



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

EMÍLIA HELENA GARCÉS

**O Sturm und Drang de Joseph Haydn: Uma revisão da
nomenclatura segundo as preceptivas setecentistas**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

São Paulo

2016

EMÍLIA HELENA GARCÉS

O Sturm und Drang de Joseph Haydn: Uma revisão da nomenclatura segundo as preceptivas setecentistas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestrado em Música.

Orientador: Professora Dra. Monica Isabel Lucas

São Paulo
2016

Emília Helena Garcés

O Sturm und Drang de Joseph Haydn: Uma revisão da nomenclatura segundo as preceptivas setecentistas / Emília Helena Garcés

. – São Paulo , 2016 -

104 p. : il. (algumas color.) ; 30 cm.

Orientador: Professora Dra. Monica Isabel Lucas

Dissertação de Mestrado – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

, 2016 .

IMPORTANTE: ESSE É APENAS UM TEXTO DE EXEMPLO DE FICHA CATALOGRÁFICA. VOCÊ DEVERÁ SOLICITAR UMA FICHA CATALOGRÁFICA PARA SEU TRABALHO NA BIBLIOTECA DA SUA INSTITUIÇÃO (OU DEPARTAMENTO).

Emília Helena Garcés

O Sturm und Drang de Joseph Haydn: Uma revisão da nomenclatura segundo as preceptivas setecentistas

IMPORTANTE: ESSE É APENAS UM TEXTO DE EXEMPLO DE FOLHA DE APROVAÇÃO. VOCÊ DEVERÁ SOLICITAR UMA FOLHA DE APROVAÇÃO PARA SEU TRABALHO NA SECRETARIA DO SEU CURSO (OU DEPARTAMENTO).

Trabalho aprovado. São Paulo , DATA DA APROVAÇÃO:

Professora Dra. Monica Isabel Lucas
Orientador

Professor
Convidado 1

Professor
Convidado 2

São Paulo
2016

Para

Agradecimentos

Agradeço imensamente minha orientadora Prof^a Dr^a Monica Lucas por estar ao meu lado durante todo o percurso e me ensinar muito além daquilo que envolve uma dissertação;

Ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal e também ao Prof. Dr. Cassiano Barros por enriquecerem esta pesquisa com suas valiosas participações;

À minha família, que sempre me apoia e fortalece.

À Juliani, por viver todos os meus projetos e sonhos com a intensidade e amor que vive os seus.

Gladiator in arena consilium capit
Seneca

Resumo

Esta pesquisa se concentra na discussão acerca da utilização da terminologia *Sturm und Drang* no que se refere o repertório de Joseph Haydn escrito nas cercanias da década de 1770. Este período das composições de Haydn tem sido considerado como parte do movimento precursor do romantismo, que na literatura é denominado *Sturm und Drang*. Entretanto, existem algumas inconsistências na incorporação desta nomenclatura na música de Haydn. Desta forma, através do exame de preceptivas do século XVIII, destacando o tratado escrito por Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* [O Mestre de Capela Perfeito] de 1739, se pretende recuperar o universo de referências musicais do compositor austríaco e reavaliar as suas composições inseridas na categoria *Sturm und Drang*. Através da consideração sobre os argumentos daqueles que defendem a existência do *Sturm und Drang* musical, visamos neste trabalho, por meio do confronto das ideias, avaliar a adequação da utilização do termo ao contexto musical de Joseph Haydn.

Palavras- chave: Haydn, Sturm und Drang, Mattheson

Abstract

This research concentrates in the quarrel regarding the use of *Sturm und Drang* terminology commonly used to define Joseph Haydn's repertoire composed around 1770. This period of Haydn's composition has been considered as part of the literature movement known as *Sturm und Drang*. However, there are some inconsistencies in the incorporation of this nomenclature in music. In such a way, through the examination of treatises from the 18th century, detaching the treaty written by Johann Mattheson, in 1739, *Der Vollkommene Capellmeister* [The Perfect Chapel Master], it is intended to understand the thoughts of this period in music and be able to infer about Haydn's composition. Thus, by means of the confrontation of the ideas between the scholars who defend the existence of the musical *Sturm und Drang* and the 18th century treatises, verify the legitimacy of *Sturm und Drang* terminology in Haydn's musical context.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Fragmentos	31
Figura 2 – Resultado da transformação dos fragmentos	31
Figura 3 – Sinfonia em ré menor N ^o , 1 ^o movimento (1-5)	60
Figura 4 – Sinfonia em ré menor N ^o 34, 1 ^o movimento (19-24)	60
Figura 5 – Traetta, La serve rivali, ato II Aria	85
Figura 6 – Haydn, La fedelità premiata, ato I, Aria “Già mi sembra”	85
Figura 7 – Traetta	86
Figura 8 – Haydn, Le pescatrici, ato II.	86
Figura 9 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Ré menor (1-6)	89
Figura 10 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Sol menor (8-14)	90
Figura 11 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Ré menor (13-16)	90
Figura 12 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Fá menor (1-6)	91
Figura 13 – Dinâmicas contrastantes (compassos 55-61)	93
Figura 14 – Sinfonia N ^o 18 em sol maior (compassos 6-10)	96

Lista de tabelas

Sumário

1	PARTE I: A Música Poética e Haydn	13
1.1	A retomada do pensamento Clássico	14
2	Arte: Imitativa por natureza e virtuosa por função	17
2.1	Decoro: A mais importante das virtudes do discurso	19
2.2	Afetos: a matéria do discurso musical	21
3	Sistemática Retórica	28
4	Produção do discurso	30
4.1	Inventio	30
4.1.1	Thema	30
4.1.2	Modus	33
4.1.3	Tactus	35
4.2	Dispositio	37
4.3	Elocutio	40
5	Categorias do Decoro	42
5.1	Decoro do estilo segundo a ocasião/decoro externo: Estilos sacro, de câmara, teatral	42
5.2	Decoro do estilo segundo a elaboração/decoro interno: Estilos alto, médio e baixo	44
5.2.0.1	Sobre as Figuras Musicais	49
6	PARTE II: Sturm und Drang Musical	51
6.1	Características do Sturm und Drang: uma breve revisão	56
6.1.1	Contraponto	56
6.1.2	Cantochão	57
6.1.3	Sonata da Chiesa	57
6.1.4	Ritmos Sincopados	57
6.1.5	Harmonias tensas, Saltos angulosos e dissonâncias destacadas	58
6.1.6	Dinâmica e Acentos	58
6.1.7	Tonalidades e Modos menores	59
7	As definições do Termo Galante	64
7.1	Diferenças entre o estilo Galante (livre) e o estilo Estrito	66
8	Os tipos de Afetos	72

9	As Tonalidades e os Afetos	78
10	Os Afetos no Sturm und Drang	87
11	Landon: As obras que precederam o Sturm und Drang musical . . .	88
12	Conclusão	97
	Referências	102

1 PARTE I: A Música Poética e Haydn

O compositor Joseph Haydn viveu entre 1732 e 1809. Sua longevidade, deu a ele a possibilidade de ter contato com boa parte da produção musical do século XVIII. Inclusive sendo, em dado momento, contemporâneo de três grandes compositores: Johann Sebastian Bach, que morreu em 1750, Wolfgang Amadeus Mozart, do qual foi mestre, e ainda pode acompanhar boa parte da vida de Beethoven, por exemplo.

Quando Haydn era um menino, Johann Mattheson escreveu o seu tratado intitulado *Der vollkommene Capellmeister* [O mestre de Capela Perfeito]. Esta obra, de 1739, é uma espécie de manual de composição que pretendia, assim como tantas outras na época, guiar os procedimentos da criação musical. Este tratado pode ser considerado como um destaque na obra de Mattheson, que em seu conjunto, é a descrição mais abrangente e detalhada da concepção musical poético-retórica. Na formação de Joseph Haydn como compositor, esse tratado teve especial impacto. Conforme atesta Griesinger “ele conheceu o *Der Vollkommene Capellmeister* [1739] de Mattheson e o *Gradus Parnassum* [1725] de Fux, em latim e em alemão, livros que ele considerou como clássicos e os quais sempre manteve, mesmo em idade avançada, uma cópia bastante usada.” (GRIESINGER; DIES, 1963, 10)

O livro de 1739 é a tentativa mais audaz realizada no intuito de estabelecer um paralelo entre o discurso verbal e a música. A ideia, neste e em outros trabalhos do período, era a de buscar a adaptação da sistemática retórica ao universo musical. O objetivo era transformar a arte dos sons em um discurso tão persuasivo quanto o da palavra dita. Mattheson e outros autores dos séculos XVII e XVIII tinham como fundamento teórico autoridades como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Mattheson, em boa parte, neste seu tratado, trava estreito diálogo com as obras ciceronianas dedicadas à retórica. Por exemplo, quando o autor descreve as partes do discurso, claramente ele se inspira em suas leituras do *De Inventione*, obra da juventude de Cícero, para traçar um paralelo entre o discurso musical e o retórico.

Uma vez que, o tratado de Mattheson foi uma importante ferramenta elaborada no mesmo período em que Joseph Haydn compunha, mesmo que não houvesse sido apontada a influência direta do material na carreira do compositor, o fato de serem contemporâneos já os relaciona como sujeitos ao mesmo tipo de produção de conhecimento. Por esta razão, estavam expostos aos mesmos tipos de pensamentos que perfizeram a música daquele contexto. Enquanto documento textual, a obra de Mattheson, denota a grande influência do pensamento clássico no século XVIII. Portanto, serão traçadas resumidamente as características mais relevantes do manual, em sua relação com a obra de Haydn, e também ressaltaremos alguns pontos de conexão

desta obra com o pensamento retórico clássico.

1.1 A retomada do pensamento Clássico

O termo “música poética”, apesar de introduzido por Nicolaus Listenius em 1533 no seu *Rudimentae Musica*, ganhou maior importância a partir da descrição de Joachim Burmeister no seu livro *Musica Poetica* (1606). Neste tratado, Burmeister estabeleceu o primeiro catálogo de figuras musicais, descritas de forma paralela às figuras retóricas, que serviu de base para a prática da música poética nos dois séculos seguintes. A ideia do autor é de que a *Musica Poetica* é a disciplina que ensina a compor com o objetivo de conduzir os corações e espíritos dos indivíduos para variadas disposições. Ele transpõe elementos da oratória à música com a finalidade de sistematizar a prática musical, iniciando a aproximação entre a arte dos sons e a retórica. A obra de Johann Mattheson, no século XVIII, é a mais completa e sistemática que se têm, desta compreensão musical. Além do tratado utilizado como referencial para este trabalho (*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739), Mattheson escreveu outras obras fundamentais para o entendimento da música desta época: *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713); *Das Beschützte Orchestre* (1717); e *Das Forschende Orchestre* (1721).

Embora o fenômeno da música poética tenha sido exclusivo do mundo germânico, a música sempre esteve associada à retórica e subordinada a palavra. Para Marroquin, a relação entre música e poesia já existia há séculos, e inclusive era utilizado o mesmo verbo para definir a ação dos poetas e dos músicos: *poién*. (MARROQUIN, 2008) Nos manuais escritos entre os séculos XVI e XVIII, este diálogo teve continuidade. Por esta razão, ao olhar-se à música produzida neste período, faz-se necessário entender o contexto da retórica dos afetos nascida no platonismo, desenvolvida no aristotelismo e oscilante desde suas origens entre a perspectiva horaciana do deleite poético, a ruptura do *decorum* por meio da *catarsis* afetiva, e o estoicismo moral.

A obra de Mattheson, neste contexto, é a busca pela sistematização da música de forma independente da palavra. Por esta razão não trata, como no princípio da *musica poetica*, somente de música vocal, mas também considera a música puramente instrumental como passível de organização baseada na retórica. Segundo Barros:

“Considerando as qualidades da matéria sonora em si e por si, Mattheson (1954, 121 *et seq.*) categorizou lugares comuns de invenção, medidas dispositivas e gêneros discursivos, estilos e técnicas de elocução próprios da música, lançando as bases para a constituição de um pensamento genuinamente sonoro e a instituição de uma linguagem musical, um meio de representação e sistematização próprios para esse pensamento. Mattheson entendia que a matéria sonora tinha características que garantiam minimamente a inteligibilidade da representação, inde-

pendentemente de qualquer outro elemento não musical que lhe determinasse o sentido. Seguramente, na modalidade vocal devia prevalecer a relação da música com o texto, posto que a coesão era uma qualidade essencial para o sucesso da obra. Mas, pelo estado de desenvolvimento em que se encontrava a linguagem musical, Mattheson considerava possível criar obras puramente musicais capazes de cumprir a contento os objetivos da arte.” (BARROS, 2011, 19)

Estas adaptações propostas por autores como Mattheson, permitiram que a música dos séculos XVII e XVIII fosse concebida como uma forma de discurso eloquente, mesmo com a ausência do texto. A desvinculação da música e da palavra possibilitou que a primeira tivesse uma organização própria. Assim, foi conferido a ela o status de discurso e este, certamente, foi um dos grandes feitos da obra do autor alemão à música de sua época.

A sistematização da música instrumental como discurso, pode ser entendida como reflexo da influência proveniente do sistema de ensino proposto nas escolas luteranas. Melancton¹ foi um pensador aliado a Martin Lutero, que colaborou imensamente com ideias pedagógicas que foram aplicadas na época. Assim, contribuindo de maneira preponderante para a educação no mundo reformado. Segundo Lucas:

“No mundo luterano, a reforma das escolas seguiu-se imediatamente à reforma da Igreja. Para Lutero, a preocupação com a educação era entendida como uma missão divina. Foram criados estatutos escolares, cuja obediência passou a ser garantida pelas autoridades fiscalizadoras - igreja e conselho municipal. Em 1524, Lutero afirma que as escolas reformadas devem ser frequentadas por uma faixa social ampla (“todas as crianças luteranas”). O objetivo destas é o de criar um tipo erudito (Gelehrt) fundamentado na religião e na eloquência. As escolas reformadas - Lateinschule, Gymnasium ou Gelehrtenschule - constituíram importantes veículos de difusão do humanismo e do dogma luterano. Muitas destas instituições, dentre as quais a própria escola frequentada por Mattheson (Gelehrtenschule des Johanneums), são até hoje referenciais, tanto nos âmbitos público como sacro, o que atesta a longevidade e eficácia do programa educacional luterano.” (LUCAS, 2014, 73)

No mundo Reformado, o humanismo foi imensamente influente no âmbito da corte. Para Lucas, a relação é explícita quando observado o tipo de leitura realizado, como por exemplo “os manuais de etiqueta e de conversação, e também a leitura escolar de obras modelares da eloquência grega e, sobretudo, romana.” (LUCAS, 2014, 72)

Desta forma, o modelo educacional proposto pelos reformados, permitiu que alguns conceitos fundamentais como o da arte como imitação – que é parte do ideário

¹ Philipp Melancton (1497-1560)

Aristotélico - fossem entendidos e emulados na construção dos paradigmas da música retórica. No próximo tópico apresenta-se o conceito de imitação e suas implicações na proposta de Mattheson sobre a música sem texto pensada e organizada como discurso.

2 Arte: Imitativa por natureza e virtuosa por função

Um importante conceito adotado pelos tratadistas setecentistas é o da arte como imitação da natureza. Esta ideia é oriunda do conceito aristotélico de *mimesis*. A obra de Aristóteles foi deveras influente na construção da poética musical, já que, neste período, circulava amplamente a sua obra que tornou-se referencial para a compreensão das artes: *A Poética*.

Partindo da ideia de *mimesis* se entende que música, assim como as outras artes, é um tipo de imitação. Este conceito chega aos séculos XVII e XVIII através de diversos tratados que descrevem a música como a “imitação sonora das proporções perfeitas da ordem divina”(LUCAS, 2007)

No ano de 1654, Emmanuele Tesauro abordou com profundidade a questão da arte como imitação em seu livro *Il Cannocchiale Aristotelico*. Esta obra é uma espécie de catálogo que discute, dentre outras coisas, um conjunto de possibilidades da imitação. O tratado de Tesauro foi uma referência para a abordagem deste tema nos séculos seguintes. Sobre o aprendizado através da imitação, o autor afirma:

“As virtudes e os costumes civis são impressos na cera da alma tenra com a simples imitação dos pais e nutridores. Finalmente, as artes todas, tanto as mecânicas quanto as liberais, são aprendidas a partir do exemplo de ótimos artífices: a estes as aprenderam (tão injusta foi a natureza) pela imitação dos animais. O atirar com o arco foi-lhes mostrado pelo porco espinho; a arquitetura pelas abelhas; a navegação pelos cisnes; a música pelos rouxinóis; a pintura, pelo rebatimento da sombra. De modo que a imitação pode ser chamada de mestres dos mestres.” (TESAURO, 2000, 6)

Tesauro, juntamente com outros pensadores dos seiscentos e setecentos, promoveu o diálogo entre um conhecimento descrito por autoridades incontentáveis da Antiguidade e a produção artística de sua época. Este pensamento distingue no discurso os seus objetivos, sua função e os meios pelos quais se pode atingir o que se almeja. Portanto, ideias como imitar a natureza, (ou seja, imitar aquilo que é divino), é a forma com que a arte pode exercer uma função específica. Esta função, que é o objetivo de toda a arte, é a de “edificar o indivíduo, incitando-o à Virtude, ou excelência da alma, que é o fim de toda ação e de toda arte” (LUCAS, 2008, 9)

Visto isso, adentramos à questão da imitação como conceito fundamental para a música tornar-se independente da palavra. Conforme explica Barros, quando Mattheson trata deste tema acaba por distanciar-se da visão de Burmeister que era da música enquanto ornamento da palavra. Para Mattheson, a música deveria tomar como objeto

de imitação “não o sentido das palavras às quais se subordinava, mas as paixões e afetos humanos, pois esses seriam a matéria da virtude, para a qual a prática musical devia convergir.” (BARROS, 2011, 19)

Portanto, a ideia Aristotélica da imitação fundamenta a separação da música e da palavra, isto por meio de um olhar diferenciado sobre aquilo que deveria ser o objeto de imitação da música. De certa forma, esse raciocínio é resultado da concepção acerca da virtude, que para Aristóteles é “uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição esta consistente num meio termo (o meio termo relativo a nós) determinado pela razão”. (Aristóteles apud Lucas, 2007, 226).

Em outras palavras, Barros diz que: “a virtude depende da ação; esta, por sua vez, do querer, e não há querer sem paixão; por conseguinte, onde não há paixão, tampouco haverá virtude.” (BARROS, 2011, 19). Então, se o fim do discurso persuasivo é a virtude do homem, o orador deve, através de suas palavras mover algo que o homem tenha em si para alcançar a virtude.

Desta forma, a música pode cumprir sua função geral, a qual é descrita por Mattheson da seguinte forma:

“Música é uma ciência e uma arte de produzir prudentemente sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los amavelmente, de modo que através de sua consonância sejam incentivados o louvor a Deus e todas as virtudes. A música também é ciência, pois os sons (matéria) devem ser prudentemente ordenados no papel (forma). Se a música não visar ao louvor a Deus e ao incentivo das virtudes, ela jamais alcançará seu objetivo” [mover as paixões]. (MATTHESON, 1981, 88)

Portanto, a música é capaz de edificar o indivíduo às virtudes e louvar a Deus, visto que, a música imita os afetos dispostos na alma humana com a finalidade de mover determinadas paixões no homem. Da mesma forma que a pintura imita a natureza visível com o traço e as cores, a música imita as paixões da alma (afetos) com sons e ritmos. Desta forma, o discurso musical é capaz de incitar e conduzir as paixões que estão na alma humana. Entretanto, as finalidades do discurso musical somente são alcançadas quando são observados os preceitos da adequação¹. Em outras palavras, o discurso musical, assim como o retórico, deve se conformar ao seu contexto de recepção.

Na descrição deste pensamento é necessário encontrar uma forma de tratar de um sistema tridimensional, em que os conceitos se interligam e interrelacionam de forma linear como requer a linguagem escrita, de forma a não negligenciar essa complexa rede de conexões. Por exemplo, se percebe nos conceitos de virtude, afetos

¹ Termo utilizado por Aristóteles.

e decoro, que estes estão imbricados, o que dificulta o estabelecimento de uma divisão hierárquica entre eles. Pois, ao tempo que mover e sanar virtudes e afetos é o objetivo da música, com a ausência do crivo do decoro, o objetivo não pode ser alcançado. Contudo, vê-se que, mesmo que o decoro guie a busca das finalidades do discurso este, por si só, não tem poder de representação e depende de questões como ocasião, finalidade, matéria, entre outras, para existir enquanto regulador.

Pelas razões mencionadas relativas à complexidade da escrita destas relações, na parte que segue, serão tratados aspectos do que tange a correspondência entre virtude, afeto e decoro, pois entende-se que estes são conceitos que fundamentam as construções dos discursos que seguem os preceitos retóricos. Contudo, a descrição a ser realizada, no tópico seguinte, ainda não relaciona estas categorias com outras questões práticas no discurso. Portanto, serão retomados, no decorrer dos capítulos, conforme os elos que estes estabelecem com outras esferas do discurso retórico musical.

2.1 Decoro: A mais importante das virtudes do discurso

A virtude, para Aristóteles, é a capacidade de deliberar bem acerca das espécies de coisas que levam a viver bem de um modo geral. Sobre esta afirmação, Lucas explica que a deliberação mencionada significa “a avaliação das circunstâncias, para que a ação sempre seja adequada à sua finalidade.” (LUCAS, 2008, 10) Este conceito amplo e geral de virtude abarca o que Cícero denominou das virtudes do discurso, que por sua vez é onde encontra-se a definição de decoro.

Segundo Cícero as virtudes do discurso são: correção (*latinitas*), clareza (*perspicuitas*), decoro (*decorum*) e ornato (*ornatus*). Entretanto, antes de pensar o decoro na música é interessante levar em conta o decoro como virtude moral. Sobre este aspecto do decoro Cícero elucida:

“Assim na vida como no discurso, nada é mais difícil do que ver o que convém. *Prepon* chamam a isso os gregos, nós denominamos *decoro*. [...] o orador deve considerar o que convém não só à oração, mas também às suas palavras. Não é, pois, toda a condição, toda dignidade, não toda autoridade, não toda idade nem mesmo todo lugar, todo tempo, todo ouvinte, que deve ser tratado pelo mesmo gênero de palavras e ideias. E sempre, em toda parte do discurso como da vida, o que convém deve ser considerado, e isso está posto na coisa da qual falamos, na pessoa daqueles que falam e daqueles que ouvem. (CÍCERO, *Orator*, livro I- XXI)

Portanto, utilizando o decoro nessa esfera moral, percebemos que é inerente ao texto de Mattheson, e de outros autores do mesmo período, a utilização das ideias de

cerne Aristotélico, com um viés de educação religiosa, (por exemplo quando Mattheson fala do objetivo da música que deve ser o de honrar a Deus) pois conforme a explicação de Lucas, no século XVIII houve uma certa fusão entre a virtude aristotélica e os ideais cristãos.

“No início do século XVIII é impossível dissociar a beleza de sua finalidade moral, como meio para alcançar a Virtude. Aristóteles diz que “as ações conformes à excelência são agradáveis em si e agradáveis aos apreciadores do que é belo (. . .). Mas elas são igualmente boas e belas, e têm cada um destes atributos no mais alto grau (. . .)”. Para autores do começo do século XVIII, a Virtude aristotélica é confundida com ideais cristãos, o que permitiu que os fins da arte aparecessem como plenamente adequados para a edificação religiosa. Esta ideia, em voga desde o aparecimento da Poética no século XVI, foi amplamente defendida por autores contra reformados e também por autores que escreveram na Alemanha protestante.” (LUCAS, 2008, 11)

Neste contexto, o discurso utilizando como meio a música, tinha a função de ensinar, deleitar e mover. Os objetivos moralizantes da expressão musical conferiam grande responsabilidade ao compositor ao tempo que dava poder de persuadir. A necessidade de adequar o discurso ao contexto, para o cumprimento das suas funções, é um dos motivos que tornam o decoro a mais importante destas virtudes, na concepção de Mattheson. Pois, a função de ensinar, deleitar e mover pressupunha clareza de objetivos, afinal o que se quer ensinar ou para que se deve mover são ideias que precisam estabelecer-se antes da estrutura do discurso em si. Em decorrência disso, o decoro é amplamente descrito pelo tratadista, pois circunscritos a ele estão todas as escolhas que levam à criação do discurso musical, inclusive aquelas relativas aos gêneros e estilos musicais. Portanto, para cumprir sua função de edificar o homem para a virtude, movendo afetos a partir de um discurso organizado de forma persuasiva, a música deve seguir atentamente as regras do decoro.

