalle.aspx?ctit=003537R>

DESCARTES, René. *Renati Descartes Musicae compendium*. Utrecht: Johann Jansson, 1650.

DESCARTES, René; Gascon, Onaindia; Izquierdo, Agustín. *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf. 2005

DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. In: *The Musical Quarterly*, v. 49, n. 3, 1983, p. 297–322. Disponible en: <http://doi.org/10.1093/mq/LXIX.3.297>. Consultado en 2 mai. 2017.

FADER, Don. The Honnête homme as Music Critic_Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th Century. In: *The Journal of Musicology*, v. 20, n. 1, 2003, p. 3–44. Disponible en: <http://doi.org/10.1525/rep.2014.126.1.1.1>. Consultado en 3 mai. 2017.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern Notwendig und nützlich ist*. Göttingen: Vandenhoeck, 1777.

GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres: [por el autor], 1749.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing the Violin, Opera IX*. Londres: [por el autor], 1751.

GJERDINGEN, Robert. O.. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GRESSET, Jean-Baptiste.-Louis. *Discours sur l'harmonie*. Paris: J. N. Le Clerc, 1737. Disponible en: http://bibliotheque.bordeaux.fr/in/faces/details.xhtml?id=h::BordeauxS_PF15678_2Res&jscheck=1. Consultado en 2 mai. 2017.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2007.

HEINICHEN, Johann David. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: [por el autor] 1728.

HOTTETERRE, J. (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus. Op. 7*. Firenze [Paris]: SPES[Focault], 1719. Paris (ed. M. Castellani).

HUME, David. *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Buenos Aires: Biblos, 2003 (traducción M. Marey).

KIRKENDALE, Ursula. The Source for Bach's Musical Offering.: The Institution of Quintilian. In: *Journal of the American Musicological Society*, v. 33. n.1, 1980, p. 88–141. Disponible en <http://doi.org/10.2307/831204>. Consultado en 3 mai. 2018.

KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin und Königsberger: Decker und Hartung, 1774.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, & SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza editorial, 1991.

LA BORDE, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris: Pierres, 1780.

LACÉPÈDE, Étienne de. *La poétique de la musique*. Paris: L'Imprimerie de Monsieur, 1785. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114571v.r=La poétique de la musique par M. le Cte. de Lacépède?rk=107296;4>. Consultado en 3 mai. 2017.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 2, 1958, p. 193. <http://doi.org/10.2307/843199>. Consultado en 2 mai. 2017.

_____. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, 47. Disponible en: <http://doi.org/10.2307/842930>. Consultado en 2 mai. 2017.

LÓPEZ CANO, Rubén. La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII. In: *Simposio "Descartes Vivo."* Universidad Autónoma de Querétaro, 2016. Disponible en: www.lopezcano.net. Consultado en 2 mai. 2017.

LÓPEZ CANO, Rubén. Arsmusicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica. In: *Congreso "El horizonte interdisciplinario de la retórica."* Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), 1998. Disponible en: www.lopezcano.net. Consultado en 2 mai. 2017.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama textos, 2011.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anfangsgründe der theoretischen Musik*. Leipzig: Breitkopf, 1757.

MATHER, Betty Bang. *Interpretation of french music from 1675-1775 for woodwind and other performers*. McGinnis & Marx Music Pub., 1989.

MATTHESON, Johann. *Das neu eröffnete Orchestre*. Hamburg: Schiller, 1713.

MATTHESON, Johann. *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburg: Schiller- und Kißner, 1720. Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_(Mattheson,_Johann)). Consultado en 1 mai. 2017.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Cristian Herold, 1739. Disponible en: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson,_Der_vollkommene_Capellmeister.pdf. Consultado en 1 mai. 2017.

MONTECLAIR, Michel Pignolet. de. *Principes de musique divisée en quatre parties*, Paris: [por el autor], 1736.

NASARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Diego de Larumbe, 1724.

NEUMANN, Friedrich. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

NÚÑEZ, Sebastián, CICERO, M. T., & CORNICIUS, rhetor. *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos, 1997. Disponible en: http://www.editorialgredos.com/biblioteca_clasica_gredos/_21f_retorica_herenio. Consultado en 1 mai. 2017.

PALACIOS QUIROZ, Rafael. *La pronuntiatiomusicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E.. Bach et Telemann*. Paris: Université Paris Sorbonne (tesis doctoral), 2012.

PÉRSICO, Gabriel. Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. In: *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. UCA, v. 23, 2009, p. 275–313. Retrieved from <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/retorica-musica-barroca-hermeneutica-persico.pdf>. Consultado en 1 mai. 2017.

PETERMAN, Lewis Emanuel. Michel Blavet's Breathing Marks: A Rare Source for Musical Phrasing in Eighteenth-

Century France. *Performance Practice Review*, v. 4, n.2, 1991, p. 186–198. Disponible en: <http://doi.org/10.5642/perfpr.199104.02.04>. Consultado en 1 mai. 2017.

QUANTZ, Johann Joachim. *Versuche einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Voss, 1752. Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim)). Consultado en 1 mai. 2017.

RODRÍGUEZ, H. *Ars Rethorica*. In *Centro de Estudios de Música Antigua*, UCA. San Vicente: por el autor, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1768). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. Disponible en: <http://archive.org/stream/dictionnaire-dem00rous#page/30/mode/2up>. Consultado en 1 mai. 2017.

SAINT-LAMBERT, Michel de *Les principes du clavecin*. Paris: Ballard, 1702.

SCHULENBERG, David. “Musical Allegory” Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque. *The Journal of Musicology*, n. 3, v. 2, 1995, p. 203–239. Disponible en: <http://doi.org/10.2307/764105>. Consultado en 2 mai 2017.

TARLING, Judy. *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiencies*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 1994.

VAN EYGHEN, Peter. *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*. La Haya: Royal Conservatory The Hague, 2001.

VEILHAN, Jean-Claude. *Les regles de l'interpretation musicale a l'epoque Baroque : (xviiie-xviiiie s.), generales a tous les instruments*. A. Leduc, 1977.

VICKERS, Brian. Figures of rhetoric/Figures of music? *Rhetorica*, v. 1, n. 2, 1984, p. 1–44. Disponible em: <http://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>. Consultado en em 1 mai. 2017.

VIEVILLE, Jean-Louis le Cerf de la *Comparaison de la musique italienne et de françoise*. Bruxelles: Foppens, 1705.

WAISMAN, Leonardo. Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica. In *Décimas Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: AAM, 1995.

WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Disponivle en: <https://elfondoenlinea.com/Detalle.aspx?ctit=003663R>. Consultado enen 1 mai. 2017.

A PRONUNTIATIO EM MÚSICA:
RELAÇÕES ENTRE FRIEDRICH WILHELM MARPURG
E JOHANN M. MEYFART

Stéfano Paschoal,
Universidade Federal de Uberlândia - MG
Email: stefanotrad@ufu.br

Resumo:

Este trabalho mostra as aproximações entre Retórica e Música, partindo de trechos da obra *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634) de Johann Matthäus Meyfart e das obras *Des critischen Musicusan der Spree* (1750) e *Die Kunst das Clavierzuspielen* (1762), de Friedrich Wilhelm Marpurg. As aproximações de que tratamos aqui dizem respeito à *actio* ou *pronuntiatio*, considerada a quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica. Por serem as retóricas renascentistas (à época de Meyfart, por exemplo) retóricas literárias, é comum não haver nenhuma parte dedicada exclusivamente à *pronuntiatio*. A *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* é, nesse caso, uma exceção. A aproximação entre Retórica e Música, ocorrida, primeiramente, como consequência da reforma curricular das *Lateinschulen* alemãs, proposta por Martinho Lutero, fez com que a Música passasse a ser descrita e analisada em termos retóricos. Em Música, a *pronuntiatio* encontra-se marcada no âmbito do *musikalischer Vortrag*, em que são dadas regras de boa execução do “discurso” musical. Buscamos aqui comparar as regras e aconselhamentos aos oradores no ato de ser proferido o discurso, e aquelas dadas aos intérpretes, ao tocar ou cantar. Com a comparação de excertos, será possível perceber a aproximação e semelhança de modos de proceder do orador e do intérprete.

Palavras-chave: Retórica. *Pronuntiatio*. Música.

Pronuntiatio in music: relationship between Friedrich Wilhelm Marpurg and Johann M. Meyfart

Abstract:

This paper shows the approximations between Rhetoric and Music, starting with excerpts from *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634) by Johann Matthäus Meyfart and the works of Friedrich Wilhelm Marburg, namely *Des critischen Musicus an der Spree* (1750) and *Die Kunst das Clavier zuspiesen* (1762). The approximations dealt with here, are with regard to *actio* or *pronuntiatio*, which is considered to be the fifth part of Rhetoric according to its classical division. As Renaissance Rhetoric (at the time of Meyfart, for example) is deemed literary rhetoric, it is not unusual that no specific part should be exclusively dedicated to *pronuntiatio*. *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* is, in this case, an exception. The closeness between Rhetoric and Music, which occurred primarily as a result of the curriculum reform of the German *Lateinschulen*, proposed by Martin Luther, resulted in Music being described and analysed in rhetorical terms. In Music, *pronuntiatio* is found within the *musikalischer-Vortrag* framework, in which rules, regarding a sound performance of musical “discourse” are given. We seek herein to compare the rules and advice given to speakers upon the deliverance of speech, to those given to performers while playing or singing. By comparing such excerpts, it will be possible to notice the approximations and similarities of the speaker and interpreter’s *modus operandi*.

Keywords: Rhetoric. *Pronuntiatio*. Music.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, *Aspectos gerais da pronuntiatio em Johann M. Meyfart e Friedrich Wilhelm Marburg: relações entre Retórica e Música*, tem o intuito de demonstrar aproximações, no âmbito da pronúncia, entre o Livro II da *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634) de Johann Matthäus Meyfart e excertos do artigo [Fortsetzung der] *Gedancken über den musikalischen Vortrag*, de Friedrich Wilhelm Marburg, o segundo de três artigos sobre a execução musical, publicado em sua obra *Des Critischen Musicus an der Spree* (1750) originalmente em 02 de setembro de 1749. Utilizaremos ainda dois excertos de sua obra *Die Kunst das Clavier zuspiesen* (1762).

Johann Matthäus Meyfart (1590-1642) era teólogo, pedagogo, retórico, poeta de canções eclesiásticas. Dentre outros cargos, foi reitor da Universidade de Erfurt, e era pastor

numa comunidade evangélica. Sua retórica, que se alinha ao movimento de cultivo da língua, ocorrido na Alemanha nos séculos XVI e XVII, mostra seu conhecimento musical, advindo de sua formação nas *artes liberales*. No quarto capítulo do Livro II, Meyfart diz que “um discurso é uma harmonia secreta ou música, que não pode ser tocada sempre na mesma corda” (MEYFART, 1977, p.12)¹, e faz diversas referências a intervalos musicais, por exemplo, quando diz que “é um contentamento inacreditável quando o orador consegue saltar de baixo para uma sétima, ou sexta, como dizem os músicos” (MEYFART, 1634, p.13)² ou ainda, “é necessário compreender exatamente o que se diz aqui com sextas, quintas, quartas etc.” (MEYFART, 1634, p.13-14)³.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) é um escritor bastante reconhecido no meio musical, embora suas ideias sejam divulgadas apenas de modo discreto nas universidades brasileiras. Conta entre suas principais obras a *Abhandlung von der Fuge* (1753-4). Seus escritos musicais abordam a didática musical, a arte do acompanhamento (baixo contínuo) e crítica musical. Os textos de Marpurg que servem de base a este trabalho fazem parte, predominantemente, de seus escritos de crítica musical. Os dois excertos retirados da obra *Die Kunst das Clavierzuspielen*, entretanto, figuram entre seus textos de caráter didático.

A grande aproximação entre Retórica e Música deu-se à época da reforma curricular das *Lateinschulen*, proposta por Martinho Lutero e levada a cabo com o auxílio de Philipp-Melanchton. A música abandonava os liames do *quadrivium*, deixando de ser uma ciência vista do ponto de vista predominantemente matemático, e passava a se avizinhar da ciência das palavras.

Essa aproximação fez com que a música começasse a ser analisada do ponto de vista retórico. A linguagem retórica e seus elementos abrigavam a música, que passou a incorporar-seus elementos, sem, todavia, perder sua particularidade e sua autonomia.

As aproximações que buscaremos mostrar neste trabalho têm como cerne a *pronuntiatio* ou *actio*, doravante pronúnciação, que é a quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica (*Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Actiosive Pronuntiatio*).

1. „Eine künstliche Rede ist eine heimliche Harmony oder Musica / und muß nicht auff einer Seyten streichen [...]“.

2. „Es ist eine unglaubliche Zierde / Lust / Frewde / Wonne / und Dappferkeit / wenn der Redener sich kan von unten auff in die Septimam schwingen / oder die Sextam / wie die Musicanten reden“.

3. „[...] Unterdessen muß dieses recht verstanden werden / wenn man redet von sexten / quinten / quarten und dergleichen [...]“.

Faz-se necessário dizer que as retóricas alemãs escritas ao longo dos séculos XVI e XVII, dentre as quais está a de Meyfart, mais refletem a recepção da retórica latina clássica na Alemanha que o desenvolvimento de uma retórica alemã propriamente dita.

De uma forma ou de outra, esta recepção influenciou o *modus scribendi* de inúmeras traduções que contribuíram para o estabelecimento de língua e literatura nacionais na Alemanha do século XVII.

A principal “retórica” ou “poética”, por ter sido a primeira escrita em língua alemã (*Frühneuzeit*) é o *Buch von der deutschen Poeterey* (1624), de Martin Opitz, relacionada ao cultivo da língua, e em moldes muito mais clássicos que barrocos, de fato.

Essas retóricas ou poéticas alemãs – não havia à época uma separação rígida entre as duas – versavam, na maioria das vezes, sobre as três primeiras partes: invenção, disposição e elocução. Por serem retóricas literárias, não havia interesse em técnicas de memorização de textos (embora este não seja o único expediente da *Memoria*), e menos ainda em proferi-los diante de uma audiência.

Por abranger a pronúncia, a retórica de Meyfart pode ser considerada uma exceção (cf. Martin Opitz, Georg Ph. Harsdörffer, Philipp von Zesen, August Buchner, Justus Georg Schotellius). Todavia, não há em sua retórica nenhuma parte que diga respeito à memória. Nela, Meyfart define a pronúncia como o expediente utilizado para estabelecer e transmitir um discurso bem elaborado e bem ornamentado com voz e gestos precisos.

Em Música, a pronúncia é o expediente que cuida da execução, ou seja, as regras para execução musical (destinadas ao intérprete, correspondendo, na Retórica, às regras destinadas a oradores). Numa comparação entre as duas artes, altera-se a natureza do discurso: em Retórica, o discurso de palavras; em música, o discurso sonoro. O primeiro e o segundo, reguardadas as diferenças, são proferidos. Para o segundo, prefere-se o termo – o que é uma especificidade da área – tocado, executado, ou, ainda, cantado.

As relações as áreas de que falamos nos deixaram inúmeros tratados musicais que se aproximam, em termos estruturais, das retóricas e poéticas renascentistas. E, no caso da Música (diferentemente do que ocorre em Literatura), as partes sobre

memória e pronúncia são mais frequentes, o que se justifica por haver, em música, um ato performático (termo que se aproxima, resguardadas as devidas dimensões, de *Vortrag*, no sentido de *Aufführungspraxis*).

Vortrag é um termo de difícil tradução, tanto no âmbito retórico, quanto no musical. Na quarta acepção do verbete *Vortrag*, no *Deutsches Wörterbuch* dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm, temos que o vocábulo (cujo correspondente latino mais frequente é *propositio*) é usado “muito frequentemente no sentido de uma exteriorização (ou declaração) que deve ter influência sobre a vontade de outrem, portanto no sentido de requerimento, moção, proposta, sugestão; em certas circunstâncias, pode significar também uma interpegação ou consulta sobre a qual uma pessoa tem que se decidir” (GRIMM, 1971 [1854])⁴.

Assim, vamos considerar *Vortrag* como exposição, em Retórica, significando o ato de proferir o discurso ou momento em que o discurso é proferido e, em Música, considerar *Vortrag* como apresentação, ou seja, momento em que se toca uma peça na presença de outrem (no sentido de tocar diante de outros, para que a peça musical seja apreciada).

A exposição ou apresentação é um ponto crucial para a pronúncia, pois esta parte da Retórica, como dissemos, cuida de regras a serem seguidas no ato de exposição ou apresentação do discurso. No trecho abaixo, o termo “exposição” é tradução de *Vortrag*, que se define, segundo o *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, no verbete *Pronuntiatio*, do seguinte modo:

A exposição ocorre sempre quando as pessoas se esforçam para apresentar um assunto de forma convincente a outras pessoas. Trata-se, sempre, de uma comunicação discursiva de determinadas ideias, com objetivo didático ou de entretenimento, ou com intenção de influir na vontade e decisão de outrem, diante de um círculo grande ou pequeno e, até mesmo, diante de uma única pessoa. A retórica clássica desenvolveu possibilidades, com as quais a expressão natural na voz, expressão facial e gestos podem ser formados artificialmente para transmitir aos ouvintes um ponto de vista, para colocá-los em determinada atmosfera ou incitá-los à ação. A sistematização retórica do fenômeno exposição estende-se, principalmente, à constituição do modo de

4. „d) besonders häufig in dem sinne einer äusserung, die auf den willen eines andern einwirken soll, also in der bedeutung von antrag, vorschlag u. ä. es kann unter umständen auch eine anfrage gemeint sein, auf die hin jemand sich zu etwas entschlieszen, sich entscheiden soll“.

5. „Vorgetragen wird überall, wo Menschen bestrebt sind, anderen Menschen eine Sache überzeugend darzulegen. Immer handelt es sich um eine rednerische Mitteilung bestimmter Gedanken, mit belehrendem oder unterhaltendem Zweck oder in der Absicht der Einwirkung auf Willen und Entschluß, vor einem kleineren oder größeren Kreise und sogar vor einem einzelnen. Die klassische Rhetorik hat Möglichkeiten erarbeitet, mit denen der natürliche Ausdruck in Stimme, Miene und Gebärde kunstvoll ausgebildet werden kann, um den Zuhörern eine Ansicht zu vermitteln, sie in Stimmungen zu versetzen oder zum Handeln aufzufordern. Die rhetorische Systematisierung des Phänomens Vortrag erstreckt sich vor allem auf die Ausbildung der Vortragsweise, bei der sich in der klassischen Rhetorik folgende Zweiteilung tradiert hat: die Gestaltung der Stimme (figura vocis) und die Bewegung des Körpers (motus corporis), die sich wiederum in Mimik (vultus) und Gestik (gestus) gliedert“

6. „Die schlimmste Rede / wofern sie nicht wider die Ehrwürdige Väter / den Donaten und Priscianen sündigt / kan durch eine artige Außprechung und vernünftige Gebehrden ein solches Ansehen bekommen / daß man sich darüber verwundert. Dagegen kan die schöneste Rede / durch eine garstige Außprechung dermassen verderbet werden / daß man sich dafür schewet“.

expor, para o qual a retórica clássica transmitiu uma divisão em duas partes: a conformação da voz (figura vocis) e o movimento do corpo (motus corporis), que se dividem, por sua vez, em mímica (vultus) e géstica (gestus). (2005, v. 7, p. 213-214)⁵

Da citação acima, convém destacar os trechos em que se fala sobre a “intenção de influir na vontade e decisão de outrem” e “transmitir aos ouvintes um ponto de vista, para colocá-los em determinada atmosfera”, pois essas funções, por assim dizer, vão ao encontro de um dos principais objetivos da Retórica: o convencimento. Em Música, principalmente, não podemos deixar de falar sobre “mover afetos”. É justamente isso o que se quer dizer como “colocá-los (os ouvintes) em determinada atmosfera”.

2. DESENVOLVIMENTO

A aproximação entre Retórica e Música com base nos escritos de Meyfart e Marpurg será feita por meio de comparações de alguns trechos. Apresentaremos quatro breves aproximações entre trechos dos capítulos primeiro, segundo e sétimo do Livro II da *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* de Johann Matthäus Meyfart e trechos do artigo crítico escrito por Friedrich Wilhelm Marpurg em 02 de setembro de 1749 ([*Fortsetzung der Gedanken über den musikalischen Vortrag*]). Utilizaremos ainda, nas comparações, trechos do décimo e do décimo-terceiro parágrafos de sua obra *Die Kunst das Clavier zu spielen*.

3. PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

A primeira aproximação entre Meyfart e Marpurg se dá com relação à importância de uma boa pronúncia; no caso de Marpurg, de uma boa execução. Meyfart diz:

[...] O pior discurso, por mais que não cometa qualquer pecado contra os honrados predecessores, os donatos e priscianos, pode, por meio de uma pronúncia bem comportada e de gestos racionais, ganhar certa reputação, que faça com que seja admirado. Ao contrário, o discurso mais belo, por meio de uma pronúncia desagradável, pode ser tão deturpado, que as pessoas se esquivam dele (MEYFART, 1977 [1634], p.2)⁶.

Em suma, o discurso pode eventualmente não seguir as regras da invenção, disposição e elocução (o que o tornaria mal escrito), mas pode ser salvo pela pronúncia. Meyfart ilustra sua afirmação com uma história de Bernhardus Glaser, um famoso *conrector* das escolas de Gotha, que dizia haver um professor, doutor em Direito, que nada possuía além de um mau latim. Esse professor conseguia imprimir em seu discurso – por meio da voz e dos gestos – tal amabilidade e impavidez, que qualquer pessoa que o ouvisse abandonaria a bebida, a refeição, os instrumentos musicais para entreter-se com sua exposição⁷.

A observação de Meyfart – um professor que estudara nada além de um mau latim – cotejada com a informação “pior discurso” aponta, naturalmente, um discurso mal escrito, salvo pela pronúncia. Ou seja, o uso adequado da voz e dos gestos com o intuito de mover os ouvintes compensa a má elaboração do discurso. Como, ao contrário, um discurso bem elaborado pode ser prejudicado pela pronúncia desagradável, concluímos que, para o autor, o êxito de um discurso depende, em grande parte, da pronúncia.

No âmbito da execução musical, parece não ser diferente. Marpurg relata a história de um amigo que ouvira Bach tocando trechos da segunda parte de uma de suas sonatas. Segundo Marpurg, seu amigo se entediava e se distraía antes que uma peça musical fosse executada até o fim. Todavia, ao ouvir Bach, ele compreendeu o planejamento da execução e a própria execução, que o mantiveram entusiasmado e em estado de máxima atenção. Marpurg diz que o amigo era apenas um amante da música, que conseguira compreender o verdadeiro sentido dos sons sem a necessidade de quaisquer palavras⁸.

Logicamente, a tradição musical e as próprias composições de Bach não são “discursos mal elaborados”. No caso relatado, o amigo teve a sorte de ouvir uma composição bela executada por um intérprete “perfeito”, o que corresponderia, em termos retóricos, a um discurso bem escrito proferido por um bom orador.

7. „Herr Magister Bernhardus Glaser / seeliger Gedächtniß / weyland Conrector der Schulen zu Gotha / wuste zu erzehlen / wie zu seiner Zeit ein Doctor der Rechten gewesen / der nichts sonderliches / sondern nur schlecht Latein gestudiret: Er hette aber mit der Stimme und Gebehrden eine solche Lieblichkeit und Dapfferkeit / seiner Rede geben können / daß ein jeder/ der ihn gehöret / deß essens / deß trinckens / der Instrumenten vergessen / und sich allein an der huldreichen Zungen verlüstert: Were ihm auch wohl belohnet worden / ob gleich / was zu Pappier aus dem Munde gebracht / vor einen geringen Schützen passiren können“. (Meyfart, 1977 [1634], p.3).

8. „Unser Herr Bach spielete vor einiger Zeit einem meiner guten Freunde die sechste aus dem zweyten Theil seiner herausgegebenen Sonaten vor. Dieser Freund gestund mir, daß er sonst das Unglück habe meistens zerstreuet zu werden, ehe ein Stück zu Ende käme; bey diesem aber habe er seinen Plan

wahrgenommen, und eine Ausführung derselben, die ihn ein beständigem Feuer und in unverrückter Aufmerksamkeit erhalten. Dieser gute Freund ist ein blosser Liebhaber der Music, und er hat die Sprache der Töne ohne hinzu gekommene Worte verstanden. Es ist also gar nicht willkürlich ein Stück so bund oder so zärtlich u. zu spielen, wie man nur will“(MARPURG, 1970 [1750], p. 217).

9. „Sol demnach ein Student mit fleiß im Anfange mercken / daß ein grosser Unterscheid sey / an der Stimme und an den Geberden / zwischen einem Redener / und einem Comoedianten. Die Comoedianten haben eine hohe Freyheit/so wohl wegen der Stimm / als wegen der Geberden. Die Comoedianten / nach dem sie Personen haben / dürffen ruffen und schreyen / schnauben und toben / gruzen und murzen / springen und lauffen / welchs alles dem Redener verboten ist“ (MEYFART, 1977 [1634], p.5).

4. SEGUNDA APROXIMAÇÃO

A segunda aproximação de que tratamos diz respeito à adequação, ou seja, usar a voz e os gestos de acordo com o assunto.

Em seu aconselhamento sobre o uso da voz, Meyfart adverte o iniciante a que reconheça as diferenças entre o orador e o comediante. Ele diz:

Um estudante deve perceber, no início, que há uma grande diferença na voz e nos gestos de um orador e de um comediante. Os comediantes têm grande liberdade, mais por causa da voz que dos gestos. Os comediantes, por representarem personagens, podem gritar, bramar, bufar e bramar, resmungar, saltar e correr, tudo o que é proibido ao orador.(p.5)⁹

Meyfart chama a atenção para o fato de que o orador deve agir comedidamente. Todas as regras apontadas por ele, em capítulos posteriores (não explorados aqui por questões de delimitação) exigem certo comedimento de voz e gestos. São listadas diversas características da voz, mas tudo deve ser feito sem exagero, e por isso, talvez, haja aí a comparação com o comediante, que pode (e talvez deva) incorporar em sua *performance* certos exageros. O orador deve saber usar sua voz, ao proferir um discurso, de acordo com a matéria, ou seja, o conteúdo, bem como de acordo com suas intenções: a de convencer o público por meio de recursos que tenham impacto no campo afetivo (mover os afetos). A esse respeito, existe uma grande aproximação entre os autores tratados aqui, pois Marpurgse apoia nos gêneros musicais. O músico crítico diz que “se na música tudo é tão diverso, deve haver também infinita diferença dos sons, necessários a uma boa execução”, advertindo não estar tratando aí de sons mais agudos ou mais graves e de como as notas devem ser tocadas (se ligadas, em staccato etc.). Antes de adentrar especificamente os gêneros, Marpurg dirige-se ao violinista, uma vez que o violino, dentre os instrumentos, é o mais frequentemente usado para apresentações não preparadas, isto é, como instrumento para improvisação ou leitura à primeira vista, ressaltando que os preceitos poderão ser aproveitados por todos os músi-

cos (inclusive cantores).¹⁰ Marpurg diz que as sinfonias, fugas e trios são executados do modo mais comum de expressão musical. Para ele, essas peças (ou gêneros) são aqueles em que nem algo muito esplêndido, turbulento, jocoso ou deveras apaixonado é pretendido. Nem o coração e nem a inteligência são tomados em alto grau aqui. O minueto, igualmente (ainda segundo o autor), não contém nem algo muito alegre, nem triste. A *polonaise*, por sua vez, deve ser executada de forma mais sustentada, porém suave, elegante.¹¹

O problema, para Marpurg, é que os músicos, em sua maioria, tocam as peças segundo o mesmo modo comum, o que não deveria ocorrer, a não ser que esse modo lhes fosse prescrito, ou seja, existe um modo comum de expressão que geralmente predomina em qualquer tipo de peça (e por isso, certamente, Meyfart condiciona os usos da voz ao gênero do discurso e a seu conteúdo, para que os discursos não sejam todos proferidos no mesmo “tom”). Marpurg busca apontar a especificidade dos gêneros, mostrando que as peças – a depender do gênero a que pertencem – não podem ser tocadas conforme o mesmo padrão, mostrando ainda o que se deve evitar numa execução.

Assim, cada gênero possui peculiaridades que exigem a atenção tanto de oradores, como de músicos. Os “textos” ou “peças” de determinados gêneros exigem, assim, que, para que o discurso cumpra o objetivo do conhecimento, os ânimos (o humor) da audiência sejam movidos distintamente, ou seja, o orador, num discurso jocoso, não poderia usar o tom de lamento, e nem despertar, em sua audiência, a ira.

Vejamos, à guisa de exemplo, três pequenas regras de pronúncia que se relacionam ao objetivo de mover os afetos da audiência:

Em primeiro lugar, em assuntos lastimáveis a voz deve ser perfeita, mas lamentosa, e de quando em vez comovida. [...] Em segundo lugar, se o orador quiser despertar a ira nos ânimos dos ouvintes, deve esforçar-se por uma voz clara, um pouco rápida, frequentemente emudecida, oscilante no tom (a voz deve ser inconstante). [...] Em terceiro lugar, quando o orador quiser tomar para si terror ou vergonha, a voz deve ser contida, emude-

10. „Ich will hier von einigen Gattungen derselben reden, und ich werde meist nur davon so sprechen, als wenn ich bloß mit einem Violinisten zu thun hätte, weil dieses Instrument zur unvorbereiteten Ausführung musicalischer Stücke am häufigsten gebraucht wird, und ein jeder auf seine Stimme oder sein Instrument leicht die Anwendung wird machen können“ (MARPURG, 1970 [1750], p.216).

11. „Die meisten Symphonien, Fugen und Trios werden mit einer Art gespielt, die man die gewöhnliche Art des musicalischen Ausdrucks nennen könnte. Ich verstehe solche Symphonien u. wo eben weder was prächtiges, lärmendes, schertzhafes oder sehr paßioniertes ausdrücklich abgezielet ist. [...] Eine Menuet enthält ebenfalls weder etwas zu lustiges noch etwas trauriges. Eine Polonaise will schon ausgehaltener, gezogener und zärtlicher gespielt seyn“ (MARPURG, 1970 [1750], p.216-217).

12. „Erstlich / in erbärmlichen Sachen sol die Stimme zwar vollkomen / aber weinerlich / kläglich / auch hin und her beweglich seyn. [...] Zum Andern / wil der Redener in den Gemüthern der Zuhörer einen Zorn erwecken / gebühret ihm / daß er sich einer hellen / in etwas geschwinden / oft gestümmeleten / wanckelhafftigen und in dem Thon unbeständigen Stimme befleissige. [...] Zum Dritten / wenn der Redener einer Furcht und Schamhaftigkeit sich wil annehmen / muß die Stimme eingezogen / abgelaßen / gestümmelet und niedergeworffen seyn“.

13. „Bey diesem gewöhnlichen Ausdrücke in der Musik habe ich nicht nöthig, mich aufzuhalten. Die Musici, so wie man sie am häufigsten und alle Tage antrifft, spielen eher alle Stücke nach dieser Art, die auch nicht darnach gespielt werden sollen, als daß ihnen dieser Ausdruck nicht bekannt und geläufig seyn sollte“ (MARPURG, 1970 [1750], p.217).

14. „Zum fünfften / muß er sich getrewlich hüten / daß an ihm keine Leichtfertigkeit / Eytelkeit / Thorheit / Widerspenstigkeit / und Unbescheidenheit gespüret werde. Und wolte Gott / das viel unbesonnene Predicanten in acht nehmen / welche sich bedüncken lassen / wenn sie mit Händen

cida e caminhar para o grave (quase sumindo)(MEYFART, 1977 [1634], p.27-30)¹².

Como vimos, Marpurg desaconselha o modo mais frequente de execução a qualquer peça, pois acredita que cada peça tem o seu caráter particular.¹³ Esta é a afirmação que faz ao falar das sinfonias, trios, minuetos e *polonaises*. Essa afirmação é a razão pela qual não se pode adotar um padrão único de interpretação, embora saibamos que, na execução, há certas convenções. É praticamente o mesmo que diz Meyfartem sua retórica, não em relação a gêneros, mas ao caráter dos discursos pelo assunto que abordam.

5. TERCEIRA APROXIMAÇÃO

Nossa terceira aproximação diz respeito aos gestos. É interessante notar que, ao orientar o iniciante sobre o que deve ser evitado no discurso, no tocante aos gestos, Meyfart faz menção a alguns estados de alma que não devem absolutamente ser percebidos pela audiência, o que reforça a tese de que a matéria-prima para o convencimento são os afetos. Diz ele:

Em quinto lugar deve resguardar-se rigorosamente para que não se sinta nele (orador) qualquer frivolidade, vaidade, insensatez, pertinácia e imodéstia. E queira Deus que muitos pregadores imprudentes prestem atenção a como se parecem quando lutam com as mãos, enumeram com os dedos, batem com os pés, oscilam com os sentimentos, abrem os cotovelos e, com a boca, gritam, amaldiçoam, tornam-se cruéis, mordem e desenham no ar imagens tolas [...] (MEYFART, 1977 [1634], p.6).¹⁴

Como podemos perceber, o excesso de gestos deve ser evitado e, na verdade, alguns gestos devem ser evitados a qualquer custo, como por exemplo, enumerar com os dedos e abrir os cotovelos durante um discurso. Em suma, nas outras partes em que Meyfart discorre sobre o gestual – e que não se incluem aqui, mais uma vez, por questões de delimitação – a regra geral prevê comedimento e precisão.

Para a aproximação com a Música, usaremos aqui excertos da obra *Die Kunst das Clavierzuspielen (A arte de tocar instrumentos de teclado)*. No primeiro trecho, do parágrafo 10, a orientação diz respeito ao que se deve evitar, no gestual, para

que não se prejudique a execução, ou seja, este primeiro ex-certo diz respeito à boa execução e, nela, como devem ser evi-tados os gestos:

Deve-se levantar rapidamente os dedos, mas não as mãos, assim que terminar o valor da nota. Deve-se passar de uma tecla a outra no cravo com a mesma pressão ou toque, sem fazer com as mãos movimentos bruscos ou saltos deselegantes, sem lançar as mãos ao teclado; sem tirar os dedos de sua posição curva, estendendo-os e retraindo-os logo em seguida, sem forçá-los para junto das mãos no sentido horizontal e sem deixar qualquer um dos dedos distendido sobre a tecla; sem ora deixar os dedos escorregarem displicentemente sobre elas, ora mais dando pan-cadas nelas do que as pressionando para baixo. (MARPURG, 1969 [1762], p. 5)¹⁵.

No parágrafo 13, diferentemente do anterior, as observa-ções de Marpurg dizem respeito diretamente aos gestos que devem ser evitados, não porque prejudicam, necessariamente, a execução. O autor aconselha, ainda, medidas para a correção de gestos inadequados. Vejamos:

Com relação a expressões e gestos, não há nenhum artifício me-lhor para se corrigir os inadequados do que colocar um espelho a sua frente, na estante do teclado, avaliando-se. Entre as manias, há a de marcar o compasso com a cabeça, ou com uma forte batida dos pés ou até mesmo com o corpo todo. Se alguém não consegue se manter no compasso sem fazer movimento com os pés, o mínimo que se pode fazer é cuidar para que isto não seja perceptível para os ouvintes (MARPURG, 1969 [1762], p.6)¹⁶.

Como percebemos, mais uma aproximação entre a pro-núnciação do discurso e a execução (ou expressão) musical. Se, por um lado, o orador não deve lutar com as mãos, nem tornar-se cruel e morder e desenhar no ar coisas no ar e de-senhar imagens tolas, o músico não deve marcar o compasso com a cabeça, com uma forte batida dos pés ou até mesmo com o corpo todo e não deve fazer movimentos bruscos, le-vantando de sobressalto as mãos do teclado (neste caso, espe-cificamente para instrumentos de teclado).

gefochten / mit den
Fingern gezehlet / mit den
Füssen auffgesprungen
/ mit dem Lenden
umbgeschwanket
/ mit den Eingogen
auffgeschlagen / mit
dem Maul gesprützt /
geschrien / gelästert /
gegrawsamet / gebissen
/ in der Luft närrische
Bilder abconterfeyet
/ denen Sachen were
stattlich geschehen“.

15. „Man hebe die Finger,
aber nicht die Hände,
hurtig auf, so bald der
Werth der Noten sich
endiget. Man gehe mit
einem gleichen Druck oder
Anschlage von einer Taste
zur andern auf dem Flügel
fort, ohne gewaltsame
Bewegungen und
fürchterliche Luftsprünge
mit den Händen zu
werfen; ohne die Finger aus
ihrer gebogenen Lage zu
bringen, und selbige bald
gerade zu strecken und
bald zusammen zu ziehen;
ohne ein paar Finger, vom
Griffbrett herunter, an
den Handballen heran zu
zwingen, und einen finger
als einen Meilenzeiger,
auf einer Taste gestreckt
stehen zu lassen; ohne bald
über die Tasten nachlässig
wegzurutschen, und bald
solche mehr zu prügeln als
nieder zu drücken [...]“.