O decoro assume esta importância, pois, seguindo o que é conveniente a cada circunstância, se pode buscar a forma adequada do discurso para determinado público. Conforme Cícero “distingue-se o decoro nas ações, palavras e até nos gestos e atitudes do corpo. (O decoro) reside em três coisas: na beleza, na ordem e na adequação do comportamento. Nas três reside o desejo de sermos aprovados por aqueles junto aos quais vivemos” (CICERO, 1999, 61). Transpondo esta ideia para a música, pode-se inferir que existe a necessidade de alinhamento aos preceitos do decoro. Assim, possibilita-se que haja a aprovação do discurso pelo ouvinte, pois de nada adiantaria ao compositor se sua peça não pudesse mover a sua audiência. Dialogando com estas ideias clássicas e as aplicando ao contexto musical, Mattheson afirma:

“Tudo deve cantar convenientemente. É Sob a palavrinha **conveniente** [*gehörig*], da qual advém a maior força deste princípio geral,

entendemos, como é fácil de se avaliar, todas as circunstâncias agradáveis e propriedades verdadeiras do cantar e tocar, tanto com respeito ao movimento dos afetos, quanto [com respeito] aos estilos de escrita, palavras, melodia, harmonia, etc. Do princípio acima fluem necessariamente, como de uma fonte clara, todos os assuntos seguintes” (Mattheson, 1981 [1739], 82, trad. Lucas)

Através desta afirmação, podemos dimensionar a importância do decoro para a criação musical e para a própria vida daquele que busca a virtude. Segundo esta ideia, uma vez observado o decoro, tudo caminha naturalmente. A adequação é o primeiro critério a ser observado àquele que almeja mover o ouvinte, pois dele depende toda a harmonia do discurso. Assim, o decoro age como regulador do andamento harmônico dos elementos do discurso, sobre isto Lucas esclarece:

“Assim, na compreensão poético-retórica de arte, o decoro assume, além da dimensão moral, uma condição mais específica e pressupõe, como diretriz retórica da *elocutio*, a adequação técnica do estilo à matéria, ao público e à ocasião, para persuadir eficazmente o ouvinte. Aristóteles acentua, em sua arte retórica, que “a expressão será adequada [à matéria] sempre que expresse as paixões e os caracteres e guarde analogia com os feitos estabelecidos”, o que leva estudiosos da retórica clássica a definirem o decoro como a harmônica concordância de todos os elementos que compõem o discurso. Nas artes dos séculos XVII e XVIII, dentre as quais a música, o decoro está na base de um sistema codificado de adequação entre os objetos representados (*res*) e a maneira de se representá-los (*verbum*). A finalidade é sempre a edificação moral” (LUCAS, 2007, 227)

Dentre as características que formavam o contexto de uma parcela da produção musical de Joseph Haydn está a herança deixada por Cícero sobre o decoro, a mais importante das virtudes do discurso. Além disso, deve acrescentar-se a importância da educação para a virtude, que também tomou o mundo alemão, devido à mescla dos conceitos clássicos com o cristianismo. O decoro só começa a perder gradualmente sua validade como premissa ética e artística, a partir da segunda metade do século XVIII, com o advento das discussões estéticas sobre a ideia de beleza. (LUCAS, 2007)

No contexto do diálogo de Mattheson com as autoridades clássicas, o decoro é o regulador da matéria musical, portanto, os afetos expressos musicalmente estão circunscritos à ação reguladora do decoro. Em virtude disso, as paixões humanas representadas pela música constituem o próximo tópico.

2.2 Afetos: a matéria do discurso musical

O termo latino *affectus* corresponde à palavra grega *pathos* e diz respeito a: 1- estado ou disposição de espírito; 2- sentimento, impressão; 3- sentimento de afeição;

4- paixão (termo da linguagem filosófica e retórica)(GATTI, 1997, 16). A questão dos afetos remete aos escritos de Platão e Aristóteles, que eram referência nos séculos XVII e XVIII. Platão discorreu sobre quatro afetos (prazer, sofrimento, desejo e temor) e Aristóteles sobre onze (desejo, ira, temor, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúmes e compaixão).

Aristóteles explica o que são os afetos ou paixões e descreve o que é preciso ser conhecido por aquele que pretende despertar afetos numa audiência e explicou:

“As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. Devem-se distinguir, relativamente a cada uma, três pontos de vista, quero dizer, a respeito da cólera, por exemplo, em que disposições estão estas pessoas em cólera, contra quem habitualmente se encolerizam, e por quais motivos. De fato, se conhecêssemos apenas um ou dois desses pontos de vista, mas não todos, seria impossível inspirar a cólera; o mesmo acontece com as outras paixões.” (Aristóteles, Retórica, 5)

Destarte, para Aristóteles a questão das paixões é um fenômeno que, invariavelmente, se relaciona ao prazer e também à ausência deste, ou seja, o pesar. Para o filósofo a virtude está presente na capacidade de controle das paixões. Sobre a influência que estas podem causar ao homem, explicou: “porque as paixões são, certamente, as causadoras da volubilidade dos homens fazendo-os mudar seu de juízo, enquanto seja seguido delas pesar e prazer.” (Retórica Livro II, 310)

Entretanto, é possível manipular conscientemente os afetos, desde que se tenha conhecimento para tanto. Pois, embora, os afetos humanos não estejam sob domínio da razão, eles são passíveis de ser controlados por ela. O bom uso da razão leva ao comando das ações decorrentes dos afetos, já o mau uso desta conduz à reação descontrolada dos afetos e ao sofrimento da alma. As paixões são pensamentos inerentes à essência da alma. Desta forma, embora a razão não controle naturalmente os afetos, ela pode fazê-lo por meio de artifícios engenhosos.

Cícero, uma das mais importantes referências para Mattheson, aborda o assunto baseado em Platão e Aristóteles e define o termo: “Por afetos queremos dizer a súbita alteração da mente ou corpo, que surge de alguma causa particular, como alegria, desejo, medo, aborrecimento, doença, fraqueza e outras coisas que são encontradas sob a mesma classe.” (Cícero, *De Inventione*, Livro I, XXV). Então, os afetos, em seu sentido mais amplo, são disposições da alma inerentes à condição humana. Ao explicar as características do orador, utilizando analogamente a música, Cícero afirma que cada gesto, olhar e cada som tem um correspondente afetivo específico. Conforme ele:

“Para cada emoção da mente existe na natureza um olhar, som e gesto peculiar; portanto o homem em tudo aquilo que lhe constitui e que ele comporta, como por exemplo nas variações da sua voz que soam como as cordas de um instrumento musical, assim como estes, são movidas pelos afetos da mente. (...) Destes sons, também são derivados diversos outros, como o áspero, o suave, o atenuado e o inflado, com variações e modulações, os quais estão presentes no orador como as cores para um pintor em ordem de produzir variedade” (Cicero *De Oratore*, Livro III, LVII)

A analogia, entre as características do orador e a música dos instrumentos musicais, associada à ideia de que em todos estes elementos estão presentes características de afetos da alma humana, possivelmente fizeram com que autores como G. Zarlino (*Institutioni Armoniche*), o qual, posteriormente influenciou R. Descartes (*Compendium Musicae*, 1618), tivessem um diálogo tão estrito com a autoridade latina, no que diz respeito aos afetos. Seguindo o rastro das influências, Descartes, por sua vez, foi utilizado como fundamento para as colocações de Mattheson acerca dos afetos e suas relações, não só com as tonalidades, mas com todos os elementos presentes na construção da melodia. Descartes foi citado no tratado de 1739 como leitura indispensável. Sobre o filósofo, Mattheson afirma:

“A respeito da doutrina dos temperamentos e emoções, Descartes deve ser lido em especial, porque ele diz muito sobre a música. Seus escritos servem-nos perfeitamente, ensinando a distinguir bem entre os sentimentos dos ouvintes e como as forças do som os afetam”. (Mattheson, 1981 [1739], 104)

Visto a importância do que disse Descartes sobre os afetos, para o entendimento de Mattheson e tantos outros tratadistas dos oitocentos, cabe-nos discorrer brevemente sobre sua concepção do tema. Para Descartes, a definição de paixões no sentido estrito é a seguinte: “as paixões são percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a ela, e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos” (DESCARTES, 2005, 237) Esta definição divide o conceito de paixão em três possibilidades de abordagem e para cada uma delas o autor explica o sentido da associação realizada. Para explicar, escreve:

“Chama-se paixão de percepção quando o termo serve para significar todos os pensamentos que não constituem ações da alma ou vontades, mas não quando o empregamos apenas para significar conhecimentos evidentes; pois a experiência mostra que os mais agitados por suas paixões não são aqueles que melhor as conhecem, e que elas pertencem ao rol das percepções que a estreita aliança entre a alma e o corpo torna confusas e obscuras.” (DESCARTES, 2005, 237)

Relativo a chamar uma paixão da alma de sentimento, segundo o autor, justificase, pois, estas “são recebidas na alma do mesmo modo que os objetos dos sentidos exteriores, e não são de outra maneira conhecidos por ela.” (DESCARTES, 2005, 237) Além disso, Descartes diz que as paixões são emoções, e segundo ele esta é a melhor forma de chamá-las. Isso porque ao nome emoção são atribuídas todas as mudanças do estado da alma e também os diferentes pensamentos que a alma pode ter. Para o filósofo “não há outros (pensamentos) que a agitem e a abalem (a alma) tão fortemente como estas paixões.” (DESCARTES, 2005, 238)

Sendo as paixões, para Descartes, percepções, sentimentos ou emoções elas têm como principal efeito incitar vontades na alma, por esta razão, segundo ele “o sentimento de medo incita a fugir, o da audácia a querer combater e assim por diante.” (DESCARTES, 2005, 242)

Descartes procura explicar os afetos através de seu conhecimento da mecânica do corpo e, portanto, vincula a existência dos afetos à questões ligadas ao funcionamento da engrenagem corporal humana. Assim, ele parte da relação entre a alma e a razão, explicando onde reside a alma e como esta se conecta com o restante. Para ele, o cérebro, e não o coração, é a sede da alma. Segundo ele, a glândula pineal, presente no cérebro, seria responsável por transmitir os movimentos dos “espíritos animais”² à alma. Na sua concepção, a alma somente é apta a perceber o que passa pelo cérebro. Disse ele:

“Nós devemos saber que a alma humana é unida ao corpo, tendo como seu principal local de repouso o cérebro, onde sozinho este não apenas entende e imagina, mas também percebe; e isto se dá através dos nervos, os quais são estendidos, como fios condutores, ligando o cérebro aos outros membros...” (Descartes, Princípios da Filosofia, IV, CLXXXIX)

Pelo prisma de sua concepção mecanicista, Descartes entende que a variedade das percepções que chega até o cérebro e, portanto à alma, depende da diversidade dos nervos condutores e também dos movimentos destes. Para explicar isso, distingue sete classes principais de nervos, sendo que destas, duas são internas e as restantes externas. Os nervos que se estendem até o estômago e esôfago e outras partes internas são responsáveis pelas nossas vontades como fome, sede, etc., e isso é denominado pelo autor apetites naturais (*appetitus naturalis*).

² Os espíritos animais, segundo o filósofo, são produzidos pelo sangue e tem como função estimular os movimentos do corpo. Ao afetarem os músculos, por exemplo, os espíritos animais “movem o corpo em todas as diferentes maneiras pelas quais este pode ser movido”.

Por processo semelhante ao que ocasiona os apetites, Descartes define as paixões como percepções, sensações ou emoções da alma. Diz ele que, os nervos internos responsáveis pelas emoções (*commotiones*) da mente ou paixões, e afetos, como alegria, tristeza, amor, ódio, dependem dos nervos que passam pelo coração. Descartes explica o processo através do exemplo do afeto correspondente à alegria:

“Quando o sangue passa pelo coração e o dilata de forma mais forte que a usual, isto então aumenta e move os pequenos nervos espargidos ao redor dos orifícios, então isso causa um movimento correspondente no cérebro, o qual afeta a mente com um certo sentimento natural de alegria, e toda a vez que os nervos são movidos desta mesma maneira temos então a mesma sensação de alegria.” (Descartes, Princípios da Filosofia, IV, CXC)

Entretanto, segundo o pensador francês, o homem não é obrigatoriamente controlado por suas paixões. Apesar do processo de excitação das paixões ser descrito como resultado da interação dos nervos com a glândula pineal e que, por ser um processo fisiológico, poderia ser entendido como incontrolável, no entanto, o filósofo diz haver a possibilidade de controle racional destas. A forma de controle das paixões está no pensamento ligado aos objetivos do afeto que se quer incitar, tanto em si como nos outros. Segundo Descartes, não adianta desejar que uma paixão seja despertada, mas sim existe uma diversa gama de considerações a ser feitas para que tal evento suceda e portanto, exemplifica:

“assim, para excitarmos em nós a audácia e suprimirmos o medo, não basta ter a vontade de fazê-lo, mas é preciso aplicar-nos a considerar as razões, os objetos ou os exemplos que persuadem de que o perigo não é grande; de que há sempre mais segurança na defesa do que na fuga; de que teremos a glória e a alegria de havermos vencido, ao passo que não podemos esperar da fuga senão o pesar e a vergonha de termos fugido.” (DESCARTES, 2005, 244)

Sobre os afetos dominarem os fracos, Cícero já havia mencionado que a condução dos afetos é eficiente nos tolos e não no homem sábio. Ademais, para Descartes o controle das paixões também é uma virtude. Somente os homens fracos é que teriam sua vontade completamente subjugada às suas paixões. O sábio ou o homem com a mente forte pode controlar os efeitos destas. Segundo este ponto de vista, isso seria possível através do hábito e do engenho. Quando o indivíduo observa as suas paixões e conhece o que as provoca, pode tentar dominar o cérebro e dissociar o excitação de paixões não desejadas. Isso é possível através do exercício engenhoso que gera o hábito de determinados movimentos dos espíritos e das glândulas. Este hábito de controlar as paixões, apesar dos movimentos involuntários dos espíritos do sangue, ocasionaria a neutralização das mesmas.

A influência do pensamento de Descartes pode ser percebida na relação estabelecida por Mattheson entre os afetos e os efeitos corporais associados. Segundo a explicação de Barros, alguns dos pressupostos de Mattheson estão diretamente ligados às ideias do filósofo francês:

“Mattheson fundamentou sua proposta na concepção mecanicista de R. Descartes (1596- 1650), que relacionava a cada sentimento e paixão da alma um efeito no corpo. O músico de Hamburgo tinha como pressuposto os seguintes postulados: 1. Todo estímulo sensorial deve ser processado racionalmente; 2. Todo pensamento gera um processo no corpo e na alma; 3. O que na alma é uma paixão/afeto, no corpo é uma ação; 4. As ações, pela qualidade de seu objetivo, podem ser virtuosas ou viciosas; 5. A repetição de ações virtuosas cria o hábito, e transforma o caráter para a virtude. Com esses fundamentos, Mattheson propôs que o caminho para a virtude não fosse a representação das ideias de cada palavra do texto, mas a representação da paixão ou afeto geral do texto, por seu efeito no corpo.” (BARROS, 2011, 20)

Desta forma, para o tratadista, os afetos podem ser observados fisicamente e estas manifestações podem ser representadas na música. Então, sendo um bom observador dos fenômenos físicos que os afetos causam, o compositor conseguirá expressar estes em linguagem musical. Mattheson cita como exemplo, assim como Descartes, a alegria, que segundo sua visão é:

“a **expansão** da alma, e por esta razão a melhor forma de representar este afeto na música é através de intervalos grandes e expandidos. Em oposição a este afeto, está a tristeza, que é a contração de partes sutis do nosso corpo, então é fácil de perceber que esta paixão é melhor representada por intervalos pequenos” (Mattheson 1981 [1739] 104-105).

Embora, em muitos momentos, Mattheson tenha citado autores específicos, seu tratado é extenso e demonstra o seu diálogo com diversos pensadores. Por exemplo, no que tange à origem dos afetos, ele afirma que estes têm sua gênese na teoria dos sons. Para embasar tal ideia, o autor hamburguês cita o jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680), autor do importante tratado *Musurgia Universalis* (1650): “o som é o movimento rápido e a colisão de finas partículas de ar que penetram de forma imperceptível no ouvido” (Kircher apud Mattheson, 1981 [1739], 94) Desse modo, o autor explica as propriedades e os distintos tipos de movimento e de colisão possíveis, sendo que a diferença de características resultantes destes embates é o que causa os distintos afetos. Mattheson, amparando-se em Kircher, explica que o timbre em si possui potencialidade afetiva. Para ele, as diferenças de timbre acabam por gerar aquilo que denomina de aspectos naturais da teoria do som, sendo que o mais importante é aquele relativo às qualidades afetivas.

Portanto, o som relaciona-se necessariamente às paixões da alma humana. Mattheson, afirma que o som imita, move e cura as paixões quando necessário e, desta forma, é uma ferramenta possível de ser usada para a elevação virtuosa do indivíduo. Pois, conforme a abordagem do autor:

“os afetos humanos são o verdadeiro material da virtude, e esta é nada mais que a boa ordem e prudência dos afetos. Onde não há paixão, onde não se pode encontrar afeto, também não há virtude. Se nossas paixões estão doentes, elas devem ser curadas, não eliminadas.” (Mattheson, 1981, [1739], 104)

Portanto, a música é um dos possíveis caminhos para a cura da alma. Assim, a discussão sobre os afetos, antes de ser musical, é moral. Para Mattheson, o compositor deve ter em si mesmo a qualidade de, através de sua música, promover a virtude pois “a verdadeira natureza da música é acima de tudo ensinar a **correção** (moral).” (Mattheson, 1981 [1739], 104)

Então, sendo que a virtude está vinculada à ordem e prudência dos afetos, e o discurso retórico, assim como a música, tem como função promover a virtude ao indivíduo, desta forma ambas linguagens devem almejar a emulação dos afetos humanos. Posto que, mais que imitar os afetos é necessário corrigi-los a fim de alcançar o objetivo da virtude. Desta forma, os afetos, mesmo possuindo uma trajetória independente, ainda assim, de muitas maneiras, se combina com a sistemática retórica.

No tópico que segue, adentra-se aos meandros da produção da música enquanto discurso, através da proposta de Mattheson de uma sistemática retórico-musical para auxiliar os compositores de sua época a compreenderem a música dentro da perspectiva da música poética.

3 Sistemática Retórica

A retórica é uma disciplina bastante antiga, resultado da prática de inúmeros oradores e da análise dessas práticas no sentido de rebuscar os meios de persuasão. A retórica pode ser vista como sistematização oriunda da preocupação com a eloquência e do exercício da boa fala. No entanto, é flexível, pois, o real objetivo da retórica é a persuasão e não necessariamente criar fórmulas de discurso. Entretanto, muitos autores, desenvolveram sistemáticas para o discurso, e muitas dessas moldaram diversas outras práticas para além da retórica, entre elas, a música. Conforme explica Manuel Alexandre Júnior¹ em seu prefácio à tradução da retórica de Aristóteles:

“Num aspecto as definições de retórica concordam: que a retórica e o estudo da retórica têm em vista a criação e a elaboração de discursos com fins persuasivos. Mas, embora idênticas no essencial, elas realçam quatro elementos retóricos importantes: 1) o seu estatuto metodológico; 2) o seu propósito; 3) o seu objeto; e 4) o seu conteúdo ético. Em primeiro lugar, todas as definições entendem retórica como um corpo de conhecimento organizado num sistema ou método. ” (Alexandre, 2005, 22)

Em concordância com a ideia de que a retórica é passível de sistematização, autores dos séculos XVII e XVIII, entre eles Mattheson, amparados nos escritos clássicos, transpõem e adaptam esta organização à música. Mattheson propôs uma divisão, baseada na sistemática retórica, para indicar ao compositor como o discurso deveria ser organizado, e quais os preceitos a que este precisaria subordinar-se, a fim de atingir seus objetivos. Mattheson, como a maioria dos autores setecentistas, foi leitor de Quintiliano e Cícero, e suas propostas para organização do discurso demonstram seu diálogo constante com essas autoridades clássicas.

Aquilo que conhecemos por retórica, foi denominado pelo autor romano Quintiliano como eloquência artificiosa. Segundo este:

“Ora, que haja uma arte de Eloquência, mostra-se brevemente com as razões seguintes. Porque se chame *Arte*, como quer Cleanthes, aquela que põe *um método*, e *ordem regular* nas matérias, onde não havia; e ninguém duvidará, que em bem falar haja uma certa ordem, e um caminho seguro, pelo qual nos devemos conduzir. (...) a *Arte* é uma coleção de conhecimentos certos, e provados pela experiência para alcançar algum fim útil à *vida*, e já mostramos que tudo isso se chama Eloquência. Além disso, esta é como as demais Artes, pois consta de Teoria, e Prática. ” (Quintiliano² apud Paoliello, 2011, 3)

¹ Prefácio da tradução da Retórica de Aristóteles. Trad. Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

² QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições Oratorias*. Coimbra, 1788. p.8 - 9

Tendo em vista a retórica como uma técnica de discurso persuasivo, esta necessita conter em si mesma a organização do discurso e as ferramentas adequadas à persuasão. Na tentativa de adequar o discurso musical aos preceitos retóricos, Mattheson descreveu o princípio da música, sua finalidade, do que é feita, a quais regras está submetida e também como tentativa de estabelecer um método. Assim sendo, adotou a divisão das partes do discurso em cinco, e descreveu o sistema de composição do discurso retórico musical em: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* e *memoratio*.

Para as finalidades deste trabalho, *actio* e *memoratio* serão brevemente descritas por se considerar que estas partes do discurso estão ligadas à execução e não necessariamente ao processo de composição do discurso musical.

4 Produção do discurso

Inspirado pelas ideias desses autores clássicos, Mattheson propôs a organização do discurso retórico musical, conforme descrevemos a seguir:

4.1 Inventio

A palavra latina *inventio* tem inúmeros significados, e dentre eles está a que nos parece mais óbvia- invenção- mas, esta não é a primeira acepção do termo. Segundo o dicionário Oxford o significado de *inventio*, relacionado à retórica é a “utilização do intelecto para planejar argumentos, tópicos, temas, etc.; construir por meio de exercício engenhoso”¹ Portanto, *inventio* é a primeira matéria do discurso. Existem alguns pressupostos que devem ser observados para que haja uma boa *inventio*, Mattheson adverte que este não é um processo fácil e depende, em parte, de certa aptidão natural. Segundo suas palavras: “o que temo (em relação à *inventio*), é que se o indivíduo não tem as qualidades naturais, este vai receber pequeno conforto das instruções, não importa quão variadas sejam as instruções que apresentemos. ” (Mattheson, 1981 [1739], 281) Além da aptidão individual, para o autor, ainda, fatores como o tempo e o bom humor são úteis à *inventio*. Para ele, ainda é preciso encorajar o compositor através da “honra, elogio, afeto e recompensa: uma vez que até os mais bravos cavalos ocasionalmente necessitam de esporas. ” (Mattheson, 1981 [1739], 281)

Na falta de todos estes predicados, o autor ainda sugere outra possibilidade. Diz ele que, examinando algumas músicas, pode-se notar que algumas melodias “aqui e ali são tomadas emprestadas de algum lugar e muito bem desenvolvidas. ” (Mattheson, 1981 [1739], 282) Muitas vezes também algum compositor pode utilizar padrões anteriormente já utilizados sem fazer isso de forma intencional ou completamente consciente.

Para Mattheson, o primeiro degrau da *inventio* musical consiste na escolha de três coisas: “*Thema, Modus e Tactus*; tema, tonalidade e métrica, que devem ser escritas antes de qualquer outra consideração, com exceção do propósito (do discurso musical). ” (Mattheson, 1981 [1739], 283) Estes três elementos serão tratados a seguir.