16. „In Ansehung der
Mienen und Gebärden
it kein besser Mittel,
die unanständigen zu
verbessern, als daß man
einen Spiegel vor sich auf
den Clavierpult setzet, und
sich darnach beurtheilt. Zu
den Spielgrimassen gehört
noch die Gewohnheit
einiger Personen, den
Tact mit dem Kopfe, mit

starken Fußschlägen,
oder gar mit dem ganzen
Leibe zu bemerken. Kann
sich jemand ohne die
Bewegung seiner Füße
nicht im Tact erhalten:
so muß man sie zum
wenigsten den Ohren
andrer unempfindbar
machen“.

17. „[...] Was anlangt
die Personen und die
Gemüther derselbigen /
muß der Redener dahin
trachten / daß er sie wende
/ wohin er wil: Und
abwende wo von er wil.
Denn sonst ist die Rede
gantz vergeblich / und
were jhm besser gewesen
/ wenn er geschwiegen /
und ein fest Siegel auff
sein Maul gedrucket hette.
Nemlich der Redener muß
dahin trachten / daß er den
Zuhörern solche Begierden
oder Bewegungen
beybringe / die zu seinen
Zweck dienen. Es ist
aber unmöglich / daß ein
Redener die Bewegung
in eines andern Gemüth
zwingt / die er in sein
eygen Gemüth nicht
zuvor eingelassen und
auffgenommen hat. Wie
würde es doch prangen
/ wenn ein Redener von
frewdigsten Stücken
handelte / aber seine
Augen weren trübe / die
Zunge matt / die Glieder
erschrocken. Eben dieses
ereignet sich auch in dem
PredigAmpt: Welcher
Prediger in seinem Herten
keine Gottesfurcht hat /
kan keine in die Herten
der Zuhörer bawen. So
jemand dieses wohl in
acht nimmet / der wird zu
seiner Zeit als ein wackerer
Redener passiren.“

6. QUARTA APROXIMAÇÃO

A quarta aproximação diz respeito a mover os afetos da audiência. É comum, em Música (e também no teatro), falar-se em simulação de afetos. Ou seja, se um ator ou músico deve se emocionar, para poder emocionar sua audiência, ou se ele deve simular a emoção. A experiência mostra que há músicos e atores distintos. A mesma discussão ocorre na Retórica: se o orador deve-se deixar emocionar pelo discurso que profere, se deve “sentir” o seu discurso.

Para alguns, a entrega total à emoção que sente ao tocar ou ao proferir o discurso pode acarretar a falha técnica, devido à carga emocional muito forte, tanto de alguns discursos, quanto de algumas peças. Acreditamos tratar-se, mais uma vez, de uma questão de comedimento, de equilíbrio. É evidente, contudo, para ambos os autores com que trabalhamos, que o discurso ou a peça deve mover os afetos da audiência.

A esse respeito, Meyfart esclarece:

[...] No tocante à audiência e a seus ânimos, o orador deve esforçar-se para que os leve para onde queira; e que os tire de onde queira. Caso contrário, o discurso será totalmente inútil, e teria sido melhor a ele (orador) que se calasse e pregasse um lacre em sua boca. A saber, o orador deve esforçar-se para ensinar aos ouvintes aqueles anseios e aquelas comoções que sirvam a seu objetivo. Todavia, é impossível que um orador cause em outra pessoa uma comoção que ele não tenha deixado, anteriormente, entrar em seu ânimo e que não tenha assimilado. Que impressão nos causaria se um orador tratasse de peças alegres, mas seus olhos estivessem turvos, a língua débil, os membros atemorizados? Isso acontece mesmo nos sermões: o pregador que não tem em seu coração temor a Deus, não pode construir o temor a Deus no coração de outros. Aquele que estiver atento a essas coisas será considerado, em seu tempo, um orador íntegro. (1977 [1634], p.26)¹⁷.

Como percebemos, Meyfart deixa clara a função do orador: ensinar aos ouvintes anseios e comoções que sirvam a seu objetivo, ou seja, mover ou transferir os ouvintes a determinados afetos: é através dessa comoção, dessa transferência para os afetos que o orador conseguirá convencer os ouvintes. Em seguida, observa que o orador não conseguirá provocar em seu ouvinte um afeto que desconhece. E a parte de pronun-

ciação é a que aparece no fim da citação, ou seja, em relação à aparência, como um todo, do orador: ele não pode falar de coisas alegres com olhos turvos, e com a língua débil. O seu estado de humor deve ser condizente com o assunto e com o afeto para o qual busca mover o seu ouvinte. Deve existir um alinhamento entre aquilo que é proferido e como se deve proferir. Mais uma vez, um expediente que permeia toda a construção do discurso: a adequação.

Marpurg, no que diz respeito aos afetos, considera feliz aquele que, em qualquer âmbito, é capaz de sentir o entusiasmo que torna grandes pessoas os poetas, oradores e os pintores, afirmando que este conseguirá entender o quão célere e diversa parece a alma, quando se entrega aos sentimentos¹⁸, já que para ele, “tudo se alterna celeremente nas paixões, pois elas nada mais são que comoção e inquietude”.¹⁹

A observação de Marpurg reflete de modo negativo as paixões. O sentido, aqui, é de que deve-se primar pelo comedimento. Marpurg, como veremos adiante, é contrário a um estilo apaixonado (exagerado) de tocar. Isso, contudo, não significa que o intérprete não deva sentir (feliz é aquele capaz de sentir o entusiasmo...). Além disso, para o músico crítico, “a base de qualquer expressão em Música é um afeto ou um sentimento²⁰”. Além disso, tudo deve ser sentido antes e pelo menos ao mesmo tempo em que se executa. Isto significa que o intérprete não deve SIMULAR o afeto. Ele deve transpor-se para o afeto exigido pela música. Para ele, as indicações de humor nas peças musicais, como *allegro*, *spirituoso* etc. são meras sinalizações de como a peça deve ser interpretada, ou seja, mostram apenas de forma superficial a natureza da expressão²¹.

Um estilo exagerado (apaixonado), ou ainda, que foge ao caráter da peça, tem como consequência que a audiência não compreenda o que se executa. Assim como Meyfart aponta como inadequação a exposição de um discurso alegre, em que o orador tem olhos turvos e língua débil, Marpurg aponta a inadequação do estilo apaixonado em lugares inapropriados. O que aproxima os dois autores aqui, no âmbito da pronúncia, tendo como foco os afetos, é o princípio da adequação, relacionada, naturalmente, ao gênero (do discurso ou da peça). Vejamos:

18. „Und wer so glücklich ist, es sey auch in was es wolle, diejenige Begeisterung zu fühlen, welche Poeten, Redner, Mahler, zu grossen Leuten macht, der wird wissen, wie so gar geschwind und verschieden unsre Seele würcket, wenn sie sich bloß den Empfindungen überlässet.“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215-216).

19. „Man weiß, wie geschwinde alles in den Leidenschaften abwechselt, da sie selbst nichts als Bewegung und Unruhe sind“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215).

20. „Aller Ausdruck in der Music hat entweder einen Affect oder doch einen Empfindung zum Grunde“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215).

21. „Ein Tonkünstler muß also wechsels weise hundert verschiedene Rollen spielen; er muß tausend Charactere annehmen, nachdem die Componisten solches haben wollen OU Jene Empfindung (ja es ist mehr, es muß alles empfunden werden, ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielt wird, es ist eine beglückte stillschweigende innere Vorhersehung, wie jedes Stück gehen soll; denn das beygesetzte Allegro, Spiritoso, u. zeigen nur im Groben die Beschaffenheit des Audrucks an, jene Empfindung macht, daß man die musicalischen Stücke recht executiren kann“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215-216).

22. „So schön das paßionierte an seinem Orte ist, so abgeschmackt wird es da, wo es nicht seyn soll. Schöne zärtliche Thöne machen die Music allein nicht schön, sondern sie müssen auch zu rechter Zeit angebracht werden. Am unrechten Orte verursachen sie nichts als Verwirrung, verhindern die Verständlichkeit und die Zuhörer, weil sie in dergleichen Thöne nicht so sterblich verliebt sind, wie die Spieler, so bald ihre Empfindung nicht mehr versteht, was gespielt wird, werden der Music überdrüssig, denken was anders, oder gehen davon“ (Marpurg, 1970, p.217).

O estilo apaixonado de tocar é muito bonito no lugar correto; no lugar inadequado, é feio. Notas belas e delicadas não apenas tornam a música bela, mas devem também ser usadas no momento adequado. Em lugares inadequados elas provocam a confusão, atrapalham o entendimento e os ouvintes, pois eles não estão perdidamente apaixonados por aquelas notas como o músico. Assim que deixam de entender o sentimento daquilo que é tocado, tornam-se fartos (cansados) do músico, começam a pensar em outra coisa ou vão embora (MARPURG, 1970 [1750], p. 217)²².

Na citação acima, percebemos o quão importante é o planejamento daquilo que se executa, no plano afetivo, de acordo com a atmosfera e gênero da peça. Poderíamos falar aqui de uma “segunda dispositio” ou de uma “dispositio de afetos” que se valida num exemplo anterior, quando apresentamos o relato de Marpurg sobre um amigo que ouvira Bach executar uma de suas sonatas.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade de uma análise retórica da Música, se compreendermos a noção de texto como a mais ampla possível, talvez fosse possível, ainda que as áreas, em sua história, não tivessem se aproximado. Contudo, a forte aproximação entre as duas permitiu que, durante séculos, o discurso sobre a Música fosse analisado da perspectiva retórica. Além disso, a Retórica influenciou fortemente a composição dos séculos XVI e XVII.

Embora alguns autores prefiram separar a produção musical do século XVIII e dos dois séculos que o precederam, devemos levar em conta que não existe nenhum abismo entre as composições dessas épocas, respeitando-se, logicamente, o compromisso estético de cada uma das correntes musicais.

Isto significa que uma obra de século XVIII contém, sim, elementos retóricos, e pode ser analisada desta perspectiva. As aproximações que propusemos foram feitas a partir de textos alemães de Retórica, do século XVII e textos de crítica musical do século XVIII.

Como percebemos, as aproximações entre os autores mostram por si a afinidade entre as áreas, e ainda, como a perspec-

tiva retórica continuou a ser adotada como parâmetro para a boa execução no século XVIII.

Na primeira aproximação, vimos que a pronúncia (no ato da exposição, na Retórica, e no ato da execução ou performance, na Música) é um fator crucial. Ainda que o discurso seja mal elaborado (ainda que uma peça musical apresente problemas no campo composicional), a boa exposição (execução) pode salvá-la.

Na segunda aproximação, vimos a estreita relação entre as formas de exposição (execução) e o gênero do discurso (também do discurso musical). O gênero define quais afetos devem ser movidos, e como devem ser movidos. E essa moção, esse movimento das paixões humanas na audiência dependerá, sobretudo, do orador (intérprete).

Na terceira aproximação, complementar à segunda, vimos as observações dos autores em relação ao gestual do orador e do intérprete. Os gestos também devem ser programados em relação aos gêneros. E alguns deles devem ser evitados a todo custo.

A quarta aproximação diz respeito ao plano afetivo. A grande pergunta dos autores (e de grande parte dos oradores e intérpretes da atualidade também!) é se o orador/intérprete deve se transportar para o afeto que deseja despertar em sua audiência. Mais uma vez, há uma forte relação com a questão dos gêneros (que definem o caráter da peça ou do discurso). Ambos os autores defendem o mesmo ponto de vista: não pode produzir na audiência determinado afeto o orador ou intérprete que não o tenha experimentado. Para Marpurg, o intérprete deve colocar-se no afeto da peça, antes de executá-la e mesmo no momento da execução.

Esses foram os quatro pontos de aproximação entre trechos mínimos – por questões de delimitação – das obras de Johann Matthäus Meyfart e Friedrich Wilhelm Marpurg. Embora a amostra tenha sido moderada, foi possível trazer à tona o diálogo entre Retórica e Música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig [Berlin]: Hirzel [Weidmann], 1971 [1854]. Digitale Version – Universität Trier. Disponível em: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&clmid=GV15791#XGV15791. Acesso em: 11 jan. 2018.

MARPURG, Friedrich W. *Des critischen Musicus an der Spree*. Erster Band. Hildesheim, New York [Berlin]: Georg Olms Verlag [Haude und Spenner], 1970 [1750].

MARPURG, Friedrich W. *Die Kunst das Clavier zu spielen*. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim [Berlin]: Georg Olms Verlag [Haude und Spenner], 1969 [1762].

MEYFART, Johann M. *Teutsche Rhetorica oder Redekunst*. Tübingen [Coburg]: Max Niemeyer Verlag [Gruner], 1977 [1634] (ed. Erich Trunz).

UEDING, Gert (ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005. Band 7.

O DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: EMULAÇÕES RETÓRICAS NA OBRA DE FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

Marcus Held
Universidade de São Paulo - SP
Email: mvheld@usp.br

Resumo:

Na literatura dos séculos XVII e XVIII, centenas de tratados dedicados à composição, interpretação, ensino e reflexão musicais foram publicados e difundidos por todo o continente Europeu. Tais obras, que variam enormemente em relação à metodologia abordada por seus autores, costumam, frequentemente, trazer consigo a noção de que a música é análoga ao discurso verbal, ambos guiados pelas regras da retórica, e que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte. No caso de Francesco Geminiani (1687-1762), esta mesma ideia pode ser lida em sua obra tratadística. Neste artigo, pretende-se discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra tratadística, sobretudo nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e *A arte de tocar violino* (1751). Nesses tratados, o autor não apenas alinhou-se às correntes de pensamento de sua época, representadas por Batteux, Hume e Montesquieu – na filosofia – e por Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart – na música –, mas também recuperou acepções do discurso falado, escrito e proferido, presentes nas retóricas clássicas *De Oratore*, de Cícero, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Observaremos que, no tocante à discussão filosófico-musical setecentista em torno da tópica do Gosto – lugar-comum no conjunto total de sua tratadística –, Geminiani apoia-se na recuperação e no debate de diversos preceitos sobre imaginação, juízo, decoro, ornamentação, performance e recepção, abordados pelos autores mencionados, tornando, assim, evidente sua visão da composição musical espelhada no discurso retórico.

Palavras-chave: Francesco Geminiani. Retórica Musical. Gosto. Afetos.

The eighteenth century musical discourse: Rhetorical emulations in the *oeuvre* of Francesco Geminiani (1687-1762)

Abstract:

In the literature of seventeenth and eighteenth centuries, hundreds of treatises on musical composition, performance, pedagogy and speculation were published and widespread throughout European continent. Those works, which vary enormously in regard to the methodology used by their authors, often use to bring the notion of music as analogue to the verbal speech, both guided by the rules of rhetoric, which its aim is to instruct, delight and move its listener. In the case of Francesco Geminiani (1687-1762), the same idea can be read in his treatises, mainly in *Rules for playing in a true taste* (c. 1748), *A treatise of good taste in the art of musick* (1749) and *The art of playing on the violin* (1751). In those works, the author has not only got himself connected to the currents of thought of his time, represented by Batteux, Hume and Montesquieu – in philosophy – and by Quantz, C. P. E. Bach and L. Mozart – in music –, but also recovered meanings of oral, written and delivered speech, present amongst the classics *De Oratore*, by Cicero, and *Institutio Oratoria*, by Quintilian. It will be observed that, in relation to eighteenth century philosophical and musical debates on Taste – commonplace in his treatises –, Geminiani is based on the recovery and the discussion of several precepts about imagination, judgement, *decorum*, ornamentation, performance and reception, approached by the above-mentioned authors. It is therefore evident his view of musical composition mirrored on rhetorical discourse.

Keywords: Francesco Geminiani. Musical Rhetoric. Taste. Affects.

Na literatura dos séculos XVII e XVIII, centenas de tratados dedicados à composição, interpretação, ensino e reflexão musicais foram publicados e difundidos por todo o continente Europeu. Tais obras, que variam enormemente em relação à metodologia abordada por seus autores, costumam, frequentemente, trazer consigo a noção de que a música é análoga ao discurso verbal, ambos guiados pelas regras da retórica, e que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte (LUCAS, 2014, p. 72).

No caso de Francesco Geminiani (1687-1762), esta mesma ideia pode ser lida em sua obra tratadística. Nascido na Itália e discípulo de Arcangelo Corelli (1653-1713), Geminiani radicou-se em Londres em 1714, destacando-se, ainda em vida, como violinista virtuoso, compositor e professor. Por ter em sua formação a presença de uma figura de tanto renome como a de Corelli, foi considerado no meio musical britânico como uma autoridade e, além disto, teve a possibilidade de trabalhar com os principais editores ingleses. A partir de 1748, passou a dedicar-se à produção e à publicação de sua obra tratadística, somando, até o final de sua vida, sete volumes: *Regras para tocar com verdadeiro gosto*(c.1748), *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*(1749), *A arte de tocar violino*(1751), *Guia Armonica*(1756/8), *A arte do acompanhamento*(1756/7), *A Miscelânea harmônica* (1758) e *A arte de tocar guitarra ou cistre*(1760).

Neste artigo, pretende-se discorrer sobre diversas emulações retóricas almejadas por Geminiani (1687-1762) em sua obra, sobretudo em seus três primeiros tratados. Neles, o autor não apenas alinhou-se às correntes de pensamento de sua época, representadas por Batteux, Hume e Montesquieu – na filosofia – e por Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart – na música –, mas também recuperou acepções do discurso falado, escrito e proferido, presentes nas retóricas clássicas *De Oratore*, de Cícero, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Observaremos que, no tocante à discussão filosófico-musical setecentista em torno da tópica do Gosto – lugar-comum no conjunto total de sua tratadística –, Geminiani apoia-se na recuperação e no debate de diversos preceitos sobre imaginação, juízo, decoro, ornamentação, performance e recepção, abordados pelos autores mencionados, tornando, assim, evidente sua visão da composição musical espelhada no discurso retórico.

1. “Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that” (**trad. do original alemão E. Reilly**).

2. “The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions.”

3. “Atque ego veliudicio-poteram esse contentus. Nam quis ignoratmusicen (ut de hac primum loquar) tantum iam illis antiquistemporibus non studii modo verumetiam-venerationishabuisse, ut iidemmusici et vales et sapientes iudicarentur (mittamalios) Orpheus et Linus; quorum utrumquedisgenitum, alterum vero, quia rudes quoqueatque agrestes ânimos admirationemul-ceret, non feras modo sed saxaetiamsilvasquedu-xisseposteritatismemo-riaetraditum est. [...] Est etiam non inerudite ad declamandum ficta mate-ria, in quaoniturtibicen, quisacrificanti Phry-giumcecinerat, actoillo in insaniam et per praecipitia delato accusari, quod causa mortis extiterit.”

1. RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA

Uma obra de arte, segundo o pensamento setecentista, é dedicada a afetar seu receptor. Da mesma maneira que o principal objetivo de um orador, nos textos da retórica clássica, é excitar as emoções – ou os afetos – de seu ouvinte (CÍCERO, I v 17), o artista deseja afetar seu público, despertando seus sentidos. Estudiosos da música do século XVIII podem testemunhar esta inteiração nas palavras de Johann Joachim Quantz:

A performance musical pode ser comparada à entrega do [discurso] de um orador. O orador e o músico possuem, no cerne, o mesmo objetivo tanto em relação à preparação quanto à execução final de suas produções; isto é, [almejam] transformar-se em mestres dos corações de seus ouvintes, incitar ou roubar suas paixões e transportá-los ora a este sentimento, ora àquele (2001 [1752], p. 119, **trad. nossa**¹).

Da mesma maneira, Geminiani, um ano antes de Quantz, já havia mencionado, em *A arte de tocar violino*, que “a intenção da música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões” (GEMINIANI, 1751, pref., **trad. nossa**)². Paralelamente, em textos da retórica clássica, também é possível observar essa reflexão, uma vez que a música é capaz de *mover* seu receptor. Em *Institutio Oratoria*, Quintiliano comenta:

[...] A respeito da música, talvez eu pudesse estar satisfeito com a avaliação dos antigos. Pois quem desconhece que a música, para falar dela em primeiro lugar, já então naqueles tempos antigos, foi objeto não apenas de paixão como também de veneração, de modo que eram considerados músicos, poetas e sábios, como, omitirei outros, Orfeu e Lino: ambos de origem divina, mas conta-se que o primeiro, porque amansava até os seres primitivos e agrestes por ter deixado para a memória da posteridade o fato de arrastar não só as feras como também os rochedos e as florestas com o encantamento de sua música.[...] Há também um fato lendário, não rude para ser declamado, em que aparece um tocador de flauta, que havia tocado uma melodia frígia enquanto se fazia um sacrifício: devido a esse fato, o que sacrificava teve um acesso de loucura e se atirou num precipício; o tocador de flauta foi acusado de ter sido a causa da morte (I, X, 9, 32-33, **trad. B. Bassetto**)³.

Ainda que o sentido de *mover* o receptor possa ter, na primeira parte dessa citação, um sentido praticamente literal, de arrastar feras, rochedos e florestas, percebe-se também que a música move a alma de seus ouvintes ao excitar sua variada gama de sentimentos e afetos. Esse pensamento foi retomado no Renascimento e permaneceu até o fim do século XVIII. Na obra de Geminiani, este quesito é abordado largamente. Na listagem dos catorze ornamentos contida em seu *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* e reimpressa no tratado de violino acima mencionado, o autor providencia instruções de como executá-los e, em muitos casos, descreve a situação em que eles devem ser empregados, bem como o *efeito* de cada ornamento quando percebido pelo ouvinte. Listamos, a seguir, alguns casos em que isso ocorre:

(Segundo) Dotrinado com terminação: o trinado com terminação, sendo realizado de forma rápida e longa, é apropriado para expressar alegria. Todavia, se o realizarmos curto e mantivermos a extensão da nota contínua e suave, expressará, então, algumas das mais ternas paixões.

(Décimo terceiro) *Domordente*: é apropriado para expressar diversas paixões. Por exemplo, se realizado com força e continuamente longo, expressa fúria, raiva, determinação etc. Se tocado menos forte e mais curto, expressa júbilo, satisfação etc. Entretanto, se o tocarmos muito suave e fizermos um *crescendo*, o *mordente* pode, então, denotar horror, medo, pesar, lamentação etc. Se tocado de forma curta e com um *crescendo* delicado, pode expressar afeição e deleite.

(Décimo quarto) *Dovibrato*: não pode ser descrito por meio de notas, como nos exemplos anteriores. Para realizá-lo, devemos pressionar o dedo fortemente sobre a corda do instrumento e mover o punho para dentro e para fora, lenta e igualmente. Quando uma nota longa com vibrato é acompanhada de um *crescendo* gradual, com o arco se movendo para perto do cavalete e de uma terminação muito forte, o vibrato pode expressar majestade e dignidade. Entretanto, realizado mais curto, com menos volume e mais suavemente, pode denotar aflição, medo etc. (GEMINIANI, 1749, p.3-4; **trad. nossa**)⁴.

Nesta leitura, percebe-se que a ornamentação é um grande recurso para comandar as paixões do receptor. Como é de se esperar, o autor recomenda que o emprego dos ornamentos seja realizado de modo diligente, isto é, com bom gosto:

4. “(Second,) Of the Turned Shake: The turn’d Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then express some of more tender Passions. (Thirteenth) Of the Beat: This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform’d with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play’d less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure. (Fourteenth) Of the Close Shake: This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degress, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower or softer, it may denote Affliction, Fear, &c.”

5. “Thus I have collected and explain’d all the Ingredients of a good Taste, and nothing remains but to caution the Performer against concluding, that a mere mechanical Application of them, will answer the great Purpose of establishing a Character among the Judicious in all Arts and Sciences, something must be left to the good Sense of the Professor; for as the Soul informs the Body, so every Rule and every Principle must be enforced by the Knowledge and Skill of him who puts it in Practice.”

6. “Non enim satis est dicere presse tantum aut subtiliter aut sapere, non magis quam phonas coacutis tantum aut mediis aut gravibus sonis auctorum metiam particulis excellere. Nam sicut cithara ita oratio perfecta non est, nisi ad imo ad summum omnibus intent nervis consentiat.”

7. “Il est un bon Goût. Cette proposition n’est point un problème: & ceux qui doutent, ne sont point capables d’atteindre aux ues qu’ils demandent. [...] Que de questionssouscette si connu, tant de foistraté, & jamais afez clairement expliqué.”

Coletei e expliquei todos os ingredientes do bom gosto, e não resta nada a não ser alertar o intérprete a não concluir que uma mera aplicação mecânica deles levará ao grande propósito de estabelecer-se como um [músico de] caráter [judicioso] entre outros judiciosos em todas as Artes e Ciências. Algo deve ser deixado para o bom senso do professor, pois, assim como a alma afeta o corpo, toda regra e todo princípio devem ser feitos cumprir por meio do conhecimento e da habilidade daquele que os põe em prática (GEMINIANI, 1749, p. 4; **trad. nossa**)⁵.

Isto está de acordo, também, com os princípios de um discurso *coerente* da retórica clássica de Quintiliano:

Pois não é suficiente falar apenas com precisão, com sutileza ou com dureza, não mais que ao mestre de declamação não é o bastante destacar-se somente na emissão dos sons agudos, médios ou graves, como também de seus matizes intermediários. Realmente, como a cítara, também o discurso não é perfeito a não ser que, da mais baixa à mais alta corda, esteja bem afinado e coerente (II, VIII, 15, **trad. B. Bassetto**)⁶.

2. GOSTO NA MÚSICA DO SÉCULO XVIII

O conceito de gosto é amplo, de modo que uma discussão exaustiva sobre esse assunto excederia o escopo do presente artigo. No entanto, por ora, é conveniente discutir algumas ocorrências desse termo na literatura setecentista, para, assim, entender as supostas razões pelas quais Geminiani teria publicado sua preceptiva.

O século XVIII testemunhou uma grande discussão acerca da ideia de gosto, assunto ao qual foram dedicadas diversas preceptivas. Charles Batteux (1713-1780) dedica-se a explicar o princípio que rege o fundamento de todas as belas-artes: a imitação. O gosto, nesse cenário, é fundamental para a imitação adequada da bela natureza. De acordo com o autor, era um assunto muito estudado: “existe um bom gosto. Essa proposição não é um problema, e aqueles que duvidam disso não são capazes de conseguir as provas que requerem. [...] Quantas questões sob esse título tão conhecido, tantas vezes tratado e nunca explicado de modo suficientemente claro!” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 48, **trad. N. Maruyama**)⁷. Vemos, assim, que a discussão sobre os fundamentos do gosto era corrente, o que, por si só, já poderia justificar a publicação dessas obras de Geminiani.

Em todo caso, observa-se, dentre as diversas acepções do conceito aqui discutido, sua relação com o julgamento e com o intelecto,

termos que se relacionam com a faculdade do juízo. Isto é, o gosto se relaciona com a razão no sentido de que permite diferenciar, qualificar e, finalmente, julgar:

Uma inteligência é portanto perfeita quando vê sem nuvens, e quando distingue sem erro o verdadeiro do falso, a probabilidade da evidência. Do mesmo modo, o gosto é perfeito quando, com uma impressão distinta, ele sente o bom e o mau, o excelente e o medíocre, sem nunca confundi-los e sem tomar um pelo outro. Posso então definir a inteligência: a facilidade de conhecer o verdadeiro e o falso, e de distingui-los um do outro. E o gosto: a facilidade de sentir o bom, o mau, o medíocre, e de distingui-los com certeza. Assim, o verdadeiro e bom, conhecimento e gosto, eis todos os nossos objetos e todas as nossas operações (BATTEUX, 2009 [1746], p. 49-50, trad N. Maruyama)⁸.

Desse modo, vê-se que o conceito de gosto está interligado com as questões do discernir: diferenciar e qualificar. Se as definições básicas sobre gosto têm origem no sentido próprio do termo, isto é, a sensibilidade gustativa – vide Zedler: “Gosto, sabor (*gustus, gout*) é aquele, dentre os sentidos exteriores, que através de sua ferramenta própria, a língua, percebe o efeito específico das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma, pelo cérebro” (1708, p. 78; trad. nossa)⁹ –, no âmbito das artes e, mais especificamente, em música, o termo estará relacionado, naturalmente, com a sensibilidade auditiva.

Ao observar as citações de Batteux e de Zedler, percebe-se que o gosto trata, portanto, de uma questão ambivalente entre suas conotações sensorial e racional. A primeira, tendo como subsídio a percepção pelos sentidos e, como fim, o efeito (sensação de prazer ou de repulsa); a segunda, a partir do discernimento, emite, então, um julgamento (bom ou ruim, agradável ou desagradável, belo ou feio). Ao final, elas se fundem, uma vez que só será possível julgar aquilo que tenha sido transmitido para o cérebro após a percepção pelos sentidos. Além disso, a predominância da razão é patente, visto que a percepção sensorial, por si só, é incerta (PAOLIELLO, 2011).

Apesar de citadas fontes setecentistas, visto que é o foco deste estudo, sabe-se que a relação entre gosto e razão tem origem na Renascença. Klein (1998, p. 333) direciona sua atenção para o termo *giudizio*[juízo], que, nessa época, “não era um ato de ordem puramente intelectual: pertencia a um domínio interme-

8. Une intelligence est donc parfait, quand elle voit sans nuage, & qu'elle distingue sans erreur le vrai d'avec le faux, la probabilité d'avec l'evidence. De même le Goût est parfait aussi, quand, par une impression distincte, il sent le bon & le mauvais, l'excellent & le médiocre, sans jamais les confondre, ni les prendre l'un pour l'autre. Je puis donc définir l'intelligence: la facilité de connoître le vrai & le faux, & de les distinguer l'un de l'autre. Et le Goût: la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre, & de les distinguer avec certitude. Ainsi, vrai & bon, connoissance & goût, voilà tous nos objets & toutes nos opérations.”

9. “Geschmack, Schmäcken (Gustus, Gout) ist derjenige unter denen äußerlichen Sinnen, welcher durch sein eigen Werckzeug die Zunge, die besondere Würckung, so gewissesaurige von denen Körpern abgelösete Theil darinnethun, empfindet, und durch das Gehirn der Seele mittheilet, welche Empfindung der Schmachk genennet wird.”

10. “It is universally allowed by the writers on optics, that the eye at all times sees an equal number of physical points, and that a man on the top of a mountain has no larger an image presented to his senses, than when he is cooped up in the narrowest court or chamber. It is only by experience that he infers the greatness of the object from some peculiar qualities of the image; and this inference of the judgment he confounds with sensation, as is common on other occasions. Now it is evident, that the inference of the judgment is here much more lively than what is usual in our common reasonings, and that a man has a more vivid conception of the vast extent of the ocean from the image he receives by the eye, when he stands on the top of the high promontory, than merely from hearing the roaring of the waters. He feels a more sensible pleasure from its magnificence; which is a proof of a more lively idea: And he confounds his judgment with sensation, which is another proof of it. But as the inference is equally certain and immediate in both cases, this superior vivacity of our conception in one case can proceed from nothing but this, that in drawing an inference from the sight, beside the customary conjunction, there is also a resemblance between the image and the object we infer, which strengthens the relation, and conveys the vivacity of the impression to the related idea with an easier and more natural movement.”

diário entre o intelecto e os sentidos”. O juízo, pois, é a reação ao percebido sensorialmente, como testemunhado em Zedler. Klein sustenta, ainda, que, até o surgimento do termo conhecido como “gosto”, a relação entre sensação e razão era realizada pela faculdade do juízo. Nesse sentido, tem-se que, além de o gosto não pertencer apenas à ordem dos sentidos, o juízo não se relacionava apenas com a razão (PAOLIELLO, 2011). Dessa maneira, se juízo é uma “reação racionalizável imediata ao percebido” (KLEIN, 1998, p. 333), observa-se a relação intrínseca entre gosto e juízo, visto que, após a percepção sensorial, o discernimento perante o percebido é explicitado em forma de julgamento, como o bom ou o ruim. Como exemplo, a relação entre sentido, gosto e juízo pode ser evidenciada no raciocínio traçado por David Hume (1711-1776) – filósofo britânico do qual Geminiani, possivelmente, foi leitor (WILLIAMS, 2013, p. 13). No *Tratado da natureza humana*, Hume elabora:

Todos os tratados de óptica admitem que o olho vê sempre o mesmo número de pontos físicos, e que a imagem que se apresenta aos sentidos de um homem quando este se encontra no topo de uma montanha não é maior que quando ele está confinado no mais estreito pátio ou aposento. É somente pela experiência que ele infere a grandeza do objeto, com base em certas qualidades peculiares da imagem; e isso, que é uma inferência do juízo, ele confunde com uma sensação, como costuma correr em outras ocasiões. Ora, é evidente que, neste caso, a inferência do juízo é muito mais vívida que aquela que é comum em nossos raciocínios correntes. Um homem forma uma concepção mais vívida da vasta extensão do oceano pela imagem que recebe do olho, quando está no alto de um promontório, do que simplesmente pelo barulho das ondas. Extrai um prazer mais sensível de sua grandeza, o que prova uma presença de uma ideia mais vívida; e confunde seu juízo com uma sensação, o que é mais uma prova disso. Como a inferência é igualmente certa e imediata em ambos os casos, porém, essa vividez superior de nossa concepção em um caso só pode proceder do fato de que, ao fazermos uma inferência baseados na visão, existe, além da conjunção habitual, uma semelhança entre a imagem e o objeto inferido – e essa semelhança fortalece a relação transmitindo a vividez da impressão para a ideia relacionada com um movimento mais fácil e natural (2009 [1739-40], p. 142-143, trad.D. Danowski, grifos nossos)¹⁰.

Outro importante preceptista do século XVIII, Montesquieu (1689-1755), afirma, sobre a relação entre o gosto e o intelecto, ou o “pensar”, que:

A alma, independentemente dos prazeres que extrai dos sentidos, experimenta outros que lhe são próprios, como os que lhe despertam a curiosidade, os que lhe dão uma idéia de sua grandeza, de suas perfeições, de sua existência como algo oposto ao sentimento da noite, o prazer de abarcar todo o conteúdo de uma idéia geral, o de ver um grande número de coisas etc., o de comparar, associar e separar idéias. Esses prazeres são inerentes à natureza da alma, independentemente dos sentidos, porque pertencem a todo ser que pensa (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 13, trad. T. Coelho)¹¹.

Nesse sentido, o filósofo afirma que “são os diferentes prazeres da alma que formam os objetos do gosto, tais como o belo, o bom, o agradável, o ingênuo, o delicado, o terno, o gracioso, o *não sei o quê*, o nobre, o grandioso, o sublime, o majestoso etc.” (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 11, trad. T. Coelho)¹². Esses prazeres, quando excitados, provocam no receptor o estado de deleite.

Dentre diversos autores que estudaram e descreveram o conceito de deleite, iremos nos concentrar na obra quinhentista de Cesare Ripa: *Iconologia overo Descrittione dell’Imagini Universali*, de 1593 e editado em Londres com o título *Iconology, or Moral Emblems* (“Iconologia, ou emblemas morais”) em 1709, poucos anos antes de Geminiani se radicar naquela cidade. Nessa obra, o autor dedica-se a representar iconograficamente diversas faculdades da alma, assim como seus variados prazeres e paixões. Pode-se, inclusive, recorrer ao tratado como a um dicionário, pois as representações estão listadas no início da obra, bem como descritas textualmente. O emblema do conceito de deleite tem como suporte textual:

Um garoto de dezesseis anos com aspecto agradável; sua capa adornada com várias cores; uma guirlanda de rosas; um violino e seu arco; uma espada; um livro de Aristóteles e um de música; dois pombos a se beijar. Seu semblante denota deleite; o verde significa a vivacidade e a deleitabilidade dos prados verdes para a visão; o violino, deleite na audição; o livro, **deleite na filosofia**; os pombos, **deleite amoroso** (RIPA, 1709, p.23; trad. e grifos nossos)¹³.

11. “L’âme, indépendamment des plaisirs qui lui viennent des sens, en a qu’elle auroit indépendamment d’eux, et qui lui sont propres ; tels sont ceux que lui donnent la curiosité, les idées de sa grandeur, de ses perfections, l’idée de son existence opposée au sentiment du néant, le plaisir d’embrasser tout d’une idée générale, celui de voir un grand nombre de choses, etc., celui de comparer, de joindre et de séparer les idées. Ces plaisirs sont dans la nature de l’âme indépendamment des sens, parce qu’ils appartiennent à tout être qui pense.”

12. “Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l’agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je ne sais quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc.”

13. “A Boy of sixteen, with a pleasant Aspect, his green Suit adorn’d with various Colours; a Garland of Roses; a Violin, and its Bow; a Sword; a Book of Aristotle, and one of Musick. Two Pigeons a-kissing. His Countenance denotes Delight. The Green signifies the Vivacity and Delightfulness of green Meadows to the Sight: the Violin, Delight in Hearing; the Book, Delight in Philosophy; the Doves, amorous Delight.”

Desse modo, além de notarmos a ambivalência sensorial-racional nessa citação de Ripa, pode-se supor que o gosto seja o principal elo, nas artes, entre o efeito causado no receptor e o juízo a ser realizado após este primeiro estágio. Logo, o gosto é elemento primordial na formação do artista, pois é por meio dele que sua obra será apreciada e julgada.

No entanto, entra-se, com isso, em outra grande discussão setecentista: aquela que questiona se o gosto é algo naturalmente presente no artista, ou se pode ser adquirido por meio da educação; mais especificamente, ao seguir certas regras e ao emular um modelo. Sobre essas vertentes, Paoliello explica:

O gosto adquirido diz respeito ao refinamento do lado racional, que resulta no *bom gosto* – considerado fundamental pelos teóricos e músicos setecentistas. Aspecto descrito como algo cultivado, aperfeiçoado por meio de exercício e aprendido através da imitação de modelos. Nos escritos, encontramos também referência ao gosto natural, que seria o gosto e o senso de harmonia e beleza implantados no ser pela natureza (2011, p. 25).

Para preceptistas como Montesquieu, ambos os gostos estão presentes na alma humana ao dizer que “o gosto adquirido afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural afeta, muda, aumenta e diminui o gosto adquirido” (MONTESQUIEU, 2009 [1753], p. 16, **trad.T. Coelho**)¹⁴. No entanto, o autor se limitará, em seu ensaio, a descrever e estudar o gosto adquirido, uma vez que, no que concerne à formação do gosto em geral, os preceitos e as regras dizem respeito apenas a essa faceta do gosto.

Em relação ao gosto natural, ou seja, um senso de beleza e de harmonia inerente ao ser, teóricos como Ussherem *Clio: or, Adiscourseontaste*, explicam-no por analogia:

Um concerto que tem todas as suas partes bem compostas e bem executadas [...] agrada universalmente, mas, se surge uma dissonância [...], desagradará até aqueles absolutamente ignorantes em música. Eles não sabem o que os incomoda, mas sentem algo dissonante em seus ouvidos; e isto procede através do gosto e do senso de harmonia implantado neles pela natureza. Da mesma maneira, a pintura encanta e transporta o espectador que não tem noções sobre pintura. Pergunte a ele o que o agrada e ele não

14. “Le goût acquis affecte, change, augmente et diminue le goût naturel, comme le goût naturel affecte, change, augmente et diminue le goût acquis.”

saberá especificar a razão¹⁵ (USSHER, 1772 [1769], p. 3-4 apud PAOLIELLO, 2011, p. 27, **trad. N. Paoliello**).

No entanto, a despeito de diversos estudos em que o foco principal é a característica natural do gosto, são muitos os tratadistas que defendem a sua vertente adquirida, entre eles o já mencionado Charles Batteux, além dos tratadistas musicais Joseph Joachim Quantz (1697-1773), Leopold Mozart (1719-1787), e, finalmente, Francesco Geminiani. Para esses autores, a prática de diversas regras, assim como a imitação, ou melhor, a emulação de um modelo são caminhos seguros para o refinamento e o aperfeiçoamento de habilidades naturais do ser.

Montesquieu dedica um capítulo – intitulado “Das regras” – a essa especulação, afirmando que todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista, e argumenta que o gosto deve ser construído no ser humano desde a juventude, pois, se a alma é exercida pelos sentimentos, somente o gosto poderia conduzi-la. Batteux explica que é da natureza do homem ter algum talento: “como uma mãe benfazeja ela [a natureza] nunca produz um homem sem dotá-lo de alguma qualidade útil que lhe sirva de recomendação junto aos outros homens” (BATTEUX, 2009 [1746], p. 82, **trad. N. Maruyama**)¹⁶. No entanto, é o gosto que nutre esse talento, e, sem ele, este último não poderá ser a florado, de modo que essa conduta contraria as intenções da natureza.

Na música, a construção do gosto segundo as preceptivas dedicadas a essa arte é abordada de maneira mais direta. Leopold Mozart, por exemplo, expõe que “tudo o que pertence a uma performance de bom gosto pode, apenas, ser aprendido pelo julgamento do som e pela longa experiência” (MOZART, 1985 [1756], p. 216; **trad. nossa**)¹⁷. Geminiani, de outra forma, decide instruir os aspirantes à execução de bom gosto por intermédio de regras, como se pode observar no título de seu primeiro tratado: *Regras para tocar com verdadeiro gosto*. Assim, vê-se que o título não foi escolhido por acaso: na realidade, está em consonância com as correntes filosóficas da época. O refinamento, para Geminiani, ocorreria por meio do treino e da

15. “A concert, says he, that has all its parts well composed and well executed, both as to instruments and voices, pleases universally; but if any discord arises, any ill tone of voice be intermixed, it shall displease even those who are absolutely ignorant of music. They know not what it is that offends them, but they find somewhat grating in it to their ears; and this proceeds from the taste and sense of harmony implanted in them by nature. In like manner a fine picture charms and transports a spectator who has no idea of painting. Ask him what pleases him, and why it pleases him, and he cannot easily give an account, or specify the real reason [...]”

16. “En mere bienfaisante, elle ne produitaucun homme, sans le doter de quelquequalité utile, qui lui fert de recommandation auprès des autres hommes”.

17 “Whatever belongs to tasteful performance of a piece; which can only be learnt from sound judgement and long experience” (**trad. do alemão E. Knocker**).

18. "What is commonly call'd good Taste in singing and playing, has been thought for some Years past to destroy the true Melody, and the Intention of their Composers. It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make continually some favourite Passages or Graces, believing that by this Means he shall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence."

19. "Those who play on the Violoncello will acquire a good Taste, by practising the upper Part of these Compositions; by endeavouring to execute with Exactness whatever they find there written, and at the same Time being very careful to stop in Tune, for without this particular, all they can do will be to no Purpose. They must also take Care to draw a long Bow, otherwise the Sound will not come out of the Instrument."

prática. O volume a ser publicado no ano seguinte, isto é, em 1749, portanto, é a continuação desses ensinamentos. Sobre o gosto adquirido, o autor escreve:

O que é comumente denominado bom gosto no cantar e no tocar foi considerado, por alguns anos no passado, como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que não é possível adquirir o verdadeiro bom gosto por meio de quaisquer regras da arte, pois trata-se de um dom particular da natureza, concedido apenas àqueles que têm naturalmente um bom ouvido. Como a maioria se exhibe por possuir essa perfeição, tem-se, por consequência, que aquele que canta ou que toca pensa apenas em fazer continuamente suas diminuições e seus ornamentos favoritos, acreditando que, por isso, será reconhecido como um bom intérprete, não percebendo que tocar com bom gosto não consiste em frequentes ornamentações, mas em expressar com força e elegância a intenção do compositor. **Essa expressão é o que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada a sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência** (GEMINIANI, 1749, pref.; trad. e grifo nossos)¹⁸.

De outro modo, em uma passagem do prefácio de suas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, explica:

Aqueles que tocam violoncelo adquirirão o bom gosto ao praticar a linha superior destas composições, empenhando-se em executar com exatidão tudo o que encontrarem escrito nelas. Ao mesmo tempo, devem ser muito cuidadosos com a afinação, visto que, sem esta particularidade, tudo o que forem capazes de fazer não terá nenhum proveito. Eles devem ter cuidado também para traçar um arco longo; caso contrário, o som não sairá do instrumento (GEMINIANI, 1748, pref.; trad. e grifo nossos)¹⁹.

No entanto, assim como Montesquieu, Geminiani reconhece as potencialidades do gosto natural e menciona em seu texto: "[...] Não nego as capacidades marcantes de um bom ouvido, cuja força presenciei em diversas instâncias. Aponto, apenas, que certas regras da arte são necessárias a um engenho

mediano, que podem melhorar e aperfeiçoar um que seja, por si, bom” (GEMINIANI, 1749, pref.; **trad. nossa**)²⁰.

Com isso, podemos confirmar que Geminiani não apenas aceita, mas também recomenda o gosto adquirido. Portanto, uma vez que a ideia de construção e refinamento do gosto por meio de diversas regras era algo corrente no século XVIII, deve-se ressaltar que os preceptistas estavam cientes de que elas deveriam ser utilizadas de modo judicioso, ou seja, conforme ao decoro. As regras eram, pois, um guia, e suas aplicações diligentes dependiam do bom gosto do artífice para que fossem feitas as exceções necessárias, pois o bom gosto é um amor habitual à ordem (BATTEUX, 2009 [1746], p. 79). Sobre isso, Montesquieu explica:

Todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista. Mas assim como as leis são sempre justas em seu caráter geral, porém são quase sempre injustas em sua aplicação, também as regras, sempre verdadeiras em teoria, podem revelar-se falsas na hipótese real. Os pintores e escultores estabeleceram as proporções que o corpo humano deve ter e tomaram por medida comum o comprimento do rosto. Mas a todo instante eles têm de violar essas proporções em virtude das diferentes atitudes nas quais têm de mostrar os corpos humanos; por exemplo, um braço estendido é bem mais comprido do que outro recolhido (2009 [1753], p. 69, **trad. T. Coelho**)²¹.

A abordagem de Geminiani está, portanto, de acordo com os demais tratadistas do século XVIII, sobretudo musicais. Leopold Mozart, por exemplo, é bastante rígido a respeito do emprego diligente da ornamentação e condena o uso abusivo de embelezamentos desprovidos de significado:

Todas essas decorações são empregadas, porém, apenas ao tocar um solo e, portanto, com muita moderação, no momento certo, e somente para [proporcionar] variedade em passagens similares e frequentemente repetidas. Além disso, observemos bem as direções do compositor, pois é na aplicação de tais ornamentos que a ignorância de alguém é mais prontamente revelada. Em particular, no entanto, protegemo-nos contra todos os embelezamentos improvisados quando muitos [músicos] tocam uma [mesma]

20. I would not however have it supposed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in several Instances how great its Force is; I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one.”

21. “Tous les ouvrages de l’art ont des règles générales, qui sont des guides qu’il ne faut jamais perdre de vue. Mais comme les lois sont toujours justes dans leur règle générale, mais presque toujours injustes dans l’application ; de même les règles, toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir fausses dans l’hypothèse. Les peintres et les sculpteurs ont établi les proportions qu’il faut donner au corps humain, et ont pris pour mesure commune la longueur de la face ; mais il faut qu’ils violent à chaque instant les proportions, à cause des différentes attitudes dans

22. "All these decorations are used, however, only when playing a solo, and then very sparingly, at the right time, and only for variety in often-repeated and similar passages. And look well at the directions of the composer; for in the application of such ornaments is one's ignorance soonest betrayed. But in particular, guard against all improvised embellishments when several play from one part. What confusion would ensue, if every player should befill the notes according to his own fancy? And finally one would not understand then aught of the melody, by reason of the various clumsily inserted and horrible 'beauties'? I know how it frightens one, when one hears the most melodious pieces distorted so pitifully by means of unnecessary ornamentations." (**trad. do original alemão E. Knocker**)

23. "Everything depends on good execution. This saying is confirmed by daily experience. Many a would-be composer is thrilled with delight and plumes himself anew when he hears his musical Galimatias played by good performers who know how to produce the effect (of which he himself never dreamed) in the right place; and how to vary the character (which never occurred to him) as much as it is humanly possible to do so [...]. The good performance of a composition according to modern taste is not easy as many imagine, who believe themselves to be doing well if they embellish and befill

parte. Qual confusão se sucederia se cada instrumentista enfeitasse as notas de acordo com sua própria fantasia? E, finalmente, não se entenderia de modo algum a melodia devido à inserção desajeitada das 'belezas'? Eu sei como isto amedronta [o ouvinte]: quando se ouve as peças mais melodiosas lamentavelmente distorcidas por conta de ornamentações desnecessárias (MOZART, 1985 [1756], p. 214; **trad. nossa**)²².

Em sequência, conclui:

Tudo depende da boa execução. Esta afirmação pode ser confirmada pela experiência diária. Muitos aspirantes a compositor são excitados com deleite e vangloriam-se copiosamente quando ouvem suas "escalinhas" executadas por bons intérpretes que sabem como produzir o efeito (do qual [esses compositores] jamais sonharam) no lugar correto, além de como variar o caráter (do qual [também] nunca ocorrera a eles) o mais humanamente possível. [...] A boa interpretação de uma composição, de acordo com o gosto atual, não é tão simples como muitos imaginam ao acreditarem que estão fazendo bem ao embelezar e enfeitar a peça futilmente com suas ideias, e, também, por não terem a sensibilidade de qual afeto deverá ser expresso na peça (MOZART, 1985 [1756], p. 215; **trad. nossa**)²³.

Carl Philipp Emanuel Bach também condena os que executam notas rápidas desprovidas de sentido. Ele diz:

Pode-se muito bem ter os dedos mais hábeis, saber fazer trinados simples e duplos, entender bem o dedilhado, tocar à primeira vista qualquer que seja o número de claves que se possam encontrar no decorrer da peça, transpor sem esforço e de improviso, alcançar intervalos de décima, ou mesmo duodécima, executar tiradas e cruzamentos de todo tipo, e muitas outras coisas ainda, e apesar de tudo isso não se ter no teclado um toque claro, agradável e comovente (BACH, 2009 [1762], p. 133, **trad. F. Cazarini**)²⁴.

Para que o discurso musical seja eloquente, o autor enfatiza, então, que a boa execução consiste em se "fazer ouvir com facilidade todas as notas e seus ornamentos na hora certa, com a força conveniente e um toque que corresponde ao ver-

dadeiro caráter da peça, [pois] é aí que nascem o redondo, o puro e o contínuo no toque, que se torna claro e expressivo” (BACH, 2009[1762], p. 134, **trad. F. Cazarini**)²⁵. De maneira muito clara, ele conclui que se deve “tocar com a alma, e não como um pássaro bem treinado” (BACH, 2009 [1762], p. 135, **trad. F. Cazarini**)²⁶. Já Geminiani, de modo mais exigente, afirma, sobre o continuísta, que “aquele que não tem outras qualidades além de tocar as notas no tempo e empregar as figuras tão bem quanto possível não passa de um acompanhador desventurado” (GEMINIANI, 1748, pref.; **trad. nosa**)²⁷. Assim, a boa execução depende do bom entendimento da obra como um todo e do emprego correto dos elementos musicais, sobretudo a ornamentação, veículo essencial para mover a audiência.

Além desses requisitos, a execução de bom gosto, ou seja, aquela que, dentre outras coisas, afeta o ouvinte, depende, segundo os tratadistas musicais do século XVIII, de outro elemento de suma importância: que o próprio intérprete esteja afetado. Recordemo-nos de que, na retórica clássica, o mesmo deve ser almejado pelo orador. Quintiliano diz:

De fato, o essencial, segundo em verdade penso, acerca de provocar as emoções, está em que nos comovamos a nós mesmos. Realmente, por vezes seria até ridícula a imitação de lamentações, de raiva e de indignação, se acomodarmos a ela apenas as palavras e a fisionomia, mas não o espírito. Pois, que outra coisa seria o motivo pelo qual alguns, certamente deplorando recente sofrimento, deem a impressão de se expressarem com eloquência e, de vez em quando, também a raiva torne eloquentes os incultos, senão que há neles uma força inata da mente e a própria autenticidade de costumes? Por isso, naquelas emoções que queremos sejam verossímeis, nós mesmos devemos nos adequar aos que na realidade são por elas afetados; e que o discurso avance com aquela disposição de espírito que gostaríamos fosse a do juiz. Porventura, afligir-se-á aquele que me ouvir falando sobre isso sem manifestação de dor? Encher-se-á de raiva se o mesmo que tenta provocá-la e até a exige não mostra algo semelhante? Provocarão lágrimas os olhos enxutos do advogado? Tais resultados não podem dar-se. Nada incendeia a não ser o fogo, nem molhando algo a não ser com algum líquido, nem alguma coisa dá a outra um brilho que ela mesma não tenha. Portanto, primeiramente tentemos que para nós tenha força aquilo que que-

a piece right foolishly out of their own heads, and who have no sensitiveness whatever for the affect which is to be expressed in the piece” (**trad. do original alemão E. Knocker**).

24. “Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es in viele Schlüffeln im Laufe des es vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greifen, Läufer und Kreutzsprünge von erley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; ennochnicht eindeutlicher, ein gefälliger, ein ruhender Clavierist seyn.”

25. “Der gute Vortrag ist also ofort daranzuerkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugehörigen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewogenen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entfehlet das Runde, Reine und Fließende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend.”

26. “Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.”

27. “He who has no other Qualities than that of playing the Notes in Time, and placing the Figures, as well as he can, is but a wretched Accompanyer.”

28; “Summaenim, quantum ego quidem sentio, circumovendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animi accommodamus. Quid enim aliud est causae ut lugentes utique in recentidolore disertissime quaedam exclamare videantur, et ira nonnumquam indoctis quoque eloquentiam faciat, quam quod illis inest vis mentis et veritas ipsarum? Quare, in iis quae esse veri similia volumus, simul ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio qualem facere iudicio vellet. An ille dolebit qui audiet, me, qui in hoc dicam, non dolente? Irascetur, si nihil ipse qui in iram concitat ei quod exigit simile patietur? Siccis agentis oculis lacrimas dabit? Fieri non potest: nec incenditis ignis nec mactescimus nisi in amore nec res ulladata alteri colorem quem non ipsa habet.’ Primum est igitur ut apud nos valeant ea quae valere apud iudicem volumus, adficiamur quae antequam adficere conemur.”

29. “Before beginning to play, the piece must be well looked at and considered. The character, tempo, and kind of movement demanded by the piece must be sought out, and carefully observed whether a passage occurs not therein which often at first sight seems of little importance, but on account of its special style of execution and expression is not quite easy to play at sight. Finally, in practising

remos que também o juiz assim a considere e nos emocionemos antes de emocionar a outrem (VI II, 26-28, trad. B. Bassetto)²⁸.

Neste sentido, a tratadística musical mais importante do século XVIII também recomendará que o intérprete, assim como o orador, esteja afetado a si próprio para que sua performance possa efetivamente atingir o ouvinte. Em primeiro lugar, o afeto correto da peça deve ser identificado. Embora óbvia, esta instrução é recorrente nos tratados de Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Joachim Quantz. Do contrário, seria indecoroso – de mau gosto – expressar o afeto inadequado. Em seguida, o instrumentista deveria ser capaz de transmitir-lhe judiciosamente ao público. Leopold Mozart afirma:

Antes de começarmos a tocar, a peça deve ser bem observada e considerada. O caráter, o tempo e o tipo de movimento demandados pela peça devem ser investigados, bem como [deve-se] observar cuidadosamente se alguma passagem nela contida que, à primeira vista, pode parecer de pouca importância é, se tratada com estilo especial de execução e expressão, difícil de executar. Finalmente, ao praticar, todo o cuidado deve ser tomado para encontrar e para tornar o afeto que o compositor desejou que tivesse sido trazido. Assim, como a tristeza, em geral, alterna-se com a alegria, cada uma deve ser cuidadosamente retratada de acordo com o seu tipo. **Em uma única palavra, tudo deve ser tocado de modo que o intérprete seja [também] movido [pelos afetos]** (MOZART, 1985 [1756], p.218; trad. e grifo nossos)²⁹.

Semelhantemente, C. P. E. Bach instrui seus leitores a reconhecer o afeto adequado em determinada obra musical, pois deve-se tocar cada peça de acordo com seu verdadeiro caráter e com o afeto que lhe convém (BACH, 2009[1762], p. 138), e conclui que o mais importante de tudo é que o intérprete deva estar emocionado antes de querer emocionar sua plateia:

Um músico não provoca emoções se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer evocar nos seus ouvintes e dê a entender seus sentimentos, para poder compartilhá-los melhor. Em trechos doces e tristes, ele deve ficar doce e triste. Deve-se ver e ouvir isso. Deve-se tomar cuidado aqui para não retardar e arrastar demais. Facilmente se

incorre nesse erro, através de muito afeto e melancolia. O mesmo ocorre com trechos animados, alegres, ou de outros tipos, em que o músico deve se colocar nesses afetos. Logo que ele exprimiu uma ideia, surge outra, e assim, sem cessar, ele deve transformar suas paixões. Tal tarefa ele deve desempenhar sobretudo nas peças expressivas, compostas por ele ou por outros. Nesse último caso ele terá que experimentar as mesmas paixões que o compositor da peça teve ao compô-la (BACH, 2009 [1762], p. 137, **trad. F Cazarini**)³⁰.

Assim, se é disso que também dependem a construção e o emprego do bom gosto, as obras de Francesco Geminiani revelam-se totalmente alinhadas com os tratadistas mencionados. O autor, no tratado de 1749, discute sobre as potencialidades da música sobre seus ouvintes:

Homens de entendimento limitado e de meias ideias perguntarão talvez se é possível conferir sentido e expressão à madeira e ao arame; ou dar a eles o poder de despertar e de acalmar as paixões dos seres racionais. No entanto, toda vez que ouço tal questionamento, seja por desinformação ou com o intuito de ridicularizar, não tenho nenhuma dificuldade em responder de forma afirmativa e sem investigar a causa muito profundamente, pois penso que seja suficiente apelar para o efeito. Mesmo no discurso comum, uma diferença do tom [de voz] dá à mesma palavra sentidos diferentes. Assim, no que diz respeito à interpretação musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está, em geral, à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a impressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes] (GEMINIANI, 1749, p. 3-4, **trad. nossa**)³¹.

Desse modo, o autor demonstra acreditar que a execução musical depende de aspectos que caminham para muito além das instruções contidas na partitura, embora estas sejam importantes para uma boa compreensão da obra. Geminiani afirma que a música é capaz de comandar as paixões de seus ouvintes e tem como prova disso o efeito que uma interpretação judiciosa e de bom gosto tem na mente de seu público: para ele, com o auxílio das ferramentas musicais à sua disposição, tanto o intérprete quanto o compositor poderão transmitir a expressão que desejarem. Além disso, exercendo uma

every care must be taken to find and to render the affect which the composer wished to have brought out; and as sadness often alternates with joy, each must be carefully depicted according to its kind. In a word, all must be so played that the player himself be moved thereby.” (**trad. do original alemão E. Knocker**).

30. “IndemeinMuficku
snichtandersrührenkan,
erleydannfelbtgerührt;
ußernothwendigfelbt in
alleAffectenfetzenkönnen,
welcheer bey
feinenZuhörernerregen
will; ergiebtihnenfeineEmp
findungenzuverstehen und
bewegtfolchergeftalt am
beftenzurMit-Empfindung.
Bey matten und traurigen-
Stellenwird matt und trau-
rig, Manfieht und hört es ihm
an. Diefesgefchichtebeifalls
bey heftigen, luftigen, und
andernArten von Ge-
dancken, wo erfichalsdann
in diefeAffectenfetzt.
Kaum, daßereinenftilt,
foerregtereinenandern, fo
lglichwechfeltebeftändig
mitLeidenfchaften ab. Di
efeSchuldigkeitbeobachte
terüberhaupt bey Stücken,
heausdrückendgefetztfind,
fiemögen von ihmfelbftoder
von jemandenandersher-
rühren; imletzternFalle muß
diefelbeLeidenfchaften bey
fichempfinden, welche der
Urheber des fremdenStücks
bey deffenVerfertigunghatte.”

31. “Men of purblind Under-
standings, and half Ideas may
perhaps ask, is it possible to
give Meaning and Expression
to Wood and Wire; or to
bestow upon them the Power

of raising and soothing the Passions of rational Beings ? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.”

32. “These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany’d with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.”

33. “The Road to Emulation is both open and wide; the most effectual Method to triumph over an Author is to excel him; and he manifests his Affection to a Science most who contributes most to its Advancement.”

34. “Utileigiturhaberequosimitari primum, moxvincerevelis: ita

emulação da retórica clássica, o autor também conclui que o intérprete deve estar afetado pelas emoções que ele deseja transmitir à sua audiência:

Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas se acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto ao compositor como ao intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, que inspirasse primeiramente a si mesmo, tarefa em que não falhará se escolher uma obra engenhosa, tornando-se totalmente familiarizado com todas as suas belezas, e se, enquanto sua imaginação estiver vívida e flamejante, ele se embeber do mesmo espírito exaltado em sua própria interpretação (GEMINIANI, 1749, p. 3; **trad. nossa**)³².

Vale lembrar que o termo *emulação* faz parte do léxico utilizado pelo próprio Geminiani. Esse conceito, além de ser bastante difundido nas obras filosóficas acerca da construção do gosto, é, para o autor, um caminho seguro para o correto refinamento do verdadeiro gosto em todos os ramos do conhecimento, pois crê que “[...] o caminho para a emulação é aberto e amplo. O método mais eficaz para triunfar sobre um autor é superá-lo, e mais manifesta a sua afeição por uma ciência aquele que melhor contribui para o seu avanço” (GEMINIANI, 1749, p. 4; **trad. nossa**)³³. Dessa maneira, o tratadista alinha-se com os preceitos de Quintiliano:

Portanto, é útil ter primeiramente a quem imitar, caso queiras depois superá-lo: assim, aos poucos, haverá esperança de chegar a pontos mais altos. A isso acrescento que os mestres não podem imaginar as mentes e os espíritos ao falar a apenas um presente, da mesma forma quando inspirados pela multidão de ouvintes (I II, 29, **trad. B. Bassetto**)³⁴.

Desse modo, uma leitura cuidadosa e contextualizada de sua obra nos permite reconhecer que seus escritos se equiparam às demais preceptivas filosóficas e musicais referenciadas aqui. Além de estar envolvido nas questões sobre Gosto, Geminiani demonstrou, também, conhecer a retórica, uma vez que seus tratados contêm instruções semelhantes às encontradas na obra de Quintiliano. Além disso, da maneira como expusemos anteriormente as ocasiões em que Geminiani relaciona um ornamento a um ou mais afetos em sua lista, o

mesmo pode ser feito em relação às suas emulações retóricas presentes, sutil (sugerindo o conceito de *variedade*) ou explicitamente (comparando o discurso musical ao do orador), no mesmo fragmento:

(Quinto) *Dotenuto*: é necessário utilizá-lo frequentemente, pois se tivéssemos que realizar *mordentes* e trinados continuamente sem, às vezes, trazer prejuízo à sonoridade da nota pura, a melodia seria demasiadamente diversificada.

(Sexto) *Dostaccato*: expressa descanso, respiração ou mudança de palavra e, por essa razão, os cantores devem ser cuidadosos para respirar em um lugar em que o sentido [do texto] não seja interrompido.

(7º e 8º) Do *crescendo* e do *diminuendo*: esses dois elementos podem ser realizados um após o outro. Produzem grande beleza e variedade na melodia e, quando empregados alternadamente, são próprios a qualquer expressão ou compasso.

(9º e 10º) Do *piano* e do *forte*: ambos são extremamente necessários para expressar a intenção da melodia e, como toda boa música deve ser composta imitando um discurso, esses dois ornamentos são designados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz ao elevar e ao diminuir sua voz.

(Décimo primeiro) Da antecipação: a antecipação foi inventada com vistas a variar a melodia, sem alterar a sua intenção. Quando for realizada com um *mordente* ou um trinado e tiver um *crescendo*, produzirá um efeito maior, especialmente se observarmos que devemos usá-la quando a melodia ascende ou descende por grau conjunto³⁵ (GEMINIANI, 1749, p.2-3; **trad. nossa**).

O nono e o décimo exemplos referenciados anteriormente são uma demonstração clara de quão ciente da retórica clássica Geminiani demonstrou estar. Ao comparar a execução musical com um discurso oral, frisando as elevações e as diminuições do tom da voz, o autor demonstra relacionar-se, mais uma vez, para com *Instituição Oratória*, de Quintiliano:

Examinemos agora em que o futuro orador tira proveito da música. A música tem dois ritmos nas vozes e no corpo, pois é necessário que ambos tenham regras próprias. O músico Aristógeno divide o relativo à voz em [...] ritmo e [...] melodia, um dos quais diz respeito à cadência e o outro, ao canto e aos sons. Assim sendo, porventura tudo isso não é necessário ao orador? O Primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz que, na

paulatim et superiorum-peserit. His adiciopraeceptores ipsos non idem mentis ac spiritus in dicendo posse conciperesingulis tantum praesentibus quod illacelebritateaudientiuminstinctos.”

35. “(Fifth) Of Holding a Note: It is necessary to use this often; for were we to make Beats and Shakes continually without sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversify’d. (Sixth,) Of the Staccato: This Expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense. (7th and 8th) Of Swelling and Falling the Sound: These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ’d alternately, they are proper for any Expression or Measure. (9th and 10th) Of Piano and Forte: They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be composed in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice. (Eleventh) Of Anticipation: Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a great-

<?> “Verum quid
 exproprietas fu-
 turus orator disseramus.
 Numeros musice dupli-
 ces habet, in vocibus et in
 corpore: utriusque enim
 rei aptus quidam modus
 desideratur. Vocis ratione-
 m Aristoxenus musicus di-
 vidit in ῥυθμόν et μέλος,
 quorum alterum modula-
 tione, alterum canore ac
 sonis constat. Num igitur
 non haec omnia oratorine-
 cessaria? Quorum unum
 ad gestum, alterum ad
 conlocationem verborum,
 tertium ad flexus vocis, qui
 sunt in agendo quoque
 plurimi, pertinet: nisi forte
 in carminibus tantum et
 in canticis exigitur structu-
 ra quaedam et in offensa co-
 pulatio vocum, in agendo
 supervacua est, aut non
 compositio et sonus in
 oratione quoque varie pro
 rerum modo adhibetur si-
 cut in musice. Namque et
 voce et modulatione gran-
 dialelate, iucundae dulciter,
 moderata leniter canit to-
 taque arte consentit cum
 eorum quae dicuntur ad-
 fectibus. Atqui in orando
 quoque intentio vocis,
 remissio, flexus pertinet ad
 movendos audientium ad-
 fectus, aliaque et conloca-
 tionis et vocis, ut eodem
 utar verbo, modulatione-
 concitatione mihi dicis, alia
 misericordiam petimus,
 cum etiam organis, quibus
 sermo exprimi non potest,
 adficiamus in diver-
 sum habitum sentiamus.”

prática, são também muitas: a não ser talvez que apenas nos poemas e nos cantos se exijam certa estrutura e uma adequada convergência das vozes, que na oratória são dispensáveis, ou que não se usem no discurso a disposição das palavras e as inflexões da voz de modo tão variado conforme o assunto, como na música. E assim, tanto pela voz como pela modulação, o músico celebra com nobreza os grandes feitos, com doçura os agradáveis e os mais modestos com suavidade – e com arte completa ajusta os sentimentos àquilo que se está dizendo. E assim também ao discursar, a intensidade, o abaixamento e as inflexões da voz visam despertar os sentimentos dos ouvintes; e, por um lado, pela inflexão da frase e da voz, para usar o mesmo termo, buscamos o desagrado do juiz e, por outro, sua compaixão. Isso acontece também com os instrumentos musicais, com os quais não se podem expressar palavras, que percebemos levarem os espíritos a sentimentos diversos (I, X, 22-25, trad. B. Bassetto)³⁶.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve, como objetivo principal, reconhecer as diversas emulações de retóricas clássicas na obra tratadística do compositor Francesco Geminiani, notadamente nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto* (c. 1748), no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (1749) e na *Arte de tocar violino* (1751). Observamos que o autor, inserido no contexto cultural condizente ao do século XVIII, entendia a música como análoga ao discurso verbal, em que ambos são guiados pelas regras da retórica. A música, tal qual a oratória, é dedicada a mover o ouvinte. Nas palavras de Geminiani – que se relaciona fortemente com as de Cícero e de Quintiliano –, ela deve expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões.

Vimos que, para isto, Geminiani discorre sobre diversas maneiras de se utilizar o recurso da ornamentação. No entanto, este caminho para *mover* o ouvinte só poderia ser concretizado se realizado com bom gosto. Desse modo, notamos particularidades em seu texto que se conectam a obras de preceptistas filosóficos importantes como Ussher, Zedler, Batteux, Montesquieu e Hume. Quanto aos autores musicais que se articulam a Geminiani nessa tópica, destacam-se Quantz, C. P. E. Bach, e L. Mozart. Sua preferência pelo conceito de gosto adquirido, que já

se evidencia no frontispício com a proposição de diversas *regras*, se torna ainda mais patente no decorrer de seus prefácios, que, embora reconheça as potencialidades do gosto natural, defende que o dom natural não se sustenta sem o labor do treino e da prática. As aplicações das regras, bem como da ornamentação, no entanto, devem ser realizadas diligentemente, pois, se empregadas mecanicamente, não moverão seu receptor e deturparão o sentido da obra. Nesse aspecto, além dos tratadistas já mencionados, Geminiani, ao descrever os catorze ornamentos de expressão e relacionar muitos deles com os efeitos esperados no ouvinte, bem como ao instruir que o intérprete se deixe afetar pela própria performance a fim de poder deleitar sua audiência e, também, ao comparar o discurso musical com o oral, alinhou-se à retórica clássica de Cícero e de Quintiliano. O autor se aproximou da retórica, semelhantemente, ao expor o conceito de *variedade*, nas *Regras para tocar com verdadeiro gosto*, assim como o de emulação, no *Tratado sobre o bom gosto na arte da música*.

Finalmente, pode-se concluir que a obra tratadística de Francesco Geminiani está alinhada às correntes de pensamento do século XVIII. Seja no âmbito da performance, em que se destacou ainda em vida como violinista virtuose, seja no âmbito da reflexão, em que dedicou as últimas décadas de sua produção, Geminiani resumiu, em seus textos, diversos debates recorrentes na literatura musical de seu tempo. Assim, a discussão sobre Gosto em seus tratados traz consigo ampla bagagem retórica, cujas emulações foram exploradas, expostas e analisadas ao longo deste artigo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*]. Campinas [Berlin]: Editora da Unicamp [Georg Ludwig Winter], 2009 [1762]. Trad. F.Cazarini.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* [*Les Beaux-Arts réduits a un même principe*]. São Paulo [Paris]: Humanitas [Durand], 2009 [1746]. Trad. N.Maruyama.

CICERO, MarcoTullius. *De oratore*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942. (Loeb Classical Library). Trad. E. W. Sutton, H. Rackham.

GEMINIANI, Francesco. *Rules for playing in a true taste*. London: peloautor, 1748.

_____. *A treatise of good taste in the art of musick*. London: peloautor, 1749.

_____. *The art of playing on the violin*. London: pelo autor, 1751.

HUME, David. *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais* [*A treatise on human nature: being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects*]. São Paulo [London]: Editora da Unesp [John Noon], 2009 [1739-1740]. Trad. D. Danowski.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musicapoética. In: *Revista OPUS*, v. 20, n. 1, 2014, p. 71-94.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. *O gosto* [*Essai sur le Goût*]. São Paulo [Paris]: Iluminuras, 2005 [1753]. Trad. T. Coelho.

MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing* [*Versuche in der gründlichen Violinschule*]. Oxford [Augsburg]: Oxford University Press [Johann Jacob Lotter], 1985 [1756]. Trad. E. Klocker.

NEVES, Marcus Vinícius Sant'annaHeld. *Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa*. Dissertação (Mestrado em Musicologia): Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27092017-101128/pt-br.php>. Acesso em 2018-01-30

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *Os concertouvertures de Georg Phillip Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as preceptivas setecentistas de estilo e gosto*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute* [Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiére zu spielen]. Boston [Berlin]: Northeastern University Press [Voss], 2001 [1752]. Trad. E. Reilly.

QUINTILIANO, MarcusFabius. *Instituição oratória* [*Institutio Oratoria*]. Campinas [Roma]: Editora da Unicamp, 2015 [c. 95]. v. 1-4. Trad. B. Bassetto.

RIPA, C. *Iconology: or, moral emblems*. London: Benjamin Motte, 1709.

USSHER, John. *Clio: or, a discourse on taste*. London: T. Davies, 1769.

LA AGUDEZA HAYDNIANA EN EL PRINCIPIO DRAMÁTICO DE LOS CUARTETOS OP. 59 DE BEETHOVEN

Mónica Gudemos
Universidad Nacional de Córdoba – Argentina
Email: mgudemos@gmail.com

Resumen:

En este trabajo se observa la asimilación dramática que Beethoven, principalmente en sus cuartetos de cuerda de estilo compositivo medio, hizo de la agudeza (Witz) haydniana. Agudeza que, para la crítica de finales del siglo XVIII significó fuente de vituperación ya sea por la falta de rigor técnico o por la falta de «decoro», permitió establecer discursivamente ciertos niveles de sentido que más tarde Beethoven profundizaría en la definición de su propio estilo.