4.1.1 Thema

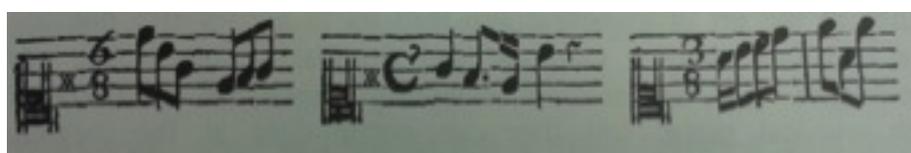
Os preceitos do músico de Hamburgo, no tratado escrito em 1739, têm o propósito da construção de um bom tema principal, que facilita e encaminha o restante do trabalho corretamente. O *thema* (tema) é descrito pelo autor como a principal decla-

¹ Oxford Latin Dictionary Edited by P.G.W. Glare Oxford at the Clarenton Press. p.957

ração do texto, “equivale para a ciência da melodia ao que o texto ou sujeito é para o orador” (Mattheson, 1981 [1739], 283)

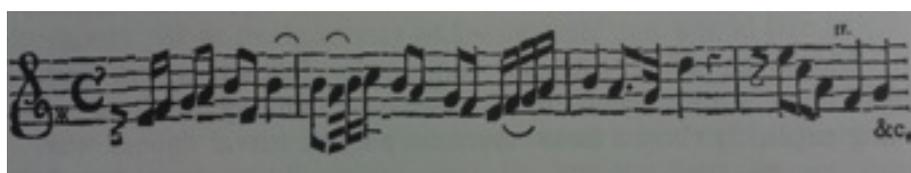
Para cumprir o objetivo de escrever um bom tema o compositor deve ter mente algumas fórmulas que devem ser acumuladas através da escuta de bons trabalhos de composição, o que se relaciona com a memória (*memoratio*). Mattheson dá ao leitor o exemplo de como, a partir de fragmentos de ideias combinados apropriadamente, construir um tema coeso. Disse ele: “eu tinha três seguintes fragmentos e passagens separadas em minha mente, e queria fazer uma única frase que resultasse deles” (Mattheson, 1981 [1739], 283), e então teve o seguinte resultado:

Figura 1 – Fragmentos



Mattheson, 1981, 283.

Figura 2 – Resultado da transformação dos fragmentos



Mattheson, 1981, p 283

A transformação que ocorre neste exemplo é coerente com sua recomendação do exercício de imitar modelos e de forma engenhosa transformá-los em outra ideia musical. Podemos reconhecer os fragmentos no tema final, mas o resultado não pode ser apontado como cópia.

Ele menciona estas fórmulas, como a do exemplo acima, como sendo boa fonte de pesquisa para o tema, e os chama de *loci topici* (lugares comuns). Segundo o autor, estes “podem prover aprazíveis expedientes para a *inventio* na arte de compor melodias, assim como na poesia e oratória.” (Mattheson, 1981 [1739], 285)

Para explicar os *loci topici* o autor utiliza as ideias de Heinichen (precisamente o livro *Der Generalbass in der Composition* (1728), páginas 30- 80), livro este que é um dos mais citados manuais de música a discorrer sobre aquilo que ele denomina *loci topici*. Estes lugares comuns são uma espécie de catálogo de ideias que um compositor poderia utilizar no processo de construção de seu discurso musical. Deve-se entender essas “fontes de achamento”, como modelos para que o compositor, com suas próprias qualidades, desenvolva-os de forma engenhosa. O objetivo é o de criar um discurso em

que haja a aplicação surpreendente de lugares comuns conhecidos. Esta qualidade de produzir um discurso inesperado a partir de ideias comuns é denominada nos tratados seiscentistas e setecentistas de “agudeza”. Segundo Hansen “a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como “belo eficaz” ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade. A agudeza também pode resultar do furor e do exercício.” (HANSEN, 2000, 317)

Portanto, a agudeza é o resultado artístico inusitado, fruto do processo de busca de elementos argumentativos, utilizando-se dos lugares comuns consagrados pelos grandes mestres. Desta forma, agudeza é mais o resultado da arte do que da técnica em si.

Emanuele Tesauro, em seu *Il Cannocchiale Aristotelico*, afirma que são três as maneiras de se produzir agudeza: engenho, furor, exercício. As duas primeiras são naturais, e por isto não são ensináveis. O exercício é, ao contrário, uma habilidade adquirida e, portanto, pode ser aprendida. Para Tesauro “o engenho natural é uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. (...) o engenho é mais perspicaz, enquanto a prudência é mais sensata.” (TESAURO 2000 [1654], 2). Já o furor é fruto de uma paixão ou mesmo da loucura. Para o autor existem dois tipos de furor distintos: a inspiração e o furor dos loucos. O furor representa a força da ação despertada por paixões que por vezes podem ser tão violentas que levam ao delírio alucinatório. Entretanto, para o próprio Tesauro “o mais eficaz subsídio dessa arte é o exercício, que em todas as artes é o coadjutor do engenho, sendo mais aprazível e seguro o exercício sem grande engenho que um grande engenho sem exercício” (TESAURO, 2000 [1654], 6)

A arte, partindo dessa premissa, é tanto mais sólida quando calcada no exercício constante do compositor na busca de aperfeiçoá-la. O tipo de exercício que possibilita o desenvolvimento eficaz da arte, e mesmo de outras atividades básicas à vida, é a imitação. Autores latinos, como Cícero, o anônimo da Retórica “ad Herennium” e Quintiliano, fornecem técnicas para encontrar (*invenire*) argumentos para serem utilizados em discursos específicos, a partir de ideias genéricas.

Contudo, nas preceptivas retóricas, a invenção de um discurso, basicamente, consiste na aplicação das ideias de domínio comum. Entretanto, o que caracteriza o compositor engenhoso é sua capacidade de criar o inusitado a partir deste repertório conhecido. Desta maneira, sua habilidade para a criação artística é a sua agudeza. Sendo assim, pode ser dito que as retóricas se concentram no exercício, pois furor e inspiração não fazem parte da Arte, mas sim da Natureza.

4.1.2 Modus

O segundo elemento da *inventio* trata das tonalidades em que a música é escrita. Isso lhe confere características afetivas específicas e desta forma esta apto a mover os afetos da alma. As tonalidades imitam a natureza humana, pois emulam afetos inerentes à alma do homem, então a escolha adequada do *Modus* é matéria fundamental da *inventio* para qualquer composição que se pretende persuasiva.

A natureza do *modus*, de despertar determinado sentimento por intermédio da tonalidade, é objeto de diversos pensadores da matéria musical. Em 1722 o compositor e teórico Jean-Philippe Rameau (1683-1764), escreveu o *Traité de l'Harmonie*. Este tratado explica as relações harmônicas possíveis na época e além disso descreve as propriedades dos acordes.

“É certo que a harmonia pode provocar em nós diferentes paixões, de acordo com os acordes nela empregados. Existem os acordes tristes, lânguidos, ternos, agradáveis, alegres e surpreendentes; há também uma certa sequência de acordes para exprimir as mesmas paixões (...). Os acordes consonantes se encontram mais comumente, mas eles devem ser empregados o mais frequentemente possível nas canções alegres e pomposas; como nelas não podemos evitar os acordes dissonantes, tais acordes devem aparecer naturalmente. A dissonância deve ser preparada sempre que possível e as partes mais expostas, isto é, o soprano e o baixo devem estar sempre consonantes entre si. A doçura e a ternura às vezes são melhor expressas por pequenas dissonâncias preparadas. As tristezas tendem a necessitar, todas as vezes, das dissonâncias que ocorrem acidentalmente e, por suposição, preferencialmente das menores que das maiores; as dissonâncias maiores devem se encontrar mais nas partes do meio que nas extremidades. A languidez e o sofrimento exprimem-se perfeitamente através das dissonâncias ocasionais e sobretudo através do cromatismo. O desespero e todas as paixões que levam ao furor, ou que o detone, demandam dissonâncias de toda espécie, não preparadas, e, sobretudo, que as maiores prevaleçam na parte mais aguda. É bom mesmo em certas expressões desta natureza passar de um tom a outro por uma dissonância maior não preparada, sem que o ouvido, entretanto, seja ferido pela grande desproporção que se poderá encontrar entre esses dois tons. (RAMEAU, 1984, 141-143)²

Diversos tratadistas exploraram a qualidade das tonalidades sem obter consenso sobre elas. Apesar disso, era de comum acordo que cada tonalidade e cada ritmo contivesse uma potencialidade particular em si que a fizesse diferente das demais. Mattheson partindo da ideia geral dos afetos, acaba por chegar na sua aplicação prática na construção do discurso musical. Assim, o tratadista, com efeito, disserta sobre as qualidades dos afetos em seus tratados. Uma vez que os sons e, portanto, a música tem

² Traduzido por Patricia Gatti

qualidades afetivas, a organização destes sons, que resulta em tonalidades, também guarda em si possibilidades afetivas.

Segundo Steblin (2002) a mais ampla discussão sobre as características das tonalidades foi proposta no *Das neu-eröffnete Orchestre* escrito por Mattheson em 1713. Este tratado tinha a intenção de servir a músicos práticos e amadores. Mattheson, fez considerações sobre a qualidade das tonalidades, e a princípio aborda a questão das terças menores e maiores. Diz ele que:

“Aqueles que pensam que todo o segredo está na terça menor ou maior e então acreditam que todas as tonalidades menores (*molle*) são, falando de modo geral, necessariamente tristes e que, ao contrário, todas as tonalidades maiores (*dure*) são alegres, não estão de todo errados; apenas não chegaram ainda muito longe em suas investigações.” (MATTHESON; CARPENA, 2012, 230)

Além das considerações expostas acima, o tratadista, assim como outros, organizou uma espécie de catálogo das qualidades afetivas que cada tonalidade é capaz de mover. Entretanto, as especificidades da abordagem de Mattheson e outros teóricos dos séculos XVII e XVIII, serão descritas em detalhe, posteriormente, no capítulo dedicado ao exame das peças do denominado *Sturm und Drang* musical.

Além das tonalidades terem potencialidade para mover os afetos, existem outros elementos musicais utilizados, tais como intervalos, acordes, ritmo e ornamentos, que também são detentores desta qualidade. Para que esta faculdade seja empregada de forma adequada, existem técnicas explicadas por tratadistas do século XVIII, como Koch, que buscam demonstrar como o uso dos diversos elementos musicais, além do *modus*, podem atingir o objetivo de despertar sentimentos ao ouvinte. Koch³ aconselha:

“Dirija sua atenção um pouco para os meios com os quais a arte do som é capaz da expressão de tão diferentes paixões; em sua diversidade de expressão, em sua base principal estão contidos os afetos; nos movimentos dos sons mais lentos ou mais rápidos em geral; no uso da parte mais aguda ou mais grave do volume de uma voz ou de um instrumento; no uso de graus conjuntos ou saltos de intervalos, ou no uso de sons mais em bloco ou distanciados; na aplicação de entonação de intervalos mais leves e fluentes ou duros e difíceis; na maior ou menor utilização de acentos, tanto nos tempos fortes como nos tempos fracos do compasso; na aplicação de figuras rítmicas mais ou menos uniformes; na ligação de sequências de acordes mais naturais ou estranhos, mais consonantes ou mais dissonantes, etc. A expressão de sentimentos simples exige, por exemplo, um movimento mais lento e sons mais

³ *Apud* Ulrich, Thieme. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Der ken des Barock*. Alemanha, Moeck Verlag, 1984. pp. 11-12. Tradução Valéria Bittar.

graves que agudos; sons mais ligados do que destacados, com movimentação mais pesada e melodicamente dura, muitas dissonâncias nas harmonias, um ritmo pouco destacado ou perceptível, e o intérprete na apresentação deverá dar ênfase a todos esses pontos.” (ULRICH, 1984, 11-12)

Koch, neste parágrafo, discorreu sobre todos os elementos musicais capazes de movimentar afetos, oferecendo ao leitor um panorama de questões a serem observadas na *inventio*. Nitidamente estas observações transcendem o *modus* e servem a todos os elementos da *inventio*, incluindo o *tactus*, objeto do próximo tópico.

4.1.3 Tactus

O terceiro componente da *inventio* descrito por Mattheson é o *Tactus*. Os elementos da *inventio* já abordados, juntamente com o *tactus*, são apontados por Mattheson como as primeiras características a serem definidas antes da composição ser iniciada. A palavra, que significa sentir através do toque, é remanescente do período renascentista, e muitas vezes é chamada de pulso. Segundo Newman:

“*Tactus* pode ser definido como um recorrente pulso ou batida que permanece constante. Se consideramos que uma peça é “lenta” ou “rápida”, estamos presumindo que existe uma espécie de tempo “normal” em que os mencionados lento e rápido se baseiam. Este tempo normal é o *tactus*. . . esta figura corresponde à medida dos batimentos cardíacos humanos.” (NEWMAN, 1995, 23)

Mattheson afirmou que o *tactus* é “nada além do sentimento no qual todo o significado subsiste” (Mattheson apud Hasty, 1997, 23) Estas palavras, que expressam muito pouco em termos práticos para o entendimento das questões rítmicas, na verdade dialogam com estes fundamentos sensoriais que são ponto de partida para o estabelecimento de divisões de ritmos e durações de notas, que assim como as tonalidades também foram catalogados. De fato, Mattheson busca fundamento nas ideias renascentistas de sensação corporal dos elementos musicais inclusive, no tratado de 1739, o autor ratifica a ideia do *tactus* como uma sensação, dizendo: “o tempo e o pulso derivam do ‘senso de sentimento’ (a *tactu*)” (Mattheson, 1980 [1739], 364)

O *tactus*, portanto, é um componente básico da música que abriga uma série de componentes referentes ao ritmo e tem poderes idênticos aos das tonalidades, pois representam e movem afetos. Sobre as qualidades afetivas dos ritmos, disse Descartes⁴:

“No que diz respeito a variedade de paixões que a música pode excitar pela variedade do ritmo, eu digo que, em geral, um ritmo lento igualmente excita em nós as paixões lentas, como são a tristeza, o temor, o

⁴ Abrege de La musique, 1649 p. 62

orgulho etc. E o ritmo rápido faz nascer assim paixões rápidas, como a alegria etc. (...). Todavia, uma pesquisa mais exata desta questão depende de um excelente conhecimento dos movimentos da alma, sobre o qual não posso falar mais.” (Descartes apud Gatti, 1991, 23)

Desta forma, do *tactus* derivam os ritmos que movimentarão a melodia. Quando utilizados decorosamente e em observância com as quatro qualidades da melodia (facilidade, clareza, fluência e elegância) o *tactus* move afetos. Assim, como para as tonalidades, também há catálogos das potencialidades afetivas das fórmulas de compasso e também dos pés métricos. Entretanto, adverte Mattheson “a melodia não tem o poder de despertar afeto ou nenhum sentimento real em nós se os ritmos não estão postos de forma que proporcionem uma relação prazerosa entre os pés métricos.” (Mattheson, 1981 [1739], 364) Portanto, o *tactus* em si não representa as medidas atuais como fórmula de compasso, ou mesmo a divisão da melodia por compassos, mas de fato abriga o que Mattheson denomina o ritmo e também “rítmica” (*Rhithmik*).

Na comparação entre poesia e música, o que na primeira corresponde aos metros na segunda o equivalente são os ritmos. Os metros ou ritmos são relações de longo-curto. Mattheson chama os ritmos de pés métricos, pois segundo ele “estes parecem caminhar por entre a música” (Mattheson, 1980 [1739], 344) Os pés métricos são divididos por Mattheson de acordo com seu número de sílabas. Estes podem ter duas, três ou mais de três. Todos os pés métricos podem ser transformados e por esta razão, estes citados por Mattheson como exemplo, são o modelo básico que leva a muitos desdobramentos. A junção do longo e do curto, relativo ao ritmo, com os tipos de metros gera incalculáveis variações e possibilidades.

A maneira de dispor os pés métricos na construção da melodia é matéria de uma técnica chamada *Rhythmopöia*. Uma vez oferecido o catálogo de pés métricos, o tratadista mostra através de exemplos, o que chama de “poder da *rhythmopöia*”. Mattheson diz querer demonstrar “como através de nada além de pés métricos e suas variações, sem alterar a fluência da melodia, nem tonalidade da peça ou altura das notas, é possível construir toda a sorte de danças, e a partir de músicas da igreja e transformá-las em corais, se isso por alguma razão se fizer necessário.” (Mattheson, 1980 [1739], 345)

Para Mattheson a rítmica (*rhithmik*) é a “disposição ordenada do tempo e do movimento na ciência da melodia”. (Mattheson, 1980, [1739], 364) O tempo e o movimento são divididos em dois tipos, o primeiro é relativo às divisões matemáticas, e é chamado pelos franceses de *la mesure* (medida) e pelos italianos de *la battuta* (pulso); o segundo é ligado às questões afetivas “o qual nem sempre corresponde às propriedades matemáticas, mas segue em observância ao bom gosto.” (Mattheson, 1980 [1739], 365). Este último é chamado pelos franceses de *le mouvement* (movimento) e os italianos

usam adjetivos como “*affettuoso*, com *discrezione*, com *spirito*, etc.” (Mattheson, 1980 [1739], 365)

Mattheson diz que de forma geral pode-se afirmar que a *mesura* (*la mesure*) é relativa à medida de tempo rápido e lento. Da distinção entre as diversas características, surgem as *mesuras* atualmente denominamos fórmula de compasso que são classificadas pelo autor em *legal* ou direta que são relativas àquelas que podem ser divididas de forma igual, e *inegal* ou indireta que ao contrário da primeira não tem divisão uniforme. São nove as *mensuras* iguais ou diretas: 2; 2/4; C; 6/4; 6/8; 12/4; 12/8; 12/16; 12/24 e são 6 as *mensuras* indiretas, que são: 3/1; 3/2; 3/4; 3/8; 9/8; 9/16 (Mattheson 1981 [1739], 364-67)

Ate agora tratou-se da *inventio* musical e suas componentes. No próximo tópico, seguiremos com a divisão do discurso musical proposta por Mattheson.

4.2 Dispositio

Segundo o dicionário Oxford é “a. formatação, b. a maneira como são arranjados os argumentos, as palavras, c. o ordeiramente arranjado ou a disposição do tempo, atividades, etc.”⁵ Mattheson argumenta que ter um bom início de trabalho (*inventio*) é como ter a metade do caminho percorrido. Para o autor era bastante raro que compositores tivessem conjugadas as habilidades de iniciar bem uma peça e ainda organizá-la com beleza e virtude. Então o tratadista chama a atenção do seu leitor à importância de começar e terminar bem o discurso musical.

Segundo o autor “**a dispositio é a ordem de todas as partes e detalhes da melodia** ou na melodia inteira a *dispositio* (destaque) delineia a construção, faz um plano ou desenho para mostrar onde o quarto, a sala, etc., devem ser colocados” (Mattheson, 1981 [1739], 469). Esta ênfase à organização do discurso, ou de fato, na organização da melodia, é fruto da preocupação com a busca do discurso coerente. Diz Mattheson que “o exame diligente, nos mostra que, os bons discursos e as boas melodias, seus componentes, ou a maioria destes, serão descobertos numa sequência inteligente” (Mattheson, 1981 [1739], 470)

O mestre de capela propõe a divisão da *dispositio* musical em seis partes (usando Quintiliano como modelo). São elas: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* e *peroratio*.

O *exordium* é a parte inicial da melodia onde deve ser mostrada a intenção da peça e captada a atenção do ouvinte. Mattheson afirma que, em um movimento com uma voz principal e acompanhamento, normalmente o *exordium* está na introdução. “O *exordium* é a introdução e o começo da melodia no qual deve ser revelado o objetivo e

⁵ Oxford Latin Dictionary Edited by P.G.W. Glare Oxford at the Clarendon Press. p.555

o inteiro propósito da composição, então os ouvintes estarão preparados e estimulados a permanecerem atentos. ” (Mattheson, 1981 [1739], 470)

A *narratio* é a própria narração, a descrição da situação, do evento, através dela que o caráter do discurso é posto ao ouvinte. Para Mattheson “isso ocorre quando a parte vocal ou a mais significativa parte instrumental é apresentada”. (Mattheson, 1981 [1739], 471)

A *propositio* é o resumo do sentido do discurso dos sons, seu conteúdo, seus objetivos. Segundo o autor, este pode ser de dois tipos, simples ou composto e tem seu início “após a primeira cesura da melodia, quando o baixo a apresenta resumidamente. Depois a parte vocal inicia a *propositionem variatam*, juntando-se ao fundamento, e completa o discurso composto. ” (Mattheson, 1981 [1739], 471)

A *confirmatio* é o momento em que há a reafirmação do discurso, mas de uma forma distinta em relação à primeira vez que este foi apresentado. Sendo assim, as repetições não devem ser literais, mas sim ornamentadas. O autor explica que nas “melodias é comum encontrar repetições colocadas além das expectativas; isto não pode ser entendido como repetições ordinárias. ” (Mattheson, 1981 [1739], 471) O tratadista entende que estas reafirmações melódicas são o espaço para o embelezamento da melodia através da amplificação, ou seja, de forma artística.

A *confutatio* se manifesta através de contrastes que parecem ser opostos aos da ideia apresentada na melodia, mas na resolução desses conflitos o que acontece de fato é o reforço do afeto da peça no ânimo do ouvinte. O autor aponta a *confutatio* como “a dissolução das exceções” (Mattheson, 1981 [1739], 471) Em outras palavras é o ato de demonstrar contrastes na melodia e resolvê-los.

Por fim, a *peroratio* é a parte da disposição do discurso em que é sintetizado tudo o que foi antes dito, ou seja, “é o final ou a conclusão da oração musical” (Mattheson, 1981 [1739], 472). Este é o momento no qual o compositor deve ser mais enfático no que está expressando, é a última oportunidade de mover o ouvinte através do uso das emoções. Não raras vezes estas são passagens que repetem algo introduzido pelo *exordium*. Mattheson inclusive afirmou que “o costume estabeleceu que as árias devem ser encerradas com quase as mesmas passagens e sons que nós tenhamos começado: a *peroratio* é as vezes substituída pelo nosso *exordium*. ” (Mattheson, 1981 [1739], 472)

Mattheson usa uma ária da *capo* composta por Benedetto Marcello como exemplo para o estabelecimento da divisão do discurso musical. Segundo ele “tudo o que tem sido dito (de acordo com esta ordem) ficará claro diante dos olhos” (Mattheson, 1981 [1739], 471). Pois, na *aria da capo* o tratadista encontrou a forma mais didática de demonstrar a ordem das ideias na criação musical. O que ele fez, foi dividir uma

ária da capo nas partes requeridas pela oratória. Para o autor, o compositor engenhoso tem como artifício de disposição das ideias, a preocupação em expor primeiro a ideia forte, depois a média e, finalmente, concluir de forma arrebatadora. A forma como se estrutura uma *Aria da Capo* propicia esta organização das ideias.

“A ferramenta engenhosa dos oradores é, que eles apresentam primeiro o ponto forte (do discurso); depois o mais fraco no meio; e finalmente uma conclusão impressionante. Isso certamente parece ser um tipo de artifício que um músico (compositor) pode utilizar assim como faz um orador: especialmente na disposição geral do seu trabalho” (Mattheson, 1981 [1739], 476)

A ária neste tratado é colocada como uma, entre as possíveis, categorias da melodia. Para o autor “as espécies de aria são de grande variedade e extensão: de fato, quase todas as composições atuais são relacionadas a esta.” (Mattheson, 1981 [1739], 432) Ele ainda a descreve como “uma canção bem arranjada, que tem tonalidade e métrica particular, usualmente dividida em duas partes, e que de forma concisa, expressa grandes afetos.” (Mattheson, 1981 [1739], 432)

De fato, Mattheson aborda diversos tipos de arranjo sempre como derivados ou relacionados à aria. Neste aspecto, inclui o quarteto vocal, mesmo que segundo ele “este perca o nome de aria para ser chamado de *chorus*.” (Mattheson, 1981 [1739], 439). No gênero vocal, o quarteto de vozes está relacionado diretamente à Aria da Capo e assim como no gênero instrumental, o quarteto de cordas é um subgênero da sonata. Na categoria de melodias instrumentais, a sonata figura como uma das principais possibilidades de construção melódica. De acordo com Mattheson, a utilização da sonata serve para acomodar variados afetos. Por esta razão, esta deve possuir uma natureza condescendente à diversidade. Disse ele, “uma pessoa melancólica vai encontrar lástima e compaixão, outra pessoa movida pelos sentidos encontrará algo de beleza, enquanto uma pessoa raivosa há de encontrar algo de violento nas variedades de sonata”. (Mattheson, 1981 [1739], 466) O quarteto de cordas, por sua vez, é uma sonata escrita para dois violinos, viola e baixo, por esta razão trata-se de um subgênero.

De fato, Mattheson fez suas descrições amparado na música vocal, o que na verdade pode apenas demonstrar sua maior familiaridade com esse tipo de arranjo, visto que era cantor. O que importa a este trabalho são as características dos afetos que ele atribui a cada tipo de melodia, levando em conta sua adequação. Por esta razão, o exemplo genérico escolhido por Mattheson pode ser perfeitamente adaptável às outras categorias musicais, como ele mesmo acaba fazendo em seu tratado. Assim, apesar de utilizar como exemplo uma aria, os princípios fundamentais de Mattheson podem ser aplicados a sinfonia e quartetos, gêneros que serão recorrentes nos próximos capítulos devido ao fato de serem utilizados amplamente como exemplos do *Sturm und Drang*

musical.