Palavras-clave:

Agudeza haydniana. Retórica beethoveniana.

Haydn's wit in the dramatic principle of Beethoven's op. 59 Quartets

Abstract:

In this work we observe the dramatic assimilation that Beethoven, mainly in his quartets of string of medium compositional style, made of the Haydnian sharpness (Witz / Wit). Sharpness that, for the critique of the last decades of the 18th century meant a source of vituperation either due to the lack of technical rigor or the lack of "decorum", allowed to establish discursively certain levels of meaning that later Beethoven would deepen in the definition of his own style.

Keywords:

Haydnian wit. Beethovenian rhetoric.

1. Año de producción y primera publicación, respectivamente.
2. Rasumovsky. En la bibliografía especializada aparecen ambas formas de escribir el apellido del conde.
3. Los cuartetos Op. 33 fueron compuestos por Haydn en ocasión de la visita a Viena del Gran Duque Pablo de Rusia y su esposa María Feodorowna, princesa de Württemberg. Los cuartetos Op. 59, por su parte, fueron dedicados por Beethoven al Conde Razumovsky [Andrej Kyrillovič Razumovskij], embajador ruso en la corte de Viena. Sabido era entonces que Razumovsky profesaba una particular admiración por Haydn, principalmente por sus cuartetos de cuerdas, de los que llegó a interpretar partes de segundo violín. Promovió las presentaciones del Cuarteto Schuppanzigh, el más importante de Viena en aquel tiempo, contribuyendo incluso hacia 1808 con su mecenazgo.
4. Véase al respecto Dahlhaus 1982, 1989; Krebs 1998.
5. "Aus jedem Motiv des ersten Themas lassen sich Fermente gewinnen, die sich innerhalb des gross angelegten und interessanten harmonischen Bauplans zur Ausarbeitung eignen. Thematische Modelle knüpfen in der Exposition ein Netz von wechselseitig aufeinander bezogenen Elementen" (LOCKWOOD, 2012, p. 250).

Más allá de las relaciones socio-históricas que podemos establecer entre los cuartetos de cuerdas Op. 33, conocidos como los cuartetos *GliScherzi* (1781/1782)¹, de Joseph Haydn y los cuartetos de cuerdas Op. 59 *Razumovsky*² (1806/1808) de Ludwig van Beethoven³, estética y estilísticamente observamos que ambas obras, cada una en su tiempo, fueron compuestas "con arreglo a principios totalmente nuevos", utilizando una afirmación del mismo Haydn con respecto a sus seis cuartetos «rusos» (Rosen 1986: 28). Principios que, no obstante los años transcurridos entre la producción de ambas obras, responden a una particular concepción dramática del ritmo y una interesante configuración de las estructuras morfológicas que les permitió generar diferentes niveles de relatividad formal. Todo esto obró en función de una paulatina revisión conceptual del *modus operandi* «arquitectónico», según Dahlhaus⁴, de las articulaciones micro- y macro-formales (heredero aún de ciertos preceptos barrocos, como observa Ludwig Nohlen 1881) en pro de una lógica del discurso, cuyo *Grundgedanke* [idea fundamental] confirió a las relaciones intrínsecas no sólo una naturaleza procesual dramática nunca antes explorada técnicamente en música instrumental, sino particularmente una organicidad de sentido gestáltico que requirió nuevas formulaciones armónicas. Tales formulaciones posibilitaron superar la linealidad regular de los arcos sintácticos de la funcionalidad, permitiendo así mayor independencia y ponderación significativa de los materiales en cada uno de sus elementos constitutivos. Haydn y Beethoven supieron aprovechar técnicamente muy bien estas particularidades, transformándolas en uno de los recursos compositivos más sobresaliente de sus estilos: la generación de tramas discursivas retroalimentadas por la dramaticidad propia de los materiales temáticos, que Ernst T. A. Hoffmann (analizando la quinta sinfonía de Beethoven) describió como ese «innere tiefe Zusammenhang» [profunda conexión interior] otorgante desentido (HOFFMANN, 1963: 34-51).

Sin duda, los cuartetos Op. 33 de Haydn fueron en esto verdaderos precursores. En efecto, la observación que Lockwood (2012: 252)⁵ hace con respecto a la red de elementos mutuamente relacionados por patrones temáticos, motivicamente retroalimentados y sustentados por un interesante plan constructivo armónicamente diseñado, del primero de los

Op. 59 de Beethoven, bien se aplicatambién a los Op. 33 de Haydn.

En ellos puede constatarse una profunda transformación temática a través de procesos muy efectivos, desde la variación encadenada a partir de la fragmentación motivica hasta el desfasamiento métrico y la complejización textural por un hábil entramado contrapuntístico que mantiene la unidad discursiva, al tiempo que permite una interesante exploración tonal mediante un ritmo armónico de mayor dinamismo.

Con respecto a esto último, analizando la producción de Haydn inmediata anterior y contemporánea a los cuartetos *GliScherzi*, es claro observar la asimilación que el compositor hizo de los recursos compositivos de sus óperas y *Singspiele* en la música instrumental de cámara⁶, específicamente en lo que se refiere al sentido dramático que los materiales cobran en el discurso cuando se trabaja, sin prejuicios formales, a partir de sus fuerzas inherentes. Así lo comprendieron Haydn y Beethoven. Técnicamente, esto fue posible a partir de una operatividad motivica más dinámica e integrada con los diferentes parámetros compositivos y una «economía de medios» que magistralmente promovió Haydn en sus cuartetos a partir de su Op. 33 y, principalmente, su Op. 50 compuesto para el Rey de Prusia Frederick William II en 1787.

Beethoven logró una buena asimilación de ambas técnicas, particularmente en su segundo periodo estilístico, siguiendo prácticas haydnianas con respecto a las estrategias contrapuntísticas de amplio espectro⁷, que llegó a desarrollar y canalizar con particular habilidad en sus cuartetos Op. 59, hasta lograr una máxima abstracción en su último periodo estilístico en obras como el Cuarteto en **Do#m** Op. 131.

En este trabajo me propongo demostrar cómo la agudeza haydniana, técnica y retóricamente comprendida a partir de los procedimientos compositivos, fue dramáticamente asimilada por Beethoven en su periodo medio, principalmente en sus composiciones para cuarteto de cuerdas. Esa agudeza, que para la crítica setentista del siglo XVIII significó fuente de vituperación ya sea por la falta de rigor técnico o por la falta de «decoro» (LUCAS, 2008, p.136-137), permitió establecer discursivamente ciertos niveles de sentido que más tarde Beethoven profundizaría en la definición de su propio estilo. Para ello y por la extensión

6. Es interesante, no obstante, constatar que la crítica contemporánea no observaba estas asimilaciones técnicas, sino la falta de lo que podríamos denominar «el decoro» con respecto al efecto que la obra debía tener sobre la audiencia. Por ejemplo, Johann (*Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*, 4th ed. (Berlin, 1771) señaló que incluso un «conocedor medio» podía detectar la «extraña mezcla de lo cómico y lo serio» que predomina «en la música de Haydn, los hermanos Toësch, Cannabich, Filz, Pugnani y Campioni». Los críticos de Haydn, no se oponían a los elementos cómicos *per se*, sino más bien a la mezcla ostensiblemente inapropiada que el compositor hacía de elementos serios y cómicos dentro de una misma obra (BONDS, 1991, p. 83).

7. Pienso aquí, particularmente, en la integración haydniana de procedimientos fugados en secciones de desarrollo, dotándolos de carácter dramático. Beethoven asimila esta práctica sin restringirla sólo a las secciones de desarrollo y la potencia a través de innovadores planos tonales, como aquellos que promoverían lo que Schönberg (analizando el comienzo del último movimiento del Op. 59 N° 2) llamó *die ebende Tonalität* [tonalidad suspendida] (*Harmonielehre*, Wien 1911).

8. Término que utilizo aquí para referirme a las particularidades sintácticas que definen las operatividades compositivas básicas de un determinado discurso musical.

9. La amistad y colaboración profesional entre Romberg y Beethoven fue registrada en varias fuentes desde los tiempos en que ambos formaban parte de la orquesta de la corte del Electorado en Bonn. Véase Solomon 1998.

exigida para este trabajo, me centraré en ejemplos puntuales que me servirán como referencia ilustrativa.

1. LA AGUDEZA HAYDNIANA EN LA IMPRONTA BEETHOVENIANA

El planteo macro- y micro- formal del *Allegretto vivace e sempre scherzando* del primero de los tres cuartetos Op. 59 nos permite observar claramente la original *agudeza* haydniana en la concepción dramática beethoveniana. Micro-formalmente, la «conducta»⁸ de los materiales que configuran la articulación fraseológica básica de este movimiento (compases 1 a 8) constituye el núcleo primario del impulso procesual del principio de desarrollo, que anima una estructura de sonata caracterizada por su gran extensión y fuerza dinámica (LOCKWOOS, 2012, p. 251). Ya en su tiempo, el afamado cellista y viejo conocido de Beethoven, Bernhard Romberg (1767-1841), consideró tal conducta «ein rotes Tuch» [pañó rojo, como el utilizado para azuzar los toros] acicateando desde el principio del movimiento el desenvolvimiento de su envergadura (MOSER, 1955, p. 1064; LOCKWOOS, 2012, p. 251). Una envergadura que habría que esperar hasta la composición del *Scherzo* de la 9na. Sinfonía (1818-1824), situado también como segundo movimiento, para establecer comparaciones operativas.

Pocos en el auditorium e incluso pocos intérpretes contemporáneos a los Op. 59 así lo entendieron, aun el mismo Romberg⁹, quien habría presuntamente «pataleado» (*trampelte*) ante una parte instrumental tan «inconsistente» (LOCKWOOD, 2012, p. 248).

Si bien esta «conducta» se origina en el comienzo mismo del cuarteto, la relación de oposición discursiva entre estatismo y «vuelo gestual» que se establece entre el cello y el 2do. violín, respectivamente, genera en este scherzo un antecedente de dramático dinamismo. Este principio dramático está esencialmente sustentado en la agudeza de Haydn puesta de manifiesto en su ya mencionado Op. 50. Bien se sabe que Frederick William II era un buen aficionado a la música instrumental, aunque su desempeño como cellista no fuese «destacable». Lo interesante es que el primero de los cuartetos Op.

50 a él dedicados, en su primer movimiento, comienza con un solo para cello de una nota repetida para que el soberano pudiese «lucirse» sin temor al fracaso. Ahora bien, este *solo* instrumental que habría sido decepcionante para el cellista de la corte de los Esterházy, Joseph Franz Weigl (1740–1820), en mi opinión constituye una exquisita «agudeza» haydniana (que de modo magistral se explota compositivamente en los retruécanos de generación dramática de la exposición) al servicio de un «decoro» formal y discursivo importante.

En efecto, la configuración dramática que Haydn logra en esta estructura de sonata con el estatismo del *ostinato* del cello y el vuelo sintáctico de los materiales en los otros instrumentos se mantiene, como en el ejemplo beethoveniano, a lo largo de todo el movimiento en un entramado temático de gran amplitud. Podríamos bien referirnos aquí al característico desarrollo temático haydniano o *Durchführung* propio de finales del siglo XVIII pleno de *Humor*¹⁰, en el que la variación y la fragmentación del material, su secuenciación y la economía de medios, así como el ingenioso juego de las disonancias (que en este cuarteto no alcanzan una funcionalidad estructural como en el primer movimiento del Op. 33 N° 1 en Sim) son las principales operatividades compositivas.

Beethoven, por su parte, en el *Scherzo* que estudiamos del Op. 59 N° 1, apuesta a sostener un discurso permanentemente renovado hasta los límites de la propia «identidad material» de sus componentes estructurales. El trabajo textural tensionando los preceptos del contrapunto clásico, los planos armónicos (aproximándose en este caso al concepto de tono modalidad ampliada, sin abandonar por cierto la articulación clásica), el estupendo trabajo sobre la percepción métrica (enmascarándola con un ingenioso juego de intensidades, véase por ej. compases 333 a 350), la concepción estructural de los adornos y su competencia discursiva mediante el principio de variación al que somete el ritmo temático, así como el desarrollo permanente de las inercias inherentes de los materiales son los artificios constructivos beethovenianos.

10. Pienso aquí en el sentido en el que lo analiza Bonds (1991, p. 63) a partir del concepto de «aniquilación» propuesto por Jean Paul Richter (1763–1823): “So spricht z.B. Sterne mehrmals lang und erwagend fiber gewisse Begebenheiten, bis er endlich entscheidet: es sei ohnehin kein Wort davon wahr. Etwas der Keckheit des vernichtenden Humors Ähnliches, gleichsam einen Ausdruck der Welt-Verachtung kann man bei mancher Musik, z.B. der Haydnschen, vernehmen, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd stürmt.” Jean Paul Richter 1963, vol. 5) “Jean Paul’s concept of ‘annihilation’ can be understood on several levels. What is ‘annihilated’ most immediately is that which precedes an abrupt change. Within the dynamics of the temporal arts, however, it is also the reader’s or listener’s anticipation of what is to follow that is annihilated. The very fact that an idea is discussed ‘at length and weightily’ leads us to expect that it will be of some import in the larger scheme of things. In the case of instrumental music, we expect the flow of a work to follow certain conventions of tonality, dynamics, and tempo. In thwarting these expectations, Haydn does not ‘disdain’ his listeners in the sense of ignoring them – indeed, he calculates and plays upon their anticipations masterfully – but the effect of such devices, as Jean Paul observes, is to create a sense of separateness and distance from the world at large, including the listener”

11. Particularmente, parto del “Prinzip der entwickelnden Variation, das der thematisch-motivischen Struktur zugrunde liegt” que trata Carl Dahlhaus en *Schönberg. Variationen für Orchester* (1963).

12. Aquí no dedico espacio para el tratamiento del magistral trabajo rítmico que hace Beethoven en este movimiento en función de su carácter scherzante. Sugiero consultar Headlam 1985.

13. En Inglaterra, alrededor de 1810, Radicati le comenta a Thomas Appleby con respecto a los cuartetos Op. 59: “Haben sie diese hier auch bekommen? Beethoven, wie die Welt sagt und ich glaube, ist musikkvoll; das hier ist keine Musik. Er zeigte sie mir im Manuskript, und auf seine Bitte schrieb ich einige Fingersätze hinein, daß er sicherlich diese Werke nicht für Musik ansehen könne, worauf er mir antwortete: ‘O, sie sind auch nicht für Sie, sondern für eine spätere Zeit!’” (TDR II, S. 536f, apud LOCKWOOD, 2012, p. 244 y 417 /15, p. 1).

14. “Desenvolver estruturas individuais dentro de moldes escritos”.

Beethoven integrará tales artificios en un pensamiento continuo de carácter teleológico, sustentando la estructura micro- y macro- formal a través del principio de variación en desarrollo¹¹, profundizando el sentido dramático con el que Haydn concibió sus materiales. Un sentido dramático que en las obras del *Kappelmeister* de los Esterházy jamás llegó a transformar la materialidad de su discurso al punto de establecer nuevas naturalezas temáticas, que exigieran la derivación espacio-temporal de los puntos de tensión hasta el final mismo de la obra para su resolución, como sí lo hizo Beethoven sin importarle, por cierto, el «decoro dieciochesco».

Lo que resulta interesante es cómo Beethoven, pese a los profundos cambios que opera en este movimiento estructurado a partir del principio de oposición de sonata o de disonancia estructural, mantiene el sentido *scherzante* a través de una forzada articulación regular que, poco a poco, va cediendo ante el avance dramático de las fuerzas inherentes de los materiales, de las precipitadas «caídas» que desestructuran los procesos de densificación textural (por ej. compases 110 a 114), de las sorpresivas suspensiones dramáticas en pausa al mejor estilo haydniano tras alcanzar un punto de clímax creciente (por ej. compases 170 y 238), de las abruptas yuxtaposiciones entre los homofónicos batidos rítmicos y las cantilenas texturadas (por ej. compases 296 a 304), de las fugaces animaciones fugadas y la permanente presencia del batido de semicorcheas, que sólo la maestría de Beethoven mantuvo al límite mismo de la saturación¹².

Un original juego al que, aún sin comprenderlo, el violinista Felix Radicati habría contribuido con determinadas digitaciones y con una crítica que dio origen a la célebre respuesta del maestro de Bonn: “O, sie sind auch nicht für Sie, sondern für eine spätere Zeit!” [Oh, ellas tampoco son para usted, sino para un tiempo posterior].¹³

2. EL PERSPICAZ «DECORO» BEETHOVENIANO

Después de las búsquedas estéticas y estilísticas del movimiento arriba tratado, encontrarse con un *Menuetto Grazioso* en el tercer movimiento del cuarteto Op. 59 N° 3 en Do M llama mucho mi atención. Como en los *Scherzi* del Op. 33 de Haydn, este movimiento presenta la tendencia de “de-

sarrollar estructuras individuales dentro de moldes escritos” (Lucas 2008: 157)¹⁴. Si bien su articulación temática primaria sigue los preceptos estructurales del *Menuetto* de finales del dieciocho¹⁵, la continuidad del discurso dada por la constante precipitación de una variación rítmica, métrica y motívica da cuenta de la capitalización de las operatividades compositivas alcanzadas por Beethoven en los scherzos de los cuartetos Op. 59 N° 1 y 2 y de la *Eroica*, entre otras obras, principalmente del principio de variación en desarrollo. Principio que superó en el planteo formal y conceptual de este movimiento el estatismo procesual del intercambio de voces y la «elongación suspendida» del *Fortspinnung* barroco.

Por cierto, la concepción compositiva de este *Menuetto* dista no sólo técnicamente, sino también retóricamente de aquel que Beethoven incluyera en la primera de sus tres sonatas Op. 2, publicadas en Viena en 1796 y que dedicara a Haydn. Beethoven habría comenzado a trabajar en la impresionante sonata en Fa en 1793 (LOCKWOOD, 2012, p. 70; KRAMER, 1980). No dudo que el estilo beethoveniano se perfilaba ya claramente en esta sonata a través de una particular elección de los recursos compositivos en el marco del género. Pero entre tales recursos, tampoco dudo que la búsqueda «efectista» a través de la modulación inesperada, el silencio de carácter dramático, así como el gusto por transgredir la regularidad estructural de la fraseología clásica son asimilaciones de la herencia haydniana (ROSEN, 1986, p. 129). Ahora bien, el concepto de «efecto» en el Beethoven del *Menuetto* del Op. 59 trasciende ya el concepto de lo experiencial sensible (*Empfindung*) de aquellas inadecuaciones «indecorosas» alto-cómicas o puntuales *witzige Einfälle* o incluso de lo que yo llamaría aquellas eventuales *geistreiche Einfälle* (ocurrencias) para el deleite de los oídos «agudos» que aún nos es posible observar en el *Menuetto* del Op. 2¹⁶. El «efecto» en Beethoven asumiría ya en la primera década del XIX un carácter de distanciamiento reflexivo, de complejización discursiva permanentemente acicateada por un principio dialéctico que aspiraba (*sehen*) no a la satisfacción (*Wohlgefallen*) de lo agradable (*angenehm*), sino a la satisfacción por la sensación (*Sehnsucht*) de la totalidad (*Vollendung*) a través del hecho inteligible, aunque sea el más mínimo de esa totalidad. No desconozco en esto el acercamiento conceptual que Beethoven tuvo respecto

15. Koch, 2001[1802], IV, 2, 18, 5 (citado también por LUCAS, 2008, p. 157 ss.).

16. Por ejemplo, la exquisita expectativa dramática que genera al final de la parte B del *Menuetto*, después de haber recurrido al gesto cadencial primario; el engrosamiento textural por cuartas en acordes en primera inversión del trío y el cambio agógico de los acordes en blancas con punto potenciando el color disonante de un cromatismo que parece perderse en las profundidades de la percepción; el cambio de planos armónicos y el interesante juego dinámico que confunde la audición con fugaces enmascaramientos métricos, poco «decorosos» para un *Menuetto*.

17. Particularmente a su *Crítica del Juicio*. Aunque se estima que Beethoven sólo accedió superficialmente a la filosofía kantiana a través de fórmulas simplificadas popularizadas (SOLOMON, 1998, p. 53), creo que su relación con dicha filosofía pudo ser más estrecha y reflexiva. Sus permanentes contactos con los francmasones de la logia Illuminati en Bonn lo acercaron ya a la obra de Kant. Por las prohibiciones vigentes, los integrantes de esta logia se convocaron desde 1785 en la *Lese und Erholungs-Gesellschaft* (Sociedad de lectura y recreación). La Cantata para la muerte del emperador Joseph II fue compuesta por Beethoven en 1790 por un pedido expreso de esta so-

ciudad. Entre los integrantes de la *Gesellschaft* estaban sus amigos Nikolaus Simrock, Franz Ries, von Schall, Johann Peter Eichoff, Johann Joseph Eichoff, incluso también su maestro Neeffe, “quien era uno de los jefes del grupo (su *Lokaloberer*) y que publicó su propio semanario desde abril de 1784” (SOLOMON, 1998, p.35). Posiblemente la matriculación de Beethoven en 1789 junto a Reicha y Kùgelgen en la Universidad de Leipzig tuvo que ver con sus veladas en la taberna Zehrgarten. A dicha taberna se anexaba la famosa librería de la viuda Anna Maria Koch (SOLOMON, 1998, p. 52), en la que se reunían profesores universitarios, diferentes intelectuales y radicales de todas las clases y edades a tratar temas entre los que el pensamiento kantiano no estaba excluido. No olvidemos que en esa universidad realizó sus estudios de derecho el mismo Neeffe, quien pudo también instarlo a instruirse en temáticas legales y filosóficas. Aunque extrañamente Beethoven no quiso asistir a las conferencias que sobre Kant se dieron en Viena en 1790, ni siquiera a instancias de su amigo Wegeler, la ávida lectura que el compositor hizo de obras sobre filosofía y arte (en especial ópera) ha sido ampliamente documentada. Véase, también, Konrad 2015.

18. En particular de su exitoso libro *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1796] y de su obra póstuma *Phantasien über die Kunst* [1799]. Ambas obras, en las que colaboró activamente Tieck, ejercieron

de la filosofía kantiana (KANT, 1990)¹⁷ y del pensamiento de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)¹⁸ y de su colaborador Ludwig Tieck (1773-1853).

Lo que resulta interesante es que el discurso beethoveniano, en cierto modo y en su forma de concebir la esencia de los materiales en su «innere tiefe Zusammenhang» otorgante de sentido, actualiza la impronta de la agudeza haydniana, no a partir del concepto de humor al que Schillingen 1835 se refiere en su *Encyclopädie* («Laune»¹⁹, que implica lo caprichoso y antojadizo), sino a partir del concepto propiamente scherzante del «Witz», pero en el sentido del término inglés «Wit» [ingenio] tal como lo expone Alfons Klüpfel (2004: 17)²⁰, esto es, en un sentido que vincula conceptualmente el ingenio con el talento y el buen juicio de entendimiento. Un sentido que en Beethoven adquiere la perspicacia del agudo juego que implica el término «Schärfe» [agudeza], involucrando significativamente tanto la inteligible nitidez del gesto retórico y la sutileza del detalle que nos sorprende, infringiendo más allá de las formas el «decoro» dieciochesco del *Menuetto*, hasta la perspicacia de un planteo intelectual que ya no apela a lo risible, sino a la incómoda insatisfacción de lo inasible.

La materialidad del *Menuetto* del Op. 59 N° 3 está impregnada de la materialidad de los movimientos anteriores, incluso en lo más sutil de las falsas relaciones que promueve la diastematía de la segunda sección del *Menuetto*. Si bien comprendo este movimiento en el marco de la lógica general del cuarteto, continuando el tempo instalado por el *Andante* y estableciendo una coda puente hacia el poderoso cuarto movimiento, un *Allegro molto* que conceptualmente implica el cierre no sólo de este cuarteto sino de toda la serie Op. 59; llama poderosamente mi atención la elección por parte de Beethoven de un «gesto galante» para este movimiento. Pienso que precisamente en esa elección radica la «invitación al juego». Ahora bien, las reglas han cambiado.

Como observa Webster (1980, p. 127), este *Menuetto* habría sido originalmente pensado en FaM, no en DoM, y su trío en RebM. Pienso que su diseño definitivo respondió al sentido global del ciclo y a un particular criterio compositivo que, en este cuarteto, debía contemplar la importante relatividad formal con la que opera Beethoven desde el comienzo. Relatividad que, en el primer movimiento, incluye una *Intro-*

duzione generativa de carácter temático con indefinición tonal hasta que el cello busca inteligibilidad armónica en el grave, equilibrándose texturalmente con el primer violín. Además, le sigue una ágil segunda introducción temática que se inserta con un solo de violín en el comienzo mismo del *Allegro vivace*, marcando las pautas rítmicas esenciales y acrecentando el arco de tensión mediante una secuenciación suspendida/interrumpida por remanentes materiales de la *Introduzione*, interpolados de tal modo que generarán un sustrato esencial permanente en todo el cuarteto. No olvidemos, por cierto, la proyección de los arcos tonales que articularán y, al mismo tiempo, sostendrán como arbotantes la estructura general de la obra.

Ahora bien, esta relatividad formal que sin duda tomó desprevénidos hasta los más formados instrumentistas y oyentes de las primeras décadas del siglo XIX (incluso, como vimos, al mismo Radicati), me recuerda en cierto modo al efecto que causó en los oyentes de la década del '70 del siglo XVIII el final del último movimiento del Op. 33 N° 2 de Haydn. Esa agudeza haydniana para movilizar al oyente más preparado (BONDS, 1991, p. 70) está también presente en los Op. 59 de Beethoven, aunque el sentido dramático que la anima dista ya considerablemente.

La proyección de los arcos tonales que arriba menciono, genera al escuchar el *Andante con moto quasi Allegretto* en Lam del Op. 59 N° 3 la sensación de un cierto «exotismo»²¹, que se potencia por la tensión discursiva que emerge de la coexistencia de un fluido entramado contrapuntístico con esquemas iterados y puntos de pedal. Este *Andante* exige no sólo una atenta audición, sino también el ejercicio de una introspección de análisis retrospectivo para hacerse inteligible en el sentido general del cuarteto. Todo capitalizándose conceptual y técnicamente en un pensamiento compositivo que sufrirá una fuerte y «graziosa» inflexión al aparecer un *Menuetto* que producirá una nueva tensión discursiva (no sólo armónica, por cierto) y una magistral precipitación hacia el *Allegro molto* final.

Lo observado hasta ahora forma parte de ese juego global, de esa agudeza beethoveniana (*Schärfe*) en la que el *Menuetto* del Op. 59 N° 3, con su gracia diociochesca, se ha transformado discursivamente en el punto *quasi* simétrico de inflexión

una fuerte influencia en el cambio de siglo. En 1994 fueron editadas por Reclam de Stuttgart.

19. El término *Laune*, en *Altdeutsch* (alemán antiguo), tiene un sentido sensiblemente diferente al que Schilling registra en su *Enciclopedia* de 1835. En el siglo XVIII, según Johann Georg Sulzer en la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1776), define *Laune* como: Un temperamento en el que un sentimiento vagamente agradable o desagradable es tan predominante que todas las ideas y expresiones del alma están impregnadas por ella" (BONDS, 1991, p. 61). De allí era la creencia de que la disposición de un artista estaría indirectamente, pero inevitablemente presente en su obra.

20. "Im englischen «wit» finden wir es noch im Sinne von Verstand, Weisheit, Schlagfertigkeit oder «Mutterwitz», im Sinne des französischen «esprit»" (KLÜPFEL, 2004, p. 17).

21. Término propuesto por Lockwood (2012, p. 253).

estructural, formando parte con el *Allegro molto* final de una unidad muy alejada conceptualmente de la función que compete a los scherzos y minuetos.

En un análisis «de superficie» nos encontramos en este tercer movimiento con un planteamiento formal clasicista, con estructuras repetidas y una vuelta *Da Capo* tradicional, pero con un lenguaje novedoso que inserta el principio de desarrollo en el B del *Menuetto* y que exige un virtuosismo particular en el *Trío* al que, a su vez, da una longitud poco «decorosa». A esto se suma una *Coda* asumida no como un ornato de *cadenzas*, sino como la continuación del proceso de desarrollo iniciado en el B del *Menuetto*, instando a una resolución armónica que la precipita al vigoroso final. Las regiones de inestabilidad armónica, así como la función estructural que le compete en el cuarteto, le confieren al *Trío* ese *ethos excéntrico* que Lucas (2008, p. 158-159) observa en el Scherzo del Op. 33 N° 4 de Haydn, pero potenciado por la lógica de continuidad dramática arriba explicada que, sin conciencia de ella, este *Menuetto* sería, en sí mismo, inasible en su propuesta compositiva. Ese «potencial inasible» constituye la agudeza beethoveniana.

Tal vez sea preciso aquí modificar la anterior observación sobre la presencia en este movimiento de la tendencia haydniana de “desarrollar estructuras individuales dentro de moldes escritos”, puesto que estaríamos frente a la «*Schärfe*» beethoveniana de jugar con la tensión generada entre la constricción de un molde y la presión ejercida sobre dicho molde por un lenguaje dramático que lo desborda peligrosamente. Una tensión que sólo puede decantar en la violenta dinámica del último movimiento. Lo hace de forma evidente para generar el efecto crítico sobre las antiguas formas, utilizando una de las estructuras más tradicionales, incluso «fuera de moda» ya a finales del siglo XVIII. El decoro de las formas ya no interesa a Beethoven en este estadio compositivo, tampoco hablaría aquí de la búsqueda de determinadas incongruencias sutiles para el oído instruido y atento como gesto de *Humor* o *Alto-cómico*, sino de agudeza en el sentido dramático beethoveniano que, no obstante tener sus antecedentes en la agudeza haydniana, exige ahora reflexión.

3. EPÍLOGO I: LA AGUDEZA DEL ECLECTICISMO BEETHOVENIANO

Permítaseme aquí, antes de concluir este trabajo, hacer una necesaria digresión y apartarme de los cuartetos Op. 59. Por lo general, para hablar de las influencias recibidas por Beethoven durante sus años de formación, solemos partir de dos instancias que la historia refiere al respecto, ambas tomadas, respectivamente, de las manos de Christian Gottlob Neeffe (1748-1798), organista de la corte del Elector de Colonia en Bonn desde 1781 y maestro de Beethoven posiblemente desde ese mismo año (MOSER, 1955, p. 857), y de Joseph Haydn.

Se dice que de las manos de Neeffe tomó Beethoven el espíritu de Bach (“Bachs Geist aus Neeffes Händen”)²² y de las de Haydn el de Mozart (“Mozart’s Geist aus Haydens Händen”)²³.

Pero sabemos que recibió también otros «espíritus» antes de dejar definitivamente Bonn. El del mismo Haydn de manos de Neeffe, quien se declaró su más ferviente admirador cuando el Kapellmeister de los Esterházyse detuvo en Bonn en su paso hacia Londres en 1790, así como el de los más relevantes compositores del momento. No olvidemos, por otra parte, que nada influye más en la primera formación que el propio entorno y en esto acuerdo con Konrad (2015) cuando observa que Beethoven no esperó a radicarse en Viena para desarrollarse como artista²⁴. Ya en Bonn se desempeñó como compositor, músico de corte y activo crítico de su entorno sociocultural. Un desempeño que fue posible gracias a su ávida voluntad de aprender de todo aquello que lo rodeaba y de cuanta partitura cayese en sus manos. Tampoco olvidemos que su interés compositivo no se centró exclusivamente en la música instrumental. La música vocal, particularmente la ópera, llamaba poderosamente su atención. Los escenarios de Bonn en las décadas de los '80 y los '90 del siglo XVIII «prestaron tablas» a las óperas de Gluck, Cimarosa, Mozart, Sacchini, Paisiello, Benda, Salieri, Grétry, Pergolesi, Gossec, Dalayrac, Dittersdorf, Holzbauer... y, por supuesto, de Neeffe. El eclecticismo estilístico que Maynard Solomon (1998) observa en los primeros bocetos y trabajos completos de Beethoven, se debió sin duda a la puesta en práctica por parte del joven estudiante de los recursos compositivos analizados

22. Lockwood 2012, p. 23. No dudo que Neeffe aplicó sus recursos pedagógicos siguiendo el estudio del Clavecín bien temperado de J. S. Bach, tal como él mismo menciona en la comunicación que dirigiera a la *Magazin der Musik* el 2 de marzo de 1783, propiedad del “Kieler Gluckanhängers und Klopstockverehrs Prof. Karl Friedrich Cramer” (MOSER, 1955, p. 227). En dicha comunicación Neeffe presentaba por primera vez a su alumno, argumentando que, si continuaba como comenzó, se convertiría en el segundo Mozart. *Magazin der Musik* [Revista de Música] fue una publicación periódica que apareció entre 1783 y 1789. Lo que dudo es que Beethoven (posiblemente de 12 años, aunque en la comunicación se mencione de 11 años; véase Solomon 1989, 34-35) haya sido debidamente instruido en las técnicas del contrapunto. En efecto, en dicha comunicación Neeffe sólo dice que “toca muy hábilmente el clavecín y lo hace con fuerza, lee muy bien a primera vista y -para decirlo de una vez- ejecuta principalmente El clavecín bien temperado de Sebastian Bach”, no especifica que conociera sus procedimientos compositivos y experimentara a partir de ellos. Es más, al llegar a Viena en 1792 Beethoven llevaba consigo serias dificultades técnicas en escritura musical con las que el maestro Haydn, poco sistemático para la enseñanza, no le pudo ayudar. Fueron Johann Schenk (1753-1836) en 1793 y, principalmente, Johann Albrechtsberger en 1794 quienes introdujeron sistemáticamente a

Beethoven en el estudio del contrapunto, no sin dificultad debido a la natural predisposición improvisatoria y autosuficiencia creativa (Salieri y el mismo Albrechtsberger mencionaban también la «obstinación» del estudiante (véase Lockwood 2015, Solomon 1998 y Nottebohm 1971). Por otra parte es necesario recordar que cuando Mozart o Haydn, entre otros compositores notables de la época, hablaban de Bach, se referían principalmente a C.P.E. Bach (cuya obra tenía mayor presencia social que la de su padre en la segunda mitad del S. XVIII). Ambos respetaban su libro de enseñanza *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el teclado* (1753), que posiblemente Beethoven conoció. Lo cierto es que buena parte del «espíritu de Bach» recibido por Beethoven habría sido el de Carl Philipp Emanuel. Véase Fundación de la red “C.P.E. Bach 1714” <http://www.cpebach.de> (30-01-2017).

23. Tal como refiere la nota que el joven Conde Waldstein escribió en 1792 en el álbum de recuerdos de Beethoven al momento de su segunda partida a Viena.

24. “Dass der „Bonner“ Beethoven keine Larve war, aus der erst in Wien der wirkliche Künstler geschlüpft ist, diese Behauptung sollte nach unseren Bemerkungen weniger als bilderstürmende These denn vielmehr als berechtigte Annahme für die Biographie wie für den schöpferischen Werdegang des Komponisten unstrittig sein” (KONRAD, 2015)

de la producción contemporánea. No obstante y aún siendo evidente en las obras de Bonn el sistema de «composición-ensayo» que Beethoven ponía en práctica como un modo de asimilación de los recursos formales estudiados, principalmente en su música instrumental, y de los recursos expresivos y dramáticos en su música vocal, se observa en ellas el perfil de determinados recursos idiomáticos propios, que se verán claramente reflejados en obras posteriores²⁵. Por ejemplo, las influencias de Mozart y C.P.E. Bach, entre otros, en su música instrumental son notables, tal como puede observarse en los Cuartetos para piano y cuerdas de 1785 (WoO 36) con respecto a la fuerte impronta estilística mozartiana (por la que tal vez nunca fueron publicados). No obstante, la originalidad melódica beethoveniana que se perfila en estas obras será aludida en obras posteriores como las sonatas del Op. 2, Op. 13 y Op. 27, por ejemplo. Pero, si de la agudeza en el eclecticismo beethoveniano hablamos, tal vez uno de los casos más interesantes para estudiar sea la *Cantata Joseph* (WoO 87), como se la denomina comúnmente.