4.3 Elocutio

Para *elocutio*, encontra-se a seguinte definição: “a expressão de uma ideia em palavras”⁶. A *elocutio* retórica é o momento da criação do discurso musical em que são colocadas na partitura as ideias encontradas na *inventio*. As minúcias da música são amplamente exploradas e as ideias anunciadas na *inventio* ganham rebuscamento artístico. Para Paoliello “a *elocutio* consiste em aplicar estilos de escrita adequados à matéria encontrada na *inventio* e ordenada na *dispositio*. Ou seja, na *elocutio* se insere a questão dos estilos, ou modos de escrita.” (PAOLIELLO, 2011, 37) A *elocutio* está relacionada com a aplicação dos estilos e estes, por sua vez, estão circunscritos ao decoro.

Uma vez que foi encontrado o que será preferido e estas ideias estão organizadas, a *elocutio* é a etapa do discurso que se relaciona ao modo de dizer. Segundo a concepção ciceroniana, a *inventio* corresponde ao assunto, ou o que será dito, a *dispositio* é a ordem em que as ideias serão expostas e a *elocutio* é o como dizê-las. Por esta razão, esta etapa do discurso, se confunde com o termo estilo encontrado nos tratados setecentistas. Segundo Paoliello: “ (estilo) passou a ser utilizado por metáfora para modo de escrita, modo de compor, para a variação de elocução característica de um *auctor* ou de uma *auctoritas*, ou ainda, para a variação dos gêneros de elocução”(PAOLIELLO, 2011, 37)

Ao procurar-se a descrição do termo estilo em dicionários antigos, como o Bluteau, a encontra-se a explicação de que, antes da invenção do papel, era utilizada uma ferramenta de ferro para gravar em lâminas de chumbo chamada estilo. Portanto, precede daí a acepção da palavra que se refere ao modo de escrever ou modo de compor.

Paoliello explica estilo dialogando com o *Musikalisches Lexicon* escrito por Koch. A interpretação da autora sobre a função do estilo enquanto modo de escrita é de que este serve para unificar o discurso musical. Segundo suas palavras: “um modo de escrita adotado em relação a uma finalidade específica, que em sua preparação presta atenção na emoção (matéria) e circunstância de tempo, lugar e ocasião. Segundo o autor, o que mantém a unidade na composição é o modo de escrita, ou estilo”.(PAOLIELLO, 2011, 38) O estilo, dentro desta concepção, é um modo de escrita utilizado para a composição musical. O modo de escrita varia e tende a adequar-se seguindo o critério da matéria e da finalidade do discurso.

Portanto, o estilo como modo de escrita, está condicionado à matéria e a ocasião

⁶ Oxford Latin Dictionary Edited by P.G.W. Glare Oxford at the Clarenton Press. p.600

às quais o discurso está circunscrito. O estilo, portanto, deve adequar-se, submetendo-se a estas variáveis, seguindo, dessa forma, um critério de adequação regulado pelo decoro. Conseqüentemente, uma vez encontrado o que dizer, decidido em que ordem será dito e de que modo ou que estilo será usado para dizer o que se pretende, a primeira observância a ser feita é a de adequar todas as esferas do discurso ao decoro.

Mattheson descreve três estilos de elocução, que se relacionam dentro de duas possíveis variáveis. A primeira delas é aquela relativa à adequação externa entre matéria e ocasião. Desta relação surgem o decoro sacro, de câmara e teatral. A segunda variável é referente à adequação interna entre matéria (afetos) e o modo de escrita do discurso musical.

Tratar-se-á, no próximo capítulo, das distintas categorias do decoro no âmbito musical e sua relação com os estilos. Entretanto, antes das categorias do decoro, as duas últimas partes do discurso são: *Actio*, que diz respeito ao comportamento do orador ao realizar seu discurso. Também conhecida como “eloquentia corporis” é correspondente ao gesto do orador, onde se conjugam *inventio*, *dispositio* e *elocutio*; e *Memoratio*, que corresponde à memorização do discurso. Existe a tradição retórica de uso da memória para a elaboração do discurso. Trata-se de uma espécie de técnica de criar na imaginação lugares onde são “colocados”, com ordem, aquilo que se quer lembrar. “A noção de ordem faz com que a memória não seja entendida apenas como mero armazém passivo, mas seja reconhecida como faculdade ativa, dotada de função organizadora, agindo assim em sintonia com a intencionalidade da mente humana” (Bolzoni apud Massimi, 2012, 56)

5 Categorias do Decoro

5.1 Decoro do estilo segundo a ocasião/decoro externo: Estilos sacro, de câmara, teatral

O estilo a ser empregado para um determinado discurso segue as variáveis da matéria, da função e da finalidade para as quais o discurso está destinado. Portanto, o estilo está circunscrito ao decoro. Ao falar de estilo, Mattheson chama atenção para a diversidade destes e afirma que:

“A aplicação especial de certas palavras e suas combinações, idiomas, expressões e formalidades, nos escritos religiosos, bem como na lei, na corte, na sede do governo, em anfiteatros, por meio de cartas e mesmo nas relações diárias, tem por consequência a produção de uma notável diversidade de estilos. Isto é possível de ser observado tanto na fala ou nas igrejas, teatros e as câmaras, e em decorrência disso pode haver também grande variedade na aplicação e nas combinações de determinados tons, passagens, eventos, métricas e valores, nestes estilos de composição” (Mattheson , 1981 [1739], 189)

Mattheson explica que, alguns séculos antes de sua época, a variedade de estilos não era tão grande. Entretanto, no período em que escrevia o tratado as coisas haviam mudado e o número de estilos aumentado. Apesar disso, adverte: “mesmo que no futuro se vá ainda mais adiante, aumentando-se ainda mais o número de estilos, as classificações iniciais (igreja, teatro e câmara) ainda serão a base de todas.” (Mattheson , 1981 [1739], 190)

Mattheson utiliza a palavra estilo para se referir às ocasiões sacra, de câmara e teatral, primeiramente. Entretanto, utiliza os termos alto, médio e baixo, também designando-os como estilos, mas de forma secundária, e ainda cita resultantes dos estilos principais, como estilo estrito, galante (livre) e misto. Para o autor, os estilos\ocasiões sacro, câmara e teatral são resultantes da relação entre matéria e ocasião.

No que concerne às definições dos estilos sacro, teatral e de câmara, Paoliello afirma que Mattheson, ao retomar o pensamento de Cícero, determinou três estilos de elocução, que se relacionam em duas esferas diferentes.

“A primeira diz respeito à adequação externa entre matéria e ocasião, que pode ser sacra, de câmara e teatral. Esta primeira categoria define os estilos a serem empregados. Há também uma segunda situação, que se refere à adequação interna entre matéria e a escrita do discurso,

onde as variações do estilo se fazem presentes, podendo haver um estilo baixo, um estilo alto e um médio.”(PAOLIELLO, 2011, 42)

Em consequência da ideia de adequação do discurso musical às diferentes circunstâncias, também Koch definiu as três categorias de ocasião abaixo:

1. O estilo de igreja: a este estilo competem os sentimentos honrosos, elevados, e especialmente os religiosos. A estes sentimentos os caracteres mais adequados são o solene, o devoto e o honroso. Neste estilo devem ser evitados todos os ornamentos exuberantes do canto e do acompanhamento instrumental, além de qualquer artifício que sirva apenas para exibir virtuosismo, pois eles enfraquecem a expressão da obra.

2. O estilo de câmara: a este compete à expressão de sentimentos alegres, afetuosos, tristes ou elevados, ou à representação de quadros sonoros [*Tongemälde*] que brinquem livremente com a imaginação do público, geralmente composto de conhecedores e amantes da arte [*Kenner und Liebhaber der Kunst*]. Como as obras deste estilo são geralmente apreciadas mais de perto, elas exigem uma realização mais minuciosa. Portanto exigem mais habilidade artística do compositor que as obras nos estilos de igreja ou de teatro.

3. O estilo de teatro: a este compete a expressão dos sentimentos morais [*moralische Gefühle*]. Como as obras neste estilo são dirigidas a um grande e variado público, a expressão dos sentimentos deve ser mais simplificada e menos artificiosa que a expressão no estilo de câmara.¹ (Koch apud Barros, 2011, 92-93)

Entretanto, é um engano considerar que a ocasião sacra diz respeito exclusivamente ao local “igreja”, assim como “teatral” e “câmara” não se referem a estes lugares físicos e sim às circunstâncias de decoro. Essa distinção entre lugar e circunstância é explicada por Mattheson:

“O gênero da igreja, que se refere às funções espirituais, não deve ser restrito apenas ao lugar e ao momento, mas sim às ocasiões espirituais [*geistlich*], às coisas referentes à meditação [*Andacht*] e de edificação [*erbauen*]. O mesmo vale para os outros gêneros: o de câmara tem

¹ Este trecho é uma tradução do *Léxico Musical* de Koch (2001, p. 1450-1456) apresentado por Cassiano Barros em sua tese de doutorado.

a intenção voltada para as coisas morais [sittlich], e o teatral, para as coisas mundanas [weltlich], e sua intenção é voltada para pessoas serenas que fazem representar entre si tragédias ou comédias sobre acontecimentos mundanos ou históricos. ” (Mattheson, 1981 [1739], 190. Trad. Lucas)

Sobre esta questão, Mattheson ainda diz que: “Uma peça sacra pode ser tão bem executada numa sala como num jantar (...) algo religioso pode inclusive ser executado no palco de um teatro, e isso tem acontecido com frequência. ” (Mattheson, 198, [1739], 191) o que é importante a ser entendido desta premissa é que não importa o lugar da execução, mas sim a circunstância.

As esferas do decoro (interna e externa) definem, ainda, outro aspecto importante da música poética que são os afetos (matéria). Através da escrita ou decoro interno é definida a maneira de representar os afetos e ainda através do decoro de ocasião, definidos quais os tipos de afetos a serem representados. Segundo Koch (1802), os afetos constituem a matéria do discurso. Dessa forma, pode-se concluir que a matéria enquanto afeto, está vinculada ao decoro de ocasião (sacro, câmara e teatral) e que a maneira de escrever corresponde à ferramenta utilizada para representar os afetos. Sobre todas estas coisas, discorrem os preceitos do decoro. As relações de decoro não se limitam a estas três ocasiões, existem ainda outros estilos denominados alto, médio e baixo, que são fruto da relação entre matéria e a escrita do discurso. Os estilos alto, médio e baixo fazem parte da elaboração do discurso musical e serão tratados no próximo tópico.

5.2 Decoro do estilo segundo a elaboração/decoro interno: Estilos alto, médio e baixo

Conforme já abordado, as ocasiões vão determinar os afetos apropriados ao discurso. Estes afetos serão representados pelo estilo apropriado a determinado decoro e, portanto, deverão receber o tratamento adequado a estas circunstâncias. Estas diferentes esferas do decoro, a externa e a interna são, portanto, o que dita o estilo.

Da esfera interna do decoro resultam os estilos alto, médio e baixo. Esta categorização que Mattheson utiliza remete a Burmeister e o seu *Musica Autoschediastike* (1601) que ao tratar de decoro diz: “este é definido pela consideração e interpretação do texto, que permitiria gerar a construção musical mais ornada e agradável”. (Burmeister apud Bartel, 1997, 96) Estes estilos foram organizados conforme a “dignidade da matéria” e definem o tipo tratamento que ela receberá. Este tratamento é o grau de elaboração da peça, que corresponde não só às questões de contraponto, mas também à ornamentação.

Desta forma, temos um ponto de intersecção entre decoro e uma outra virtude do discurso: o ornato (*ornatus*). Sobre a ornamentação, Koch afirmou:

“Sabe-se que (os ornamentos) se difundem em todos os gêneros musicais e na expressão de qualquer sentimento, e que os melhores compositores se serviram desses ornamentos e os evidenciaram em suas obras, ora mais, ora menos, (...) de acordo com a medida da dignidade do sentimento representado.” (Koch apud Barros, 2011, 94)

De acordo com a descrição de Koch, percebemos que também os ornamentos estão a serviço da expressão dos afetos. Por esta razão, deve ser observado o tipo de afeto que se deve representar, no intuito de buscar a forma adequada da utilização dos mesmos. Para o uso decoroso da ornamentação, Mattheson observa como critério os estilos alto, médio e baixo. Portanto, cabe-nos observar a distinção entre decoro interno e externo. Assim o externo trata as ocasiões para as quais o discurso se destina e estas ocasiões constituem os estilos principais, as raízes de todos os outros (sacra, câmara e teatral). O interno corresponde aos estilos alto, médio e baixo, que têm relação com a ornamentação. Conforme Koch, os estilos alto, médio e baixo estão difundidos em todos os gêneros e estão presentes em qualquer afeto.

“Oradores e músicos do século XVIII, fundamentando-se em categorias instituídas pelo pensamento retórico ciceroniano, estabelecem que a conveniência entre res e verbum se opera em três níveis, resultando em diferentes estilos de representação retórica. Cícero se refere a eles da seguinte forma: o “estilo ténue” é adequado para a expressão de matérias baixas, cotidianas. Neste, o ornato deve ser utilizado com parcimônia, para que não salte muito à vista. Mattheson, analogamente, afirma que “uma escrita [Schreibart] baixa cheia de elaborações seria antinatural”. O “estilo sublime”, ao contrário, é conveniente para a expressão de matérias elevadas — heroicas, insígnies etc. Nele, devem abundar as amplificações, figuras, ornatos de todo o tipo, que, se bem empregados, “conduzem e movem o coração” do público. Para Mattheson, se a escrita alta for suntuosa, soará “natural”. Há um estilo intermediário, definido por negação: não é tão ornamentado quanto o “estilo sublime”, nem tão simples e direto quanto o “ténue”. Cícero o denomina de “estilo médio”. Mattheson indica a fluência como sua propriedade “natural”. Estabelecidos os gêneros da elocução, cabe ao orador expressar-se obedecendo aos critérios de adequação. Segundo Cícero, e também para os teóricos musicais do século XVIII, o orador ideal é aquele que, em seu discurso, sabe mesclar convenientemente os três estilos sem ofender os protocolos decorosos. Mattheson enfatiza que essa divisão está apoiada na própria natureza: “o alto, o médio e o baixo encontram-se no modo de ser [Wesen] natural e nas próprias coisas”. “ (LUCAS, 2007, 227-28)

Entretanto, embora descritos por Mattheson como características secundárias, os estilos alto, médio e baixo, não são definidos pelos estilos de ocasião (igreja, teatro e câmara), mas são independentes. Com isso, se quer dizer que os denominados estilos alto, médio e baixo podem estar presentes em qualquer um dos estilos principais (igreja, teatro e câmara). No que diz respeito à adequação dos estilos altos às circunstâncias, o autor explica que, no decoro de ocasião sacro, teatral e de câmara, o que é alto, médio e baixo não corresponde ao mesmo tipo de escrita. Disse ele “o que é elevado no teatro é muito diferente do que é elevado na música executada em um jantar (. . .), os três tipos e características (alto, médio e baixo) podem ser utilizados no estilo sacro.” (Mattheson, 1981 [1739], 191)

O fato é que, para tratar do decoro devemos levar em consideração que as relações internas (matéria e escrita) e externas (matéria e ocasião) provocam alterações no discurso. Estas duas esferas distintas do decoro influenciam os graus de elaboração do discurso e também o estilo. Quintiliano, em sua *Instituição Oratória*, escreveu que o estilo alto, médio e baixo se refletem diretamente na quantidade e qualidade das figuras e das palavras escolhidas. Segundo a explicação de Paoliello acerca da visão de Quintiliano:

“No estilo baixo, a qualidade mais necessária é o discernimento, para se conciliar suavidade e mover a força das emoções; no que concerne o estilo médio, ele afirma que se deve empregar o uso mais atrativo das figuras e que, nesse estilo, há mais espaço para as metáforas e introdução de digressões; sobre o estilo alto, o autor escreve que este deve mover as emoções com força, utilizando-se de ampliações e hipérboles. Quintiliano enfatiza ainda que o orador não deve manter o mesmo tom em todas as partes do discurso, mas mesclar os estilos.” (PAOLIELLO, 2011, 43)

Os estilos alto, médio e baixo podem servir aos três estilos de ocasião. Entretanto, a elaboração será distinta em cada estilo principal. Pois cada ocasião tem seu próprio decoro e, logo, uma forma própria de elaboração adequada. Desta maneira, características como o contraponto, as técnicas de amplificação, a ornamentação, as figuras, etc., serão distintas em cada ocasião.

Sobre os diferentes graus de elaboração do discurso, Mattheson explica que o importante é ser natural. Ele define como naturalidade a maneira que cada estilo deve soar, baseado no princípio da simplicidade, universalidade e generalidade. Sobre naturalidade nos graus de elaboração do discurso, Koch escreveu:

“Uma vez que este estilo seja utilizado em uma peça como o estilo dominante, ele requer, por meio de sua gravidade e dignidade características, também a dignidade do objeto ou sentimento (a matéria), pois de outra forma seu uso será vicioso; quando tratamos com o traje digno

um objeto que não corresponde a esta dignidade, recai no ridículo a própria dignidade ou o objeto que assim é tratado.” (Koch apud Barros, 2011, 95)

O contrário de naturalidade é denominado, por Mattheson, de afetação. O tratadista definiu a naturalidade conforme cada grau de elaboração. Desta forma, considerou que o estilo alto, para ser natural, tem que soar magnífico, elegante, elevado, no estilo médio a melodia precisa soar como um movimento contínuo e suave e no estilo baixo a construção melódica não pode conter elaborações artificiais. “Os estilos devem condizer com os pensamentos e com a intenção da música. Quando há inadequação, o resultado é afetado.” (Mattheson, 1981 [1739], 193).

Além dos estilos resultantes da relação do decoro com a ocasião e com a elaboração do discurso, existem três estilos de escrita básicos: o estrito (austero na definição de Koch), galante (também conhecido por livre) e o misto (intermediário para Koch) que resultam do decoro de ocasião ou estilos básicos (sacro, teatral e câmara). Sobre estes, Koch determinou os seguintes estilos de tratamento da matéria: austero, galante e intermediário. Segue abaixo, a explicação para cada um deles.

A. Austero: caracteriza-se pelo emprego de uma harmonia bem desenvolvida, o tratamento contrapontístico das diferentes vozes (de modo que todas elas tomem parte na expressão do sentimento e assumam um caráter de voz principal), e a predominância de um caráter sério. Os principais tipos de peças deste estilo são o cânone, a fuga, os coros fugais [*fugirten Chöre*], os corais fugais [*fugirten Choräle*], dentre outros. (Koch apud Barros, 2011, 92)

O que Koch chama de *austero* é chamado, analogamente, de *estrito* por Mattheson. Seguindo as correlações, o que para Koch é *intermediário*, Mattheson denomina *misto*. O estilo estrito² utiliza-se da técnica do contraponto. Neste estilo, destacam-se algumas características como: a condução séria da melodia, sem excessos de ornamentação, nem fragmentação desta; o uso frequente de dissonâncias e suspensões; e também o fato de que a fuga é o principal produto deste estilo, em outras palavras, o motivo principal da melodia nunca se perde, sempre está presente em uma ou outra voz. Para Koch o estilo adequado à ocasião de decoro sacro é o estrito.

“Aqui devem ser evitados os ornamentos desnecessários do canto e do acompanhamento instrumental, todas as conduções que só têm a intenção de mostrar a habilidade da garganta e dos dedos, e que enfraquecem a expressão. Neste tipo de música, o ouvido não deve ser coçado, para não dar à imaginação ocasião de apresentar um jogo livre de ideias, mas o coração deve ser movido” (Koch apud Paoliello, 2011, 56)

² Neste trabalho, embora mencionadas as nomenclaturas utilizadas por Koch, adotaremos aquelas propostas por Mattheson em virtude do mesmo ser nosso principal referencial teórico.

No estilo estrito a harmonia e a condução das vozes seguem regras rígidas. Por esta razão, a maneira de encaminhar a condução destas não deve ser abrupta. Portanto, desta maneira, as vozes se movimentam, em termos de progressão harmônica e melódica, com maior vagareza. O próximo estilo mencionado por Koch é o galante. Sobre este o autor afirmou:

B. Galante: também chamado de estilo livre. Caracteriza-se pelo uso de harmonias simples, a distinção entre voz principal e vozes acompanhantes (de modo que estas não tomem parte direta na expressão dos sentimentos) e um tratamento variado da melodia através da adição de incisos, frases premissivas e variações rítmicas, e do encadeamento de partes melódicas que não tenham relação direta entre si. Aplica-se este estilo em todos os tipos de movimentos de grandes obras cantadas como as árias, os coros, e seus similares, em todos os tipos de *Ballet* e música de dança, em peças didáticas [*Einleitungstücke*], nos movimentos de concertos e sonatas que não são fugais, dentre outros. (Koch apud Barros, 2011, 92)

O estilo galante é associado com o gênero teatral e também com o gênero de câmara. Alguns tipos de música vocal, danças, concertos, aberturas, sonatas e seus derivados, que não estão no estilo de fuga estão, por consequência, dentro do que foi denominado estilo livre ou galante.

C. Intermediário: resulta da mistura dos tipos acima descritos. (Koch apud Barros, 2011, 93)

O estilo *intermediário* ou, como é chamado por Mattheson, estilo *misto*, é o que resulta do decoro de câmara. A mescla dos estilos estrito e galante é adequada para alguns gêneros associados à ocasião de câmara. Um ponto importante de distinção entre o galante e o misto é a utilização de contraponto, sendo que, no misto este é permitido, entretanto não é utilizado no estilo galante. Haydn, em seu Op. 20 nº 5 no *finale a due soggetti*, nos dá o perfeito exemplo da mistura entre estilo galante e elementos de fuga, ou seja, o estilo utilizado é claramente o misto. Este modo proporciona mais liberdade ao compositor, pois permite à ocasião de câmara a utilização de afetos livres e variados.

Com a descrição dos estilos principais e suas ramificações, Mattheson proporciona ao compositor as ferramentas para a adequação da escrita musical aos preceitos retóricos do decoro. As regras estabelecidas por Mattheson, na elaboração deste tratado de composição, demonstram o que era necessário ter em mente para a realização de uma escrita organizada de modo a adequar-se aos preceitos retóricos. As ideias utilizadas no discurso musical, assim como no discurso de um orador, deveriam ser

previamente elaboradas (*inventio/ loci topici*). Depois, deveriam ser organizadas de forma a serem inteligíveis (*dispositio*) e também elaboradas de forma artística (*elocutio*) para que este discurso musical fosse sedutor aos ouvidos do seu público. Para isto, toda esta organização deveria seguir os preceitos de adequação ao gênero ao qual a composição pertencia, de forma a serem compreendidas e aceitas pelo seu público (decoro).

5.2.0.1 Sobre as Figuras Musicais

Vinculadas à *elocutio*, no que concerne a ornamentação e decoração da peça, estão as figuras musicais. Diversos autores fizeram listas de figuras retóricas aplicadas à música, entre eles Mattheson. A partir da ideia de que o sistema retórico se relaciona com o musical, estes autores transpuseram terminologias de um sistema para o outro de forma análoga. A intenção desses catálogos era ensinar o compositor, *através do exercício*, utilizando como modelo figuras de uso corrente. Todos esses procedimentos de ensino e aprendizado presentes nos tratados destes séculos, deixam evidente que o processo de criação musical se dava através de um método específico que buscava o exercício racional da produção e interpretação da música.

As figuras retórico-musicais são um artifício da elocução. Estas são o meio de buscar expressar os afetos desejados através do ornato. Assim como todo o restante que constitui o discurso retórico musical, as figuras estão circunscritas ao decoro. Para Barros:

“Figura é um recurso de estilo que permite uma expressão livre e ao mesmo tempo codificada, que se afasta do uso comum das palavras para obter mais força e adequação. É livre porque não somos obrigados a recorrer a ela para nos comunicar; e é codificado porque cada figura constitui uma estrutura conhecida, repetível e transmissível.” (BARROS, 2006, 15)

Para Mattheson, a ornamentação deve ser usada com bom senso e bom gosto para embelezar a melodia com adequação. Disse ele que “o cantor ou instrumentista deve ornamentar a melodia, e existem abundantes figuras ou arquétipos na retórica que podem ser úteis, se bem utilizados. Entretanto, jamais estas decorações podem ser utilizadas em excesso.” (Mattheson, 1981 [1739], 481) O autor faz uma distinção entre figuras que ele chama de *dictionis*, as quais correspondem a palavras ou pequenas células musicais que não formam em si uma frase, e as *figurae sententiae*, que são as figuras relativas a frases inteiras “suas variações, imitações, repetições, etc.” (Mattheson, 1981 [1739], 481)

Mattheson, no tratado de 1739, não se aprofunda no tratamento das figuras. Ele considera que, embora estejam em todas as composições, as figuras estão sujeitas

a constantes mudanças. Não obstante, ele não invalida a utilização destas e, mesmo após afirmar que elas estão sujeitas a alguns modismos, ele ratifica a importância delas dizendo que: “se bem usados, os embelezamentos jamais devem ser desprezados na composição, sejam eles escritos pelo compositor, se ele é um bom cantor ou instrumentista, ou mesmo que um intérprete produza um embelezamento espontaneamente.” (Mattheson, 1981 [1739], 481). De fato, a única ressalva do autor, concerne ao uso inadequado e desprovido de bom gosto dos ornamentos.