Tal como menciona Solomon, en esta cantata la influencia de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) es evidente en la concepción tímbrica en general y técnico-instrumental en la forma de escribir para cuerdas y vientos en particular. Esto no es menor cuando dicha concepción trata de sustentar una retórica elegíaca. El joven Beethoven trabajó para ello sobre las obras de un compositor esencialmente dramático como Gluck, para el que en sus aproximadamente 107 óperas «jeder Ton nur dem Drama diene» (MOSER, 1955, p 427)²⁶. El timbre fue fundamental en la definición estilística de Beethoven para la conducción inteligible de las líneas discursivas en el entramado textural. Tanto, que incluso en sus sonatas para piano²⁷ logró un amplio espectro de densidades sonoras y matices, que explotaron hábilmente las posibilidades técnicas de generación de armónicos del instrumento (la sonata *Pathétique* Op. 13, publicada en 1799 y dedicada al príncipe von Lichnowsky, es un buen ejemplo de lo dicho).

La concepción melódica mozartiana en las arias para soprano y bajo es igualmente relevante; pero el *Pathos* que les da sentido es propiamente beethoveniano y aún cuando algunos reconozcan las *apothéoses* de la escuela de Rameau y la impronta mannheimiana de Holzbauer en los unísonos introductorios a las arias (SOLOMON, 1998, p. 65; SCHIEDERMAIR, 1925), la pro-

fundidad dramática con la que Beethoven los asimila composi-
tivamente es completamente nueva. En la forma en que Beetho-
ven logra ese eclecticismo asimilador de los diferentes «modos de
hacer» a los que tiene acceso en su momento-lugar histórico, de
comprender culturalmente la producción de sus contemporáneos
y de aquellos maestros que consideró referentes en su formaci-
ón es ya una «agudeza estilística» de fuerte impacto para el propio
entorno en el que se desarrollaba.

Por ello, para quienes a un consideran que el “Beethoven
de Bonn”, el compositor de esta Cantata, nos es “nuestro Bee-
thoven” (KONRAD, 2015), aquel que conocemos y pre-con-
ceptualizamos en nuestros análisis, por la sencilla razón que su
estilo no «responde» a los preceptos clásicos a él adjudicados
y sus aspiraciones no se «co-responden» con las expectativas
estéticas definidas por una posteridad «clasificada» como ro-
mántica por la literatura de finales del siglo XIX y principios
del siglo XX; e incluso para aquellos contemporáneos al Be-
ethoven de 1813²⁸ y para quienes hacia la década de los '60
del siglo XIX aun observaban subjetivamente el eclecticismo
de sus obras del periodo de Bonn con cierto aire academicis-
ta descalificador, adjudicándolas a un Beethoven que todavía
no es «el nuestro»: “Eristnochnichtunser Beethoven, aber-
derwerdendekündigtsichan“ (Alexander Wheelok Thayers:
Beethoven-Biographie [1866], *apud* KONRAD, 2015); para
ellos parece ir dirigida la nota que Johannes Brahms envió
en Mayo de 1884 al crítico Eduard Hanslick (1825-1904).
Tal nota fue redactada después de conocer e inspeccionar el
manuscrito de la cantata, nuevamente descubierto en una
subasta, reconociendo «de punta a punta» el estilo beetho-
veniano: „Stände aber kein Name auf dem Titel, man könnte au-
f keinen Andern rathen- es ist Alles und durchaus Beethoven!
Das schöne edle Pathos, das Großartige in Empfindung und
Phantasie, das Gewaltige, auch wol Gewaltsame im Ausdruck,
dazu die Stimmführung, die Declamation und in beiden let-
zteren alle Besonderheiten, die wir bei seinen späteren Werken
betrachten und bedenken mögen“ (KONRAD, 2015). Donde
se veía inconsistencia técnica y estilística, Brahms reconoció
la «Schärfe» beethoveniana, jugando con la tensión genera-
da entre la constricción de un molde y la presión ejercida sobre
dicho molde por un lenguaje dramático que lo desborda peli-
grosamente, como antes dije.

25. Para este punto consultar Solomon 1998, Lockwood 2012, Webster 1980.

26. “Cada sonido sirve sólo al drama”.

27. Sabemos que Beethoven, como Ignaz-Moscheles (1794-1870), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Ferdinand Ries (1784-1838) y John Field (1782-1837), entre otros, exigió un particular dinamismo mecánico en los pianos para lograr un control de los matices como jamás lo hubiesen requerido Mozart o Haydn; tal vez de allí su permanente interés por los cambios técnicos de este instrumento, prefiriendo en varias ocasiones los pianos ingleses por su «presión al tacto» y su potencia.

28. Año en que el compositor Johann Nepomuk Hummel adquirió el manuscrito de la Cantata en una subasta. El manuscrito permaneció oculto por muchos años, hasta que apareció en otra subasta en 1884, año de su primera interpretación. Al año siguiente fue estrenada en Bonn.

29. Epigramático: El Soneto, fragmento (GOETHE [tomo 1], 1991, p. 1105).

30. Epigramático: *Condición Fundamental* (GOETHE [tomo 1], 1991, p. 1188).

4. EPÍLOGO II: EL SONETO DE GOETHE

Hacia 1800 Goethe componía uno de sus sonetos²⁹, ofreciéndolo a las generaciones del nuevo siglo como un legado de su experiencia y maestría:

Del arte practicar los modos nuevos,
sagrado deber es que se te impone;
según el ritmo y el compás prescritos,
moverte tú también como yo puedes.

Seguramente Beethoven habría observado en él una profunda contradicción: ¿Por qué debería moverse según el ritmo y el compás prescritos si quería del arte los modos nuevos practicar?; tal vez le hubiera llamado a reflexión la posibilidad de que, aún utilizando los modos preexistentes, podría él plantear algo nuevo y propio. Si bien como músico de oficio sabía que si de naturaleza y de arte hablaba como *condición fundamental*³⁰ debía siempre tener delante de sus ojos la obra de quienes como él buscaron su propio lenguaje, sabía también que no podía moverse como ellos si quería decir algo distinto. Abrevó en cuanto fuente fue necesario para situarse en un tiempo en el que debía capitalizar los recursos adquiridos, pero sólo en la medida en que éstos le ayudaron a concebir su particular y nuevo modo de hacer.

AGRADECIMIENTO

Mi agradecimiento a la Dra. Mónica Lucas por compartir con gran generosidad su conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BONDS, Mark Evan. Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony. In: *Journal of the American Musicological Society*, v. 44, n.1, 1991, p. 57-91. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/831728>. Consulta: 4 feb. 2017.

DAHLHAUS, Carl. *Schönberg. Variationen für Orchester. Meisterwerke der Musik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1963.

_____. *Esthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

_____. *Nineteenth-century music*. Berkeley: University of California Press, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Obras completas*. México: Edición Aguilar, 1991.

HEADLAM, Dave. A Rhythmic Study of the Exposition in the Second Movement of Beethoven's Quartet Op. 59, No. 1. In: *Music Theory Spectrum*, v. 7, 1985, p. 114-138.

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

KLÜPFEL, Alfons. Witz und Humor in der Musik. In: *AfS-Magazin* 18, 2004, p. 16-18.

KOCH, Johann Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Kassel [Frankfurt]: Bärenreiter [August Hermann der Jüngere], 2001 [1802].

KONRAD, Ulrich. *Der 'Bonner' Beethoven*. Vortrag 26-09-2015. Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I0Rvd0BZYyM>. Consulta: 30 ene. 2017.

KRAMER, Richard. Das Organische der Fuge: On the Autograph of Beethoven's String Quartet in F Major, Op. 59 N° 1. In: WOLFF, Christoph (ed.). *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*. Cambridge: Mass.: Harvard University Press, 1980, p. 223-265.

KREBS, Wolfgang. Zum Verhältnis von musikalischer Syntax und Höhepunktgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Musiktheorie* 1998, p. 31-41. Disponible en: <http://www.wk-wkw.de/texte/aufs/A-Syntax-Hoehepunktgestaltung-19Jh.pdf>. Consulta: 10 ene. 2017.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven. Seine Musik. Sein Leben*. Kassel: Bärenreiter/Metzler, 2012.

LUCAS, Mónica. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn quartetos de cordasop. 33*. São Pablo: Annablume, Fapesp, 2008.

MOSER, Hans Joachim. *MusikLexikon*. Bände I-II. Hamburg: Musikverlag Hans Sokorski, 1955.

NOHL, Ludwig. *Allgemeine Musikgeschichte*. Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam, 1881.

NOTTEBOM, Gustav. *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri: nach den Original-Manuskripten (Beethoven's Studien, Bd. I)*. Wiesbaden [Leipzig]: Sändig [Rietter-Biedermann], 1971 [1873].

RICHTER, Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik. Werke*, Series I, vol. 5. München: Carl Hanser, 1963.

ROSEN, Charles. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 1986.

SCHIEDERMAIR, Ludwig. *Der Junge Beethoven*. Leipzig, 1925.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Trade Books, 1998.

WEBSTER, James. Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets. In: *Beethoven, Performers, and Critics*. Detroit: Wayne State University Press, 1980, p. 94-133.

A HARPA DE PEDAIS, SEU PROVÁVEL PRIMEIRO REPERTÓRIO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE MADAME DE GENLIS

Felipe Faglioni
Universidade de São Paulo-SP
Email: felipe 847@bol.com.br

Resumo:

Esse artigo discorre a respeito da harpa de pedais e daquele que, possivelmente, teria sido seu repertório ao longo das primeiras décadas do século XVIII, período anterior à primeira publicação conhecida de composições originalmente escritas para o instrumento. Pensando a respeito da música que poderia ter sido executada por intérpretes do instrumento no citado período, o texto foca-se na prática improvisatória dos prelúdios e também na apropriação, por parte dos harpistas, do repertório originalmente destinado a outros instrumentos, como o cravo ou o pianoforte. Nesse contexto, o artigo trata também da figura de Madame de Genlis (1746-1830), importante harpista do século XVIII, bem como de algumas de suas opiniões sobre a técnica e as possibilidades da harpa de pedais utilizada na época.

Palavras-chave: Harpa de pedais. Século XVIII. Repertório. Prelúdios. Madame de Genlis.

The pedal harp, its probable first repertoire and some considerations on Madame de Genlis

Abstract:

This paper discourses about the pedal harp and what would have possibly been its repertoire through the first decades of the 18th century, a period before the first known publication of original compositions for the instrument. Thinking about the music that could have been performed by the harpists

of that time, the text focuses on the improvisational practice of preludes and also on the harpist's appropriation of a repertoire originally composed for other instruments, like the harpsichord or the pianoforte. Within this context, the paper also discourses about the figure of Madame de Genlis (1746-1830), an important harpist from the 18th century, and on her opinions about the technique and possibilities of the pedal harp used during that time.

Key words: Pedal harp. 18th Century. Repertoire. Preludes. Madame de Genlis.

Tendo sido inventada em fins do século XVII, a harpa de pedais parece, já durante seus primeiros anos de existência, ter agradado grande parte do público que a ouvia e ganhado cada vez mais popularidade durante as primeiras décadas do século XVIII.

A consequência desse crescimento em meio ao gosto do público alcançaria seu ápice na Paris da segunda metade do mesmo século, quando a grande quantidade de pessoas interessadas em tocar e ouvir a harpa de pedais mostrava-se clara através do alto número de intérpretes, professores e construtores do instrumento que havia na cidade.

Não é, portanto, estranho que a primeira coleção de peças escritas originalmente para a harpa de pedais, "*Six Sonates pour harpe, Opus I*", de Christian Hochbrücker (1733-1812), tenha sido publicada em Paris, no ano de 1762.

Considerando-se que o instrumento tenha sido inventado por Jacob Hochbrücker (1673-1763), em 1697 (existe certa controvérsia a respeito da identidade de seu real inventor bem como da data de sua invenção), percebe-se que mais de meio século teria de passar até que surgisse a publicação de um repertório original para o instrumento.

Infelizmente, não se pode dizer com exatidão qual o repertório que os harpistas executavam durante os primeiros anos do século XVIII. No entanto, é claro que havia algum considerado próprio entre os intérpretes, já que esses davam concertos públicos e privados e, portanto, deveriam possuir um repertório específico que pudesse ser executado propriamente ao instrumento.

Durante pouco mais de seus primeiros cem anos de existência a harpa de pedais foi construída com um mecanismo diferente daquele das harpas modernas que, apesar de parecido, dava características distintas ao instrumento, influenciando diretamente a música que poderia ser por ele executada. O primeiro mecanismo de pedais, denominado de ação-simples, permitia ao instrumento alterar a afinação de suas cordas apenas uma vez, diferentemente do mecanismo moderno, dito de ação-dupla, patenteado por Sébastien Érard no início do século XIX, que permite duas alterações nas mesmas. A diferença entre esses dois mecanismos de pedais trouxe diversas distinções entre as harpas nas quais eram utilizados, sendo que as principais delas sejam talvez as limitações harmônicas presentes no instrumento de ação-simples que podia tocar numa quantidade relativamente menor de tonalidades e tinha suas possibilidades modulatórias reduzidas em relação ao de ação-dupla que mais tarde viria a substituí-lo completamente. Portanto, as possibilidades musicais da harpa de pedais estavam, no século XVIII, completamente atreladas ao mecanismo de ação-simples e as suas características.

Através do conhecimento da harpa da época e de algumas declarações que chegaram até os dias de hoje é possível supor qual teria sido o primeiro repertório do instrumento. Além da possibilidade de composições do período que por motivos diversos não chegaram a ser publicadas e se perderam, muito provavelmente fariam parte do repertório dos harpistas transcrições de peças originalmente escritas para outros instrumentos (como o cravo, por exemplo, ou mesmo para outros tipos de harpa), além de música improvisada pelos intérpretes.

Se existentes, composições originais para o instrumento poderiam ser excelentes exemplos do pensamento harpístico do início do século XVIII. Provavelmente, junto ao novo instrumento de pedais uma técnica para executá-lo estaria sendo elaborada e desenvolvida pelos executantes e as possibilidades dessa nova harpa vieram a gerar uma linguagem idiomática para o instrumento, linguagem essa que chega à segunda metade do século como padrão na música para harpa, aceita pelos compositores, intérpretes e ouvintes.

É provável que o improviso junto ao instrumento tenha sido algo importante e recorrente entre os harpistas, especialmente na época em que ainda não havia um repertório signi-

ficativo para o instrumento. Não é possível afirmar que peças de longa duração teriam sido improvisadas por harpistas em público, mas o conhecimento e a técnica necessária para se ter a capacidade de executar pequenas peças, introduções, variações ou algo do gênero parece ter sido considerado importante na então formação dos harpistas.

Georges-Adam Goeppfert (1727?-1809?), harpista alemão, na França mais comumente chamado de Gaiffre, foi o primeiro músico a tocar uma harpa de pedais em Paris, em 1749. Não se sabe o que Gaiffre teria executado nessas apresentações, mas, segundo France Vernillat (1969, p.162) o periódico da época *Le Mercure* afirma que o músico havia sido fortemente aplaudido.

Madame de Genlis (1746-1830), que viria a se tornar a mais célebre aluna de Gaiffre faz afirmações no primeiro capítulo de seu *"Nouvelle Méthode pour la harpe"* (1811) que podem, de certa forma, esclarecer o tipo de música tocada por seu professor:

Gaiffre foi durante muitos anos o único harpista em Paris; ele era bom construtor e grande músico, mas tocava mal a Harpa ou, para melhor dizer, ele não a tocava, ele preludiava tocando acordes de uma excelente harmonia, mas sem passagens brilhantes e sem execução [...]. Gaiffre posicionava bem o corpo e as mãos, mas não tendo nunca executado nada além de arpejos ele não tinha ideia de dedilhados. (GENLIS, 1811, p.2).

Tratando ou não de forma depreciativa a técnica e a música feita por seu mestre, Genlis é clara ao dizer que Gaiffre "preludiava" e que nunca executava algo que fosse além de arpejos.

Essa afirmação não certifica que Gaiffre não tocava nada além do que diz a autora, mas permite a ideia de que o músico na maioria das vezes improvisasse, e que pequenos prelúdios e música utilizando constantemente as mesmas figurações seriam a maior parte do executado pelo harpista.

Madame de Genlis (1811, p.2) também afirma que Gaiffre foi durante muito tempo um dos músicos mais requisitados como professor de harpa em Paris. Isso pode ter se dado também pelo fato de Gaiffre ter sido por alguns anos o único harpista da cidade, como diz Genlis, mas mesmo assim não é possível negar que o harpista possuísse uma grande quantidade de admiradores. A partir disso é possível se imaginar que a música que Gaiffre costumava tocar, mesmo não sendo profunda ou brilhante, bastava

para causar admiração em seu público. Logo, o tipo de improvisação que o músico provavelmente utilizava com frequência pode ter sido, durante certo tempo, considerado suficiente por parte daqueles interessados na música tocada à harpa.

Uma das formas de improviso praticadas na harpa era o prelúdio. “Preludiar” (do francês *préluder*), significava improvisar prelúdios, trechos musicais que, na maioria das vezes, serviam como introdução a peças maiores. Um prelúdio, nesse caso, teria como função principal apresentar e confirmar a tonalidade da composição que seria tocada logo após a introdução. A técnica para se preludiar envolvia, portanto, o conhecimento de harmonia, das tonalidades, cadências, modulações e de suas peculiaridades, bem como a aplicação desse conhecimento junto ao instrumento musical escolhido.

Toussant Bordet (c.1710-c.1775), no seu “*Méthode raisonnée pour apprendre la musique*”, de 1755, define o prelúdio como:

[...] um canto de capricho que se compõe de improviso. É dessa espécie de prelúdio que um homem hábil se serve para fazer brilhar seu gênio sobre o instrumento que domina, percorrendo com arte os diferentes tons dos dois Modos, e terminando esse canto voluntário em seu primeiro tom sem quase perceber-se que se afastou do mesmo. Esse tipo de prelúdio é feito para a diversão do intérprete ou quando se vai executar qualquer peça musical: nesse último caso, deve ser observado em qual Tom e Modo essa peça é composta, a fim de realizar seu prelúdio nesse tom; esse prelúdio, consequentemente, serve de preparação e de introdução a essa obra. (BORDET, 1755, p.15).

Por ser uma prática comum não só na música envolvendo a harpa, mas também outros instrumentos, vários manuais sobre o assunto foram escritos durante o século XVIII e início do XIX. São alguns exemplos importantes o “*L’art de préluder, Opus VII*” para flauta transversal e outros instrumentos, de Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), publicado em 1719, e também “*The art of preluding, op. 300*”, para piano, de Carl Czerny (1791-1857), de 1833.

A distância entre as datas de publicação dos dois documentos citados acima mostra que durante mais de um século o prelúdio foi visto como um aspecto importante na performance musical dos instrumentistas. Em relação à harpa de pedais, mesmo quan-

do a mesma já contava com um repertório próprio, a partir da segunda metade do século XVIII, os prelúdios continuaram a fazer parte de seu universo musical.

Um dos melhores exemplos de manuais exemplificando a técnica do prelúdio aplicada à harpa é o "*L'art de préluder sur la harpe*" de Louis Charles Ragué (c.1760-1793). Publicado em 1786, o livro mostra maneiras de se improvisar prelúdios nas tonalidades possíveis ao instrumento.

Mesmo que essencialmente frutos da criação momentânea do intérprete, os prelúdios eram, por vezes, também escritos nas partituras, dispensando assim a improvisação do intérprete mas possuindo o mesmo caráter e exercendo a mesma função junto à composição.

Muitos métodos para harpa de pedais tratam, mesmo que não especificamente, desse tipo de composição, sendo que em vários deles é possível encontrar exemplos de prelúdios em diversas tonalidades, servindo como pequena peça introdutória ou como exercício técnico.

As figuras seguintes mostram alguns desses prelúdios escritos, de diferentes compositores:



Fig. 1: Prelúdio em si bemol maior, de Henri Petrini (1775-1800?) (PETRINI, 1779, p. 4).



Fig. 2: Dois prelúdios de Ragué, apresentados no “Méthode de Harpe” de George Cousineau (COUSINEAU, 1803, p. 54).



Fig. 3: Prelúdio da Sonatina no.3, opus.92, de François-Joseph Naderman (NADERMAN, c. 1830, p. 14).

Nas três figuras é possível encontrar muito das características dos prelúdios escritos para harpa no século XVIII. Percebe-se o predomínio de arpejos (figurações utilizadas com abundância), mas acordes e escalas também são utilizados.

Nos prelúdios das figuras 1 e 2 nota-se a ausência de barras de compasso e indicação de andamento, o que reforça a ideia da liberdade rítmica comum nos improvisos. O prelúdio de Naderman (figura 3), sugere andamento rápido e possui barras de compasso, mas provavelmente não deveria ser interpretado com muito rigor rítmico, como sugerem as respirações representadas pelas pequenas barras duplas dos compassos dois, cinco e seis.

O ato de preludiar persistiu durante um bom tempo entre os harpistas. Durante o início do século XIX o prelúdio parece continuar bem presente na música para harpa.

Segundo Parker (2005, pg.215) “a harpa [...] parece ter se mostrado bastante não usual ao manter os prelúdios como aspecto comum de sua performance”.

N. B. Challoner (1784-1851), em seu *“A new preceptor for the harp”*, método já do início do século XIX, indica (1808, pg.30): “Antes de começar qualquer música na Harpa, é próprio habituar-se a realizar um Prelúdio na tonalidade da peça que será tocada”.

Curiosamente, uma edição inglesa do método de J. B. Mayer (?-?) mostrando as vantagens da harpa de pedais de ação-dupla, publicada já em 1820, indica em seu frontispício que reserva parte do livro para explicações sobre princípios de baixo-cifrado que, segundo o próprio editor, são ali colocados para “iniciar os estudantes nos rudimentos da ciência dos acordes, tão indispensavelmente necessária na ‘Arte de Preludiar’”.

O desenvolvimento do estilo romântico do século XIX, somado à cada vez maior aceitação da harpa de pedais de ação-dupla como instrumento superior à sua antecessora de pedais de ação-simples e na também nova linguagem que a primeira possibilitou ao instrumento, a “arte de preludiar”, na forma como era utilizada anteriormente, mesmo tendo, provavelmente, sobrevivido durante um bom tempo entre os harpistas, foi sendo abandonada e tornou-se praticamente extinta no repertório romântico que viria a dominar o século XIX.

Não é possível dizer que os intérpretes tenham parado de improvisar música em suas apresentações, mas o costume de se tocar um prelúdio antes de se iniciar qualquer peça realmente caiu em desuso. Os prelúdios escritos, por exemplo,

são raramente encontrados no repertório da harpa de pedais de ação-dupla.

A transcrição e a adaptação para harpa de peças originalmente compostas para outros instrumentos foi muito provavelmente uma prática comum entre os harpistas nas primeiras décadas desde a invenção da harpa de pedais. Isso pode ter se dado por alguns motivos. Entre eles, o desejo de se executar música de compositores que não houvessem escrito para o instrumento. Outro motivo, e dos mais significativos, talvez tenha sido o de carência de repertório.

A prática da transcrição para harpa sobreviveu até os dias atuais. Do século XVIII até hoje são muitos os exemplos de publicações de arranjos, adaptações e transcrições para harpa de peças originais para cravo, alaúde, piano e até mesmo grupos instrumentais maiores. Se transcrições continuam sendo feitas mesmo em momentos onde a harpa já conta com um repertório mais extenso, é provável que nos primeiros anos do século XVIII, quando a harpa de pedais ainda não possuía repertório próprio e significativo, a execução de transcrições tenha sido quase que inevitável aos intérpretes do instrumento.

Naturalmente, a música escrita para instrumentos harmônicos seria a escolha mais óbvia dos harpistas. A harpa, também como um instrumento harmônico capaz de executar harmonias e pelo menos duas linhas musicais ao mesmo tempo, apresentava mais afinidades com a música escrita para alaúde, guitarra, cravo, clavicórdio, pianoforte, etc.

Principalmente os instrumentos de teclado apresentavam algum repertório que poderia ser executado à harpa da maneira como estava escrito, sem necessitar de muitas adaptações. Esse tipo de repertório pode ter sido popular entre os harpistas da época.

No entanto, nem toda música podia ser executada ou facilmente adaptada à harpa de pedais.

Quando vários instrumentos harmônicos executavam, por exemplo, uma mesma linha de baixo contínuo, a execução dificilmente seria idêntica entre um músico e outro. Apesar de estarem seguindo a mesma partitura e tocando, essencialmente, a mesma coisa, cada músico poderia adaptar a linha do contínuo às particularidades de seu instrumento. Como explica Vernillat: “A maioria dos baixos contínuos do século XVIII se realizavam, seja à harpa, seja ao cravo, a partir daqui-

lo que era lógico à técnica de cada instrumento, observada por seu realizador” (1969, pg.163).

Dessa forma, um músico executaria uma linha de baixo contínuo aplicando a ela características próprias do instrumento com o qual a estivesse executando.

Diferentemente, numa composição pensada para um instrumento específico a situação mostra-se bem diversa. Ao compor para determinado instrumento, o compositor tem em mente um meio para a expressão de sua música e, na maioria das vezes, usufrui das possibilidades desse meio (algo que não acontece sempre na música para harpa, devido à sua associação com o piano). Assim, a execução de uma peça num instrumento diferente para a qual ela foi escrita pode vir a ser algo muito trabalhoso, ineficaz ou até mesmo impossível em certos casos.

Cada instrumento musical é único e apresenta características muito próprias. Portanto, as facilidades e dificuldades técnicas e musicais variam muito de um instrumento para outro. A harpa de pedais de ação-simples, apesar de apresentar algumas possibilidades musicais semelhantes a outros instrumentos harmônicos da época, era um meio de expressão muito diferente dos instrumentos de teclado e de outros instrumentos de cordas dedilhadas.

Além das diferenças técnicas de execução, como, por exemplo, as formas de se tocar acordes, arpejos, escalas e outras figurações muito utilizadas na época (que são algo que influi diretamente nas possibilidades de cada instrumento), a harpa de ação-simples contava ainda com suas limitações harmônicas. Assim, um simples ornamento facilmente executável num cravo, por exemplo, pode se tornar extremamente difícil na harpa e a realização de uma breve e simples sequência cromática presente numa composição para alaúde torna-se impossível para o harpista.

As incompatibilidades entre a harpa de pedais e um determinado repertório parecem sempre ter ficado claras aos harpistas. Até os dias atuais, mesmo com as maiores possibilidades da harpa de ação-dupla, ainda há um vasto repertório que não apresenta possibilidades de ser executado pelo instrumento em adaptações ou transcrições. Infelizmente para os harpistas, a música de vários dos hoje considerados grandes compo-

tores acaba sendo “incompatível” com a harpa e, portanto, muito pouco abordada pelos intérpretes do instrumento.

O conhecimento dessas características envolvendo a harpa de pedais torna a leitura de um trecho do Método de Madame de Genlis bastante curiosa. Ainda no primeiro capítulo do documento, a autora faz a seguinte afirmação:

Mas, eu repito, todas as peças de cravo podem ser executadas na Harpa; elas não oferecem nenhuma dificuldade de dedilhado a um intérprete habilidoso; elas não necessitam, por vezes, de mais do que ligeiras mudanças de uma ou duas notas numa peça, unicamente por conta dos pedais. (GENLIS, 1811, p.4).

No mínimo intrigante, essa afirmação entra em conflito direto com o que foi explanado anteriormente, sobre as impossibilidades de adaptação do instrumento a determinado repertório. Pensando-se que o método de Genlis fora publicado no início do século XIX (e muito provavelmente escrito na mesma época), as *pièces de clavecin* citadas pela autora envolveriam, a princípio, todo o repertório para o instrumento composto até fins do século XVIII.

Concordando-se ou não com essa afirmação (que pode parecer exagerada do ponto de vista do leitor contemporâneo), a mesma incita algumas especulações.

Madame de Genlis foi, sem dúvida, uma harpista de grande habilidade e isso pode ser deduzido além das suas próprias afirmações de auto-promoção de sua técnica. Afinal, as altas posições de tutora ocupadas pela musicista junto à nobreza francesa mostram que Genlis deveria possuir, de fato, grande conhecimento musical e virtuosismo técnico junto ao instrumento, obtidos através de muita dedicação e estudo. A condessa afirma em seu método (1811, p.2): “[...] um estudo de oito ou nove horas por dia me deu a capacidade, para grande estarrecimento de Gaiffre, de tocar dentro de um ano todas as peças de cravo mais difíceis”.

Essa façanha, que, como dito por Genlis, surpreendeu grandemente seu mestre, parece ter sido inédita entre os harpistas da época.

A aproximação da harpista ao repertório dos instrumentos de teclado deu-se aparentemente pela falta de música composta para harpa até aquele momento. Não se sabe se Gaiffre teria lhe sugerido o estudo de peças para teclados ou se a

aproximação de Genlis a esse repertório havia sido iniciativa própria. De qualquer forma, em seu livro de memórias, a condessa conta:

Como não havia publicado para a harpa nada além de algumas bobagens de autoria de Gaiffre, eu me pus a tocar as peças de cravo, inclusive as mais difíceis, as peças de Mondonville, de Rameau e em seguida de Scarlatti, de Alberti, de Handel, etc. Eu era encorajada pela viva admiração de Gaiffre; eu fazia progressos inconcebíveis; passaram a me ouvir como um fenômeno. (GENLIS, 1878, p.25).

As possibilidades de execução dessas peças encontradas por Madame de Genlis não devem ter se dado apenas por seu talento e longas horas de estudo. Afinal, na segunda metade do século XVIII havia, como mostram considerações da própria Genlis, vários harpistas de grande musicalidade e virtuosismo técnico. No entanto, praticamente nenhum deles é creditado como capaz de executar “todo o repertório” de cravo à harpa.

Essa capacidade de Genlis foi provavelmente desenvolvida também devido a uma questão técnica bastante original empregada pela condessa: o uso do quinto dedo (já no século XVIII, a grande maioria dos harpistas utilizava a técnica de execução do instrumento mais comum, empregando apenas quatro dedos de cada mão).

Certamente por iniciativa própria, a harpista passa a utilizar o dedo mínimo, da mesma forma como os outros quatro dedos. Em seu método, ela explica (1811, p.2): “Eu exercitava o dedo mínimo da mão direita e conseguia utilizá-lo como os outros dedos, coisa que ficou restrita a mim e a meus alunos”.

É claro que o uso do quinto dedo aproximou um pouco mais o modo de se tocar a harpa àquele aplicado aos teclados e logicamente facilitou a execução do repertório dos mesmos. No entanto, apesar de, a princípio, proporcionar melhorias e facilidades de execução à harpa, a técnica envolvendo o quinto dedo não obteve muito sucesso, tendo permanecido, como atesta a própria Genlis, particular a ela e a seus alunos. Entre os motivos que impediram a disseminação dessa técnica estão o fato de que, como atesta France Vernillat (1969, p.174), ao empregar o quinto dedo o harpista era obrigado a mudar a posição das mãos, o que provavelmente provocava mudanças na sonoridade do toque, além de ter de fazer muita força para

tocar a corda, devido ao fato do quinto dedo ser menor e mais fraco que os outros.

Segundo Parker (2005, p.133), o tipo de instrumento utilizado por Madame de Genlis propiciava maior efetividade de sua técnica. O modelo de harpa francesa utilizada pela condessa possuía menos tensão em suas cordas e um menor espaço entre as mesmas, o que tornava o uso do quinto dedo mais simples e de melhor sonoridade. Já nos novos modelos de harpas surgidas no final do século XVIII, mais parecidos com aquele no qual seriam fabricadas as harpas de ação-dupla, a aplicação da mesma técnica nem sempre era efetiva. Parker ainda considera que em muitas de suas composições Genlis aplica os padrões da técnica de quatro dedos e que o quinto é mais utilizado para se executar peças de teclado sem a necessidade de adaptações.

Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), um dos grandes responsáveis pela formação da técnica harpística surgida no século XIX, que é utilizada ainda nos dias atuais, considera o uso do quinto dedo completamente desnecessário e substituível pelo bom emprego da técnica de quatro dedos. Bochsa, que era pertencente a uma nova geração de harpistas, provavelmente não tinha a mesma preocupação de Genlis, e parece ter se dedicado muito mais à execução de peças originais para harpa (inclusive de composições próprias) do que de peças escritas para outros instrumentos.

De qualquer forma, desconsiderando-se as divergentes opiniões sobre o assunto, fica clara a importância da técnica de Madame de Genlis em relação às dificuldades que a mesma conseguiu vencer ao ser capaz de tocar o repertório para teclados.

Entre seus discípulos mais célebres estão Xavier Désargus (1768-1832), harpista que também escreveria um método de harpa com a aplicação da técnica de cinco dedos e Casimir Baecker (1802-1830), pupilo, protegido e filho adotivo de Madame de Genlis que, segundo relatos da época, foi um dos harpistas mais habilidosos de seu tempo, tendo desenvolvido uma técnica que impressionava até mesmo sua própria tutora.

A condessa escreve em seu método vários exemplos do alto virtuosismo técnico atingido por Casimir. Segundo ela (1811, p. 24), o mesmo era capaz de executar na harpa, por exemplo, muitas peças para cravo de Luigi Boccherini (1743-1805),

entre as quais a grande sonata em ré maior de seu Opus V, utilizando somente os sons harmônicos da harpa, sem mesclá-los aos sons naturais do mesmo. A autora considera que tocar a harpa dessa forma era como “inventar um instrumento completamente novo”.

Genlis (1811, p. 34) mostra também um tipo de cadência virtuosística que teria sido executada primeiramente por seu pupilo e que, portanto, recebe o nome de “Cadência de Casimir”. Essa cadência, executada por apenas uma mão do harpista, continha um trilo sustentado pelos dois primeiros dedos (polegar e indicador) enquanto que os outros três realizavam uma melodia, como mostra a figura 4:



Fig. 4: “Cadência de Casimir” (GENLIS, 1811, p. 34)

A autora (1811, p.23) afirma ainda que Casimir podia executar a mesma cadência com ambas as mãos, exemplificando o seu domínio técnico impressionante. No entanto, mesmo considerando-se todo o virtuosismo instrumental que alguns harpistas poderiam possuir naquela época, é muito provável que a afirmação da condessa de que toda música escrita para cravo poderia ser tocada na harpa seja demasiadamente abrangente e certamente exagerada. Não se pode excluir o fato de que, provavelmente, a harpista, apesar de possuir grande conhecimento musical, não conhecia toda a música para cravo escrita até então, não só por essa música gerar um repertório imenso mas também pela quantidade de música não editada ou de difícil acesso que poderia ser desconhecida da condessa. Sendo assim, “toda a música para cravo” da qual fala Genlis seria, na verdade, o repertório conhecido pela autora, ou a música à qual a harpista tinha acesso.

Apesar disso, esse fato não diminui a surpresa e o espanto que as afirmações de Madame de Genlis causam sobre esse assunto em seus leitores. Afinal de contas, tocando ou não tudo o que fosse escrito para cravo na harpa, o nível técnico alcançado pela autora e também por seu protegido deve ter sido realmente impressionante.

Infelizmente, nunca poderemos saber exatamente como soavam as execuções desses músicos. Além de parecerem artistas dotados de capacidades muito raras que os tornariam únicos na história, sua técnica não foi disseminada e acabou por extinguir-se com o passar do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOCHSA, Nicholas-Charles. *A new and improved method of instruction for the harp*. London: Chappell & Co., 1819. Disponível em: <<https://ia700603.us.archive.org/11/items/newimprovedmetho01boch/newimprovedmetho01boch.pdf>>. Acesso em 15. jun. 2015.

_____. *Nouvelle méthode de harpe, Opus 60*. Paris: Dufaut et Dubois, 1830. Disponível em: <https://ia600606.us.archive.org/19/items/imslp-mthode-de-harpe-op60-bochsa-nicholas-charles/PMLP219063-Bochsa_-_Nouvelle_methode_de_harpe.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BORDET, Toussaint. *Méthode raisonnée pour apprendre la musique*. Paris: L'Auteur, 1755. Disponível em: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet__Toussaint_-_M__thode_raisonn__e_pour_apprendre_la_musique__1755_.pdf>. Acesso em: 15. jun. 2015.

CHALLONER, Neville Butler. *A New Preceptor for the Harp*. London: Schott & Co, 1913. Disponível em: <<https://ia600602.us.archive.org/27/items/newpreceptorforh00chal/newpreceptorforh00chal.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

COUSINEAU, Jacques-Georges. *Méthode de Harpe*. 2.ed. Paris: Cousineau Père et Fils, 1803. Disponível em: <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP252810-PMLP409682-mthodedeharpeoeu00cous.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

CZERNY, Carl. *The Art of Preluding*. London: R. Cocks & Co., 1833. Disponível em: < http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/12/IMSLP255178-PMLP251503-CCzerny_The_Art_of_Preluding__Op.130_BishopEd_bw.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

GENLIS, Madame de. *Mémoires de Madame de Genlis (en un volume)*. Paris: Firmin-Didot, 1878. Disponível em: <<https://ia800308.us.archive.org/22/items/mmoiresdemadam00genl/mmoiresdemadam00genl.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de six mois de leçons*. Paris: Mme. Duhan, 1811. Disponível em: <<https://ia700606.us.archive.org/21/items/nouvelle-methodep00genl/nouvellemethodep00genl.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. *L'art de préluder*. Paris: Jacques Hotteterre & Henri Foucault, 1719. Disponível em: < http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

MAYER, John Baptist. *A complete demonstration of the advantages afforded by Mr Sebastian Erard's new invented harp, with double action in the pedals*. [London]: [s.n], [18--?]. Disponível em: < <http://0035926.netsolhost.com/MorleySheetMusic/500400.pdf> >. Acesso em: 15 jun. 2015.

NADERMAN, François Joseph. *Sept Sonatines Progressives*. Paris: Costallat, [c.1830]. Disponível em: < https://ia700600.us.archive.org/30/items/imslp-sonates-progressives-op92-naderman-franois-joseph/PMLP112393-Naderman_-_7_Sonates_progressives_Op92_Hp_IArch.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

PARKER, Mike. *Child of Pure Harmony – A source book for the single-action harp*. [London], 2005. E-book.

PETRINI, Henri. *IIIe. Recueil d'Airs Connus*. Paris: L'auteur, 1779. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/907/N9078962_PDF_1_-1DM.pdf>. Acesso em 15 jun. 2015.

RAGUÉ, Louis Charles. *L'art de préluder sur la harpe*. Paris: Le Duc, 1786.

RENSCH, Roslyn. *Harps and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

VERNILLAT, France. La littérature de la harpe en France au XVIIIe siècle. In: *Recherches sur la Musique françaises classique*. Paris: n. 9, 1969, p. 162-185.

MÚSICA ANTES, PALAVRA DEPOIS: SOBRE A REALIZAÇÃO DO REPERTÓRIO DA CATEQUESE COM INSTRUMENTOS MUSICAIS NAS MISSÕES JESUÍTAS BRASILEIRAS

Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro - RJ
Email: patriciamichelini@gmail.com

Resumo:

O processo de catequização das crianças indígenas nas missões jesuítas brasileiras foi bastante peculiar, certamente diferenciado do que ocorria nos colégios europeus. Os padres inicianos precisaram aprender a língua local, adaptar os processos e materiais pedagógicos e proporcionar aos curumins uma vivência religiosa da qual eles nada conheciam. O uso da música foi essencial para estabelecer uma conexão mais próxima, atrativa aos índios, servindo ao mesmo tempo de isca para a catequese e de reforço ao aprendizado da doutrina. Embora essencialmente vocal, boa parte do repertório musical da catequese foi realizado em instrumentos, particularmente em flautas, amplamente empregadas pelos missionários, sobretudo nas primeiras décadas de sua atuação (1550-1610). Nesta comunicação, pretendemos demonstrar que o ensino de instrumentos musicais às crianças indígenas, particularmente de flautas, não visava apenas proporcionar uma variação instrumental ao repertório, mas também estabelecer um elemento uniformizador de resposta à doutrina. A barreira da língua e a compreensão real do conteúdo cristão eram algumas das maiores dificuldades enfrentadas pelos padres, mas a realização da música pelas flautas de certa forma minimizava tais obstáculos e proporcionava a sensação de êxito na atividade missionária. Se a palavra é necessária para concretizar e explicitar o pensamento, enquanto a música potencializa seu significado, nas missões jesuítas brasileiras os papéis parecem ter se invertido: a música serviu antes como recurso de assimilação, e a palavra, em língua desconhecida, constituidora de

um texto complexo, foi por muitas vezes elemento acessório e não totalmente assimilado.

Palavras-chave: Jesuítas. Doutrina. Catequese. **Música instrumental.** Prática coletiva. Flauta. Flauta doce.

First, music; then, the word: about practicing catechesis repertoire with musical instruments in Brazilian Jesuit sites

Abstract:

The process of catechizing indigenous children in Brazilian Jesuit missions was quite peculiar, certainly different from what happened in European colleges. Ignatian priests needed to learn the local language, adapt pedagogical processes and materials, and provide children with a religious experience of which they knew nothing. The use of music was essential to establish a closer connection, attractive to the Indians, while serving as bait for catechesis and strengthening the learning of doctrine. Although essentially vocal, much of the musical repertoire of catechesis was performed on instruments, particularly on recorders, widely used by missionaries, especially in the first decades of their performance (1550-1610). In this communication, we intend to demonstrate that the teaching of musical instruments to indigenous children, particularly recorders, was not only intended to provide an instrumental variation to the repertoire but also to establish a unifying element of response to doctrine. The language barrier and the actual understanding of Christian content were some of the greatest difficulties faced by the priests, but the performance of the music by the recorders in a way minimized such obstacles and provided a sense of success in missionary activity. If the word is necessary to concretize and make explicit the thought, while music enhances its meaning, in the Brazilian Jesuit missions the roles seem to have been inverted: music served before as a resource of assimilation, and the word, in unknown language, constituting a complex text, was often accessory element and not fully assimilated.

Key words: Jesuits. Doctrine. Catechesis. Instrumental Music. Collective Music Practice. Flute. Recorder.

1. INTRODUÇÃO

Em agosto de 1549 chegaram ao Brasil os primeiros missionários jesuítas, liderados pelo Pe. Manoel da Nóbrega. Visando primordialmente catequizar os *gentios*, percorreram boa parte do litoral do Nordeste e Sudeste, exercendo pregação itinerante, ao mesmo tempo em que estabeleciam casas de ler e escrever, futuros colégios, em aldeias e centros urbanos estrategicamente localizados.

O processo de catequização dos índios nas missões brasileiras foi bastante peculiar, diferenciado do que ocorria nos colégios europeus. Antes de aprender a língua da terra, os padres inacianos precisaram recorrer aos tradutores locais, adaptar os processos e materiais pedagógicos e proporcionar às crianças indígenas, alvo principal de suas investidas, uma vivência religiosa da qual eles nada conheciam.

O uso da música foi essencial para estabelecer uma conexão mais próxima, atrativa aos índios, servindo ao mesmo tempo de isca para a catequese e de reforço ao aprendizado da doutrina. Os meninos aprendiam a cantar orações, cantigas devotas e o repertório básico da catequese, primeiramente em sua língua nativa e depois em português e latim; aqueles que se destacavam aprendiam também a tocar instrumentos, e rapidamente eram recrutados para auxiliar os padres nas procissões, missas e demais atividades religiosas.

Neste texto, pretendemos demonstrar que a prática jesuíta de fazer os meninos índios tocarem o repertório religioso com instrumentos musicais, sobretudo com flautas, não visava apenas proporcionar uma alternativa timbrística ao uso das vozes, ou reproduzir o modelo europeu; servia também para estabelecer um elemento uniformizador de resposta à doutrina. A barreira da língua e a compreensão real do conteúdo cristão eram algumas das maiores dificuldades enfrentadas pelos padres, mas a realização da música pelas flautas de certa forma minimizava tais obstáculos e proporcionava a sensação de êxito na atividade missionária, sobretudo nas primeiras décadas de atuação dos inacianos.

A partir da análise de cartas e relatos produzidos pelos jesuítas entre os anos de 1549 e 1614, com apoio da bibliografia especializada, apresentaremos elementos comuns e específicos da metodologia de ensino da doutrina empregada pelos

1. A primeira doutrina em português de um padre jesuíta, a do Pe. Marcos Jorge, foi publicada em 1566 (*Doctrina Christaa ordenada a maneira de Dialogo para ensinar os meninos*. Lisboa: Francisco Correa, 1566). Alguns outros catecismos, não jesuítas, haviam sido publicados antes, e certamente as instruções e os textos constantes nestas doutrinas e na dos jesuítas já eram praticados por seus autores e discípulos antes de serem formalizados nas publicações, servindo como modelos para a evangelização nas colônias. O Concílio de Trento (1545-1563), fundamental para definir as diretrizes da Igreja Católica e ordens subordinadas, ainda estava em curso, com muitos pontos passíveis de discussão. No plano pedagógico, as primeiras instruções de Loyola foram redigidas em 1556 e a *Ratio Studiorum* foi publicada somente em 1598.

padres no Brasil e na Europa; falaremos brevemente sobre o processo de ensino de música e dos instrumentos, para então refletirmos sobre a função e uso dos instrumentos em nossas considerações finais.

2. O ENSINO DA DOUTRINA NOS COLÉGIOS JESUÍTAS EUROPEUSE NAS MISSÕES BRASILEIRAS

Um dos grandes diferenciais da ordem jesuíta em relação às outras era o investimento e a atenção dada à educação formal (O'MALLEY, 2000, p.1-2). Nos primeiros anos de atuação no Brasil, os jesuítas preocuparam-se em formar escolas de educação elementar, as chamadas casas de ler e escrever. Coube ao padre Manoel da Nóbrega a tarefa de organizar o ensino nestas instituições, futuros colégios. As casas eram destinadas aos meninos órfãos de Lisboa, aos mamelucos e aos filhos de caciques (NUNES, 2008, p.6).

As práticas instituídas por Nóbrega e demais padres, tanto para a catequese quanto para o ensino elementar, foram baseadas em suas experiências anteriores na Europa e, principalmente, nas observações *in loco* a partir da receptividade dos índios frente a suas ações. Afinal, quando chegou ao Brasil em 1549, a Companhia de Jesus ainda não havia produzido ou aprovado oficialmente nem um catecismo unificado, nem um plano pedagógico formal¹.

Desde o início, o material pedagógico adotado na catequese (doutrina) tinha conteúdo semelhante ao empregado nas casas e colégios para o ensino da leitura e escrita (cartilha), tanto na Europa como nas colônias. Kate van Orden (2006, p.209) nos traz um exemplo disso, mostrando que a cartilha do padre jesuíta francês Jacques Cossard, *Methodes pour apprendre a lire, a escripre, chanter le plain chant, et compter* (Paris, 1633), tinha como primeira lição o *Pater Noster* dividido em sílabas, e já na segunda lição os estudantes deveriam identificar as sílabas da *Ave Maria*.

De fato, na Europa dos séculos XVI e XVII os colégios jesuítas ensinavam primeiro o latim elementar, fazendo a correspondência com as orações básicas (*Ave Maria*, *Pater Noster*), que as crianças certamente já conheciam das missas que frequentavam. Num segundo momento dedicavam-se ao ensino formal da língua vulgar, ou seja, da língua materna das

crianças. O ensino desta língua, sobretudo o ensino da leitura, estava relacionado com a educação social dos alunos. Orden explica que eram usados para este fim manuais de boas maneiras para crianças, como traduções dos livros de Erasmo de Roterdã e Castiglione² (2006, p.212). No Brasil, considerando que os meninos índios não falavam português e não tinham nenhuma referência de liturgia, o processo foi invertido. Primeiramente eram introduzidas noções básicas da língua portuguesa, com o auxílio dos tradutores locais; depois, quando possível, ensinava-se latim.

Estes tradutores locais, padres e irmãos que aprendiam as línguas nativas, eram chamados de *línguas*; eles foram responsáveis pelas primeiras traduções ao tupi dos textos essenciais para a doutrina, textos estes utilizados por Manoel da Nóbrega e seus companheiros na rotina da catequese e das casas e colégios da Bahia, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Barros:

Esse grupo de jesuítas “línguas” não tinha o perfil do quadro jesuítico vindo da Metrópole. Uma boa parte dos irmãos “línguas” admitidos no Brasil no século XVI teve de ser encaminhada para ordenação com pedidos de dispensas por motivos variados. O pedido de dispensa para ser ordenado padre apontava para o fato de que aquela pessoa não correspondia ao perfil requerido pela metrópole, mas ainda assim se pleiteava sua entrada ou promoção na Ordem, por dominar o tupi (BARROS, 2008, p.10).

Dentre os padres, os melhores *línguas* da fase inicial de atividade missionária foram Pero Correia, ex-colono e ex-escravista, e João de Azpilcueta Navarro, um dos primeiros a adaptar o *Pater Noster* para a música dos índios (TINHO-RÃO, 2000, p.27; CASTAGNA, 1994, p.2). Villas Bôas considera que os primeiros catecismos em língua nativa eram, na verdade, destinados aos missionários europeus, e não aos estudantes, pois neles encontram-se meras reproduções do texto da doutrina, sem reflexão sobre conteúdo; serviam como guia para as pregações (2009, p.169).

Junto a este grupo, havia ainda o dos meninos do Colégio dos Órfãos de Lisboa, que chegaram ao Brasil entre 1550 e 1555 para ajudar os jesuítas no processo de catequização. Ao perceberem a capacidade que estes meninos tinham de se entrosar com os curumins, os padres inacia-

2. ERASMUS ROTTERDAMUS, Desiderius (Erasmo de Roterdã). *De civilitate morum puerilium libellus*. Basileia: Froben, 1530; CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del cortegiano*. Veneza: AldusManutius, 1528.

<?> Tal iniciativa recebeu críticas veementes por parte do bispo visitador D. Pedro Fernandes Sardinha, que não tardou a reportar o fato aos superiores em Portugal em carta de 1552, mesmo ano que chegou à Bahia. Sua postura gerou desconforto com o Pe. Nóbrega, que defendia as práticas adotadas até então, mas acabou por surtir efeito: quando o Pe. José de Anchieta chegou ao Brasil, em 1553, ao que tudo indica já estava proibido o uso de música e instrumentos indígenas para a catequese (CASTAGNA, 1994, p.5). Sardinha também criticou o procedimento dos missionários para as confissões, realizadas, segundo havia constatado, pelos intérpretes, e não pelos padres.

4. Em carta de 1552 ao Padre Simão Rodrigues, Nóbrega já dizia que “tinha dous meninos da terra pera mandar a V. R., os quais serão muito pera a Companhia. Sabem bem ler e escrever e cantar e são quá pregadores, e não há quá mais que aprender” (apud HOLLER, 2006, v.2, p.74).

nos começaram a levá-los em suas pregações itinerantes. A estratégia para atrair os meninos *índios para a catequese* baseava-se no poder de persuasão e comoção, uma vez que a presença dos brancos despertava desconfiança e estranheza entre os índios adultos. E era justamente pela música que os meninos índios se aproximavam, como se constata no relato de Pero Correia:

[...]foi o padre Nobrega levando um Irmão consigo e quatro meninos, e em sua peregrinação tinha esta maneira que, quando entravam em alguma aldêa dos Índios, um dos meninos levava uma cruz pequena levantada, iam cantando as ladainhas, elogio se juntava, os meninos do lugar com elles. Maravilhava-se muito a gente de cousatão nova e recebia-os muito bem. Ao partir dos logares também iam cantando as ladainhas. (Carta do Irmão Pero Correia a um padre do Brasil. S/l, s/d [São Vicente, 18 de julho de 1554], p.163, apud Holler, 2006, v.2, p.94).

De acordo com O'Malley (1994, p.98, apud VILLAS BÔAS, 2009, p.164-165),

O destaque dado à capacidade de os meninos “alvorçarem” seus ouvintes conforma-se com o entendimento que os jesuítas tinham da pregação. Entre três propósitos tradicionais do sermão – o de comover, instruir e deleitar – concediam primazia ao primeiro. [...] Embora não houvesse uma única matriz, observa-se [na pregação] a recusa da tradição escolástica, por um lado, e o cultivo da tradição humanística, por outro.

O encantamento proporcionado pela música europeia e pela pregação mostrou ser uma via de mão dupla: num primeiro momento os meninos portugueses atraíam os curumins para a catequese com suas cantigas devotas, mas sabemos de um relato de Manoel da Nóbrega ao Pe. Simão Rodrigues, datado de 1552, que estes mesmos meninos *já haviam se acostumado a cantar música indígena com letra devocional em tupi, e a tocar os instrumentos dos nativos* (TINHORAÕ, 2000, p.28-29)³.

Não tardou para que alguns meninos índios, instruídos pelos jesuítas, fossem arregimentados como colaboradores dos padres, inclusive na pregação⁴. Tal prática exigia conhecimento teológico e de retórica clássica, “mas era cor-

rente entre os jesuítas não apenas do Brasil, mas também da Europa, fazerem noviços ou ‘escolásticos’ ainda sem conhecimento teológico sair em pregações itinerantes” (VILLAS BÔAS, 2009, p.165).

As crianças que se destacavam no aprendizado da doutrina eram encaminhadas aos colégios para complementar sua formação; depositava-se nelas a esperança da efetividade da catequização junto aos demais índios, tal como observa Villas Bôas (2009, p.168):

Apesar da composição mista dos alunos, o programa missionário implantado pelos colégios fazia clara distinção entre eles. Os meninos órfãos enviados de Lisboa de 1550 a 1555 são percebidos como instrumentos para “atrair” (Nóbrega, 2000, p. 87) e “ganhar” os da terra através de seus “cantares” (Nóbrega, 2000, p. 266). A observação lapidar de Nóbrega de que os colégios serviam sobretudo para “criar meninos do gentio” (Nóbrega, 2000, p. 138) é inextricável da função apostólica e disciplinadora que os missionários lhes atribuíam. Os línguas pregadores que neles se formavam seriam capazes de “reformular” os seus pais, exortando-os a abandonar os “maus costumes”.

São vários os relatos em que os padres comemoram a conversão das crianças e atribuem a elas a propagação da doutrina a seus pais e aos adultos das aldeias. Mas, considerando a pouca experiência religiosa destes meninos e meninas, o vocabulário restrito, a falta de compreensão do texto em sua totalidade e o discurso não reflexivo que praticavam em suas pregações, podemos imaginar que o poder de persuasão destas crianças era extremamente frágil e ineficaz. Mesmo os irmãos *línguas* não tinham a mesma formação teológica dos padres, como vimos. Não seria, certamente, pela palavra que os adultos se converteriam.

3. O USO DA MÚSICA E DOS INSTRUMENTOS PELOS JESUÍTAS

O desejo de integração e conversão idealizado pelos jesuítas nunca foi consumado de fato. E nem poderia ter sido diferente, tendo em conta que aos índios foram impostos modelos europeus de organização do trabalho, da socieda-

de e da disciplina cristã, num processo de sufocamento de seus costumes e sua cultura.

Neste ambiente inóspito, a música chegou como uma possibilidade eficaz de aproximação. De fato, ela veio não apenas como um meio para a integração, uma linguagem capaz de conectar realidades culturais tão distantes. Servindo a crenças, temores, à fé e ao consolo de todos, de maneira supranatural, ela assumiu um papel fundamental na sociedade que se estabelecia.

Constatamos o uso da música pelos missionários praticamente desde que chegaram ao Brasil. Às crianças indígenas, principal alvo da catequese dos jesuítas, os padres e irmãos não tardaram a ensinar música, tanto o canto como alguns instrumentos, num esforço para concretizar sua ação pedagógica e a conversão cristã. O repertório praticado pelos meninos incluía orações cantadas, ladainhas (cantadas em procissões), laudas, cantigas e hinos, como o *Te Deum*.

A maior parte do repertório era monódico e, embora essencialmente vocal, era frequentemente realizado em instrumentos, notadamente em flautas, que os meninos aprendiam no contexto da catequese⁵. O aprendizado se dava oralmente, por repetição e memorização; não há registros de ensino da teoria musical. Tal metodologia não se restringia às colônias; nos colégios europeus também se encontram evidências do uso de diálogos e aprendizado de canções de memória, como explica Orden, sobre o ensino da doutrina na França:

Muito [do repertório devoto], se não todo ele, poderia ser aprendido oralmente em aulas que operavam usando a metodologia de diálogos típica da catequese: perguntas sucintas, respostas memorizadas e instrução oral. Assim como as respostas cantadas na missa, que todas as crianças deveriam aprender, essas canções parecem ter sido projetadas para ser ensinadas e cantadas de memória⁶ (ORDEN, 2006, p.232-233).

Ao memorizar as melodias, os meninos estariam também memorizando os textos da doutrina, ainda que não compreendessem seu conteúdo.

Havia também repertório polifônico, possivelmente adaptado a *consorts* (conjuntos) de flautas e realizado como

5. Para um maior detalhamento do uso das flautas pelos jesuítas, bem como de aspectos do ensino e prática da música nas missões brasileiras, ver AGUILAR, 2017, p.44-95.

6. "Much if not all of this might have been learnt by ear in classes that operated using the dialogic methods typical of catechistic teaching: succinct questions, memorised responses and oral instruction. Like the sung responses at Mass that all children were expected to learn, these songs seem designed to be taught by rote and sung from memory."

*canto de órgão*⁷ nas missas. É possível que a flauta tenha sido utilizada em outros contextos, como na realização de cânones didáticos, em autos e peças teatrais de cunho religioso e em cerimônias de láurea.

Os cânones a uníssono (ou oitava) eram ensinados para introduzir polifonia às crianças. Orden (2006, p. 233) constata que eles estão presentes em um grande número de cartilhas europeias do período e que, assim como o restante do repertório, também poderiam ser aprendidos de memória. A autora observa ainda que

enquanto as canções homofônicas ensinavam as crianças a falarem juntas ao mesmo tempo e adequavam sua dicção às normas, os cânones as ensinavam a manter-se em seu lugar em circunstâncias mais complexas, a concentrar-se e a contribuir com uma única voz para a harmonia⁸ (ORDEN, 2006, p.245).

Notamos no texto de Orden que o aprendizado da música servia também para o aprendizado da disciplina e da ordem social. Se por um lado a música proporcionava a experiência artística, transcendente, mística, funcionando “como elemento de religião, isto é, de religação, de força ligadora, unaninizadora, defensiva e protetora dos diversos indivíduos sociais que se ajuntavam sem lei nem rei” (ANDRADE, 1991, p.16), por outro ela fazia com que todos falassem juntos os textos devotos, na mesma língua, na mesma entonação e no mesmo ritmo, sem brechas para questionamentos ou dúvidas.

José Miguel Wisnik faz uma interessante reflexão sobre a força da música, particularmente realizada em uníssono, na idealização de uma sociedade sem conflitos:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social. As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior. Assim a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo,

7. O termo “canto de órgão” é usado na Península Ibérica aproximadamente entre os séculos XIII e XVIII. É sinônimo de canto polifônico, assim como canto figurado. São termos que indicam composições realizadas em notação com métrica proporcional, ou seja, com uso de figuras rítmicas (daí figurado). Eram usados em oposição ao canto gregoriano ou canto plano, realizados com notação neumática, que só indica a altura dos sons, e não a duração.

8. “And while homophonic songs taught children to speak together in time and constrained their diction to the norms, canons taught them to hold their place in more complex circumstances, to concentrate, and to contribute a unique voice to the harmony.”

a acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos (1989, p.30).

9. A transcrição deste relato está em HOLLER, 2006, v.2, p.14-141.

Analisando alguns relatos jesuítas, como a *Carta para o Padre Provincial de Portugal* (Bahia, 1565), de Antonio Blasques⁹, percebemos que era justamente na realização do repertório devoto pelas crianças-flautistas que se percebia a concretização de uma sociedade em harmonia, utópica, convenientemente convertida. Ao afirmar que, para o Bispo e demais autoridades eclesiásticas presentes, “todo o regozijo era ver os Indiosicos Brasis tangerem as suas flautas [...] porque nisto parece que punham muita parte do seu contentamento”, Blasques evidencia um aparente descaso com a real assimilação da doutrina pelos curumins, e a valorização dada à capacidade de reproduzir o repertório em conjunto, mostrando organização e obediência a seu mestre.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino da doutrina aos índios nas missões jesuítas era realizado fundamentalmente por intérpretes, os chamados *linguas*, que não tinham formação adequada em teologia e retórica. Muitos destes intérpretes eram crianças indígenas recém educadas, que pouco haviam assimilado o conteúdo dos textos devotos.

A música era utilizada inicialmente como um atrativo para a doutrina, especialmente para chamar as crianças indígenas para a catequese. Num outro momento, a realização do repertório devoto cantado em uníssono funcionava como um reforço para a memorização dos textos.

Quando realizado por instrumentos, sobretudo por flautas, tal repertório funcionava como um trunfo para a disciplina e organização dos curumins, impressionando até mesmo os padres visitantes, que viam naquela manifestação a esperança de êxito da atividade missionária.

Se a palavra é necessária para concretizar e explicitar o pensamento, enquanto a música potencializa seu significado, nas missões jesuítas brasileiras os papéis parecem ter se invertido: a música serviu antes como recurso de assimilação, e a palavra, em língua desconhecida, constituidora de um texto complexo, foi por muitas vezes elemento acessório e não totalmente assimilado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUILAR, Patricia Michelini. *A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970*. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

BARROS, Maria Cândida. Entre heterodoxos e ortodoxos: notas sobre catecismos dialogados na Europa e nas Colônias no século XVI. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 4, 2008, p. 1-20.

CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. In: *D.O. Leitura*, n. 143, 1994, p.6-9.

HOLLER, Marcos. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. Educação jesuítica na Bahia colonial: colégio urbano, internato em seminário, noviciado. In: *Mneme – Revista de Humanidades da UFRN*, v.9, n. 24, 2008. (II Encontro Internacional de História Colonial, Natal, 16 a 19 set. 2008). Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais>. Acesso em 01 de junho de 2016.

O'MALLEY, John. How the First Jesuits Became Involved in Education. In: DUMINUCO, Vincent (ed). *The Jesuit Ratio Studiorum: 400th Anniversary Perspectives*. New York: Fordham University Press, 2000, p. 56-74.

ORDEN, Kate van. Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France. In: *Early Music History*, v. 25, 2006, p. 209-256.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

VILLAS BÔAS, Luciana. Língua da pregação. Os meninos da terra e as missões jesuíticas no Brasil (1549-1555). In: *Revista USP*, n. 81, 2009, p. 161-172.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MOTETTI, MADRIGALI ET CANZONE FRANCESE
DE GIOVANNI BASSANO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

Daniel Figueiredo
Universidade Estadual Paulista
Email: daniell.117@hotmail.com

Resumo:

Este artigo tem como objetivo contextualizar e comentar o livro *Motetti, madrigali et canzone francese* de Giovanni Bassano, publicado em Veneza em 1591. A edição original do livro foi perdida durante a Segunda Guerra Mundial e conhece-se apenas uma cópia manuscrita de 1890, feita pelo musicólogo alemão Friedrich Chrysander. A obra é o segundo livro publicado por G. Bassano e um dos maiores livros de diminuições da época, na qual, ele apresenta cerca de cinquenta diminuições sobre uma ou duas vozes de peças a quatro, cinco e seis vozes, a maioria motetos de Giovanni Pierluigi da Palestrina e madrigais de Cipriano de Rore. Giovanni Bassano era cantor, compositor e cornetista, membro de uma famosa família de construtores de instrumentos, compositores e instrumentistas estabelecida em Londres e em Veneza, teve como seu tutor Girolamo Dalla Casa, a quem sucedeu no posto de diretor de música instrumental na Basílica de São Marcos.

Palavras-chave: Diminuição. Renascença. Giovanni Bassano.

Motetti, madrigali et canzone francese by Giovanni Bassano: considerations about the book

Abstract:

This article aims to contextualize and review the book *Motetti, Madrigali et canzone francese* by Giovanni Bassano, published in Venice in 1591. The original edition of the book was lost during

World War II and only one handwritten copy of 1890 is known, made by the German musicologist Friedrich Chrysander. Being the second book published by G. Bassano and one of the biggest books about diminution of the time, the work presents about fifty diminutions on one or two voices of pieces at four, five and six voices, mostly motets of Giovanni Pierluigi of Palestrina and madrigals of Cipriano de Rore. Giovanni Bassano was singer, composer and cornetist, member of a famous family of instrument makers, composers and instrumentalists established in London and in Venice, he had as his tutor Girolamo Dalla Casa, and succeeded him as director of instrumental music in St. Mark's Basilica..

Keywords: Diminution. Renaissance. Giovanni Bassano.

A arte de diminuir era uma prática comum no século XVI, por vezes improvisada e por vezes reproduzida de uma diminuição previamente escrita – não necessariamente pelo executante. Esta prática consistia em ornamentar ao menos uma voz de uma peça polifônica utilizando notas de passagem entre as notas originais da melodia da peça, substituindo longas figuras rítmicas por figuras menores. Quando mais de uma voz fosse diminuída era necessário que estas diminuições fossem feitas em turnos para, assim, evitar choques dissonantes e erros no contraponto. Quanto à execução, os compositores costumam indicar que as diminuições seriam adequadas tanto para voz, quanto para instrumentos, sendo que aquelas escritas por instrumentistas se tornaram com o passar do século progressivamente mais virtuosísticas que as outras. Acontecimento, de extrema importância para o desenvolvimento da escrita idiomática para instrumentos (PEREIRA, TETTAMANTI, ARAUJO, 2015).

Não se sabe ao certo a origem dessa prática, sendo apresentadas por musicólogos do século XX as seguintes teorias. A primeira, apresentada por Kuhn (1902), sugere que a diminuição teve sua origem junto a escola franco-flamenga e com sua difusão se espalhou pela Europa. Já Schering (1931), aponta que tal prática teria uma origem oriental, teoria também apresentada por Selfridge-Field (1994) que indica similaridades com a diminuição na música indiana e do oriente médio e que Veneza, maior expoente dessa prática, teria entrado em contato com essas culturas através do mar Mediterrâneo. Horsley (1951) declara ter entrado similaridades com a dimi-

nuição em discussões sobre a prática do canto árabe na Espanha no século IX, porém a autora também afirma que não foi possível rastrear a origem dessa fonte. A terceira teoria é apresentada por Ferand (1961), para o autor o diminuir seria uma reminiscência de uma prática de improvisação inerente a música e que sua oralidade, preservada na cultura oriental, teria se perdido com o aprimoramento da escrita musical (TETTAMANTI, 2010, p. 169).

Diversos manuais dedicados à arte de diminuir são encontrados entre os anos de 1535 e 1620, contendo orientações sobre como diminuir ou tocar uma diminuição, sugestões de instrumentação, exemplos de como ornamentar diversos intervalos e cadências, *ricercari* solo, compostos como estudos que visavam aprimorar a técnica do executante, e exemplos de diminuições completas de obras famosas da época, no geral madrigais, motetos e *chansons* francesas.

A *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, de Silvestro Ganassi é a primeira publicação onde a arte de diminuir é abordada. O autor dedica para esse assunto treze de vinte e cinco capítulos, onde são apresentadas regras detalhadas sobre diminuição e uma grande quantidade de exemplos, e apesar de a *Fontegara* ser o primeiro manual de diminuições, esta obra consiste na mais completa e detalhada no que se diz respeito às regras de tal prática e servirá de modelo para as publicações seguintes sobre o tema. Ganassi ainda menciona brevemente a diminuição em seus outros dois tratados *Regola Rubertina* (1542) e *Letzione Seconda* (1543) (TETTAMANTI, 2010, p. 171-173).

A próxima menção a diminuições é de 1545, em uma reedição de *Musica Instrumentalis Deudsch* de Martin Agricola, cuja a primeira edição é de 1529, porém apenas a última possui um parágrafo dedicado brevemente à diminuição. Ao longo dos anos o tema foi abordado em tratados e tutores de diversos autores, com diferentes níveis de profundidade e virtuosismo, sendo eles: Coclico (1552), Ortiz (1553), Finkel (1556), Solofra (1562), Santa Maria (1562), Dalla Casa (1584), Bassano (1585 e 1591), Riccardo Rognoni (1592), Diruta (1593), Conforti (1593), Bovicelli (1594), Zacconi (1596), Virgiliano (1600), Spadi da Faenza (1609, reeditado em 1624) e Francesco Rognoni (1620).¹

Giovanni Bassano era membro de uma famosa família de instrumentistas, compositores e construtores de instrumentos

1. Para resenhas dos tratados Cf. Tettamanti, 2010, p. 173-229.

que se estabeleceram em Londres e Veneza no século XVI. Era filho de Santo Griti (conhecido como Santo Bassano) e Neto de Jacomo Bassano, os últimos nomes da família Bassano ligados à construção de instrumentos no ramo veneziano da família (LASOCKI, 2015). Giovanni, ou Zanetto ou Zuane, é registrado desde bem jovem nos documentos da Procuradoria de Veneza e da Basílica de São Marcos, respectivamente, como cornetista dos *piffari* do Doge e como cantorem São Marcos, onde mais tarde seria professor de solfejo, contraponto e *cantusfirmus*, depois também assumiria o cargo de liderança dos *piffari* (LASOCKI, PRIOR, 1995). Teve como seu tutor o também compositor e cornetista Girolamo Dalla Casa, a quem sucedeu no posto de diretor de música instrumental em São Marcos. Durante a estadia de Bassano neste cargo Giovanni Crocee, posteriormente, Claudio Monteverdi ocuparam o posto de mestre de capela (SELFRIDGE-FIELD, 1976).

São conhecidas duas obras de Giovanni Bassano dedicadas à arte da diminuição, a primeira, publicada em 1585, *Ricerchate, Passaggi, et Cadentie* na qual Bassano traz oito *ricercari* solo (exercícios para desenvolver a técnica necessária para executar diminuições), alguns exemplos de cadências e intervalos diminuídos e duas diminuições do madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore. Já na segunda publicação, *Motetti, madrigali et canzone francese*, objeto deste artigo, nos é apresentada uma coletânea de 52 diminuições, um expressivo número quando comparado a outras publicações da época, sobre uma ou duas vozes de peças a quatro, a cinco e a seis vozes. Motetos de Giovanni da Palestrina e madrigais de Cipriano de Rore, Giulio Renaldi, Giovanni Nanino, Ruggiero Giovannelli, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Giovanni da Palestrina, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Giuseffo Guami e Alessandro Striggio; e *chansons* de Adrian Willaert, Jacobus Clemens non Papa, Orlando de Lassus e Thomas Crecquillon.

A edição original, editada por Giacomo Vincenti, foi perdida durante a Segunda Guerra Mundial, segundo uma nota de Brown (1976) em sua introdução de *Embellishing 16th-Century Music*, tendo sobrevivido uma cópia manuscrita feita em 1890 pelo musicólogo alemão Friedrich Chrysander, que agora se encontra na *Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky*, em Hamburgo. A cópia feita por Chrysander

contém a capa, a dedicatória e a carta ao leitor de Giovanni Bassano, além de uma introdução escrita pelo próprio musicólogo e diversas notas de edição espalhadas pelo livro. As diminuições foram transcritas para notação moderna e tendo as claves originais preservadas. O livro traz, de cada peça, apenas a versão diminuída da voz escolhida por Bassano, sendo necessária a consulta em outra fonte que contenha as partituras completas para execução da diminuição e para o estudo da versão original da voz diminuída.

As informações na capa do livro informam que as diminuições podem ser tocadas por qualquer instrumento ou cantadas, o que corresponde veridicamente a grande maioria das peças, porém, em alguns casos é explícito o caráter instrumental da diminuição, como exemplificado mais à frente. A dedicatória não apresenta nenhuma informação musical ou sobre o livro, que é dedicado a Dom Marcello Acquaviva, arcebispo de Otranto e núncio apostólico em Veneza.

Já na carta ao leitor, são abordados diversos tópicos relevantes em relação ao propósito, a organização e a execução da obra. Segundo o autor, sua intenção é ajudar aqueles que desejam aprender a diminuir, ele também explica a organização do livro que é feita em três partes: “a quatro vozes”, “a cinco vozes” e “a seis vozes”. Aqui, novamente é dito que todas as diminuições podem ser tocadas por qualquer instrumento ou cantadas, possuindo ou não o texto. Quanto à performance, Bassano adverte que o baixo deve ser sempre tocado como o fundamento dessa música, e sugere uma formação com a voz diminuída acompanhada de instrumentos ou a tal voz acompanhada apenas por um cravo que tocaria o baixo, fazendo uma possível alusão ao baixo contínuo. No que diz respeito aos motetos onde são diminuídas duas vozes, o autor explica que estas vozes devem ser tocadas juntas.

Bassano ainda trata sobre as diminuições em que ele, segundo o mesmo, “deixa o baixo cantar tenor”, nas quais uma única voz executa uma diminuição que transita entre a voz do tenor e a voz do baixo, uma pratica semelhante ao estilo de diminuição para viola bastarda ou *alla bastarda*, que segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 192), consiste em condensar vozes polifônicas em uma única linha preservando suas tessituras originais, o que requer instrumentos de grande extensão para sua execução. Rognoni, 1620 (apud TETTAMANTI,

2010, p. 192) afirma que o estilo de diminuição *alla bastarda* também serve para os órgãos, alaúdes, harpas e similares. A presença de diminuições *alla bastarda* nesse livro de Bassano contraria as duas vezes em que é afirmado que todas as peças poderiam ser executadas por qualquer instrumento ou cantadas, pois apenas instrumentos com grande extensão são capazes de executar essas peças, o que exclui diversos instrumentos, como a flauta e o corneto, e a própria voz. As diminuições para viola bastarda são as únicas do livro que trazem, além da voz diminuída, uma das vozes da peça original, no caso, o baixo.