As figuras e sua relação com os afetos a serem representados no discurso retórico musical, serão posteriormente retomadas quando abordadas as peças tidas como *Sturm und Drang* de Haydn. Os afetos e figuras têm um sentido bastante prático para a análise, visto que podem ser a ponte entre a música poética e as características de parte da obra de Haydn chamada (talvez de forma equivocada) de *Sturm und Drang*.

Até este momento, apresentamos os fundamentos do discurso retórico musical, sobretudo aqueles levantados por Mattheson em seu tratado de 1739. O entendimento da música como um discurso pensado e estruturado de forma racional, mas que ensina, deleita e move o ouvinte, edificando-o através dos afetos; a organização do discurso musical amparado nas propostas de autoridades como Cícero na sua divisão do discurso dos oradores da Antiguidade; o decoro como fruto da relação entre ocasião e matéria musical, ao mesmo tempo em que serve de regulador da adequação do discurso musical em sua esfera moral e também prática; os afetos e por consequência todas os artifícios musicais que os representam e os movem; enfim, todo o percurso até aqui traçado tem como objetivo o estabelecimento de parâmetros para observação das peças consideradas parte do *Sturm und Drang* de Haydn.

Na segunda parte do trabalho, será debatido o termo *Sturm und Drang*, vinculado às ideias apresentadas na primeira parte da pesquisa. Assim, serão apresentados seus teóricos e defensores juntamente com as características propostas por estes. Desta forma, através do entendimento dos afetos e das técnicas de composição utilizadas no repertório *Sturm und Drang*, debater-se-á a veracidade do entendimento deste repertório como um prenúncio do romantismo. Segue-se à segunda parte com a abordagem do conceito de *Sturm und Drang*.

6 PARTE II: Sturm und Drang Musical

Visto, por alguns autores, como o prenúncio do romantismo, o movimento literário *Sturm und Drang* foi ruma resposta ao racionalismo iluminista do século XVIII no âmbito da literatura, exclusivamente, alemã. Segundo Robert Bareikis o *Sturm und Drang* surgiu “ em reação aos aspectos sociais, filosóficos e literários do iluminismo. ” (Apud Lang, 1978, 269). Dentro desta perspectiva, o *Sturm und Drang* literário tinha como características a oposição ao culto exacerbado da razão, valorizando, outrossim, o irracionalismo, a fantasia, o direito à individualidade e à liberdade do espírito criador. Segundo Adamov-Autrusseau¹, este estilo de escrita está associado à poesia espontânea, primitiva, e tinha como objetivo mover pela emoção.

Este termo foi empregado na literatura tomando de empréstimo o título de uma peça teatral de Friedrich Klingler publicada em 1776. Posteriormente, o vocábulo foi introduzido na musicologia por Théodore de Wyzewa, em virtude do centenário da morte de Haydn em 1909. Neste feito, ele afirmou que “junto às causas pessoais e emocionais, que são fonte dos seus trabalhos patéticos, é apropriado adicionar a grande crise moral e intelectual, que, naquele tempo, estava transformando as artes na Alemanha.” (Wyzewa apud Grim, 1990, 8). Desta forma, Wyzewa considerou, para a cunhagem do termo, o aumento do uso de tonalidades menores nos arredores de 1772, especialmente nas sinfonias e quartetos de Haydn, como o produto do meio cultural do qual o movimento literário *Sturm und Drang* também emergiu.

No entanto, desde o princípio, a utilização do termo literário para definir um período, subperíodo, movimento, ou mesmo um estilo na história da música esta cercada de controvérsias. Dentre os musicólogos que abordam o tema, existem duas opiniões opostas em relação ao uso da terminologia: um grupo define o termo como um equívoco e o outro, atribui características precisas ao *Sturm und Drang* musical, tentando construir um paralelo com o movimento literário.

Entre os estudiosos que utilizam o termo, no âmbito musical, temos nomes importantes como: H.C Robbins Landon, Barry S. Brook, Karl Geiringer, Friedrich Blume e Leonard Ratner, entre outros. Embora não tenham consenso sobre as características estilísticas do mesmo, ainda assim, estes autores consideram-nas suficientes para compreender o *Sturm und Drang* como um momento musical que apontou para transformações que conduziram ao romantismo. As listas de características atribuídas ao termo, pelos musicólogos defensores da existência desta influência literária na música, foram compiladas por Grim² e serão resumidamente apresentadas a seguir. Vale lembrar

¹ Citado por Arthur Ituassu em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4 Ituassu.pdf

² William Grim em sua publicação *Haydns Sturm und Drang Symphonies: Form and Meaning*, discute

que Haydn é considerado por todos os autores como um dos principais representantes do *Sturm und Drang* e, em seu estudo sobre o termo, Grim tem seu foco em Haydn. O período que, para estes autores, seria *Sturm und Drang*, na obra de Haydn, se concentra nas sinfonias e quartetos nos arredores da década de 1770. Por esta razão, este capítulo concentrar-se-á nas características de *Sturm und Drang* aplicadas à obra de Haydn circunscritas ao gênero e período mencionados. As seguintes obras, são frequentemente citadas como representantes do movimento *Sturm und Drang*:

Tabela 1: Sinfonias e quartetos de Haydn considerados *Sturm und Drang*

Sinfonias	Quartetos
Nº 26 em ré menor	Opus 20 : Nº 1, em Mí bemol maior
Nº 35 em si bemol maior	Opus 20 : Nº 2, em Dó maior
Nº 38 em dó maior	Opus 20 : Nº 3, em Sol menor
Nº 39 em sol menor	Opus 20 : Nº 4, em Ré maior
Nº 41 em dó maior	Opus 20 : Nº 5 em Fá menor
Nº 42 em ré maior	Opus 20 : Nº 6 em Lá Maior
Nº 43 em mi bemol maior	
Nº 44 em mi menor	
Nº 45 em fá sustenido menor	
Nº 46 em si maior	
Nº 47 em sol maior	
Nº 48 em dó maior	
Nº 49 em fá menor	
Nº 50 em dó maior	
Nº 51 em si bemol maior	
Nº 52 em dó menor	
Nº 58 em fá maior	
Nº 59 em lá maior	
Nº 65 em lá maior	

Compilado de diversos autores do *Sturm und Drang*

O autor que serve de referência para todos os outros que aceitam a nomenclatura *Sturm und Drang*, na música, é Robbins Landon. Este, dedica uma parte do seu trabalho sobre Haydn, à descrição do termo. Curiosamente, no princípio de sua argumentação, ele fez a seguinte afirmação:

“Quando o estudioso francês Théodore de Wyzewa, em 1909, pensou ter descoberto a “crise romântica” na vida de Haydn, e quando ele

a terminologia apresentando diversos pontos de vista de autores que adotam o termo como um período na história da música, assim como de outros que o rechaçam.

tentou aliar essa crise com o bem conhecido movimento literário, usualmente referido como *Sturm und Drang* em virtude do título de um romance escrito por Klinger em 1776, Wyzewa não tinha consciência que muitas das datas, tidas como reais na obra de Haydn, estavam equivocadas” (LANDON, 1978, 266)

Landon segue explicando que muitas das obras, citadas como *Sturm und Drang*, foram escritas antes ou depois da data que as dedicatórias exibiam. O que teria causado o engano foi o fato do catálogo das sinfonias de Haydn, feito pelo austríaco E. von Mandyczewski, ter adotado erroneamente algumas datas de autógrafo e dedicatória como datas de composição. Alguns exemplos das obras referidas como *Sturm und Drang* com datas trocadas foram: a sinfonia N^o45 (La passione), datada como “1773”, mas de fato foi escrita em 1768; a sinfonia N^o26 (Lamentatione) dita ter sido escrita em “1765” quando na verdade acredita-se ter sido composta alguns anos mais tarde, entre outras. Diante desse fato, Landon conclui que: “claramente, a crise musical austríaca precedeu o movimento literário alemão; e ainda existem muitas razões para pensar que a crise musical austríaca, e as raízes de onde esta nutriu-se, foi antes musical do que literária.” (LANDON, 1978, 267)

Entretanto, o autor nomeia as obras escritas por Haydn como parte do que a princípio chama de *crise musical austríaca*, mas em certo ponto do seu trabalho adota o termo *Sturm und Drang*. Isso, apesar de sua constatação da não correspondência cronológica entre as peças musicais de Haydn, e as obras literárias escritas na Alemanha (este motivo, para muitos, já seria uma razão lógica suficiente para abandonar a nomenclatura) mas, Landon não o faz e justifica: “ambos movimentos eram similares em sua mensagem, linguagem, estrutura, na sua vida relativamente curta. . .” (LANDON, 1978, 267) Desta forma, a partir deste ponto, o musicólogo procura comprovar que estas duas distintas linguagens eram de fato uma só. Desta forma, como argumento a favor do *Sturm und Drang* musical, Landon cita a existência simultânea de obras de tonalidade maior e menor e afirma que na literatura os gestos opostos também coexistiram neste período e ainda comenta que o *Sturm und Drang* esteve “lado a lado com as palavras bombásticas, com os gestos trágicos, e com a sensibilidade de almas bonitas. O próprio Goethe quando, trabalhava em seu Werther, fez graça com ideias de Rousseau em um pequeno drama chamado *Satyros*.” (apud Landon, 1978, 271)

Além do evidência da coexistência dos gestos opostos, outro argumento utilizado pelo autor, para aproximar o universo literário alemão do musical austríaco, é o fato de ambos terem precursores variados. Conforme Landon:

“Assim como o *Sturm und Drang* literário teve diversos precursores, desde Klopstock até as traduções de Denis Ossian, a crise musical austríaca teve seus precursores em outros países e na monarquia. A essência do estilo não era nova: encontramos na escola do norte

da Alemanha, e particularmente nas determinadas e excentricamente brilhantes composições de C. P. E. Bach, cuja música sabidamente teve um grande efeito sobre Haydn e Mozart” (LANDON, 1978, 271)

Dentre os precursores do que seria a crise musical austríaca e/ou *Sturm und Drang* musical, Landon aponta C. P. E. Bach em seu concerto em Ré menor para cravo e orquestra Wq. 23, como um modelo seguido pelo dito movimento *Sturm und Drang* musical e também diz que, por sua vez, a obra foi inspirada na peça, também para cravo e orquestra, em Ré menor de J.S. Bach BWV 1052. Oportunamente, serão retomados estes concertos com a finalidade de observar estes possíveis elementos *Sturm und Drang*.

As conexões criadas por Landon entre o *Sturm und Drang* literário e o que ele, primeiro determinou como Crise Musical Austríaca e em seguida *Sturm und Drang* musical, apresentam inúmeras fragilidades. No que tange às semelhanças circunstanciais apresentadas (diversos precursores e coexistência de gestos opostos), embora não sejam equivocadas, isoladas de outros fatores não podem sustentar os distintos acontecimentos como sendo parte do mesmo movimento artístico. Pois, desta forma, é inevitável questionar a real possibilidade de apontar um momento da música e/ou da literatura que tenha sido absolutamente fruto de uma só fonte ou onde não houve a coexistência de distintos procedimentos, características, etc. Desta maneira, ao admitir-se estes argumentos, estar-se-ia abrindo precedentes a outras comparações, que por serem muito genéricas não são exatamente falsas, mas em contrapartida dispensam uma investigação atenta aos detalhes e as singularidades envolvidos no processo da composição musical. Além disso, os procedimentos utilizados foram amplamente documentados no século XVIII, um apanágio do qual dever-se-ia tirar proveito.

Por conseguinte, comparar um movimento literário com composições musicais de um determinado período, que inclusive não coincide cronologicamente com o mesmo, e concluir que se tratam de expressões artísticas da mesma natureza e, portanto, chamá-las pela mesma alcunha, nada mais parece do que a simplificação do significado das composições musicais no intuito da busca de um rótulo.

Os autores que compactuam com a existência do *Sturm und Drang* musical, provavelmente, partem da ideia de Landon acerca das circunstâncias que propiciam considerar o movimento literário e a música nos arredores de 1770 produzida na Áustria, como parte do mesmo contexto. Uma vez que, em sua maioria, os estudiosos não discutem a ligação da literatura e da música, mas apenas tomam o fato como verdadeiro e assim partem diretamente à faina de traçar um perfil ao grupo de composições *Sturm und Drang*.

Apesar de buscar argumentos que justifiquem a ligação entre a música austríaca

e a literatura alemã, ainda assim, Landon não especifica o caminho tomado para que os atributos inerentes às ferramentas da escrita se traduzissem em composições musicais. Mesmo assim, estabeleceram-se algumas listas de características que pretendem dar conta de explicar os artifícios composicionais do período. Porém, quando o autor determina os aspectos do *Sturm und Drang* musical, ele abandona a literatura e recorre somente às composições referidas como parte do movimento, com o intuito de estabelecer as propriedades gerais deste. Portanto, de acordo com Landon o *Sturm und Drang* musical possui os seguintes atributos: preponderância de tonalidades menores; o uso do formato da “sonata da chiesa”; maior uso do contraponto; uso do cantochoão; aumento do uso de sinais indicativos de dinâmica, especialmente o ‘crescendo’; uso do uníssono com dinâmica forte nas aberturas combinado com um acentuado contraste de dinâmica no que segue; linhas harmônicas longas, especialmente nos movimentos lentos; uso de padrões rítmicos sincopados; longos saltos no material temático muitas vezes combinado com notas de valores mais longo que o usual; aumento na orquestração; e por fim aumento no humor musical.

Outros importantes autores também contribuíram para a disseminação da ideia do *Sturm und Drang* musical, citando as suas qualidades musicais e traçando assim o perfil do que teria sido este movimento. Dentre eles, Brook definiu oito características que, segundo ele, estão presentes nas peças *Sturm und Drang*: preocupação com tonalidades menores; ritmos sincopados, motivos melódicos construídos sobre saltos; harmonias tensas; dissonâncias destacadas; modulações extensas; contraste de dinâmicas e acentuações; e fascinação por esquemas contrapontísticos. Nas definições de Brook encontra-se bastante semelhança com as de Landon.³

Geiringer escreveu que o *Sturm und Drang* na música é caracterizado por: tonalidades menores; uso de ferramentas de contraponto; marcações mais explícitas de dinâmica e a tendência ao uníssono no começo dos movimentos; e ainda mencionou que as peças deste estilo têm “fervor passional e intensidade dramática”. (GEIRINGER; GEIRINGER, 1982, 259)

Blume não cita características gerais do termo, mas afirma que as sinfonias de Haydn que pertencem ao período *Sturm und Drang* são aquelas que iniciam a guinada para o período romântico. De acordo com o autor “um isolado grupo de trabalhos de Haydn levam à era romântica, por suas escolhas de tonalidade, excitação rítmica, tema desenvolvidos com característica de tensão; textura dos motivos, predileção por uníssonos e harmonias que chocam emocionalmente.” (BLUME, 1970, 101)

Tendo em vista estas diversas fontes de caracterização do *Sturm und Drang* musical, apesar dos aspectos históricos levantados anteriormente não serem convincentes sobre o uso desta nomenclatura na música, entende-se a necessidade de abordar e

³ Grim, William. 1990, p. 19-21.

verificar estas características. Desta forma, a partir de uma lista de aspectos comuns mencionados por estes autores, seguem algumas considerações sobre estas qualidades, utilizando o repertório citado como *Sturm und Drang*, e sempre relacionando-as às preceptivas abordadas no primeiro capítulo.

6.1 Características do *Sturm und Drang*: uma breve revisão

Com a finalidade de discutir os principais atributos citadas pelos autores acima como pertencentes ao *Sturm und Drang* musical, dispõe-se uma lista daqueles mais comumente mencionados, são eles: 1) Contraponto; 2) Cantochão; 3) Sonata *da Chiesa*; 4) Ritmos Sincopados; 5) Harmonias tensas, Saltos angulosos e Dissonâncias destacadas; 6) Dinâmicas e acentos; 7) Tonalidades e modos menores. Existem outras características menos citadas, mas que oportunamente, em virtude de se relacionarem com algumas destas em destaque, serão discutidas dentro dos tópicos apropriados.

6.1.1 Contraponto

Uma questão levantada por muitos destes estudiosos é o uso de técnicas de contraponto nas peças *Sturm und Drang*. Este tema, particularmente, remete a uma pergunta: Sendo as técnicas de contraponto tão amplamente discutidas e difundidas por diversos tratadistas setecentistas e oitocentistas, não seria prudente considerar esta como uma característica de atrelamento ao passado ao invés de algo que esteja apontando para o futuro? Estudiosos como Grim ponderam que “são bastante ilógicos aqueles autores que consideram o *Sturm und Drang* como uma música tão diferente daquela feita no passado, considerando contraponto como uma de suas principais características” (GRIM, 1990, 22). Pelo que tudo indica, ao se considerar historicamente o contraponto, não parece razoável conceber esse como uma ferramenta que precedeu uma ruptura de paradigma com os sistemas composicionais dos séculos XVII e parte do XVIII.

Grim parece estar correto em sua avaliação, mas somente apontar o contraponto como uma prática do “passado” e, portanto, conhecida, é apenas parte da resposta. Conforme visto no capítulo I, os distintos tipos de decoro comportam certa diversidade de modos de escrita. Partindo do pressuposto de que Grim está restringindo o universo de Haydn às sinfonias e eventualmente aos quartetos, na verdade ele se refere a gêneros comuns ao decoro de câmara. Vimos que na ocasião de câmara o estilo de escrita é o misto, ou seja, aquele que mistura as escritas galante e a estrita. Com isto, o uso do contraponto é natural nestas peças, podendo ser utilizado em conjunto com o estilo livre, segundo às preceptivas setecentistas.

Além disso, parece que Landon e os autores do *Sturm und Drang* consideram o contraponto predominantemente como fuga, inclusive por isso parte dos quartetos

pertencentes ao Opus 20 de Haydn estão na lista. Esta, na verdade, é uma simplificação do que era considerado contraponto por Mattheson, que cita fuga como uma das formas de contraponto e diz que "Deve ser observado que todas as fugas mais justamente do que qualquer outra combinação harmonica são contrapontos; no entanto todos os contrapontos não são fugas."(Mattheson, 1981 [1739], 497-500)

6.1.2 Cantochão

O mesmo se aplica ao que Landon afirmou, sobre o cantochão ser característica do período. Seus exemplos (Sinfonia Nº 26 e Nº45) servem mais como exceção do que como regra, mesmo que considerássemos o *Sturm und Drang* um período, uma vez comparado o número de produções citadas como parte do movimento e aquelas que utilizam o cantochão.

6.1.3 Sonata da Chiesa

No que concerne a esta característica, apontada por Landon mesmo nas sinfonias consideradas pelo autor como sendo deste período, conforme apontou Grim, somente a sinfonia Nº44 poderia ser considerada da chiesa. Ademais, existem outras sinfonias com este padrão de movimentos que precedem o período em questão.

6.1.4 Ritmos Sincopados

Landon e Brook enfatizam a questão dos ritmos sincopados como uma marca estilística do período *Sturm und Drang*. Entretanto, os artifícios rítmicos utilizados por Haydn são os mais variados em sua extensa produção. Existem algumas sinfonias do período que realmente utilizam-se de sincopas como algo memorável na construção melódica. Grim cita as sinfonias Nº45 e Nº49 como bons exemplos, entretanto a maioria das obras classificadas como *Sturm und Drang* não possui essa mesma qualidade. Um fato a ser considerado é que Haydn usa ritmos sincopados em obras de todos os períodos de sua carreira, antes e depois do que se chama *Sturm und Drang*. Por exemplo, no segundo movimento da sinfonia Nº 4 em Ré maior composta entre 1757-1760, a voz do segundo violino é baseada em sincopas, o que faz disso uma marca importante deste movimento.

Mattheson afirma serem importantes, no estilo de câmara, artifícios musicais que incluem a síncopa. Diz ele que "o estilo da câmara também requer mais diligência e perfeição do que qualquer outro (. . .) ligaduras, sincopas, *arpeggios*, alternâncias entre tutti e solo, entre adagio e *allegro*, etc., são absolutamente essenciais. . ." (Mattheson, 1981 [1739], 222). Além disso, a síncopa consta no tratado de Mattheson como uma forma de contraponto, este fato justifica a utilização desta, ao longo da carreira de

Haydn, tão repetidamente. Desta forma, estas evidências permitem supor que a sincopa não constitui uma característica definidora de *Sturm und Drang*.

6.1.5 Harmonias tensas, Saltos angulosos e dissonâncias destacadas

Mesmo em períodos anteriores, as dissonâncias eram vistas como algo a ser destacado na melodia, especialmente naquelas com o uso de contraponto. Mattheson cita dissonâncias como um recurso útil na busca de expressividade, conforme explica “uma peça contrapontística ou uma composição musical a qual é ornamentada com bem colocadas dissonâncias tem grande mérito, e obtém-se grande expressão através do uso de tais intervalos.” (Mattheson, 1981 [1739], 581). Para o autor, as dissonâncias servem para dar tempero à música, mas adverte para ter cuidado com os excessos, tendo em vista que desta forma a naturalidade da melodia pode ser prejudicada e fala por analogia que “todos sabem que uma comida muito salgada, assim como a comida insossa não são aprazíveis” (Mattheson, 1981 [1739], 581). Portanto, o uso de dissonâncias não se configura como um recurso expressivo exclusivo de um estilo, então apontá-lo como tal é desconhecer os procedimentos atrelados à *musica poetica*.

6.1.6 Dinâmica e Acentos

Um aspecto citado por alguns dos representantes do *Sturm und Drang* são as aberturas em uníssono e com marcação de dinâmica *Forte*. Entretanto, através da audição das sinfonias de Haydn, pode-se concluir que das ditas obras *Sturm und Drang*, somente a N^o 44 possui esta particularidade, e em contrapartida, algumas sinfonias anteriores, como a N^o 2 em dó maior, tem sua abertura em uníssono e indicação de dinâmica *Forte*.

Outra questão são as variações de dinâmica, que seriam abruptas neste momento. Assim como em outras características citadas, a mudança de dinâmicas já vinha sendo uma prática adotada por Haydn, por exemplo na sinfonia N^o 34, ou mesmo em sinfonias anteriores como a N^o6, onde há uma extensa variação de dinâmicas e acentos.

Ao explicar as mudanças no conceito de humor ocorridas no final dos setecentos, especificamente aplicando-as à obra desse compositor, Lucas menciona a opinião de alguns críticos da época, que apontavam que as variações de dinâmicas e de andamentos na obra de Haydn eram uma forma de expressar o que críticos de sua própria época denominavam “desprezo mundano”, o que representa “o reflexo da incapacidade de explicar o mundo.” (LUCAS, 2005, 95) . Contudo, nas menções da época acerca das variações de dinâmica e andamentos, em nenhum momento é enfatizado um período específico da produção do compositor, inclusive pela tendência

do momento em se considerar aspectos individuais de sua escrita, como a originalidade, em detrimento dos compromissos de escrita com determinado período. Conforme Lucas: “A geração de críticos musicais imediatamente subsequente a Hiller buscou alguns termos novos para qualificar a música de Haydn, tais como “individual” e “original”, deixando de usar outros, pejorativos, como “errado”, “indecoroso” e “vulgar”.”(LUCAS, 2005, 90) Até mesmo pelo viés da originalidade romântica é complicado considerar que, em dado momento de sua carreira, Haydn passou a seguir uma tendência manifestada na literatura em sua música, pois se o compositor passou a adotar outros procedimentos, os teóricos românticos atribuiriam à sua originalidade.