A seguir, podemos observar a lista de diminuições contidas no livro numeradas de acordo com a ordem em que aparecem no livro, com as seguintes informações: compositor, nome da peça, voz diminuída, número de vozes, língua, utilização do texto, combinação de claves e outras eventuais observações.

1. Giovanni da Palestrina – *Benedictasit Sancta Trinitas*: soprano; a 4; moteto; em latim; com o texto; claves altas; peça utilizada também na diminuição nº 20.
2. Giovanni da Palestrina – *Ave Maria*: soprano; a 4; moteto; em latim; com o texto; claves naturais; clave do soprano alterada de dó na segunda para dó na primeira.
3. Giovanni da Palestrina – *Hodie Beata Virgo*: soprano; a 4; moteto; em latim; com o texto; claves altas.
4. Cipriano de Rore – *Ancorchecolpartire*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais; peça utilizada também nas diminuições nº 21 e nº 22.
5. Cipriano de Rore – *Iocanterei d'amor*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
6. Cipriano de Rore – *Non è ch'ilduol mi scemi*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
7. Cipriano de Rore – *Non gemme non fin'oro*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
8. Cipriano de Rore – *Era il bel viso suo*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
9. Cipriano de Rore – *E nella face*: segunda parte de *Era il bel viso suo*
10. Giulio Renaldi – *Vaghi Leggiadri lumi*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais

11. Giulio Renaldi – *Chi fia, chedal mio cor*: segunda parte de *VaghiLeggiadrilumi*.
12. Giulio Renaldi – *Madonna il mio desio*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
13. Giulio Renaldi – *Dolcirosatelabbia*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
14. Giulio Renaldi – *Amor io sento*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
15. Giovanni Nanino – *Lego questo mio core*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
16. Ruggiero Giovannelli – *Ahiche faro ben mio*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
17. Luca Marenzio – *Dissi a l'amata mia lucida stella*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
18. AnnibaleStabile – *La bela bianca mano*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
19. Giovanni da Palestrina – *Fuit homo a missusdeo*: baixo; a 4; moteto; em latim; com o texto; claves altas, porém a clave do baixo é alterada de fá na terceira para fá na quarta.
20. Giovanni da Palestrina – *Benedictasit.SanctaTrinitas*: baixo; a 4; moteto; em latim; com o texto; claves altas, porém a clave do baixo é alterada de fá na terceira para fá na quarta; peça utilizada também na diminuição nº 1.
21. Cipriano de Rore – *Ancorchecolpartire*: soprano; a 4; madrigal; em italiano; sem o texto; claves naturais; peça utilizada também nas diminuições nº 4 e nº 22.
22. Cipriano de Rore – *Ancorchecolpartire*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais; peça utilizada também nas diminuições nº 4 e nº 21.
23. Cipriano de Rore – *La bellanettaignuda e bianca mano*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 4; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
24. Thomas Crecquillon – *Un gay begier*: soprano; a 4; *chanson* francesa; em francês; sem o texto; claves naturais; notada como «Unggaiberger»

25. Orlando di Lasso – *Susanne unjour*: soprano; a 5; *chanson* francesa; em francês; sem o texto; claves naturais; notada como “Susana ungiur”.
26. JacobusClemens non Papa – *Oncquesamour*: soprano; a 5; *chanson* francesa; em francês; sem o texto; claves altas; notada como “Onques amor”.
27. JacobusClemens non Papa – *Frisque et gaillard*: soprano; a 4; *chanson* francesa; em francês; sem o texto; claves altas; notada como “Frais e gaillard”.
28. Giovanni da Palestrina – *Vestiva i colli*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
29. Giovanni da Palestrina – *Cosi lechiome*: segunda parte de *Vestiva i colli*.
30. Giovanni da Palestrina – *Iosonferito*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
31. Claudio Merulo – *Miramivita mia*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
32. Luca Marenzio – *Tirsimorirvolea*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
33. Luca Marenzio – *Frenitirsiildesio*: segunda parte de *Tirsimorirvolea*.
34. Luca Marenzio – *Cosi moriro*: terceira parte de *Tirsimorirvolea*.
35. Giovanni Nanino – *Amor dehdimmi come*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
36. Luca Marenzio – *Madonna mia gentil ringratio Amore*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
37. GiuseffoGuami – *Soavissimobaci*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
38. Luca Marenzio – *Quando i vostri begl’ochi un caro velo*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
39. Andrea Gabrieli – *Caro dolce bem mio*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
40. Alessandro Striggio – *Invidioso amor del mio bel stato*: soprano; a 5; madrigal; em italiano; sem o texto; claves naturais.
41. Luca Marenzio – *Liquide Perle*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves

- altas, porém a clave do baixo é alterada de fá da terceira para fá na quarta.
42. Cipriano de Rore – *Quando Signor*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
 43. Cipriano de Rore – *Mapoichévostr'altezza*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
 44. Alessandro Striggio – *Nasce la pena mia*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 6; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
 45. Alessandro Striggio – *Anchorch'io possa dire*: soprano; a 6; madrigal; em italiano; com o texto; claves naturais.
 46. Alessandro Striggio – *Questich'indiziofan*: soprano; a 6; madrigal; em italiano; com o texto; claves altas.
 47. Adrian Willaert – *A lafontaine*: soprano; a 6; *chanson*-francesa; em francês; sem o texto; claves altas; notada como “A lafontana”.
 48. Adrian Willaert – *Le rose*: soprano; a 6; *chanson*-francesa; em francês; sem o texto; claves altas.
 49. Giovanni da Palestrina – *Totapulchra es amica mea*: soprano e baixo, a 5; moteto; em latim; com o texto; claves altas, porém a clave do baixo foi alterada de fá na terceira para fá na quarta.
 50. Giovanni da Palestrina – *Introduxit me rex*: soprano e baixo; a 5; moteto; em latim; com o texto; claves altas.
 51. Giovanni da Palestrina – *Pulchra es, amica mea*: soprano e baixo; a 5; moteto; em latim; com o texto; claves naturais.
 52. Giovanni da Palestrina – *Venidilecte mi*: soprano e baixo, a 5; moteto; em latim; com o texto; claves altas, porém a clave do baixo foi alterada de fá na terceira para fá na quarta.

Em seu índice, a obra é dividida em quatro partes, sendo elas: *A Quattro Voci* (da peça 1 a peça 24); *A Cinque Voci* (da 25 a 39); *A Sei Voci* (da 40 a 48); (e novamente) *A Cinque Voci* (da 49 a 52), ou seja, a quatro vozes, uma a cinco, uma a seis e, novamente, uma a cinco. A primeira sessão *a cinque voci*, contém uma peça a quatro: *Frisque et gaillard* de Clemens non Papa. Já na parte a seis vozes, as primeiras quatro peças (de 40

a 43) são cinco vozes. A incompatibilidade do índice com a real disposição das peças no livro pode ser percebida porque em todas as diminuições são notados o número de vozes da peça original.

Quanto à utilização do texto, apenas dois madrigais não possuem o texto colocado, *Invidioso amor del mio bel statode* Alessandro Sriggio e uma das versões de *Anchorhecolpartire* de Cipriano de Rore. Podemos notar também que todas as peças em francês não possuem o texto colocado, sendo relevante acrescentar que apenas a *chanson Le rose* de Adrian Willaert possui o título escrito corretamente, um cognato entre a língua italiana e a língua francesa. Esses detalhes somados podem indicar que Bassano não conhecia ou conhecia muito pouco o idioma francês.

Em algumas diminuições Bassano opta por alterar a clave da peça, a única mudança em claves naturais é feita no moteto *Ave Maria*, de Palestrina, onde ele altera a clave do soprano de dó na segunda linha para dó na primeira, nesse caso a peça continua em claves naturais, porém com tal alteração a diminuição estará em uma clave mais recorrente. Nos demais casos, as alterações são em diminuições sobre o baixo e em claves altas, onde o autor troca a clave de fá na terceira linha pela clave de fá na quarta, o que cria uma combinação de claves mistas e que pode indicar que a intenção de Giovanni Bassano era que tais peças não fossem transpostas. Tal prática poderia contrariar novamente a ideia de que todas as peças podem ser tocadas por qualquer instrumento ou cantadas, pois a combinação de claves altas sem transpor e a combinação de claves mistas oferecem dificuldades para a execução cantada que não são comuns ao repertório renascentista, o mesmo se aplica para alguns instrumentos.

O livro *Motetti, madrigali et canzonefrancesa* de Giovanni Bassano apresenta uma grande contribuição e uma considerável parcela do repertório de diminuições do século XVI, contendo uma variedade de gêneros, compositores e possibilidades exploradas dentro da tradição de diminuir. São mostradas diminuições sobre o soprano, sobre a voz do baixo, *alla bastarda* sobre o baixo e o tenor e diminuições sobre duas vozes que tocam juntas. E apesar do livro ser citado em muitos trabalhos a respeito da arte de diminuir, o mesmo ainda não foi amplamente estudado. Provavelmente devido ao desaparecimento

de sua versão original e ao estado em que se encontra a cópia manuscrita moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGRICOLA, Martin. *Musica Instrumentalis Deudsch*. Wittenberg, 1529 e 1545. Cambridge [Wittenberg]: Cambridge University Press [Georg Rhaw], 1994 [1529, 1545] (trad. William E. Hettrick).

BASSANO, Giovanni. *Motetti, Madrigali et Canzone Francese*. Veneza. 1591 (cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890).

BASSANO, Giovanni. *Ricercate, Passaggi et Cadentie*. Veneza, 1585. Münster [Venetia]: Mieroprint, 1996.

BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, Passaggi di Musica. Madrigali, e moteti passaggiati*. Venetia: Giacomo Vincenti, 1594. In: SALVATORE, Daniele. *L'arte opportuna al sonar di flauto*. Savignano sul Rubicone: Gruppo Editoriale Eridania, 2003.

BROWN, Howard Meier. *Embellishing 16th-Century Music*. Oxford: Oxford University Press. 1976 (2ª ed. 2002).

COCLICO, Adrian Petit. *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquinides Pres*, Nüremberg: Montanus, 1552. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/COCCOM>. Acesso em 6. Mai. 2018.

CONFORTI, Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Roma [Roma]: Società Italiana del Flauto Dolce, 1986 [1593].

DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Angelo Gardano], 2003 [1584].

DIRUTA, Girolamo. *Il Transilvano*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Giacomo Vincenti], 1997 [1593, 1609].

FERAND, Ernest Theodor. Historical Introduction. In: FELLERER, K. G. *Anthology of Music. Improvisation in nine centuries of western music*. Köln: Arno Volk, 1961.

FINCK, Heinrich. *Pratica musica*, Wittenberg, 1556. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/FINPRA>. Acesso em 6. Mai. 2018.

GANASSI, Silvestro. *Letitione Seconda*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Silvestro Ganassi], 1978 [1543].

GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Silvestro Ganassi], 2002 [1535].

GANASSI, Silvestro. *Regola Rubertina*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Silvestro Ganassi], 1984 [1542].

HORSLEY, Imogene. Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music. In: *Journal of the American Musicological Society*, v. 4, n. 1, 1951, p. 3-19. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/830116?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso: 6. Mai. 2018.

KUHN, Max. *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16-17 Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.

LASOCKI, David. *The Bassano Family, the recorder and the writer known as Shakespeare*. In: *American Recorder Society*, p. 11-25, 2015. Disponível em: http://music.instantharmony.net/american_recorder.php. Acesso em 6. Mai. 2018.

LASOCKI, David; PRIOR, Roger. *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England*. Abingdon: Routledge, 2016.

MAFFEI da SOLOFRA, Giovanni Camillo. *Delle lettere del S. R. Gio. Camillo Maffei da Solofra. Libridue. Dove traggialtri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina vi è undiscorso dellavoce e del modo d'apparare di cantar di Gargantua, senza maestro non più veduto n'istam pato*. Napoli: Amato, 1562.

ORTIZ, Diego de. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553. Kassel & New York: Bärenreiter, 1961 (trad. Max Schneider).

PEREIRA, Fernando Luís Cardoso; TETTAMANTI, G. R.; ARAUJO, L. C. *A prática da diminuição nos madrigais renascentistas: uma abordagem prática e teórica a partir da concepção de um concerto*. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 25. Vitória. 2015. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3430>. Acesso em 6. Mai. 2018.

ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi esercitare nel diminuir*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Giacomo Vincenti], 2007 [1592].

SANTA MARIA, Tomás de. *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia*. Genéve [Valladolid]: Minkoff [Francisco Fernandez], 1973 [1565].

SCHERING, Arnold. *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1931.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabriel Vivaldi*. New York: Dover, 1994 (3ª ed.).

SPADI DA FAENZA, G. B. *Libro de Passaggi ascendenti et descendenti*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni [Alessandro Vincenti], 2007 [1609, 1624].

TAEGGIO, Francesco Rognoni. *Selva di varii passaggi*. Milano, 1620. Bologna [Milano]: Arnaldo Forni [Filippo Lomazzo], 2001 [1620].

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música do século XVI*. Universidade Estadual de Campinas. 2010 (mestrado em música).

VIRGILIANO, Aurelio. *Il Dolcimelo*. Florença [Bologna]: S.P.E.S. [manuscrito], 1979 [c. 1600].

ZACCONI, Ludovico. *PratticadiMusica*. Veneza: Giacomo Vincenti 1596. In: SALVATORE, Daniele. *L'arteopportuna al sonar di flauto*. Savignano sul Rubicone: GruppoEditorialeEridania, 2003.

REPRESENTAÇÕES DO CAOS NA MÚSICA DO SÉCULO XVIII¹

Felipe Galhardi
Universidade de São Paulo - SP
Email: felipe.galhardi.rodrigues@usp.br

1. O presente trabalho foi realizado com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo 2016/12137-9).

Resumo:

O Caos tem sido tema de debate constante desde a Antiguidade, embora sejam poucos os estudos que abordem as representações do Caos na música. Obras musicais que imitem o Caos tampouco aparecem em grande quantidade na literatura musical. Contudo, o século XVIII testemunha pelo menos três importantes obras que se propõem a esta tarefa: a abertura *Les Elemens* (1737), de Jean-Féry Rebel, a abertura da ópera *Zaïs* (1748), de Jean-Phillippe Rameau e o prelúdio de *A Criação* (1798) de Joseph Haydn. Ao contrapor as obras, fica claro que, apesar das diferenças estilísticas, elas revelam muitos elementos em comum, tanto no que diz respeito ao uso da matriz clássica, que serve como ponto de partida para todas estas obras, quanto no que se refere às técnicas usadas para exprimir o Caos. Nesse artigo estudaremos as principais compreensões greco-latinas, seiscentistas e setecentistas acerca do Caos, trilhando o percurso desses pensamentos até os nossos compositores buscando encontrar uma unidade na maneira de se representar o Caos na música do século XVIII.

Palavras-chave: Retórica musical. Poética musical. Música do séc. XVIII. Jean-Féry Rebel. Jean-Phillip Rameau. Franz Joseph Haydn.

Representations of Chaos in 18th Century Music

Abstract:

Chaos has been theme of constant debate since Antiquity, although there are few surveys that approach the representations of it in music. Musical works that imitate Chaos also do not appear in large scale in musical literature. However, the 18th century witnesses at least three important works that go for this duty: the overture *Les Elemens* (1737) by Jean-Féry Rebel, the overture to the opera *Zaïs* (1748) by Rameau and the prelude to *The Creation* (1798) by Joseph Haydn. It is clear, in comparing them, that, despite of stylistic differences, they reveal many elements in common, both concerning the classics – which serves as starting point to all of these works – and the techniques used by them to express Chaos. In this article, it will be studied the main Greco-latin, seventeenth and eighteenth centuries understandings around Chaos by following the path of these thoughts until those composers, seeking an unity in the way to represent Chaos in eighteenth century music.

Keywords: Musical Rhetoric. Musical Poetics. Music in 18th Century. Jean-Féry Rebel. Jean-Phillip Rameau. Franz Joseph Haydn.

1. O CAOS

No decorrer do desenvolvimento da sociedade grega estabeleceram-se diversas regiões com variações que vão além de diferenças econômicas ou políticas, mas também na pluralidade cultural, religiosa e filosófica. É na Jônia, uma dessas regiões gregas heterogêneas, que surgem os grandes poemas épicos atribuídos a Homero por volta do século VIII a.C., esó a partir do século VI a.C. surgiriam as primeiras elaborações filosóficas de pensadores como Samos, Éfeso e Mileto. É entre esses dois momentos que se eleva as obras poéticas de Hesíodo, sendo a mais importante delas a *Teogonia*. Hesíodo é considerado o primeiro autor grego que nos traz de maneira sistematizada a genealogia dos deuses (NIETO, 2000: 25), nessa cosmogonia o poeta coloca o Caos como o princípio gerador de todos os deuses. Nos versos 116 ao 132 encontramos a primeira menção e talvez a mais importante do Caos no poema:

Sim bem primeiro nasceu o Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irressalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros: o mais belo entre Deuses imortais, solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Do Caos Éreos e Noite negra nasceram. Da noite aliás Éter e Dia nasceram, gerou-os fecundada unida a Éreos em amor. (HESÍODO, 2001, vv. 116-125)

Para Nieto (2000, p. 36), Caos (χάος) é sinônimo de “Lacuna” (χάσμα) pois os dois conceitos se relacionam etimologicamente. O que distinguiria os termos χάος e χάσμα seria o nível de generalidade. Pois χάσμα, pode ser qualquer coisa que se configura em uma cavidade, e χάος seria um termo cósmico, pois existiria para os gregos apenas um só Caos (NIETO, 2000, p. 37). Para Torrano (1999, p. 42) uma possível tradução para a palavra χάος na obra de Hesíodo seria “Cissura”, para ele Caos vem do verbo Khaíno ou a variação khásko que significa “abrir-se”, “entreabrir-se” ou “abrir a boca”.

O Caos está também na obra de Aristóteles, *Física* (208b), onde é citado o verso 116 do poema de Hesíodo. Contudo, segundo Nieto (2000, p. 28), Aristóteles interpreta o Caos de uma maneira errônea, ele faz a possível conexão entre χάος (Caos) com χώρα (espaço de terra limitado). Essa mesma interpretação aparece também em uma afirmação de Sexto Empírico, autor cético do séc. II d. C.: “Pois bem, o primeiríssimo que nasceu foi o Caos’ porque diz que o Caos é o espaço com capacidade de conter as coisas que existem” (NIETO, 2000, p. 28).

Na antiguidade romana nos deparamos com duas importantes menções ao Caos, a primeira dela é nas *Metamorfoses* do grande poeta latino Ovídio. O Caos é mencionado logo no início do poema, e assim como nos gregos, ele se relaciona como parte da criação de tudo. Provavelmente foi Ovídio que deu início a outra interpretação possível do Caos como sendo uma massa informe que existia antes da ordenação do mundo (NIETO, 2000, p. 29).

Antes do mar, da Terra, e céu que os cobre não tinha mais que um rosto a Natureza: Este era o Caos, massa indigesta, rude, e

consistente só num peso inerte. Das coisas não bem juntas as discordes[...] (OVÍDIO, 2000, vv. 5-9).

A segunda menção é encontrada na obra de Luciano De Samósata, na obra Amores, porém, é consenso entre todos que essa obra não pertence a Luciano, e sim a um imitador, embora o estilo e os temas usados nos mostrem a influência de Luciano. A obra trata dos tipos de amor, nela são levantadas defesas do amor homossexual e heterossexual.

Pois formastes todo o universo a partir de uma carência de forma, escura e dispersa. Como se removesses a tumba comum de todo o cosmos, expulsaste o caos que o rodeava até os últimos abismos do Tártaro [...] (LUCIANO, 1981, vv. 32, **trad. nossa**)².

2. “Porque tú formaste todo el universo a partir de una carência de forma oscura y dispersa. Como si hubieras removido la tumba común de todo el cosmos, expulsaste el caos que lo rodeaba hasta los últimos abismos del Tártaro [...] (LUCIANO, 1981, vv. 32)

Para Nieto (2000, p. 29), a interpretação usual de Caos que chegou até nós, já pode ser observada em Luciano, que define o termo Caos como matéria desordenada e informe. A descrição do Caos nessa obra de Luciano está bem próxima do Caos descrito em Metamorfoses por Ovídio.

Já nos séculos XVII e XVIII podemos observar uma uniformidade ao se definir o Caos, diferentemente dos gregos e dos romanos. Essa uniformidade é facilmente observável ao analisar os verbetes de Caos em dicionários do período, escolhemos três dicionários: *Dictionnaire De L'académie Française*, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch Der Hochdeutschen Mundarte* *Vocabulario Portuguese & Latino*, os dois primeiros foram selecionados devido a origem dos compositores das músicas analisadas e o último por se tratar do primeiro dicionário da nossa língua.

No *Dictionnaire De L'académie Française* o verbe Caos está presente em todas as edições do dicionário da academia francesa. Na primeira edição de 1694 já é observável uma definição ovidiana a respeito do Caos, ele é descrito como confusão de todas as coisas antes de deus estabelecer a ordem, ou seja, já é possível estabelecer a palavra Ordem como oposição ao Caos. Na segunda edição, 1718, o Caos aparece com a mesma definição da edição, porém, com o acréscimo que reforça mais ainda a ideia ovidiana, a compreensão do Caos como a confusão de todas as coisas que antecede a criação.

CAOS. s.m. (Não se pronuncia o h,) Confusão de todas as coisas, diz-se que era o estado de todas as coisas no momento

da Criação, antes que Deus as tivessem alinhado na ordem que agora estão. É também usado para qualquer tipo de confusão. Seus afazeres estão em um caos terrível. Sua biblioteca é um caos (**trad. nossa**)³. **Está faltando a nota 3**

O dicionário *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch Der Hochdeutschen Mundart* foi uma das maiores realizações de Johann Christoph Adelung, a primeira edição do dicionário tem 5 volumes e foi realizado entre os anos de 1774 a 1786. Nele podemos encontrar o seguinte verbete:

O Caos, ind. pl. car. Do grego χάος, massa disforme, em que estavam todos os elementos, antes da formação do mundo, misturados uns aos outros desordenadamente, segundo a criação ensinada pelos poetas gregos e romanos. Figurativamente, uma mixórdia, massa confusa e escura. Seu discurso é para mim um caos incompreensível. Portanto caótico, semelhante ao caos, no mais alto grau de desordem entre si. Rabanus Maurus traduziu o caos como Mihilfinstar, grande escuridão(ADELUNG, 1793, I, 1323, **trad. nossa**)⁴.

Diferentemente do *Dictionnaire de l'Académie française*, o verbete Caos do dicionário de Adelung traz consigo a etimologia da palavra, e também explica com mais detalhes, mesmo que equivocadamente, que o Caos era para os gregos e romanos uma massa informe de todos elementos anterior à formação do mundo e desprovida de qualquer ordem, ou seja, uma definição claramente ovidiana.

Por fim, temos a definição do *Vocabulario Portuguez & Latino* escrito por Rafael Bluteau entre os anos de 1712 a 1728. Bluteau foi um padre jesuíta, essa sua formação se reflete no seu dicionário, o verbete do Caos é tomado de uma enorme quantidade referências greco-latinas, apesar disso, para Bluteau, o significado figurado de Caos é o mesmo que confusão.

[...] Cá, neste escuro Icaos de confusão, comprindo o curso estou da natureza. Camoens, Soneto 94. Da 2. Centur. Aqui esta palavra confusão parece redundancia, porque o mesmo heconfusão, que Caos, e por isso na Sagrada Escritura se chama o inferno, que todo heconfusão. Porém (como judiciosamente advertio Manoel de Faria neste lugar) o intento do Poeta foi dizer o nome, e explicalo para os que podiaõ ignorar a significação d'elle. (BLUTEAU, 1712-1728, p. 116-117)

3. ESTA FALTANDO TEXTO

4. "“Das Chaos, indecl. Plur. Car. aus dem Griech. Χάος, der unförmliche Klumpen, in welchem alle Elemente, vor der Bildung der Welt, ohne Ordnung mit einander vermenget waren, nach der Schöpfungslehre der Griechischen und Römischen Dichter. Figürlich auch, ein Mischmasch, eine verworrene dunkle Sache. Seine Rede ist für mich ein undurchdringliches Chaos. Daher chaotisch, einem Chaos ähnlich, im hohen Grade unordentlich unter einander. Raban Maurus übersetzt Chaos durch Mihilfinstar, große Finsterniß.”

Fica claro que já se tornou universal Caos ser sinônimo de confusão, isso é reforçado por todos os autores. Todos citam de alguma forma os versos 7 e 8 de *Metamorfoses* para justificar esse pensamento. Em seguida veremos como cada um dos nossos compositores tiveram contato com essas compreensões que os influenciaram na maneira de representar o Caos.

2. JEAN-FÉRY REBEL

Não sabemos muito sobre a vida de Rebel, até os anos de 1700 não existem registros sobre sua carreira, podemos supor que ele acompanhou seu pai pelos lugares que ele trabalhou, logo, sua adolescência deve ter sido marcada pelos balés na corte e pelas *tragédies en musique* de Lully (CESSAC, 2007, p. 16). Sabemos que em 30 de março de 1718, Rebel passa a dividir o cargo de compositor da Capela Real com Michel Richard de Lalande. É muito provável que essa parceria com Lalande tenha influenciado Rebel a compor sua *Symphonie-nouvele*, pois em 1721 Michel de Lalande juntamente com André Cardinal Destouches publicaram uma ópera-balé também intitulada *Les Éléments*, essa obra possui um prólogo que faz menção ao Caos, e quatro *entrées* dedicadas respectivamente ao Ar, à Água, ao Fogo e à Terra. Porém, com exceção de alguns movimentos fluídos em notas ligadas na cena da Água, ou semicolcheias incisivas na do Fogo, segundo Catherine Cessac (2007, p. 104) é inútil procurar nessa obra de Lalande e Destouches, correspondências entre os temas e o tratamento musical.

Na edição de 1725 de *Les Éléments* de Lalande e Destouches, os autores deixaram indicado de onde eles tiraram suas referências para suas cenas da ópera. Todas essas obras são de autores latinos: *Metamorfoses* de Ovídio, *Nove Livros de Feitos e Dizeres Memoráveis* de Valério Máximo e por fim *Éclogas* e *Eneida* de Virgílio. Logo, podemos presumir que o Caos concebido por Lalande e Destouches era o Caos ovidiano. Apesar da ópera-balé *Les Éléments* terem um propósito completamente diferente da obra de Rebel, com certeza ela o influenciou com as suas referências.

3. JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Jean-Philippe Rameau, quando criança, estudou no Collège Godrans, um colégio jesuíta em Dijon, que hoje em dia se tornou uma biblioteca pública. Ao receber uma educação jesuíta, Rameau, com certeza teve contato com obras gregas e latinas. Conforme o *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, obra que organizava e normatizava a pedagogia dos jesuítas nos colégios que os pertenciam. Nesse sistema, os professores eram recomendados trabalhar obras de autores clássicos nas mais diversas aulas.

Além de que foi durante o mecenato de La Pouplinière que Rameau escreve *Zaïs*, em 1748. Sabemos que Rameau e sua esposa se tornaram muito influentes na casa de La Pouplinière (GIRDLESTONE, 1969, p. 474), com certeza Rameau deve ter tido acesso a biblioteca do seu patrocinador. No qual, segundo o catálogo de livros dessa biblioteca, compilado no ano da morte de La Pouplinière, na seção de poetas gregos e romanos, a biblioteca tinha nove títulos de obras do poeta latino Ovídio, onde quatro eram edições diferentes da obra *Metamorfoses*. Entretanto, a biblioteca não possuía nenhuma obra de Hesíodo, isso deixa bastante claro que a obra de Ovídio era mais difundida no século XVIII em comparação com a de Hesíodo.

4. JOSEPH HAYDN

No trabalho de Maria Hörwarthner (1976), onde é recriada a biblioteca de Joseph Haydn, encontramos duas obras de muita relevância para compreender a interpretação de Haydn a respeito do Caos. Essas obras são o *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch Der Hochdeutschen Mundart* e *Ovidii Metamorphosisoder Verwandelungs Bücher* (1700) de Johann Wilhelm Baur.

O dicionário de Adelung, como já falado anteriormente, têm uma definição do Caos bastante ovidiana. Já o livro de imagens de Wilhelm Baur retrata em gravuras todas passagens míticas de *Metamorfoses*. É graças a presença dessas obras na biblioteca de Haydn que podemos deduzir que a sua aceção de Caos, para Haydn, seja a compreensão ovidiana, o Caos como a confusão dos elementos. Em seguida veremos como

Rebel, Rameau e Haydn representaram o Caos em suas respectivas obras.

5. LES ÉLEMENS

Rebel ao compreender o Caos como confusão dos elementos, ele busca na sua *Symphonienouveau* representar esses últimos utilizando as convenções mais comuns (REBEL, 1737, *avertissement*). A tabela a baixo traz as descrições e as representações utilizadas por Rebel para compor sua obra.

ELEMENTO	DESCRIÇÃO	REPRESENTAÇÃO
Fogo	Apresentado por linhas vivas e brilhantes representando a sua vivacidade.	
Ar	Notas longas seguidas por trinados.	
Terra	Notas ligadas entre si, tocadas como trêmulos.	
Água	Linhas melódicas que sobem e descem.	

Tabela 1: Representações musicais em *LesÉlemens*.

6. ZAÏS

Rameau deixa bem claro qual é o significado da abertura dessa ópera, “*Ouverture, qui peint le débrouillement du Caos*”, ou seja, ela pinta o desenrolar do Caos. Ao contrário de Rebel, Rameau não deixou escrito como pensou em representar o Caos na sua abertura, e tão pouco indicou no decorrer da partitura possíveis representações de elementos, entretanto ao utilizar as mesmas descrições de Rebel em *Zaïs* encontramos muitas semelhanças. A tabela a baixo traz as descrições e as representações encontradas na obra de Rameau:

ELEMENTO	DESCRIÇÃO	REPRESENTAÇÃO
Fogo	Apresentado por linhas vivas e brilhantes representando a sua vivacidade.	
Ar	Notas longas, acompanhadas por trinados.	
Terra	Notas estáticas, tocadas como trêmulos.	
Água	Linhas melódicas que sobem e descem.	

Tabela 2: Representações musicais em *Zaís*.

7. A CRIAÇÃO

Haydn em comparação com Rebel e Rameau não é tão explícito em suas intenções para representar elementos na sua obra. Não localizamos muitas figuras musicais que se assemelham a figuras utilizadas por Rebel e Rameau, porém, encontramos uma variedade de outros motivos, o que talvez sugira uma outra forma de representar elementos ou o Caos.

Talvez Haydn tenha optado por representar o Caos de outra forma, visto que a interpretação como confusão dos elementos, uma acepção considerada pagã, não seria adequado para um oratório que narra a criação do mundo e do homem baseado segundo o Gênesis.

8. CONCLUSÃO

Dentre todas as fontes que tratam sobre o Caos, percebe-se uma pluralidade de interpretações. Entre os gregos estão Hesíodo, Aristófanes, Aristóteles, e entre os latinos, destacam-se Ovídio e Luciano de Samósata. Contudo, no século XVIII a palavra Caos, graças a grande propagação da obra de Ovídio, *Metamorfoses*, ganhou duas importantes interpretações: o Caos como sendo a confusão de elementos anterior a criação do mundo para os pagãos; e o Caos como sendo figurativamente sinônimo de confusão. Nas visões do séc. XVI a XVIII o Caos se associa intimamente aos elementos. Nesta

pesquisa, foi possível comprovar a importância dos elementos, não apenas para a compreensão do Caos, mas ainda como um riquíssimo repositório de imagens para fundamentar as representações musicais.

Em *Les Éléments* temos a descrição do próprio Rebel, segundo ele, era inerente que o início da sinfonia fosse o Caos, pois era a confusão em que estavam todos os elementos antes que os mesmos ocupassem os lugares que fossem próprios. Rebel se preocupou em qualificar cada elemento em sua música, além de ter deixado indicado na partitura cada elemento. Rameau por outro lado não nos deixou indicado nada que confirmasse a existências de motivos que representassem elementos na abertura da ópera *Zaïs*, porém, *é possível encontrar uma quantidade de fragmentos que se assemelham muito com os utilizados por Rebel em Les Éléments*. Haydn por sua vez também não deixou nada que afirmasse a sua intenção de representar elementos na abertura de *A Criação*. O Caos se justifica na obra de Haydn por ser interpretado como a confusão primitiva anterior a criação do mundo como conhecemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACADÉMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de l'Académie Française*. Disponível em: <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Acad%C3%A9mie%20fran%C3%A7aise%22>. Acesso em 7 jun. 2016.

ADELUNG, Johann Christoph. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. (1793-1801). Disponível em: <http://lexika.digitalesammlungen.de/adelung/online/angebot>. Acesso em 29 abr. 2016.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Vol. 8, 1712-1728. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>. Acesso em 1 mai. 2016.

CESSAC, Catherine. *Jean-Féry Rebel (1666-1747), musicien des Éléments*. Paris: CNRS Éditions, 2007.

GIRDLESTONE, Cuthbert. *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*. New York: Dover Publications, 1969.

HAYDN, Joseph. *Die Schöpfung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel [ca. 1803]. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Die_Sch%C3%B6pfung,_Hob.XXI:2_\(Haydn,_Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Die_Sch%C3%B6pfung,_Hob.XXI:2_(Haydn,_Joseph)) Acesso em 9 jun. 2016.

HESÍODO. *Teogonia, a origem dos Deuses*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2001 (trad. Jaa Torrano).

HÖRWARDNER, Maria. Joseph Haydn's Library: An Attempt at a Literary-Historical Reconstruction. In: SISMAN, Elaine (Org.). *Haydn and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LALANDE, Michel Richard de; DESTOUCHES, André Cardinal. *Les Éléments*. Paris: De l'imprimerie de J-B-Christophe Ballard à Paris, 1725. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062777j.r=les%20elements?rk=85837;2>. Acesso em 21 abr. 2017.

LUCIANO. *Obras I*. Madri: Editora Gredos, 1981 (trad. Alfonso Martínez Díez).

_____. *Obras III*. Madri: Editora Gredos, 1990 (trad. Juan Zaragoza Botella).

NIETO, Roxana B. Martínez. *La Aurora Del Pensamiento-Griego*. Madri: Editora Trotta, 2000.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora Hedra Ltda., 2000 (trad. Manuel M. B. du Bocage).

RAMEAU, Jean-Philippe. *Zaïs*. Paris: Durand, 1911 [1748]. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Za%C3%AFs,_RCT_60_\(Rameau,_JeanPhilippe\)](http://imslp.org/wiki/Za%C3%AFs,_RCT_60_(Rameau,_JeanPhilippe)). Acesso em 09 jun. 2016.

REBEL, Jean-Féry. *Les Éléments*. Paris: Le Clerc, 17--? [1737]. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Les_%C3%A9l%C3%A9ments_\(Rebel,_JeanF%C3%A9ry\)](http://imslp.org/wiki/Les_%C3%A9l%C3%A9ments_(Rebel,_JeanF%C3%A9ry)). Acesso em 09 jun. 2016.

OS CONCEITOS DE GRAVITÀ E PIACEVOLEZZA
DE PIETRO BEMBO:
DIRETRIZES PARA A INTERPRETAÇÃO DO
MADRIGAL ITALIANO DO SÉCULO XVI

Ludmilla Thompson Sathler Freitas
Universidade Estadual Paulista –SP
Email: ludmilla.thompson@gmail.com

Resumo:

Pietro Bembo, poeta e literato nascido em Veneza, publica em 1525 sua principal obra *Prose della volgar lingua*, um compêndio sobre o vulgar que estava sendo estabelecido como padrão literário italiano. É neste contexto de *questione della lingua* que nasce o madrigal italiano, um gênero de composição polifônica que destacou-se pela utilização de poemas de alta qualidade literária como os de Petrarca, defendido por Bembo. Uma análise “bembística” do texto pode dar diretrizes para a interpretação musical, tendo em vista que a música era composta a partir da palavra. Desta maneira pretende-se observar o poema *O invidia* sob a ótica das *Prose* e das categorias de *gravità* e *piacevolezza* nela propostos. Este poema foi musicado por Adrian Willaert, um dos expoentes do madrigal e contemporâneo de Bembo.

Palavras-chave: Renascimento. Madrigal italiano. Pietro Bembo. Adrian Willaert.

Pietro Bembo's Gravità and Piacevolezza: Guidelines for the Interpretation of the Italian Madrigal of the XVI Century

Abstract: Pietro Bembo, poet e literate born in Venice, publishes in 1525 his main work *Prose della volgar lingua*, a compendium about the vulgar language that was being established as the italian standard. It is in this context of *questione della lingua* that the italian madrigal is born, a genre of polyphonic composition known for the use of poems of great literary quality from authors like Petrarca, defended by

Bembo. A “bembistic” text analysis can provide guidelines to the music performance, as the music was made having the words as foundation. Thus, I want to observe the poem *O Invidia* with the *Prose* and the *gravità* and *piacevolezza* qualities proposed in mind. This poem was set to music by Adrian Willaert, one of the madrigal representatives and Bembo’s contemporary.