6.1.7 Tonalidades e Modos menores

Das características citadas por estes autores, existe um ponto de consenso referente à preferência por tonalidades menores neste momento da história da composição musical. No compilado sobre as sinfonias do século XVIII feito por LaRue e Landon, *Le catalogue thématique des Symphonies du XVIIIe siècle*, os autores estabelecem que, de um total de 7000 sinfonias listadas, apenas 140 estão em tonalidade menor. Esse número pequeno de sinfonias em tons menores contrasta com o grande número composto por Haydn no suposto período *Sturm und Drang*, esse fato faz o argumento da tonalidade ser um dos mais fortes utilizados pelos defensores desta concepção. Segundo os argumentos de Brook “o uso das tonalidades menores como tonalidade principal na música do século XVIII era extremamente raro, e quase invariavelmente tinha um significado especial. Isso tem que ser considerado questão *sine qua non* para as peças *Sturm und Drang*. Além disso, nos arredores do ano de 1770 os trabalhos em tonalidade menor quase todos eram de caráter *Sturm und Drang*.”(BROOK, 1970, 278)

O uso retórico das tonalidades menores, com menor frequência que o de tonalidades maiores e com intenção patética já era usual antes do *Sturm und Drang*. De fato, desde que a tonalidade se estabeleceu, sempre o uso de qualquer uma delas foi específico e dotado de sentido. Zarlino (1558) já dizia que a tríade menor acentuava afetos ligados à tristeza: “de certa forma que geralmente se ouvem as consonâncias arranjadas de forma contrária à natureza numérica do som (. . .) com o resultado que eu posso apenas descrever como triste e lânguido, e que torna a composição inteira leve” *apud* PALISCA, 1983, 16)⁴ Ainda sobre o tema, Quantz afirma que “de modo geral, a tonalidade maior é usada para expressão do que é alegre, enérgico, sério e sublime, e a menor, para expressar o que é encantador, melancólico e delicado (. . .).” (*apud* Gatti, 1997, 38)

Estas abordagens, ainda que não representem a totalidade do que foi dito sobre

⁴ Tradução de Viviane Kubo em <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/22541/13400> data de acesso: 17 de junho de 2015.

o tema antes do período considerado *Sturm und Drang*, já servem para deixar claro que o uso da tonalidade menor não se presta para definir o termo nem como estilo nem como período histórico. Destes argumentos, o único que permanece válido é que seu uso foi mais frequente na obra de Haydn do que em outros compositores de sua época. Contudo, este argumento isolado dificilmente encontra forças para sustentar a ideia de que o movimento *Sturm und Drang* possa ter ocorrido na música.

É interessante abordar detalhadamente a sinfonia Nº 34 em ré menor composta em 1765, pois esta sinfonia não é citada como parte do grupo, mas, no entanto, nela percebem-se diversos elementos apontados como constituintes do *Sturm und Drang*. Efetivamente, a sinfonia é escrita em tonalidade menor; sua forma é de uma *sonata da chiesa* (*adagio, allegro, minueto moderato e presto assai*); utiliza-se de ritmos sincopados, e grandes saltos, conforme ilustra o exemplo:

Figura 3 – Sinfonia em ré menor Nº, 1º movimento (1-5)

Adagio

2 Oboi
 clar. in D/Re
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello,
 Basso
 : Fagotto

imslp.org

Além disso, esta peça contém movimentos cromáticos no primeiro e segundo violino, da mesma forma que em outras vozes, conforme o exemplo seguinte:

Figura 4 – Sinfonia em ré menor Nº 34, 1º movimento (19-24)

imslp.org

Estes são alguns exemplos das citadas características *Sturm und Drang* e que já estavam presentes na música de Haydn composta anteriormente ao período. Esta obra, em particular, é um exemplo concreto de que estes procedimentos eram utilizados, com maior ou menor frequência, mas isso não necessariamente denota um período ou

outro, mas sim, muito provavelmente, a observância ao decoro, ao estilo adequado a cada circunstância e as representações dos afetos relativos às distintas ocasiões.

No que se refere à questão do *Sturm und Drang* como estilo, um dos autores que defende esta ideia com bastante ênfase é Leonard Ratner em seu livro *Classic Music: Expression, Form and Style*, de 1980. O autor adiciona o termo ao seu catálogo de estilos do século XVIII. Em sua análise da sinfonia N^o102, existe a procura por resquícios do *Sturm und Drang* no repertório de Haydn posterior ao período em que estas composições teriam sido abundantes. Ratner não explica as razões pelas quais considera o termo como um estilo, mas atribui a este termo, assim como os demais autores, características. Desta forma, explica que:

“ O *Sturm und Drang* tem sido adotado por teóricos musicais como as primeiras manifestações do romantismo – a expressão da subjetividade e intensos sentimentos pessoais. Koch, 1802, refere-se a *Stürmende Leidenschaften* (paixões tempestuosas). *Sturm und Drang* utiliza-se de ritmos enérgicos, textura cheia, harmonias de modo menor, cromatismos, dissonância e estilo declamatório. A música de Haydn de 1770 possui alguns destes atributos. ” (RATNER, 1980, 21)

De certa forma, Ratner não se distancia do que foi dito pelos outros no que concerne às qualidades do *Sturm und Drang*. Ao criticar os métodos utilizados por Ratner em sua análise, Grim escreve que existem dois problemas básicos nesta abordagem: O primeiro é que ele se utiliza de concepções analíticas muito distantes das preceptivas do período em questão e a segunda é que ele descreve *Sturm und Drang* de forma muito similar ao *Empfindsamkeit* (“sensibilidade”).

Conforme visto, a definição de estilo no século XVIII parte do pressuposto que este está condicionado às suas relações com a matéria, função e finalidade do discurso musical. Isso faz com que o estilo seja circunscrito ao decoro. Conforme a explicação de Mattheson, a aplicação de diferentes formas de escrita de acordo com as ocasiões, leva, por consequência, a uma diversidade considerável de estilos. Algumas das qualidades atribuídas ao *Sturm und Drang*, como harmonias elaboradas, contraponto, uso de dissonâncias, entre outros, coincidem com as características apontadas por Koch e Mattheson, nos respectivos estilos austero e estrito, conforme o primeiro capítulo deste trabalho. Evidentemente, estas sinfonias e quartetos de Haydn, considerados *Sturm und Drang*, não podem ser ditos pertencentes ao estilo estrito, mas provavelmente se inserem perfeitamente no estilo misto, pois possuem elementos do estilo galante e do estrito, e certamente não é coincidência que se trata de um repertório elaborado para o decoro da câmara.

Mattheson, operando como Haydn, em uma chave retórico musical, observa que todos os estilos, por mais diversificados que possam parecer, estão vinculados

aos três que considera a base de todos os outros, os estilos: sacro, da câmara e teatral. Ao mencionar *Sturm und Drang* como estilo, em nenhum momento Ratner leva em consideração este pensamento, de modo que não há nenhuma preocupação em vincular o “estilo *Sturm und Drang*” a algum dos estilos básicos descritos em preceptivas setecentistas. Isto pode evidenciar, na verdade, uma abordagem anacrônica do termo estilo.

Contudo, de acordo com preceptivas do XVIII, *Sturm und Drang* não poderia se encaixar nem nas classificações de período nem nas de estilo. A falta de conexão com as bases teóricas da *musica poetica*, indica que os teóricos simpatizantes da aproximação da música com o movimento literário, fizeram uma abordagem que olha para o passado utilizando-se de ferramentas do seu tempo, em detrimento daquelas utilizadas na época investigada. Considerando que autores como Koch, Mattheson e Quantz, entre outros, estavam dialogando com autoridades como Cícero e Quintiliano, não parece razoável desconsiderar estes fundamentos do pensamento composicional, pois são provenientes de princípios que são parâmetro para diversos aspectos da cultura ocidental. Inclusive, Landon ao citar como um dos precursores do *Sturm und Drang* musical J.S. Bach com seu concerto para cravo em Ré menor, deveria ter observado que os aspectos em comum deste concerto com aquele de C.P.E. Bach e com as sinfonias e quartetos de Haydn tendem antes a ser o resultado da aplicação da prática consolidada e amparada por preceptivas da época, do que propriamente o prenúncio do futuro.

Destarte, as características apresentadas como *Sturm und Drang* não são de fato definidoras do que poderia ser considerado um estilo, ou período, porque ao que parece, já estavam presentes na música, e estes procedimentos composicionais já eram previstos dentro das preceptivas da *musica poetica*. Aliás, talvez o grande problema dos definidores do *Sturm und Drang* esteja no fato dos autores não tratarem da natureza da ideia musical em si, mas abordarem somente características técnicas da composição musical, que isoladas, podem ser encontradas em qualquer período da história da música, em qualquer repertório e, portanto, não podem ser definidoras deste conceito.

Para aqueles que defendem o *Sturm und Drang* como uma categoria apropriada à música, além das características técnicas apresentadas, um argumento utilizado está amparado na ideia de que durante o período definido como “galante”, este movimento impetuoso teria surgido da necessidade de alcançar profundidade emocional. De acordo com Lang, o *Sturm und Drang* seria um estilo musical em que paixões ou afetos são expressos com mais intensidade do que anteriormente o eram, através de um processo dialético entre objetivos conflituosos e afetos. Para Lang “os apóstolos do *Sturm und Drang* acabaram vítimas dos inúmeros problemas que eles mesmos evocaram.

”(LANG, 1941, 619), pois as paixões movidas com tanto ímpeto numa espécie de loucura temporária geram inexoravelmente o caos. Lang descreve que o início da sinfonia moderna deu-se junto com o movimento *Sturm und Drang*, e afirma que “os compositores deste período já não se sentiam mais satisfeitos com os conteúdos utilizados no estilo galante; eles estavam buscando maior profundidade de ideias com as quais eles poderiam desenvolver e transmitir com eloquência através de uma forma apropriada. ”(LANG, 1941, 611)

Para melhor avaliar as considerações acima, que opõem o *Sturm und Drang* ao Estilo Galante e ao *Empfischer Stil*, é necessário buscar, antes de prosseguirmos, uma melhor compreensão destes termos.

7 As definições do Termo Galante

Definições modernas para o termo *galante* enfatizam o sentido de qualidade masculina propícia às conquistas amorosas, como nos exemplos seguintes: “gentil, cortês: um homem galante (sinônimos: airoso, belo, bonito, esbelto, formoso, garboso, jeitoso, guapo e evenusto”¹ ou ainda “*airoso, garboso, elegante. Divertido, engraçado, levemente malicioso: um conto galante. S.m. Homem dado ao culto das mulheres.*”²

Por vezes, a forma de tratamento dada ao termo *galante* após o romantismo, pode remeter a um estilo que é desprovido de profundidade. Isso talvez pela ênfase dada na dicotomia construída entre o romântico, que por sua vez seria profundo, fruto do gênio, sentimental, entre outros, e o galante que seria leve e ornamentado, e portanto, superficial. As próprias definições de *Sturm und Drang* enfatizam a ideia da oposição entre raso (galante) e profundo (*Sturm und Drang*), por exemplo, quando Lang diz “os compositores deste período já não se sentiam mais satisfeitos com os conteúdos utilizados no estilo galante; eles estavam buscando maior profundidade de ideias. . .”(LANG, 1941, 611)

Então, se existia a urgência do aprofundamento das ideias, o entimema que formamos a partir desse tipo de afirmação é que antes, no galante, as ideias eram rasas.

Entretanto, as acepções antigas ao termo, embora não sejam totalmente opostas à concepção moderna, possuem uma forma de abordagem que não paira somente na superfície. Por exemplo, a definição de Bluteau³, para o termo galante é: cortesão polido que sabe os estilos da corte, *urbanus homo* (. . .). 2. Galante gracioso: que sabe falar e obrar com galanteria, com graça. 3. O que galanteia uma dama. Seguindo no mesmo dicionário é dado o significado do termo galantemente, que seria “com graça, com engenho; com bela disposição” e ainda, o mesmo, contém o significado de galanteria, onde o seguinte foi dito: “daqui se vê que galan & galanteria se pode derivar de gala, porque o galan tem obrigação de trazer não só no que veste, mas também no que traz no pensamento, no que diz e no que obra (. . .) na actio, no ornato, no discurso, nas palavras.” (BLUTEAU, 1712, 10)

Os termos utilizados por Bluteau e associados ao galante, como: engenho, disposição (*dispositio*), *actio*, *ornato* e discurso, são elementos já apresentados neste trabalho, e fazem parte do arcabouço conceitual da retórica. Portanto, apenas por

¹ <http://www.lexico.pt/galante/> . Acessado em 08 de junho de 2015.

² <http://dicionariportugues.org/pt/galante> . Acessado em 08 de junho de 2015.

³ Bluteau, Raphael 1712, p.10. Acessado em 08 de junho de 2015. <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/1/galante>

comparar estas formas distintas de significar o galante, pode-se perceber diferenças substanciais na abordagem do termo. Sendo assim, no século XVIII o galante, ao que parece, significava bem mais do que os partidários do *Sturm und Drang* propuseram em suas comparações. O comportamento galante distinguia, de fato, a classe social do indivíduo, que não significava somente riqueza material, mas nobreza e educação. No decoro da corte, cada um deveria saber o seu lugar e a forma de agir para ser adequado e exibir suas qualidades de nobreza.

O tratado sobre comportamento na corte de Baldassare Castiglione, *O Livro do Cortesão* (1528), teve extensa circulação nos séculos XVII e XVIII. Este manual teve em Cícero uma das suas fontes. Isso pode ser observado especialmente em obras como *Sobre o Orador* e também *Orador*, uma vez que trazem consigo a preocupação, presente no livro de Castiglione, com a formulação de um modelo: o do orador na obra de Cícero e o do cortesão para Castiglione. Ambos modelos, são incumbidos de representar frente a um público, seja com o objetivo de movê-lo a uma ação, o de comovê-lo no ensejo de um julgamento.

Durante os séculos XVI até parte do XVIII, vivenciou-se o auge de um sistema de valores elaborado em torno das cortes da Europa Ocidental. Era a cultura cortesã, onde o homem deveria incorporar virtudes do idealismo humanista, unificadas às regras de prudência seiscentistas. Assim, o homem ideal deveria ser valoroso, decoroso e prudente. Estas complexas regras de comportamento, eram construídas nas práticas cotidianas e também retratadas nos manuais de comportamento que buscavam perpetuar os valores dessa sociedade.

Portanto, antes de considerar como um estilo de escrita musical, o termo galante é uma denominação de decoro, e nos manuais sobre o decoro galante são ensinadas as formas de proceder adequadamente nesta ocasião. Peter Burke diz que “o cortesão era, ou devia ser, imediatamente reconhecível pelo seu porte e pela linguagem do seu corpo, que se revelava no modo de cavalgar, andar, gesticular, e (talvez acima de tudo) dançar” (BURKE, 1991, 110)

Na música, o decoro galante circunscreve um modo de escrita específico denominado *estilo livre* ou *galante*. Conforme Gjerdingen, “cortesãos na época de Bach ou Mozart moldaram artisticamente o seu comportamento – os seus gestos, palavras, o olhar, os passos, o tom, as inflexões, postura – para otimizar o sucesso dos momentos de interação social.” (GJERDINGEN, 2007, 3) A música era parte fundamental neste contexto. O homem galante tinha a música como um meio para entretenimento, educação, sofisticação e glória, conforme explica o mesmo autor:

“A música galante era feita pelo músico galante, de forma remunerada, para o entretenimento dos seus ouvintes. No que diz respeito ao músico amador, este buscava educar-se e regozijar-se com a música,

além de obter glória como patrocinador divertido e culto, da música mais charmosa, sofisticada e moderna que o dinheiro podia comprar.” (GJERDINGEN, 2007, 5)

Embora, neste momento, houvesse um crescimento da prática da música por amadores, o discurso galante professante do simples e natural não é uma adaptação da música à possível falta de técnica de praticantes não profissionais, mas conforme explica Downs “a falta de demandas técnicas na música deve ser vista como um objetivo artístico, almejada deliberadamente para o apelo universal.” (DOWNS, 1992, 36) Esse apelo descrito é diretamente ligado à função do discurso galante que é o deleite (*delectare*). Segundo Paoliello:

“As qualidades do homem galante, descritas pela teoria da conversação da corte, incluem elementos como: o decoro, a prudência e a polidez; a capacidade de agradar e conquistar em diferentes ocasiões, assuntos e interlocutores; a actio mais importante do que o conteúdo; a nobreza natural, com propósito principal de diversão (função de *delectare*); a simplicidade; a rapidez e a variedade (agudeza); os desvios da direção; os ornamentos, a relação com o moderno. (...). Assim, o estilo galante na música foi tomado do discurso galante e, assim como as outras escritas, possui um decoro próprio - tomado a partir do decoro de salão. (PAOLIELLO, 2011, 63)

Uma vez que, do discurso galante é proveniente o estilo galante na música, é necessário entender como se organizava o discurso musical que tinha essa função de divertir e de ser agradável. Portanto, serão abordados os aspectos deste estilo, em comparação com o estilo estrito que era descrito nas preceptivas setecentistas como seu antagonista.

7.1 Diferenças entre o estilo Galante (livre) e o estilo Estrito

Conforme visto, no primeiro capítulo, existem três tipos de escrita decorrentes dos decoros de ocasião (sacro, câmara e teatral). O estilo livre ou galante, o estilo estrito e o misto que é a fusão dos dois primeiros. As diferenças são apontadas em diversos escritos dos setecentos e uma delas é que o estrito se aplica à ocasião sacra e o galante à ocasião de câmara ou à teatral. Segundo Kirnberger⁴

A escrita estrita é utilizada principalmente na música sacra, que tem conteúdo sério ou festivo; esta [escrita livre] é apropriada principalmente ao teatro e aos concertos, cujo objetivo é mais o prazer dos ouvidos do que suscitar emoções sérias ou festivas. Por isto, ela é geralmente denominada a escrita galante, e permitimos a ela diversas digressões graciosas e alguns desvios das regras. (Apud Paoliello, 2011, 64)

⁴ *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* [A arte do contraponto puro na música] (1771)

Portanto, a versatilidade da escrita galante permite que ela seja adequada às duas ocasiões onde as regras do contraponto não são seguidas severamente. Já o estilo estrito, que exclui as ornamentações, tem um caráter mais sério, daí sua adequação à ocasião sacra. Koch aborda estas diferenças da seguinte forma:

Tabela 2: Estilo Estrito e Estilo Galante

Estilo Estrito	Estilo Galante/Livre
<p>ligado ou estilo fugal, a respeito de cujo surgimento tratamos no artigo Contraponto, distingue-se do estilo livre principalmente:1. por uma condução séria da melodia, usando poucas ornamentações. A melodia conserva seu caráter sério em parte através de frequentes progressões estritas que não permitem ornamentações e divisão da melodia em pequenos fragmentos, em parte através da estrita fidelidade ao assunto principal e às figuras que derivam dele. (. . .)2. através do uso frequente de dissonâncias ligadas (suspensões), através das quais as partes separadas da harmonia são unidas, ou, em outras palavras, através de uma harmonia mais complexa, e3. pelo fato de nunca se perder de vista o assunto principal, que é ouvido em uma voz ou em outra; isso assegura que cada voz participe do caráter de uma parte principal e compartilhe diretamente da expressão do sentimento da peça. Por isto, dizemos que quando isto acontece, uma peça é polifônica, ou seja, ela contém a expressão unida das emoções de diversas pessoas</p>	<p>O estilo livre, ou não estrito (não ligado), que também é chamado de estilo galante, se distingue do precedente1. pelas muitas ornamentações da melodia e divisões dos principais tons melódicos, por paradas e pausas mais óbvias na melodia, e por maior alternância nos elementos rítmicos, e especialmente pela sucessão de figuras melódicas que não têm relação umas com as outras etc.2. por uma harmonia menos complexa3. pelo fato de que as vozes restantes simplesmente servem para acompanhar a voz principal e não participam diretamente da expressão do sentimento da peça etc</p>

 Estilo Estrito

 Estilo Galante/Livre

Apud Paoliello, p. 64-65.

No estilo galante, permitia-se muito mais que no estilo estrito. Esta liberdade, obviamente, era limitada pelo decoro. Ao falar sobre a diferença entre estes estilos, Türk⁵ afirma:

“[chama-se estilo estrito] quando o compositor segue estritamente as regras da harmonia e da modulação, inserindo imitações artificiosas e ligaduras [suspensão], quando ele conduz cuidadosamente o tema; em suma, quando ele deixa ouvir mais artifício que eufonia. No modo de escrita livre (galante), o compositor não precisa seguir servilmente as regras da harmonia, modulação etc. Frequentemente, ele se permite movimentos ousados, que sejam até mesmo contra as regras da modulação, contanto que o faça com inteligência e juízo, e alcance com isto um certo objetivo. A escrita livre tem certamente como objetivo mais a expressão, a eufonia etc. do que a arte.” (Apud Paoliello, 2011, 66)

Portanto, havia um certo caráter de experimentação de procedimentos no estilo galante, pois as regras não eram rígidas como para o estilo contrapontístico. A ressalva feita por Türk acerca da “inteligência e juízo” com que se cometesse certas ousadias na escrita, está ligada ao cumprimento da função de deleitar, presente no decoro da corte e por consequência do estilo galante. Desta forma, para mover o ouvinte ao deleite, a aplicação das técnicas é ditada pelo decoro da corte, que tem estreita relação com o decoro teatral. Downs afirma que o galante “era o estilo teatral, particularmente apropriado para envolver um rei o qual a vida inteira estava sob os olhares do público, o qual toda e qualquer ação, desde a hora de acordar até a hora de dormir, era observada por um séquito de cortesãos, uns que tomavam parte das cerimônias e outros que sonhavam com essa possibilidade.” (DOWNS, 1992, 34)

Apesar de serem, em virtude do decoro galante, enfatizados os afetos leves e amenos para música da corte, ainda assim, existia espaço para todos os demais, uma vez que estivessem de acordo com o que era adequado ao discurso. Para ilustrar essa diversidade, Downs explica que, mesmo se utilizando de técnicas vistas como modernas e, portanto, em consonância com o período galante, compositores variavam os afetos numa mesma peça para diferenciar um movimento de outro, e cita como exemplo, Tartini no seu Opus 1 nº4:

O estilo galante requer elementos picantes e vivazes no Allegro e um certo sentimentalismo no adagio. Tartini cria na melodia do grave primeiro movimento do Op. 1 N°4, que é sério e de extensa fluidez, criando desta forma um sentimento barroco, mesmo que usando suas técnicas quase todas modernas.” (DOWNS, 1992, 41)

⁵ D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbassspielen* (1800)

De fato, é difícil supor que um período musical, por mais que imponha certas regras delimitadoras das características da composição, venha a emular apenas uma parcela dos afetos existentes. Mesmo na sociedade da corte, os afetos leves não são as únicas paixões representáveis. No que diz respeito à diversidade do uso dos afetos neste período, Downs chama atenção para um estilo que, segundo sua opinião, é exato fruto da necessidade de representar as emoções menos enfatizadas pelo galante. Este estilo sentimental chamado de *empfindsamer Stil*, seria, portanto, o contrabalanço da leveza adequada ao decoro galante. Quanto a isso, explica o autor:

“Em direção ao norte, ao redor da corte de Frederico, O Grande, em Postdam (Berlin), emergiu uma maneira de composição que foi chamada de *empfindsamer Stil*. O termo pode ser traduzido como “estilo sensível” ou “estilo da sensibilidade”, mas independentemente de qualquer tradução, o estilo deve ser interpretado como um estilo em que a emoção sobrepõe-se a tudo (. . .) O primeiro a liderar e a colocar em prática esse estilo foi Emanuel Bach, um dos compositores mais notáveis daquele século, o estilo contrastava com os trabalhos vindos do sul, e por fim tiveram um significativo efeito sobre Haydn e Beethoven.”(DOWNS, 1992, 58-59)

O *empfindsamer Stil* é considerado, por alguns, como uma variação do estilo galante. Entretanto, para outros, existem notáveis diferenças entre eles e por esta razão justifica-se separá-los como modos de composição que, embora concomitantes e complementares, correspondem a estilos distintos. Friedrich Wilhelm Marpurg⁶ escreveu:

“A rapidez com que as emoções mudam é de conhecimento comum, para elas não existe nada além de movimento e repouso. Todas as expressões musicais têm como base um afeto ou um sentimento. Um filósofo explica ou demonstra a busca por trazer luz à nossa compreensão, trazer clareza e ordem para nosso entendimento. Entretanto, um orador, poeta ou músico busca mais inflamar do que iluminar. O filósofo possui elementos comburentes capazes de acender meras brasas, que com modéstia amornam. Aqui, no entanto, existe a essência da destilação desse material, o mais refinado disso, o qual possibilita centenas das mais bonitas chamas, mas sempre em alta velocidade, frequentemente com violência. Por isso o músico deve estar apto a atuar em centenas de diferentes papéis; ele deve assumir as diferentes personagens escritas pelo compositor. Para os inusitados e desafiadores rumos que as paixões podem nos guiar! O músico que é um afortunado a poder captar o entusiasmo que faz com que poetas, oradores, artistas saibam como reage nossa alma diante das emoções. ” (apud Downs, 1992, 58-59)

Esta variedade e intensidade de afetos que a música pode mover, é o que esse modo de composição estava buscando. Segundo este ponto de vista, o estilo

⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-95) foi crítico, escritor e compositor no século XVIII e escreveu *Des kritischen Musicus na der Spree* em 1749.

galante não se furtava a mover afetos, mas estes eram de um outro tipo, talvez menos violentos e abruptos. Estas diferenças, portanto, não ocasionavam antagonismo entre os estilos ou mesmo concorrência entre estes. Efetivamente, os modos de escrita se diferenciavam porque adequavam-se a ocasiões distintas. Uma vez que o decoro não é o mesmo, os estilos, que estão circunscritos a este, variam, principalmente através da emulação de afetos diversos. O estilo galante, dessa forma, não se privava das paixões. Conforme Downs:

“Não podia evitar conteúdo emocional, uma vez que a questão da música ainda era sobre emoções, mas o conteúdo era limitado àquelas emoções que podiam ser representadas para o seu público. Da melancolia até o divertido e engenhoso, e também atraente, essa gama era efetiva, entretanto, pelas necessidades que a própria *galanterie* impunha, eram evitados o trágico, o rude, o que causasse choque e o ridículo.”(DOWNS, 1992, 65)

O ponto de convergência entre o ponto de vista de Downs e as ideias que fundamentam este trabalho, limitam-se à premissa de que diversos afetos eram representados pelo estilo galante. Isto, em oposição ao que dizem os defensores do *Sturm und Drang* sobre a suposta ausência de determinados afetos nas composições do estilo da corte e a conseqüente necessidade de representar outros afetos através de um novo estilo.

As divergências, principiam a partir da questão que envolve as circunstâncias de decoro. Downs tenta separar os decoros e os públicos do que seria o estilo *Sturm und Drang* da ocasião e do público referentes ao estilo galante. No entanto, conforme exposto no trecho desta pesquisa concernente as ocasiões, existiam de fato, por menção da literatura musical da época, apenas três possibilidades: igreja, teatro e câmara. Mattheson, conforme abordado, trabalha dentro da perspectiva que considera duas variáveis que resultam nos estilos de elocução. A primeira é relativa a adequação externa entre matéria e ocasião e dela surge o decoro sacro, o de câmara e o teatral. A segunda é referente a adequação interna entre matéria (afetos) e o modo de escrita do discurso musical.

Tratando especificamente da ocasião de câmara ainda nos idos de 1770, uma vez que as discussões sobre o *Sturm und Drang* musical concentram-se em sinfonias, concertos e quartetos, o público ouvinte dificilmente seria distinto da plateia educada, ou seja, a galante. A ideia da emergência de múltiplas audiências proposta por Sisman (2005) são um fenômeno das últimas duas décadas do século XVIII. Ainda sobre as modificações da audiência, para Schroeder, o público começou a ser formado também pela classe média alta, mas este fato, para o autor, deu-se claramente no período em que Haydn transferiu-se para Londres. Entretanto, apesar dos indícios do princípio do declínio do mundo cortesão, ainda assim, assegura o autor que:

“O público inglês que Haydn encontrou em 1791 era dominado pela classe média e classe média alta, as quais, em muitos aspectos, não era diferente das habituais audiências do teatro e mesmo do público leitor(. . .) Como no teatro, a audiência musical esperava ser entretida, mas pelo menos parte do público esperava mais do que isso. A conexão entre música e moralidade havia sido estabelecida ao longo do tempo, e o público inglês, através da ópera e do oratório, havia-se feito ciente disso”(SCHROEDER, 1985, 58-59)

Em vista disso, se em 1791 havia ainda a influência da educação cortesã no contexto da recepção, apesar das mudanças de ordem social e filosófica, pode-se conjecturar que duas décadas antes o público cortesão ainda era massivamente predominante. Portanto, não justificaria a existência de outros estilos para regozijar outros públicos. Assim sendo, existe um fator crucial que é, segundo as preceptivas da época, o fato dos estilos serem resultado das diferentes esferas do decoro, e desta forma, o que mais importava era a ocasião e os afetos, e não essencialmente o público receptor. O que não significa que o ouvinte era ignorado, mas este era educado para saber o que era adequado em determinada ocasião. Inclusive, parte do deleite do público estava em ter suas expectativas atendidas. Portanto, considerar que a audiência cortesã não estaria apta a receber os “estilos” *Sturm und Drang* ou *empfindsamer Stil*⁷, ou mesmo criar estas nomenclaturas é claramente ignorar as acepções do termo galante e também o conceito fundamental do decoro.

De certa forma, foi-se permitindo uma certa confusão com parte da terminologia do século XVIII. Este desalinho, conforme tem-se demonstrado, em boa medida, é fruto da não observância das preceptivas da época. Por esta razão, faz-se mandatária a compreensão dos pilares do código de composição do período, tendo como exemplo, a relação fundamental entre estilo e decoro. Destarte, aprofundar-se-á, a seguir, a outra esfera do decoro, aquela que remete aos afetos.

⁷ Downs e outros teóricos defendem que o *Empfindsamkeit Stil*, desde o seu surgimento, passou a ecoar na música europeia e redundou, por volta de 1770, no chamado *Sturm und Drang*. Por esta razão, neste contexto, os conceitos tentem a fundir-se.

8 Os tipos de Afetos

No capítulo anterior, foram lançadas as bases para a compreensão dos afetos. Neste trecho abordaremos os tipos de afetos enumerados por importantes pensadores que influenciaram muitos tratadistas dos setecentos. Além disso, também serão tratados alguns dos autores musicais do século XVIII.

Aristóteles, através do modelo de definição dialética, caracterizou todas as paixões que, segundo seu ponto de vista, são as principais existentes. Ele alerta para os seguintes aspectos a serem observados: em que estado se encontram as pessoas sob efeito de determinado afeto, ou seja, as disposições que favorecem este afeto, e também contra ou a favor de quem se voltam estas paixões e por quais assuntos estas podem ser movidas.

O primeiro par de paixões descrita por Aristóteles é a ira e sua contrária, a calma. O autor define ira como fruto de um desprezo desmerecido. Uma vez que, identifica o desprezo como causa da ira, procura dividir o desprezo em tipos diversos para tornar a causa mais clara. No caso da ira, diz Aristóteles que, uma vez que o indivíduo esteja encolerizado, este estado necessita alguém específico para ser alvo desta ira e também que apesar do afeto ser negativo existe algum prazer nele advindo do desejo de vingança que aquele que sente ira tem ao imaginar que sua revanche poderá cumprir-se. (ARISTÓTELES, 2005)

O mesmo procedimento, com algumas pequenas variações segundo as especificidades de cada afeto, foi realizado pelo filósofo com todas as seguintes paixões: Amor e ódio; temor e confiança; a vergonha e a falta de vergonha; o favor e falta de agradecimento; a compaixão e a indignação; a inveja e a emulação.

Descartes tem sua descrição de afeto vinculada à sua visão mecânica do funcionamento corpóreo do homem. Entretanto, ademais da parte corporal que explica como sucedem as paixões, os demais pensamentos e os apetites e as relações com a alma, Descartes também escreveu sua lista de paixões e atribuiu a elas características. O filósofo adverte que procurou se distanciar daquilo que os “antigos” escreveram sobre as paixões, pois parte do pressuposto que estas observações estavam equivocadas, além de serem pouco críveis. Sua percepção dos afetos tem uma relação estreita com questões fisiológicas, o que o torna diferente de Aristóteles. Segue a enumeração das paixões na ordem proposta pelo pensador francês.

1) a admiração; 2) a estima ou o desprezo; a generosidade ou o orgulho; a humildade ou a baixeza; 3) a veneração e o desdém; 4) o amor e o ódio; 5) o desejo; 6) a esperança; o temor; o ciúme; a segurança e o desespero; 7) a irresolução; a coragem;

a ousadia; a emulação; a covardia; o pavor; 8) o remorso; 9) a alegria e a tristeza; 10) a zombaria; a inveja; a piedade; 11) a satisfação de si mesmo e o arrependimento; 12) o favor e o reconhecimento; 13) a indignação e a cólera; 14) a glória e o vergonhoso; 15) o fastio; o pesar; a alegria.

O filósofo francês, entretanto, considera somente seis das citadas como aquilo que chama de paixões primitivas. Estas primitivas seriam as que dão origem a todas as outras. São elas: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, alegria e a tristeza. Em alguns destes afetos, o autor, assim como fez Aristóteles, descreve aos pares. Por exemplo, o amor e o ódio. Sobre a definição destes Descartes escreve o seguinte:

“O amor é uma emoção da alma causada pelo movimento dos espíritos que a incita a unir-se voluntariamente aos objetos que lhe parecem convenientes. E o ódio é uma emoção causada pelos espíritos que incita a alma a querer estar separada dos objetos que se lhe apresentam como nocivos.” (DESCARTES, 2005, 257)

O filósofo ainda classifica o amor e o ódio em inúmeros tipos, embora diga que este último não tem tantas formas como o primeiro. De cada um dos afetos primitivos, o autor examina detalhadamente os movimentos do sangue e dos espíritos que causam cada um deles, outra vez enfatizando sua abordagem fisiológica.

Estas concepções de afetos foram emuladas no século XVIII e transpostas para o universo musical. Os diversos tratadistas que se aventuraram a discorrer acerca das paixões humanas puseram-se a dialogar com estes autores, direta ou indiretamente.

Mattheson, é um dos autores confessadamente inspirados em Descartes. Teóricos musicais do século XVIII como o músico hamburguês não tinham a intenção de discutir os afetos sob a mesma perspectiva de Aristóteles ou Descartes, mas procuravam demonstrar, através de artifícios composicionais, como representa-los musicalmente e assim incitá-los em seu público. O tratadista, estava mais preocupado em determinar quais os afetos mais adequados a serem representados de acordo com o decoro de ocasião ao qual a composição se destinava, e também quais elementos musicais poderiam representar estes afetos. Não havia distinção hierárquica entre estes afetos, eles variavam sua importância conforme a demanda da ocasião. O autor elencou e descreveu os seguintes afetos:

ALEGRIA: expansão da alma. Este afeto pode ser expresso na música por intervalos expandidos e largos (amplos).

TRISTEZA: contração da alma. Movimento oposto ao da alegria. Para esta emoção o mais apropriado é utilizar intervalos pequenos e estreitos.

A ESPERANÇA é uma elevação do espírito. O DESESPERO, porém, é uma depressão do espírito. Ambos sentimentos, embora opostos, podem ser representados muito naturalmente pelo som, quando associados a noção de andamento.

Descrever cada emoção poderia ser uma tarefa muito longa, por isso serão analisadas apenas as mais importantes.

Por esta razão o amor deve ser colocado no topo de todas essas virtudes ou paixões, porque ele ocupa muito mais espaço nas peças musicais do que qualquer outra das paixões.

É da maior importância que o compositor saiba distinguir com todo cuidado que tipo de amor ele escolherá como seu motivo. Amor: é uma difusão do espírito (dispersão), então estaríamos de acordo com ele na composição usando essas relações de sons (intervalos difusos). Essa difusão do espírito já mencionada, e da qual se origina o amor, tem grande variedade de formas. Não é possível tratar toda espécie de amor do mesmo jeito. O compositor de peças amorosas deve certamente consultar sua própria experiência, seja está presente ou passada. Ele encontrará o melhor modelo para compor sua expressão musical em si mesmo e no seu próprio afeto ou sentimento. Porém, se não tiver experiência pessoal ou uma ardente simpatia por esta nobre paixão, não deveria trabalhar com o amor.

A LUXÚRIA não pode estar separada do amor. A diferença entre os dois está no fato do amor se relacionar com o presente, enquanto a luxúria olha para o futuro e geralmente se manifesta com maior violência e impaciência. Toda ânsia, saudade, desejo, esforço e luta estão compreendidos neste afeto. Deve-se compor e arranjar a música de acordo com seu caráter múltiplo e com as qualidades naturais do desejo e da luta para obter o que se deseja.

A TRISTEZA - MELANCOLIA - tem um papel muito importante entre os afetos. Na música sacra esta emoção é muito comovedora e benéfica. Ela rege todos os sentimentos como pena, remorso, contrição, arrependimento e o pranto pelo reconhecimento das misérias humanas. Nestas condições, A TRISTEZA É MELHOR DO QUE O RISO. Existe uma boa razão pela qual a maioria das pessoas prefere escutar música triste à alegre: porque quase todo mundo é infeliz. Mesmo assim, os escritos bíblicos recomendam-nos dominar a tristeza e não nos deixar vencer por ela. Na música profana, na qual a tristeza não é tão focalizada, há, ainda assim, infinitas ocasiões em que esta emoção devastadora aparece em toda a sua variedade. Cada uma destas nuances pode proporcionar ímpeto às composições e expressões particulares através de inúmeras combinações de tons e intervalos.

Da mesma maneira o amor e a tristeza devem ser vivenciados muito mais do que as outras paixões por aquele que desejar representá-la musicalmente.

A ALEGRIA é mais natural do que a tristeza por ser uma virtude ou emoção muito ligada a vida e a saúde. O espírito se adapta mais facilmente a sua expressão e representação. De toda forma, seu uso inadequado por pessoas nervosas pode trazer danos irreparáveis.

Devemos procurar um melhor uso para a música alegre, sem, no entanto, excluir os prazeres permitidos, no louvor de Deus e no agradecimento pelas Suas bênçãos inumeráveis. Diariamente, em todos os momentos, temos boas razões e oportunidades para efetuar este tipo de expansão física e espiritual.

ORGULHO, ARROGÂNCIA. ALTIVEZ são usualmente representados com um timbre especial, e para tal propósito o compositor trabalha primeiramente com o estilo pomposo, enérgico, ousado e majestoso. Assim, ele tem a oportunidade de utilizar todo tipo de figuras musicais que requerem um andamento especial, grandiloquente e sério, e nunca deve permitir uma linha musical que apresente características superficiais ou de declínio. A linha deve ser sempre ascendente.

O oposto destas emoções está na HUMILDADE e PACIÊNCIA que devem estar representadas na música com linhas descendentes. Verdadeiramente, nesta emoção nada ascendente poderá ser transmitido. A humildade relaciona-se com a paciência, no sentido de que nenhuma das duas se relaciona bem com o humor, diferentemente do orgulho, que combina bem com o humor e o divertimento. TEIMOSIA, merece um lugar especial entre os afetos que podem ser expressos em música. Pode ser representada por meio dos assim chamados Capricci, ou seja, passagens nas quais uma das vozes decide não mudar. Os italianos conhecem um certo tipo de contraponto chamado “perfidia” que de certa forma ocupa um lugar entre as figuras que expressam a teimosia.

CÓLERA, IRA, FÚRIA, RAIVA, sentimento de vingança e outras emoções violentas de fato são muito mais apropriados à composição de todo tipo de música, do que as paixões mais suaves, que devem ser trabalhadas com mais refinamento. Não é, porém, suficiente fazer estrondo, criar grandes massas sonoras e andamentos exageradamente rápidos para manifestar estes sentimentos. A mera utilização de figuras de curta duração não será suficiente; ao contrário do que muitos dizem, cada uma dessas qualidades demanda sua forma própria particular e apesar de expressar-se com força deve possuir uma qualidade cantante.

CIÚME: a música, como a poesia, quase sempre se ocupa muito do ciúme, pois este estado emocional é uma combinação de sete paixões: desconfiança, receio, dúvida, vingança, tristeza, medo e vergonha, que são secundárias a emoção principal que é o amor ardente. Assim, pode-se facilmente verificar que muitas composições musicais podem derivar de todo esse complexo de sentimentos. Estas composições, porém, de acordo com sua natureza, devem ter e expressar algo impaciente, fastidioso, enjoado, doloroso e penoso.

ESPERANÇA um sentimento tranquilizador e consolador. Consiste numa saudade jubilosa que enche o espírito com uma certa coragem; este afeto, portanto, requer a mais cuidadosa utilização da voz e a mais doce combinação de sons. A saudade serve como um incentivo para este sentimento, e mesmo que a alegria seja somente moderada, essa coragem a vivifica e reanima, produzindo uma linda combinação de sons.

DESESPERO: aquilo que é colocado até certo ponto em oposição à esperança permitindo o surgimento de um arranjo contrastante de sons; chama-se temor, desânimo e timidez. Terror e horror também pertencem a este grupo de sentimentos; se bem dosados, produzem passagens musicais interessantes que correspondem perfeitamente a estas emoções. A música, embora deva principalmente tratar de ser agradável e prazerosa, serve ocasionalmente, com suas dissonâncias ou passagens ásperas, para representar não somente o desagradável, mas também algo assustador e horrível. Mesmo ocasionalmente este horror pode gerar um “sentimento” peculiar de consolo.

DESESPERO é o grau mais distante ao qual pode nos levar o medo cruel; desta forma, é fácil ver que esta paixão pode expressar até o mais extremo sentimento. Para expressá-lo na música, deve-se utilizar passagens pouco usuais e absurdas, e sequências desordenadas de notas.

PIEIDADE, COMPAIXÃO: sua importância não é pouca na música, pois é composta de dois afetos principais: amor e tristeza, sendo que cada um destes afetos, tanto o amor como a tristeza, são suficientes para compor obras comovedoras.

SERENIDADE, CALMA: pode constituir uma emoção, embora pareça um pouco estranha para muitos, pois o coração quieto é geralmente livre de toda emoção. Portanto, a serenidade e calma não seriam uma paixão, pois são a ausência de todo sentimento, de toda paixão no coração. Este estado tem suas características especiais e pode ser representado com naturalidade por passagens suaves em uníssono. No

entanto, não se deve iniciar, nem terminar uma obra musical com este recurso.¹

Fazem-se oportunas algumas considerações sobre Mattheson e sua obra. A emulação das retóricas gregas e latinas feita por Mattheson em seus tratados, especialmente o *Mestre de Capela Perfeito*, é um tema que já foi abordado neste trabalho. Entretanto, embora tenha-se discutido o público de Haydn, ainda não havíamos nos ocupado dos públicos de recepção do trabalho de Mattheson. Conforme explica Lucas, desde o aparecimento das retóricas em alemão, a partir de Christian Weise, elas servem aos receptores descritos como *galantes*. Mattheson cita especificamente o *galant-homme* como o público de seu tratado. Em virtude disso, pode-se considerar o *Der Vollkommene Capellmeister* como um manual dedicado a cortesãos. (LUCAS, 2007)

Certamente, trata-se de um livro voltado ao público cortesão, porque este era o público da época, mas que não se limita a descrever o estilo galante. Outrossim, coloca como questão *sine qua non* a capacidade do músico cortesão de, em observância com o decoro, adequar seu discurso à ocasião. Portanto, o tratado de 1739 é um manual para o homem galante que descreve todos os afetos representáveis e não somente alguns poucos que seriam inerentes ao estilo galante, conforme sugestão dos defensores do *Sturm und Drang* musical. Desta forma, outra vez, agora discutindo-se através do prisma dos afetos, vê-se que argumentação feita pelo viés da suposta necessidade da criação de um movimento musical que viesse a suprir a superficialidade de um determinado estilo, parece negligenciar o conteúdo das preceptivas galantes, aqui representada por Mattheson.

Como citado acima, Mattheson aborda todos os afetos que, segundo seu ponto de vista, podem ser representados na música. A escolha de qual será representado é ditada, principalmente, pelo decoro de ocasião. A exemplo dos filósofos mencionados no capítulo, Mattheson também aborda as paixões salientando as oposições existentes entre elas.

Na descrição de Mattheson colocada acima, percebe-se o estabelecimento de uma conexão objetiva entre elementos musicais e os afetos. Além disso, outros contemporâneos de Mattheson estabeleceram a mesma correspondência, com a mesma procura por objetividade e exatidão. No próximo trecho, seguem as qualidades afetivas, relacionadas às tonalidades musicais, elencadas por Mattheson e outros autores dos setecentos.

¹ Mattheson *apud* Ulrich, Thieme. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*, Alemanha. Mocck Verlag. 1984. pp. 12-13. Tradução Richard Prada.

9 As Tonalidades e os Afetos

Segundo o tratadista hamburguês, os afetos podem ser observados fisicamente e estas manifestações devem ser representadas na música. Então, sendo um bom observador dos fenômenos físicos causados pelos afetos, o compositor conseguirá traspor os mesmos para a linguagem musical. Mattheson cita como exemplo a alegria enquanto expansão da alma, e afirma:

“por esta razão a melhor forma de representar este afeto na música é através de intervalos grandes e expandidos. Em oposição a este afeto, está a tristeza, que é a contração de partes sutis do nosso corpo, então é fácil de perceber que esta paixão é melhor representada por intervalos pequenos” (Mattheson, 1981 [1739], 104-105)

Segundo Steblin, a mais ampla discussão sobre as características das tonalidades foi proposta no tratado *Das neu-eröffnete Orchestre* [A Orquestra Recém-Inaugurada] escrito por Mattheson, em 1713. De cunho prático, o tratado tinha a intenção de servir a músicos de profissão e também aos amadores. Neste livro, ele relacionou as tonalidades (modernas na época) com os modos gregos antigos e atribuiu características a estas, baseando-se em sua própria experiência. Disse ele:

“Consideremos qual julgamento os anciãos fizeram a respeito dos doze modos, e observar as discrepâncias existentes sobre estas visões. Lucianus disse sobre o modo Dórico que este é sacro, sério e adequado para serviços religiosos; Apuleius, por outro lado, pensa que o mesmo modo é mais adequado à guerra, pois é heroico (. . .)” (Mattheson apud Steblin, 44)

Apesar das divergências sobre as qualidades dos afetos, que existiam na antiguidade e seguiam existindo quando o tratado foi escrito, sempre foi consenso que cada tonalidade contém um atributo particular que a torna diferente das demais. Entretanto, Mattheson tenta ser mais abrangente em suas considerações do que alguns dos seus contemporâneos. Disse ele:

“Aqueles que pensam que todo o segredo está na terça menor ou maior e então acreditam que todas as tonalidades menores (*molle*) são, falando de modo geral, necessariamente tristes e que, ao contrário, todas as tonalidades maiores (*dure*) são alegres, não estão de todo errados; apenas não chegaram ainda muito longe em suas investigações.” (Mattheson, 2012, [1713], 230. Trad. Lúcia Carpena)

Buscando estabelecer suas próprias impressões acerca das qualidades das tonalidades, o tratadista tinha sua atenção voltada às comparações entre o sistema antigo dos doze modos e as tonalidades modernas. Embora fosse um crítico de sistemas antigos como, por exemplo, o da solmização Guidoniana, conforme explicação de Steblin, ele seguiu respeitando a ordem dos modos gregos e associou as tonalidades modernas aos nomes das antigas, no seguinte modelo.

Tabela 3: Modelo das tonalidades

D menor – Dórico	C maior – Jônio
g menor – Dórico transposto	F maior – Jônio transposto
a menor – Eólio	G maior – Hipojônio
e menor – Frígio	Bb maior – Lídio transposto

Revista música v. 13 no 1, p. 219-241, ago. 2012

Esse olhar de Mattheson para o passado é explicado por ele mesmo, através do ditado *Majores praecedunt* (os mais velhos precedem ou são superiores). (CARPENA 2012) Não obstante, ele não se furta a dar sua própria impressão de cada tonalidade. A seguir apresentamos um resumo do que o autor pontuou a respeito das qualidades de cada tonalidade.

C A P U T SECUNDUM

DAS TONALIDADES, SUAS CARACTERÍSTICAS, E SEUS EFEITOS

NA EXPRESSÃO DOS AFETOS

§ 7

Se, arbitrariamente, começarmos com o Tono primo, ré menor, (Dórico) ao examinarmos bem, na prática, veremos que ele tem algo devoto, tranquilo /mas também é grande/ agradável e contente; por isto este tom tem a capacidade de estimular a devoção nas peças eclesiásticas, e a tranquilidade de espírito na vida diária. Tudo isto não impede, porém que se tenha sucesso escrevendo neste tom algo que seja divertido, e não muito saltitante, porém fluente. "Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem. &c." (Corv.) Isto significa: "Para poemas heroicos ou épicos este tom é o mais confortável porque, ao lado de uma certa leveza (ligeireza), ele tem muita gravidade e estabilidade. Aristóteles o qualifica de grave e estável. "Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa. (Athemaeus)" Atheneus diz: "A harmonia Dórica é viril, magnífica e majestosa." "Habet nescio quid energiae mirabilis. (Kirch.) Traduz-se por: "Tem não sei que força de efeito admirável."

§ 8.