Keywords: Renaissance. Italian madrigal. Pietro Bembo. Adrian Willaert.

Nascido em 1470, Pietro Bembo foi um poeta e literato veneziano, cuja principal obra foi *Prose della volgar lingua* (1525), onde defende a excelência do vulgar, uma língua culta que pudesse ser duradoura e que unisse a Itália, pois se baseava na solidez dos modelos antigos. Este vulgar era a língua toscana do *trecento*, já utilizada por autores como Dante, Petrarca e Boccaccio, sendo estes últimos dois tomados por Bembo como modelos de imitação para a poesia e prosa, respectivamente. As *Prose* obtiveram grande sucesso em seu tempo, sendo impressas em três edições - 1525, 1538 e 1549 - (SHERBERG, 2003). A obra de Bembo também é citada no primeiro *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (PARAÍSO, 2012), importante publicação da *Accademia della Crusca*, instituição dedicada ao estudo da língua italiana, fundada no século XVI e ainda em atividade. Diversos estudiosos contemporâneos de Bembo também se mostraram vivamente interessados em sua estética, aprofundando-a (FELDMAN, 1995).

A propagação do livro impresso que estava ocorrendo na época foi um fator importante que contribuiu para a vitória linguística de Bembo, além de auxiliar na padronização da língua. O surgimento da impressão também facilitou a “canonização” dos autores do vernáculo, que começaram a ser editados como os clássicos do grego e latim (BURKE, 1972).

Diversos musicólogos como BROWN (1976, p.220), ATLAS (1998, p.433) e PERKINS (1999, p. 650) confirmam Bembo como figura principal da discussão literária da época que influenciou o surgimento do gênero madrigal. Dean Mace, por outro lado, em seu artigo *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, adota uma postura

mais ousada, sugerindo-o como causa direta do nascimento do gênero:

Já que o madrigal não pode ser explicado logicamente como um desenvolvimento “natural” na história da música, e já que o uso da polifonia com versos amorosos seculares pareceu ser uma “aberração” ao principal historiador do gênero [A. Einstein], não parece razoável entender o madrigal como a resposta dos músicos à nova maneira bembística de se ler Petrarca? (MACE, 1969, p. 74, **trad. nossa**)¹.

Cinco anos após a publicação das *Prose* surge aquela que aparenta ser a primeira publicação cujo título contém a palavra madrigal. Trata-se do *Madrigali de diversi musici: libro primo de la Serena*, impresso em Roma (BOWEN, 2003). De agora em diante será este o termo a designar este novo gênero musical, completamente diferente das composições anteriores com versos em vulgar, como o homônimo madrigal do século XIV, ou das *frottole*, “pequenas canções com refrão, apropriadas para improvisação mais simples [...]; as melodias em geral despretensiosas, apesar de ritmicamente charmosas e próximas da forma do texto, com um acompanhamento instrumental pseudo polifônico” (EINSTEIN, 1924, p. 476).

O madrigal consolidou-se então no século XVI como um gênero de composição polifônica que engloba a utilização de vários tipos de verso, especialmente aqueles com estruturas relativamente irregulares, como a *ballata*, a *canzone*, o soneto, dentre outros. Estes poemas são em sua grande maioria de alta qualidade literária, onde os compositores se esmeram ao adaptar cuidadosamente as palavras para a música, em texturas mais ou menos polifônicas. A música deve expressar o conteúdo do poema, por isso ela não pode ser estrófica: cada verso é planejado especificamente para aquele texto. Para este fim, portanto,

os compositores se permitiam a liberdade de usar simples texturas de acordes e também polifonia imitativa em seus madrigais, as palavras eram posicionadas em uma variedade de formas desde a declamação silábica direta até melismas; a escolha da técnica dependia mais do conteúdo do poema que de sua forma, e mais do efeito retórico do que de princípios formais abstratos (BROWN, 1976, p. 219, **trad. nossa**)².

1. “Since the madrigal cannot be explained logically as a “natural” development in the history of music, and since the use of polyphony with secular amorous verse has seemed an “aberration” to the principal historian of this form, does it not seem reasonable to understand the madrigal as the response of musicians to the new Bembistic reading of Petrarch?”

2. “Composers allowed themselves the freedom to utilize simple chordal textures as well as imitative polyphony in their madrigals, and they set the words in a variety of ways ranging from straightforward syllabic declamation to extended melismas; their choice of texture and technique depended more on the content of the poem than on its form, and more on rhetorical effect than on abstract formal principle”.

Um dos principais nomes do madrigal é Adrian Willaert, compositor franco-flamengo de grande importância da época, maestro de capela da igreja de São Marcos em Veneza, além de professor de figuras como Zarlino, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, dentre outros. Seu mérito na criação deste gênero é reconhecido por Einstein (1949). Willaert e Bembo foram contemporâneos e conviveram em Veneza durante pelo menos dez anos, período em que Bembo foi nomeado historiógrafo da cidade.

Se por um lado ainda não foram encontrados documentos que relacionam diretamente Pietro Bembo aos músicos e teóricos musicais de sua época, Mace declara que:

é conhecido que Willaert foi íntimo de alguns dos principais *petrarchisti* venezianos, e é improvável que o grande e famoso organista de São Marcos fosse desconhecido do igualmente famoso historiógrafo da cidade. (MACE, 1969, p. 83, **trad. nossa**).³

Outro fator importante que relaciona Willaert aos ideais de Bembo é a publicação em 1559 de sua coletânea *Musica Nova* (que apesar do nome, não se tratava exatamente de novas composições, pois há evidências de que estes motetos e madrigais já circulavam anteriormente como manuscrito, sob o nome de *La Pecorina*) (BUTCHART, 1985), onde todos os madrigais exceto um são sonetos extraídos do Cancioneiro de Petrarca, poeta que até então tinha sido relativamente esquecido, como relata Atlas:

A poesia de Petrarca foi negligenciada pelos seus contemporâneos (os compositores do *trecento*, por exemplo, preferiram uma *poesia per musica* mais manejável), e a primeira fase de sua influência ficou aparente somente nos trabalhos de alguns poetas do final do século XV. Na música, precisamos esperar ainda mais para seu surgimento. Apesar de seus poemas começarem a atrair a última geração de frotolistas, foi somente nos madrigais de Willaert e seus protegidos venezianos - escritos por volta dos anos 1540 e 1550 - que Petrarca se popularizou, e isto amplamente como uma reação ao trabalho de uma das figuras literárias mais influentes da Itália: Pietro Bembo (ATLAS, 1998, p. 433, **trad. nossa**).⁴

O próprio Bembo trabalhou como filólogo e colaborador editorial ao preparar edições modernas do cancionero de Petrarca em 1501 e de Dante em 1502, que colaboraram para a difusão destas obras (PERKINS, 1999).

3. "It is known that Willaert was an intimate of some of the principal Venetian *Petrarchisti*, and it is unlikely that the great and famous organist of San Marco was unacquainted with the equally famous historiographer of the city".

4. "Petrarch's poetry was overlooked by his contemporaries (the composers of the *trecento*, for example, favored a more manageable *poesia per musica*), and the first phase of his influence becomes apparent only in the works of certain late-fifteenth-century poets. In music, we must wait even longer for him to emerge. Though his poems began to attract the last wave of frotolists, it was only in the madrigals of Willaert and his Venetian protégés - written in the 1540s and 1550s - that Petrarch became something of the rage, and this largely as a reaction to the work of Italy's most influential literary figure of the time: Pietro Bembo".

No segundo livro das *Prose*, Pietro Bembo afirma ser possível verificar a qualidade de um poeta observando quais palavras ele escolhe para falar sobre seu tema, e como ele as dispõe no texto. Um bom poeta sempre variará palavras “graves” com alguma “moderada” e as moderadas com alguma “leve”. Além disso, em qualquer forma que estiver escrevendo, deverá escolher as palavras mais puras, limpas, claras, bonitas e prazerosas que puder. Desta maneira, ao passo que poetas como Dante ou Cino escrevem algumas composições apenas de forma grave ou apenas de forma leve, Petrarca alcança o perfeito equilíbrio.

Bembo então passa a descrever as categorias poéticas por ele chamadas de *gravità* e *piacevolezza* (gravidade e agradabilidade, em tradução literal. Bembo também utiliza os termos “pesado” e “leve”). Na *gravità* podem ser encontradas a honestidade (*onestà*), dignidade (*dignità*), majestade (*maestà*), magnificência (*magnificenza*), grandeza (*grandezza*). Já na *piacevolezza* estão a graça (*grazia*), a suavidade (*soavità*), delicadeza (*vaghezza*), doçura (*dolcezza*), brincadeiras (*scherzi*), jogos (*giuochi*). Segundo ele, estas são as duas categorias poéticas que embelezam o texto, e elas podem ser obtidas através do *suono*, *numero* e *variazione*. Passo agora a uma breve descrição destas três partes.

O *suono* (literalmente “som”), trata-se da harmonia gerada pela composição dos valores fônicos das palavras na prosa, e também da composição dos valores fônicos das rimas no verso. Bembo se demora analisando o valor estético e fono simbólico de cada letra, além de analisar a métrica dos versos. Para ele as vogais, sem as quais não pode existir nenhuma palavra e nenhuma sílaba, produzem um melhor som por expelirem mais ar e serem assim mais sonoras, especialmente quando se encontram nas sílabas tônicas das palavras (são “mais longas”). Já em relação às consoantes, Bembo também as classifica pelo afeto e em alguns casos por seu “*spirito*”.

Ainda em relação ao *suono*, Bembo indica como *grave* o som das rimas mais distantes, e *piacevole* aquele produzido pelas rimas próximas. Isso faz também com que o verso hendecassílabo, que possui onze sílabas, seja mais grave do que o heptassílabo de sete, pois “toda demora nas coisas é naturalmente indício de gravidade” (BEMBO, 1525, p. 31, trad. nossa)⁵.

5. “Ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio”.

6. “Altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l’un conto e per l’altro”.

O *numero* é “o tempo dado às sílabas, longo ou breve, ora dado pelas letras que formam as palavras, ora por motivo da acentuação que se dá às palavras, e às vezes por ambos” (BEMBO, 1525, p. 32, **trad. nossa**)⁶. Para Bembo, as palavras proparoxítonas são naturalmente leves, prazerosas, e as oxítonas naturalmente pesadas, graves. Já as paroxítonas, que são também as mais abundantes no italiano, são medianas e podem apresentar *gravità* ou *piacevolezza* conforme a quantidade de letras e seu posicionamento. Quanto mais letras a palavra possuir, mais grave ela será. Além disso, gera-se gravidade quando um grupo de consoantes alonga a sílaba. A palavra *destro* é mais grave que *vetro*, *campo* mais que *caldo*, etc (MACE, 1969).

Por fim a *variazione*, nada mais é que variar *gravità* e *piacevolezza*, pois a utilização de apenas um desses elementos pode trazer saciedade, juntamente com o aborrecimento. Desta forma, em um poema com muitas rimas distantes há que se pôr alguma rima próxima, assim como entre muitas palavras paroxítonas deve-se acrescentar uma oxítônica ou proparoxítona, e assim em diante.

Para Bembo, é o ritmo e o som das palavras que confere *gravità* e *piacevolezza*, e estas qualidades são para ele mais importantes do que seu próprio significado.

O *invidia*, poema escolhido como exemplo, abre a seção de madrigais a cinco vozes da coletânea *Musica Nova* de Willaert:

O Invidia nemica di virtute,
Ch'a' bei principii volentier contrasti,
Per qual sentier così tacita intrasti
In quel bel petto, e con qual arti il mute?
Da radice n'hai svelta mia salute:
Troppo felice amante mi mostrasti
A quella, che miei preghi umili e casti
Gradi alcun tempo, or par ch'odii e refute.
Nè però che con atti acerbi e rei
Del mio ben pianga, e del mio pianger rida,
Poria cangiar sol un de' pensier miei:
Non perchè mille volte il dì m'ancida,
Fia ch'io non l'ami, e ch'i' non spero in lei:
Che s'ella mi spaventa, Amor m'affida.

Este poema de Petrarca é um soneto em sua forma típica, formado apenas por hendecassílabos agrupados em dois quartetos e dois tercetos. Suas rimas tem o formato ABBA ABBA CDC DCD.

Como vimos anteriormente, os versos hendecassílabos dão o tom geral de *gravità* ao texto, fato acompanhado pelo seu significado. Existem porém alguns trechos onde é possível localizar *piacevolezza*, por exemplo, as rimas BB nos dois primeiros quartetos, mais leves se comparadas com todas as outras rimas do soneto. Ironicamente, estas rimas *piacevoli* contém as palavras mais graves de todo o poema: *contrastì*, *intrastì* e *mostrastì*, que possuem muitas consoantes próximas. Além dessas, as palavras *però* e *perchè* também são graves, por serem oxítonas. Algumas palavras são naturalmente leves, ou seja, as palavras *tacita* e *umili*, que são as únicas proparoxítonas do poema.

Pode-se ainda tomar algumas palavras-chave do texto e compará-las às suas vizinhas pela qualidade de suas letras, conforme a classificação de Bembo, e assim julgá-las mais graves ou mais prazerosas do que as outras. O último verso, por exemplo, possui a palavra *spaventa* que neste contexto é mais grave que suas vizinhas, por ter mais letras. Em outro local, no primeiro terceto, pode-se destacar o contraste entre as palavras *pianger* e *rida*, que, além de opostas em significado, se iniciam com o P (gracioso) e o R (áspero), letras contidas na sílaba tônica.

Sendo assim, tendo como base a análise dos poemas, com as palavras utilizadas e sua localização no texto, é possível fazer escolhas interpretativas em relação à andamento, dinâmica, articulação, dentre outros, que ressaltarão as categorias poéticas criadas por Bembo.

Sugere-se então, para a execução do madrigal italiano, a utilização de *gravità* e *piacevolezza* como diretrizes para a interpretação musical. Como visto anteriormente, os madrigais eram elaborados de forma extremamente cuidadosa pelos compositores no que diz respeito à palavra, pois era o texto que em grande parte determinava a técnica composicional a ser usada. Por que não dizer então, visto este tão grande cuidado com a palavra, que eles também tinham em mente os ideais literários de Pietro Bembo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ATLAS, Allan W. *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*. New York : Norton, 1998.

BEMBO, P. *Prose della volgar lingua* . Disponível em: <http://play.google.com/store/books/details?id=zKNCAAAAcAAJ>. Acesso em 20 dez. 2017.

BOWEN, William. *The Contribution of French Musicians to the Genesis of the Italian Madrigal*. Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, XXVII, v. 2, 2003, p. 101-114.

BROWN, Howard Meier. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.

BURKE, Peter. *Culture and society in Renaissance Italy 1420-1540*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

BUTCHART, David. "La Pecorina" at Mantua, Musica Nova at Florence. In: *Early Music*, v. 13, 1985, p. 359-366.

EINSTEIN, Alfred. *The italian madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1949.

EINSTEIN, Alfred; BAKER, Theodore. The madrigal. In: *The Musical Quarterly*, v. 10, n. 4, 1924), p. 475-484.

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft238nb1nr/>. Acesso em 7 jul. 2017.

MACE, D. T. Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal. In: *The Musical Quarterly*, v. 55, 1969, p. 65-86.

PARAÍSO, Isabel. Las teorías métricas de Pietro Bembo en las “Prose della volgar lingua” (“Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua”). In: *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, v. 10), 2012, p. 133-155.

PERKINS, Leeman L. *Music in the Age of the Renaissance*. New York: Norton, 1999.

SHERBERG, Michael. The Accademia Fiorentina and the Question of the Language: The Politics of Theory in Ducal Florence. In: *Renaissance Quarterly*, v. 56, n 1, 2003, p. 26-55.

TAVONI, Mirko. Le Prose della volgar lingua di Pietro Bembo. In: *Letteratura italiana. Le opere. I: Dalle Origini al Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1992. p. 1065-1088.

UNA BROMA MUSICAL: EL HUMOR DE HAYDN POR UNA MAQUINILLA

Cecilia Beatriz Argüello
Universidad de Córdoba – Argentina
Email: cearguello1@gmail.com

Resumen:

En el año 1789- 90 Joseph Haydn recibió al enviado de Londres, el editor John Bland en su habitación del palacio de Esterházy mientras se afeitaba dificultosamente. Ante esta situación ofreció su mejor cuarteto de cuerdas a cambio de unas buenas maquinillas de afeitar inglesas. La tradición recuerda al cuarteto Op. 55 n° 2 con el nombre de “The Razor Quartet”. En el presente trabajo intentaré demostrar, mediante el análisis, algunos de los rasgos característicos del estilo del compositor que justifican que dicho sugestivo título se haya conservado hasta nuestros días.

Para ello parto del concepto de retórica y de ingenio, a los fines de realizar un análisis que permita comprender el grado de complicidad necesaria, entre el emisor y el receptor, para que el humor pueda ser comprendido como tal.

Palabras Claves: Haydn. Humor. Cuartetos. Análisis.

A musical joke: Haydn’s humor by a machine

Abstract:

In 1789-90 Joseph Haydn received a London envoy, the editor John Bland, in the Esterházy palace room, while he was shaving. At this moment he offered his best string quartet in exchange for good English razors. The tradition recalls the quartet op 55 n° 2 with the name “The Razor Quartet”. In the present work I will try to demonstrate, through the analysis, some of the characteristics of the composer’s style that justify why this suggestive title has been conserved until our days.

To do this, I start from the concept of rhetoric and ingenuity, in order to analyze the degree of complicity between the sender and the receiver, so that humor can be understood.

Keywords: Humor. Haydn. String quartet. Analysis.

El Humor en Haydn: lugar común al que regresamos cada vez que deseamos iniciar una caracterización de su estilo.

Cuartetos de cuerdas: género aristocrático, serio, pero destinado al entretenimiento. Un entretenimiento velado por el decoro.

Haydn: compositor citado habitualmente como ejemplo de la “formalización” de la música clásica.

Clasicismo, o neoclasicismo para otras disciplinas artísticas: período breve en la historia de la música en el que el lenguaje tonal, el racionalismo de la frase musical periódica y el equilibrio entre forma y contenido son las descripciones más simples con las que se caracteriza a la música de Mozart y Haydn entre otros.

En el presente artículo trataré de ejemplificar de qué manera estos cuatro enunciados se conjugan en el análisis de una obra que, desde su título, llama a la sorpresa.

Al intentar buscar un ejemplo para mostrar cómo Haydn utiliza el humor en su música, me encuentro con un opus que poco menciona la bibliografía habitual sobre el clasicismo: el Op. 55. Para mi sorpresa el cuarteto de cuerdas número 2 lleva el sugestivo nombre de “Razor”. Como muchas veces sucede en la búsqueda de datos del investigador, la intuición suele brindarnos un buen camino. Creo que en este caso fue así. No lo dudé y dije: este puede ser el ejemplo.

¿Por qué lleva ese título? ¿Por qué en inglés siendo Haydn austríaco? ¿Quién lo denominó así?

Para comenzar a responder podemos decir que es ampliamente conocida la fama de este compositor en Inglaterra. Sabemos que los títulos sugestivos de algunas sinfonías fueron colocados por editores con posterioridad a sus estrenos y primeras publicaciones. Por allí debe estar la explicación.

En el caso del cuarteto del que me ocupo en este momento, existe una historia o leyenda originada por un biógrafo del siglo XIX. Según ésta, cuando John Bland, un editor inglés que trabajaba para el empresario Salomon, fue enviado a Vie-

na para contactar a Haydn, el maestro habría estado luchando con su propia maquinilla de afeitar y le habría dicho: “entregaría mi mejor cuarteto [de cuerdas] por una buena maquinilla de afeitar”. Otros biógrafos dicen que habría ofrecido su cuarteto a cambio de un “par de maquinillas de afeitar inglesas”. La historia continúa diciendo que Bland aprovechó esta situación y le regaló una de sus herramientas y que Haydn se presentó ante él con este cuarteto que hasta hoy se conoce como “The Razor Quartet”.

Esta historia o leyenda es discutida. Richard Wigmore, en sus comentarios de un CD de 2017 especifica que el Op. 55 fue publicado en Londres en 1790 pero no por Bland sino por la editorial de la competencia. En cambio sí publicó su próxima colección de cuartetos el Op. 64 en 1791. A pesar de esta diferencia de opinión el cuarteto que conservó la denominación de “Razor” es el Op. 55 n° 2 que hoy analizo y no el publicado por Bland.

Por mi parte, y luego de un primer acercamiento a la obra mediante la audición, considero que, si bien no puedo asegurar una u otra opción, hay motivos “musicales” que permiten comprender este cuarteto como un ejemplo de humor y “agudeza” en la composición musical.

1. ENTRE LA RETÓRICA Y LA ORIGINALIDAD

En el siglo XVIII todos los músicos y especialmente los compositores, como toda persona que se dedicara al estudio, tenían conocimientos de retórica. Los nobles, desde el siglo XVII, se preparaban mediante el “arte de convencer” para ejercer como diplomáticos, cortesanos, burócratas, etc. Los escritores comprendieron, durante el barroco, que apelar a las emociones de los espectadores era un modo eficaz de convencerlos mediante el discurso o las distintas artes.

Las figuras retóricas, recursos característicos del discurso que tuvieron su correlato en música, tenían la capacidad de provocar alteraciones en el estado de ánimo del oyente del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Haydn, en cambio, más cercano a la expresividad del siglo XIX, se acerca más a la idea de fantasía, en la cual el compositor coloca libremente los elementos según su gusto personal. Se encuentra por lo tanto en un punto intermedio entre la

objetividad de la expresión del siglo XVIII y la búsqueda individual de pasiones subjetivas del romanticismo.

Una de las primeras maneras de generar sorpresa en una obra, en la segunda mitad del siglo XVIII, es alterar el orden de los elementos que el público espera escuchar, dejando de lado las convenciones características de la época anterior.

Es importante mencionar que, para lograr humor tanto en la música como en el lenguaje, quien enuncia el discurso cuenta con el conocimiento previo de los oyentes a quienes va destinada la obra.

tal fenómeno se alimenta –como el chiste respecto de la formalización del lenguaje verbal (atención a Freud) – de la experiencia previa acumulada por el receptor, que debe disfrutar de un conocimiento tan exacto y exhaustivo como le sea posible de los códigos implicados... (CASABLANCA, 2014, p. 2).

Los cuartetos de cuerda eran, desde la década de 1760, un repertorio destinado al entretenimiento de la corte, llamados a menudo “divertimentos”. Ésta era la función que los mismos cumplían en el seno de la casa de Esterhazy donde Haydn se desempeñó durante tres décadas.

Dice Mónica Lucas a propósito de los cuartetos de cuerda Op. 33:

1. “O fato de o quarteto de cordas ser vinculado à sonata de câmara, ou seja, um gênero destinado a conhecedores que o apreciavam em companhia seleta e em ocasiões privadas, ajuda a compreender a opção de Haydn por este gênero engenhoso, quando requisitado para compor música para a visita do Grão-Duque da Rússia (futuro Czar Paul) e de sua esposa Maria Feodorowna, Princesa de Wurttemberg, a Viena”.

El hecho de que el cuarteto de cuerdas se vincule a la sonata de cámara, o sea, un género destinado a conocedores que lo apreciaban en compañía selecta y en ocasiones privadas, ayuda a comprender la elección de Haydn por este género ingenioso, cuando le requirieron que componga la música para la visita del Gran Duque de Rusia (futuro Zar Pablo) y de su esposa Maria Feodorowna, Princesa de Wurttemberg, a Viena (LUCAS, 2007, p. 23) ¹.

El público estaba constituido por lo tanto por aristócratas conocedores e incluso por músicos aficionados como el mismo Príncipe Nicolás, intérprete de baryton, con quien Haydn mantuvo una relación de mutuo respeto y hasta amistad.

En este sentido, si consideramos el cuarteto que nos ocupa, vemos que en el momento inicial de la retórica, la **invención**, Haydn toma decisiones sorprendentes.

Uno de los primeros aspectos a considerar en el momento de iniciar una obra en el clasicismo es la tonomodalidad. Las obras de esta época están fuertemente unificadas por una tonalidad principal y su modo, en la cual comienza y termina. La misma puede ser puesta en duda sólo momentáneamente, ya sea al interior de un movimiento (como en segundo tema de una forma sonata) o utilizando una tonalidad cercana pero sin demasiada fuerza de oposición como la subdominante para algún movimiento interno, generalmente lento, expresivo y lírico. Haydn, en cambio, inicia la composición con un período en fa menor, tonalidad que es puesta en duda rápidamente por el paso a su homónima mayor en el segundo tema del tema con variaciones. El segundo movimiento comienza y se desarrolla en la tonalidad principal de fa menor durante la mayor parte del mismo, exposición y desarrollo (144 compases) hasta que sorpresivamente concluye con una sección en Fa Mayor, luego de la reexposición, de apenas 36 compases. El minueto siguiente y su trío se encuentran, el primero en mayor y el segundo en menor. Este es el único movimiento que respeta el cambio modal que los oyentes pueden esperar escuchar. Por último y para acentuar aún más esta dualidad menor-mayor el movimiento con características de giga final está íntegramente en modo mayor.

I	II	III			IV
Andante <u>piuosto</u> allegretto	Allegro	Allegretto			Finale <u>Presto</u>
Tema con variaciones	Forma sonata	<u>Menuetto</u>	Trio	<u>Menuetto</u>	Giga
Fa m/Fa M	Fa m- Fa M	Fa M	Fa m	Fa M	Fa M

Como vemos en el cuadro la dualidad menor-mayor es tan notoria que resulta casi imposible determinar cuál de ellas prevalece. En distintas menciones a este cuarteto se lo denomina como en fa menor (acorde a la tonalidad inicial) o, más comúnmente con la denominación fa menor y mayor, poco común en el clasicismo. En este sentido Robert Hatten, en *Musical Meaning in Beethoven*, considera que las connotaciones de alegría y tristeza entre los modos mayor y menor

eran parte de las competencias del estilo temprano de Beethoven, contemporáneo con Haydn en ese período. Esto me permite afirmar que la dualidad modal en este caso es una búsqueda de sorpresa en el espectador.

Si consideramos ahora la **disposición** (haciendo referencia también a la retórica) notamos que también es este aspecto Haydn juega con la expectativa del receptor. A lo largo de su producción, el compositor optó por diferentes posibilidades de combinación de tipos de movimientos. Sin embargo, esto fue más frecuente en sus obras tempranas. El Op. 17, por ejemplo (1772) presenta cuatro cuartetos que se inician con un movimiento moderato, uno con un Presto y uno con un movimiento lento de tema con variaciones.

Sin embargo, a partir del Op. 33, la estructura parece llegar a una forma clásica ampliamente conocida que proporciona el equilibrio satisfactorio. Comienza generalmente con un movimiento rápido en forma sonata, continúa con uno lento, lírico y emparentado con el aria de ópera, luego un minuetto con su trío y finalmente un movimiento rápido. En este último encontramos una mayor variedad de tipologías, desde fugas, gigas, temas con variaciones o formas sonata.

Cuarteto Clásico			
Allegro	Andante	Minuet/ Trío	Allegro
Forma sonata	Lento/ Aria	Dos danzas	Forma sonata/rondo/giga
Tónica	IV / VI	Tónica/homónima	Tónica
Op 33 n° 5 "The Razor"			
Andante	Allegro	Minuet/Trío	Giga
Fam / M	Fam / M	FaM / Fa m	Fa M

Según Hill, Torcuato Taso a fines del siglo XVI propuso un esquema de disposición retórica breve que incluye:

Exordio: introducción durante la cual el poeta propone y define el estado de la cuestión (...)

Narración: donde se construye la tensión.

Confirmación o inversión: un cambio de la buena a la mala fortuna o de la mala a la buena.

Conclusión: *el final que marca la conclusión de la acción* (HILL, 2008, p. 32).

Si aplicamos estos conceptos considerando toda la composición como un único discurso podemos observar lo siguiente:

“The Razor” se inicia con un movimiento lento como doble tema con variaciones. Allí el compositor plantea la dualidad principal de la obra que es la doble modalidad (define el estado de la cuestión). La sección en mayor comienza con una transformación de la melodía originalmente en modo menor.

El segundo movimiento “construye la tensión” mediante la presentación de un allegro en forma sonata, que habitualmente sería el primero. Aquí, y como es característico, se presenta la oposición tonal entre fa menor y su relativa mayor La b. Sin embargo, en la reexposición en fa m el tema es puesto casi en ridículo, modificando el acompañamiento mediante el uso de una figuración en corcheas continuas con staccatos, realizando escalas ascendentes y descendentes o bordaduras que parecen mostrar una clara influencia de la ópera bufa, en medio de una serie de exposiciones temáticas a la manera de fuga. Luego de un prolongado pedal de dominante el mismo tema es presentado con su acompañamiento inicial pero en modo mayor. Refuerza así el conflicto entre los modos con el consiguiente conflicto expresivo.

El menuetto y trío constituyen en este caso, como en la mayoría de los cuartetos de cuerdas, una relajación de la tensión. Me atrevo a afirmar que es el momento más convencional ya que sigue la tradición del cambio modal entre ellos. Solo voy a destacar que el primero está en mayor y el segundo en menor lo cual se puede considerar como una inversión de la buena a la mala fortuna. Se podría esperar que el minueto estuviera en el modo inicial de la obra (menor) y el trío en mayor.

Para finalizar, la giga resuelve la tensión con una especie de triunfo del modo mayor constituyendo la conclusión del esquema retórico.

Como podemos ver, hasta este nivel de análisis las decisiones tomadas apelan a la sorpresa del espectador conocedor del repertorio, alterando el orden previsible, tanto desde el punto de vista formal y de carácter como de las tonalidades empleadas.

Como dice Lucas, “es posible percibir que la agudeza en Haydn constituye una categoría de procedimientos ingeniosos, destinados al deleite del público conocedor de música, pero que pasan de largo en el público aficionado”².

2. “É possível perceber que a agudeza em Haydn constitui uma categoria de procedimentos engenhosos, destinados ao deleite do público conhecedor de música, mas que passa mão largo do público dileitante” (LUCAS, 2007, p. 24).

Por último haré referencia al momento retórico de la **elocución** que constituye el estilo particular del orador o compositor en la música. En este caso no haré referencia a figuras retóricas porque, como dije más arriba, no constituyen el centro del estilo de Haydn aunque seguramente podríamos encontrar algunas de ellas.

Me referiré a partir de ahora a aquellos recursos que considero contribuyen al estilo jocoso, humorístico y que a mi entender algunos de ellos se relacionan con el título del cuarteto.

En una primera audición me llamó la atención la recurrencia de un detalle de articulación. Me refiero a ligaduras cruzadas que van de la parte débil del compás (o del tiempo) a la fuerte; por ejemplo 2º movimiento compás 6 y 165 (ej. 1a) y en el 4º movimiento en el tema inicial (ej. 1b).



Ejemplo 1a: Haydn, op. 55/2, II, cp. 165.



Ejemplo 1b: Haydn, op. 55/2, IV, cp. 1-5.

Relacionado con esto tenemos el uso de ligaduras de articulación entre figuras de corta duración a menudo separadas por silencios. Compás 169 del 1º movimiento (ej 2). En un contexto diferente como un movimiento lento barroco este recurso constituye la figura retórica del lamento.



Ejemplo 2: Haydn, op. 55/2, I, cp. 169.

Otra versión de este recurso es la gran cantidad de apoyaturas simple dobles y triples sobre el momento débil de un ritmo yámbico. Ej tema del 2º movimiento (ej 3a) y su elaboración en el c 48 a 51 (ej 3b) como procedimiento de desarrollo.



Ejemplo 3a: Haydn, op. 55/2, II, cp. 1-5.



Ejemplo 3b: Haydn, op. 55/2, IV, cp. 48-51.

Considero que este uso consecuente de ligaduras entre notas de corta duración parece hacer referencia al movimiento y sonido (exagerado), de las maquinillas de afeitar del siglo XVIII que no eran otra cosa que navajas. Este detalle de articulación puede ser considerado como un elemento unificador a lo largo de los distintos movimientos.

Otro elemento de referencia cómica lo constituye el uso de largos pasajes de corcheas con staccato a la manera de la ópera cómica. Éstos son utilizados tanto como elaboración melódica en el tema con variaciones (c 69 y 73 ej 4a) o como en pasajes de transición o desarrollo en la forma sonata (c 27 a 30 ej 4b). Es interesante destacar el contraste que sigue a esta sección con pasajes en ligaduras de 8 corcheas.



Ejemplo 4a: Haydn, op. 55/2, I, cp. 69 e73.



Ejemplo 4b: Haydn, op. 55/2, I, cp. 27-36.

Otros efectos resultan aún más sutiles y requieren de una audición más atenta para percibirlos como broma o chiste. Uno se encuentra al final de la segunda frase del tema con variaciones. Los primeros compases se tratan como una melodía principal (por momentos duplicada a la tercera) con acompañamiento, repentinamente se transforma en la semicadencia con un arpeggio en octavas y figuración apuntillada contrastante con lo anterior, figuración que no se había presentado hasta el momento (ej. 5).



Ejemplo 5: Haydn, op. 55/2, I, cp. 9-16.

Para terminar quisiera mencionar un último recurso que sucede cuando la melodía de la variación se traslada al violoncello. El acompañamiento pasa a las voces superiores en dos capas. Por un lado el segundo violín y la viola realizan una figura en semicorcheas en staccato (similar a las mencionadas antes y emparentadas con la ópera bufa, ej. 6a). Por otro lado, el primer violín hace comentarios separados por silencios en un registro excesivamente agudo (dos octavas con respecto al segundo violín) y utiliza las ligaduras en semicorcheas descriptas anteriormente (ej. 6).



Ex. 6a: Haydn, op. 55/2, I, cp. 152.



Ejemplo 6b: Haydn, op. 55/2, IV, cp. 165, cp. 153-160.

Sería demasiado extenso continuar con esta descripción. Creo que estos ejemplos son suficientes para mostrar el tipo de recursos humorísticos utilizados.

2. CONCLUSIONES

El humor como característica del estilo de Haydn ha sido estudiado en relación con muchos ejemplos y especialmente con los cuartetos de cuerda Op. 33.

Mediante el análisis del cuarteto “The Razor” he intentado ejemplificar de qué manera se conjugan los preceptos de la retórica y el ingenio personal para producir discursos que mueven a la expresión cómica en incluso a la risa.

Un aspecto importante consiste en que, para poder apreciar y recibir el discurso humorístico en la música el compositor necesita del conocimiento previo del receptor. De esta manera, un repertorio que a menudo es considerado como manifestación seria y elevada del clasicismo, se recepta como una conjunción de seriedad compositiva, en cuanto a la rigurosidad de los procedimientos utilizados y la complicidad humorística entre el emisor del discurso y el receptor.

En este análisis también es importante destacar los distintos niveles de comprensión de dichos elementos. La estructura

retórica en un nivel general. La concepción de la obra en su totalidad, principalmente en lo que se refiere al uso de la tonalidad. Los recursos puntuales que funcionan a la manera de chiste musical.

Por último considero que hay un sujeto principal que es el destinatario de las bromas y se trata del modo menor. Desde el comienzo de este trabajo he mostrado cómo, cada vez que el modo menor parece definirse como la tonomodalidad principal de la obra es puesto en duda mediante la presencia del modo mayor o ridiculizado mediante algún recurso fuera de lo común como los comentarios en registro sobreagudo en la variación a cargo del violoncello.

Si bien hay dudas sobre la denominación de “The Razor” a este cuarteto o a alguno del op 64, me inclino a pensar que la tradición acierta a la hora de asignarle este nombre al Op. 55 nº 2.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTMANN, Wilhelm. *Twelve String Quartets. Opp. 55, 64 and 71, Complete*. New York: Dover Publications, 1980.

CASABLANCA, Benet. *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

DOWNS, Philip G. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música, 1998.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press, 1994.

HIL, John Walter. *La música barroca*. Madrid: Akal Música, 2008.

LUCAS, Mónica. Uma visão retórica da agudeza no Quarteto de Cordas Op.33, N.5 de Franz Joseph Haydn. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 21-32.

REEL, James. Franz Joseph Haydn. *String Quartet No. 46 in F minor* ("Razor"), -Op. 55/2, H. 3/61. Disponible en: <https://www.allmusic.com/composition/string-quartet-no-46-in-f-minor-razor-op-55-2-h-3-61-mc0002363488>. Consulta 29 nov. 2017.

ROSEN, Charles. *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música. 1986.

WIGMORE, Richard. *Encarte CD*, 2017. Disponible en http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W10005_66972. Consulta 29 de nov. de 2017.