Sol menor (Transpositus Dorius) é talvez a mais bonita das tonalidades. Não só ela une a gravidade da anterior com uma alegre graciosidade, mas mistura-as com encanto e amabilidade extraordinários, com os quais nos leva de maneira confortável e flexível tanto à suavidade, quanto ao contentamento, tanto a ansiedade, quanto ao divertimento, ao lamento moderado ou a alegria temperada. Kircher diz a respeito: "Modestam & religiosam laetitiam prae se fert, hilaris & gravi tripudio plenus". Isto é: "Ele tem em si uma alegria modesta e devota, e contém movimentos animados, mas cheios de seriedade".

§ 9.

Nestes dois casos, pode-se reconhecer um pouco o quanto tem ou não razão aqueles que procuram a causa de todos os efeitos na Terça.

§ 10.

Lá menor - Na sequência, a terceira tonalidade, Lá menor, tem a natureza um tanto lamentosa, honesta e serena. É um pouco sonolenta, embora isto não seja desagradável, de maneira alguma. Em geral, presta-se excepcionalmente bem as composições para teclado, e instrumentais. Ad commiserationem citandam aptus. Isto significa: hábil em despertar a compaixão (Kircher) Magnifici est et gravis affectus, ita tamen ut ad blanditien flecti possit; imo natura hujus melodicen temperata est, ut ad omnis ferne generis affectum accommodari possit. Mitis fac mire suavis. Isto significa: este tom tem um afeto suntuoso e sério, de maneira que o faz tender para o lisonjeiro. Sim, a natureza desta tonalidade é bastante comedida, e pode ser usada para um grande número de emoções. É suave e extremamente doce. [Corvinus em: Heptach. Dan.] (este último comentário agrada-me mais que o primeiro).

§ 11.

O quarto tom, Mi menor (Frígio), por mais esforço que se faça, dificilmente pode ser considerado alegre, porque é muito pensativo, profundo, emocionado e triste, mas de maneira tal, que se pode perceber uma esperança de consolo. Pode haver uma certa movimentação, mas isto não faz com que logo fique alegre. Kircher diz: Amat moestitiam & dolorem. i.e. ela ama a tristeza e a dor. "Impetuosus à Luciano, Querelis conveniens à Glareanol" i.e. "à Luciano parece ter qualidades impetuosas, a Glareano parece lamentosa".

§. 12.

Dó maior, o quinto tom (Jônico), tem uma qualidade bastante rude e atrevida (impertinente n.a.), mas presta-se muito bem as situações de regozijo, nas quais a alegria flui naturalmente; no entanto, um compositor hábil, se escolher bem os instrumentos que acompanham, pode transformá-la em uma tonalidade charmosa, e até usá-la em casos que expressam ternura. Kircher atribui-lhe, entre outras: “vagum, que quer dizer cheio de rodeios. Seth. Calv. Exerc. 3.p.84. Jonicus olim amatoris dicatus, & propter ea lascivus dicebatur. Hodie bellici cohortationibus adhibetur, Suspiciari posumus, modum, quem Jonicum appellamus, olim Phrygium dictum, & contra Teutsch. O modo Jônico antigamente era dedicado às coisas do amor, e por isso era considerado exuberante ou voluntarioso; hoje em dia serve para estimular um exército (com trombetas, tímpanos, oboés, etc.) de maneira que nos leva a desconfiar que o que hoje chamamos de Jônico pode ter sido antes o modo Frígio, e vice-versa.

§. 13.

Fá Maior (Jonius Transpositus), o sexto tom, tem a capacidade de exprimir os sentimentos mais belos do mundo, sejam eles: generosidade/ fieldade/ amor/ ou tudo o mais, que estiver em primeiro lugar no registro das virtudes/ e tudo isto de maneira tão natural, e com tanta facilidade, que não é necessário fazer qualquer esforço. A elegância e habilidade deste tom ficam bem descritas, se o compararmos a uma pessoa bonita que, tudo o que faz, por menor que seja, faz com perfeição- e que tem, como dizem os franceses, “bonne grace” (boa vontade. n.a.). Kircher diz: “Ele tem / nescio quid severissimae hilaritatis & bellicae incitationis: uma certa alegria severa, e estímulo guerreiro“ o que, no entanto, não rima muito bem. O que outros falam a respeito e tão oportunista e confuso, que não quero incomodar o leitor com isso; apenas deve-se observar que aqui mais uma vez se refutam as teorias equivocadas, já mencionadas anteriormente, que dizem respeito à terça e ao bemol. Em primeiro lugar, este tom tem a terça maior, portanto é de modo maior, e mesmo assim pode expressar os sentimentos mais ternos; por outro lado, tem um bemol, na quarta, e isto absolutamente não impede que com ele se possam compor muitas peças alegres e refrescantes. Como já aconteceu nos parágrafos 11 e 12, na sequência, isto e: nos parágrafos 15 e 16, será demonstrado que é inadequado fazer um julgamento baseado nesses princípios.

§ 14.

O sétimo tom: Ré maior é por natureza um pouco áspero e voluntarioso; é o mais confortável para as coisas alegres, guerreiras, estimulantes; mas também ninguém há de negar que se em lugar da trombeta se usar a flauta, ou em lugar do tímpano se usar um violino, este tom tão duro poderá dar comportadas e estranhas indicações para se fazer coisas muito delicadas. O bom Padre Kircher não tem este tom entre os 12 considerados por ele. Também inter Modos Graecos (entre os modos gregos: n.a.) não foi considerado.

§ 15.

Sol Maior (Hipo Jônico), o oitavo tom, tem muito de insinuante e eloquente em si; com isto, ele brilha muito, e é bem adequado às coisas sérias, tanto quanto as alegres. Kircher o qualifica como "amorosum et voluptuosum: enamorado e sensual." Em outro trecho também: "Honestum & temperantiae custodem: um honesto guardião da temperança", o que são qualidades bem opostas. Corvinus diz: "e simpático aos assuntos alegres e amorosos." (Parece até que antes alegre e amoroso eram sinônimos, e que para os antigos o amor sempre resultava em brincadeira; sabe-se, no entanto, que hoje em dia estar realmente enamorado é uma coisa muito séria, e que não se está especialmente alegre quando se tenta expressar a delicadeza da alma."

§ 16.

Dó menor (a nona), é uma tonalidade extremamente suave, mas ao mesmo tempo triste. No entanto, como a primeira destas qualidades tem a tendência a prevalecer, e também muita doçura pode se tornar fastidiosa, faz-se bem em tentar avivar este tom com um movimento mais alegre, para que a suavidade não provoque sonolência. Se, porém, a peça for uma canção de ninar, escrita especialmente para fazer dormir, então é melhor desconsiderar esta sugestão, e assim atingir mais naturalmente a sua meta.

§ 17.

Fá menor (o décimo) parece representar um temor suave e sereno, mas ao mesmo tempo profundo e pesado, cheio de angústia misturada com um pouco de desespero, e é enormemente movimentado. Ele expressa lindamente uma melancolia negra e desamparada, e as vezes quer provocar no ouvinte um pouco de medo ou um arrepio. (Diga-me alguém ex antuquorum silentio, que Modus ele tem, ou qual é sua natureza?

§ 18.

Si bemol Maior (Lydius Transpositus) é uma tonalidade muito divertida e faustosa, mas mantém ainda alguma modéstia, e pode ser considerada ao mesmo tempo magnífica e delicada. Entre outras qualidades que Kircher atribui a ela, há uma que não pode ser desprezada: Ad arduam animam elevans. “Eleva a alma as tarefas mais árduas”. (Deve-se considerar uma benção que este tom ainda pode se inserir entre os modos transpostos, porque senão o pobre diabo nem poderia ter um nome.)

§ 19.

Mi bemol maior pelas nossas contas o 12º tom, tem muito de patético em si; só quer saber de coisas sérias e lamentosas; e também inimigo mortal de toda suntuosidade. (aqui cala-se completamente a compreensão dos Antigos).

§ 20.

La Maior, (14º) É muito emocionante. No entanto, apesar de ser brilhante, presta-se melhor aos afetos lamentosos e tristes do que aos divertidos. E especialmente adequada ao repertório de violino. Kircher não o menciona.

§ 21.

Mi maior (13º) Expressa incomparavelmente bem a tristeza desesperada e mortal; e o tom mais confortável para expressar as coisas extremamente apaixonadas, desamparadas e desesperadas, e em alguns momentos tem qualidades que exprimem ruptura, separação, sofrimento e penetração, e só pode ser comparada a separação fatal de corpo e alma.

§ 22.

Si menor (15º) É bizarro, mal-humorado e melancólico. Por isso aparece raramente, e talvez seja esta a razão pela qual foi banido pelos mestres antigos, para que não ficasse sequer em sua recordação.

§ 23.

Fá # menor (16ª) Apesar de levar a uma grande aflição, esta é mais langorosa do que letal. Este tom tem em si uma característica de abandono, solidão e misantropia.

§ 24.

O efeito que tem os outros 8 tons, especificados na P.I, C.I, §20. (Que tem um erro tipográfico no § 10.) é ainda muito pouco conhecido, e precisa ser deixado à posteridade, mesmo porque hoje em dia são muito pouco usados para a composição de uma peça, com exceção do Si maior, que as vezes aparece: e tem uma qualidade antipática, dura, e até desagradável. Também, parece um pouco desesperada. Porque estes 8 tons ainda não são tão usados como os outros 16 está comentado no§ 21.¹

A descrição, feita por Mattheson, dos afetos representáveis por cada tonalidade, como pode-se perceber, não pontua as qualidades de forma exata e definitiva. Pelo contrário, o autor busca demonstrar que existem outras variáveis que podem influenciar no resultado final do afeto expresso. Além disso, ele promove o diálogo com outros teóricos que, ao lidar com este tema, não convergiam para as mesmas conclusões.

Quando o autor descreve a tonalidade de dó menor e diz que esta é extremamente suave - e por esta razão pode causar sonolência. Então, sugere para evitar este efeito, se não desejado, que se mova a música nesta tonalidade de forma mais alegre. Logo, ele está afirmando que os elementos do *tactus* podem ser uma ferramenta que interfere na qualidade afetiva das tonalidades.

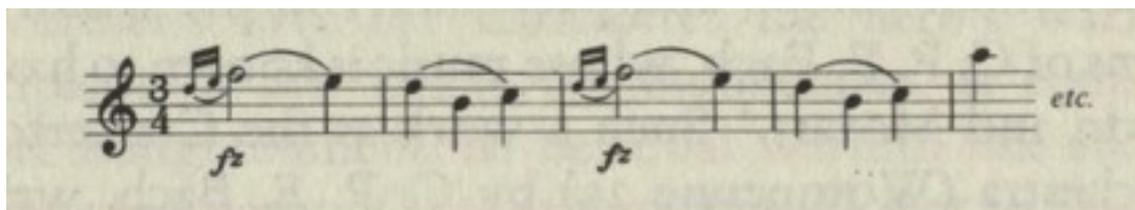
Sobre as combinações de diversos elementos na produção de afetos, Tarling explica que existem algumas ferramentas que, juntas, podem representar afetos, ela escreveu que: “Mersenne fez uma lista de cinco opostos para representa o valor expressivo dos intervalos musicais, são eles: tonalidades maiores e menores, intervalos diatônicos e cromáticos, harmonia consonante e dissonante, intervalos ascendentes ou descendentes, e alta ou baixa tessitura.” (TARLING, 2004, 74) Essas combinações expressas na música, segundo a autora, produzem as variedades de emoções ligadas aos afetos.

Por esta razão Mattheson refere-se inúmeras vezes ao equívoco de considerar somente a qualidade da terça como capaz de emular uma paixão. Isto posto, uma tonalidade menor, por exemplo, não expressa necessariamente tristeza, assim como as maiores não são obrigatoriamente alegres e festivas. Esta questão, remete-nos a característica do *Sturm und Drang* relacionada ao uso preferencial de tonalidades

¹ Trecho Extraído de Gatti, Patrícia. 1997, P. 43-49

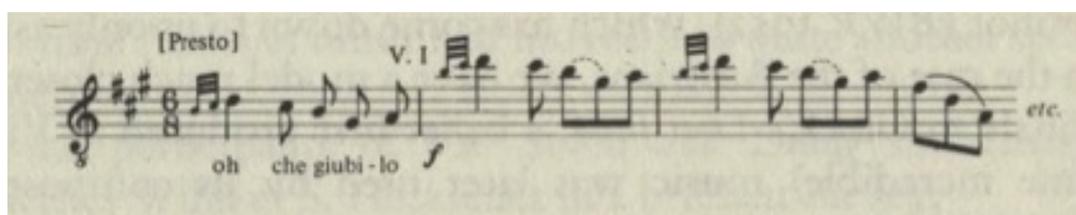
menores como sinônimo de afetos dramáticos. Segundo Landon, ao explicar a preferência por tonalidades menores neste momento da música, diz que “esta transformação se aplica largamente às escolas italianas e austríacas (sul da Alemanha), pois ao contrário do norte da Alemanha e da ópera (especialmente a ópera séria), as tonalidades menores eram utilizadas para expressar paixão.” (LANDON, 1978, 272) Para as utilizações prévias ao período que considera *Sturm und Drang*, o autor afirma que nos “extremamente raros” exemplos de tonalidades menores utilizados antes de 1760, Haydn é influenciado por aquilo que ele chama de “pré-classicismo Vivaldiano”. Apesar das afirmações sobre as diferenças de uso da tonalidade menor, o autor não se detém a demonstrá-las. Efetivamente, Landon através da citação de Rywosch², demonstra a utilização de material melódico realizada por Haydn, de duas passagens da obra *Le serve Rivali* (1766) de Tommaso Traetta, em suas óperas *La fedeltà premiata* (1780) e *Le pescatrici* (1770). Isso no intuito de demonstrar a tonalidade como veículo de expressão de paixões. A seguir, os exemplos utilizados por Landon:

Figura 5 – Traetta, *La serve rivali*, ato II Aria



Landon, 1978, 272.

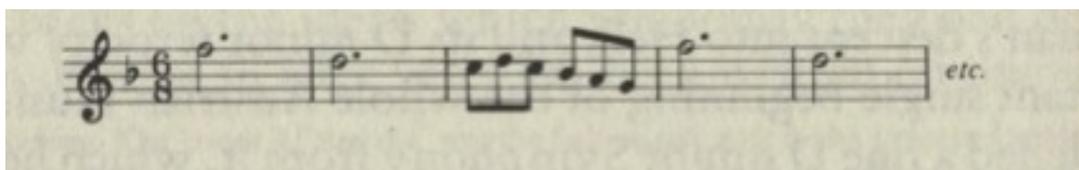
Figura 6 – Haydn, *La fedeltà premiata*, ato I, Aria “Già mi sembra”



Landon, 1978, 272.

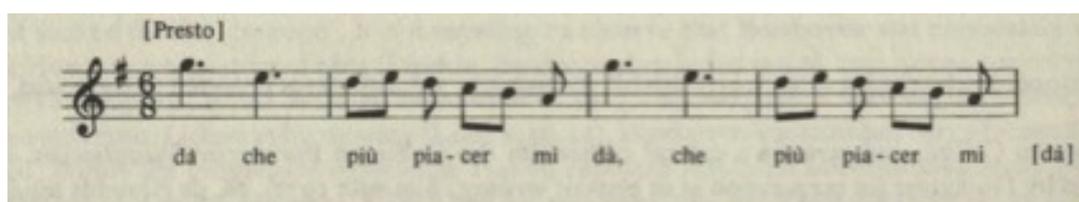
² Bernard Rywosch, Musicólogo suíço autor da dissertação: Beiträge zur Entwicklung in Joseph Haydn symphonik, Turbenthal 1934.

Figura 7 – Traetta



Landon, 1978, 272.

Figura 8 – Haydn, Le pescatrici, ato II.



Landon, 1978, 272.

Conforme dito, os exemplos musicais acima foram utilizados para comprovar o uso das tonalidades menores para expressar paixões no *Sturm und Drang*. Não obstante, o que se torna mais evidente com estes fragmentos é o procedimento de tomada de empréstimo de ideias, de outros mestres, na construção melódica, previsto por Mattheson, quando este afirmou que algumas partes da melodia “aqui e ali são tomadas emprestadas de algum lugar e muito bem desenvolvidas.” (Mattheson, 1981 [1739], 282)

Além disso, todo o exposto por Mattheson, no trecho das qualidades afetivas das tonalidades, são ideias a serem consideradas no debate sobre a justaposição de afetos, esses que são relatados como característica do *Sturm und Drang* conforme veremos a seguir.

10 Os Afetos no Sturm und Drang

A questão dos contrastes entre os afetos gera uma importante reflexão sobre o *Sturm und Drang*. Pois, na música, assim como na literatura, uma das características enfatizadas do movimento é o contraste entre os afetos representados, a mudança de humor presente no estilo que repentinamente vai da alegria entusiástica à tristeza depressiva, por exemplo.

Entretanto, devido ao até aqui exposto, pode-se deduzir que mesmo a ideia de contraste não é exclusiva do *Sturm und Drang*, uma vez que os afetos, desde sua abordagem mais longínqua, são explicados através dos opostos. Desta forma, inferimos que a tristeza não existe sem a alegria e vice-versa. No *Sturm und Drang*, assim como no galante, só se pode expressar um afeto, porque o outro também é conhecido, ou seja, porque em algum momento o oposto deve ter-se feito senso comum e somente assim saber-se-ia que se está tratando da alegria e não da tristeza. Portanto, somente a ideia de contraste não deve ser definidora de um estilo, pois, com efeito, todos os estilos contêm oposições de afetos.

Ainda, ao justificar o estilo *Sturm und Drang* com o argumento de que estas peças apresentam paixões contrastantes justapostas, o que não ocorreria em outras peças que representariam apenas uma paixão principal, Quantz elucida que o comum à maioria das peças é a alternância constante de afetos.

“... a boa interpretação deve ser expressiva e apropriada a cada paixão com a qual o interprete se defronta. No Allegro (...) a vivacidade deve governar, contudo no Adagio, e em peças do mesmo caráter, a delicadeza deve prevalecer, e as notas devem prolongar-se ou sustentar-se de uma maneira agradável. (...) E como na maioria das peças uma paixão alterna-se constantemente com outra, o interprete deve saber como julgar a natureza da paixão que cada ideia contém, e constantemente realizar a execução em conformidade com aquela paixão. Somente dessa maneira o interprete poderá fazer justiça as intenções do compositor e as ideias que este tinha em mente quando escreveu a peça. (...) (apud Gatti, 1997, 38)

Desta forma, conforme o pensamento deste importante teórico do século XVIII, não havia a intenção de representar apenas um afeto numa peça. Realmente, existiam paixões dominantes, mas não únicas. Mesmo a explicação de Mattheson, para as qualidades afetivas das tonalidades, nos guia para pluralidade ao invés da singularidade.

11 Landon: As obras que precederam o *Sturm und Drang* musical

Ao definir o *Sturm und Drang* musical, Landon cita algumas obras que, segundo ele, precederam este período, e que teriam sido a fonte de inspiração do mesmo. As peças que, segundo ele, teriam sido a centelha do movimento são obras que apresentariam as características de *Sturm und Drang* por ele recuperadas e anteriormente apresentadas, como o Concerto para cravo e orquestra em Ré menor de Johann Sebastian Bach, Concerto para cravo e orquestra em Ré menor de Carl Philip Emmanuel Bach, etc.

Visto que os concertos para cravo de Bach são consideradas obras de extrema importância dentro da história das peças para teclado e orquestra, afirmá-los como influência de algum repertório posterior dificilmente seria um equívoco. Entretanto, apesar da asseveração, Landon não compartilhou com seus leitores os detalhes das ligações por ele encontradas neste repertório, ou seja, o autor não apresenta exemplos em detalhe dos atributos que o autor chama de *Sturm und Drang* musical nestas obras.

Desta forma, neste trecho tratamos de recuperar no repertório citado pelo autor as características *Sturm und Drang* enumeradas pelo mesmo. Através da observância da presença ou ausência dos atributos identificados pelo autor como *Sturm und Drang*, ponderar-se-á sobre a relação estabelecida entre estas composições e o dito movimento musical de 1770.

A primeira obra é o concerto para cravo e orquestra em Ré menor BWV 1052 de Johann Sebastian Bach, este que é parte de um grupo de sete concertos para um cravo solista e orquestra. Existe a hipótese que os concertos para cravo e orquestra, sejam relacionados a outras peças previamente escritas, algumas pelo próprio Bach e outras por Vivaldi. No caso particular do concerto em Ré menor, este seria um arranjo de um concerto de violino na mesma tonalidade, que foi perdido. Em sua pesquisa sobre os concertos para cravo escritos pela família Bach, Jane Stevens explica que:

“É importante notar que os sete concertos para somente um cravo e orquestra, conforme a mais típica versão utilizada nos próximos um século e meio, fisicamente formam um grupo coeso: eles foram copiados por Bach em um único manuscrito ao longo de um período relativamente curto. Dois destes sete trabalhos são arranjos de concertos para violino conhecidos, e um é arranjo do concerto de Brandemburgo (Nº4). Uma vez que os quatro concertos remanescentes do grupo são muito semelhantes na aparência do autógrafo aos demais sabidamente arranjados, com o mesmo tipo de revisões no manuscrito, eles também são considerados, por pesquisadores contemporâneos, como arranjos de trabalhos prévios que não sobreviveram.” (STEVENS, 2001, 25)

Consideradas estas evidências, o concerto de Bach em Ré menor é parte de um grupo que de obras que foram, provavelmente, escritas juntas em um período relativamente curto de tempo e que, possivelmente, tinha algum tipo de relação entre essas, e por esta razão foram reunidas no mesmo manuscrito. Desta maneira, ao tratá-lo isoladamente, Landon opta por um olhar que despreza uma parte importante do entendimento geral da obra, que é a análise dentro de seu próprio contexto.

Dentre os sete concertos completos, três estão em tonalidades menores e, se considerado o fragmento do que seria o oitavo concerto, acrescentar-se-ia outro, também em Ré menor. Os três concertos completos e em tom menor são: BWV 1058 em Sol menor (este sabidamente arranjado do concerto BWV 1041 para violino em Lá menor), BWV 1052 em Ré menor e BWV 1056 em Fá menor. Como característica comum, além da tonalidade menor, existem outros interessantes aspectos que os aproximam e curiosamente estes pontos em comum são algumas das características *Sturm und Drang* propostas por Landon.

O concerto em Ré menor possui três dos mais de dez atributos que categorizam o *Sturm und Drang* musical de Landon, são eles: tonalidade menor, ritmos sincopados e começo forte em uníssono, conforme exemplo abaixo.

Figura 9 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Ré menor (1-6)



imslp.org

Ao buscar as possíveis semelhanças, dentre os concertos de tonalidade menor entre os concertos pertencentes ao mesmo manuscrito, nota-se interessantes pontos de ligação entre os mesmos. Curiosamente, as semelhanças fazem parte do grupo de características *Sturm und Drang* de Landon. Já no primeiro contato com as partituras dos concertos, o ponto em comum que logo se destaca é a presença dos ritmos sincopados, conforme segue.

Figura 10 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Sol menor (8-14)



imslp.org

Figura 11 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Ré menor (13-16)



imslp.org

Figura 12 – Concerto para cravo de J. S. Bach em Fá menor (1-6)



imslp.org

De acordo com as figuras acima, percebe-se a síncopa como um recurso de grande importância na caracterização rítmica das três peças. Nas preceptivas ligadas a *musica poetica*, os ritmos derivam do *tactus* e estas figuras presentes nos exemplos dados, assim como as tonalidades, têm potencialidade afetiva. Visto que os metros ou ritmos são relações de longo-curto, no caso da junção de uma nota longa com duas de menor duração, presente nas síncopas tanto do concerto em ré menor como o em sol menor, temos o pé métrico chamado *Dáctilo*. Esta figura foi definida por Mattheson como:

“[...] sendo assim chamado por se dividir em três partes, uma grande e duas menores, similares às falanges e é um ritmo muito comum, que se presta na música tanto às coisas sérias quanto às melodias alegres, de acordo com a maneira como o movimento é organizado [...]” (MATTHESON, [1739] 1981, 166)

Conforme abordado, a amplitude das possibilidades afetivas dos elementos ligados ao *tactus* se dão porque o ritmo necessita associar-se com outros componentes como o andamento, tonalidade, etc. Entretanto, a forma de dispor estes pés métricos, segundo Mattheson, matéria da *Rhythmopöia*, tem muito poder sobre as paixões a serem despertadas. J. S. Bach, ao longo de sua obra, utilizou-se abundantemente do expediente dos pés métricos, incluindo o pé dáctilo, presente nos concertos citados. A análise de Jansen (2009) da paixão segundo S. João de J. S. Bach, é um claro exemplo deste uso. Segundo a autora, o compositor submete o pé dáctilo a uma transformação para caracterizar o episódio da crucificação de Jesus, de forma que “partindo de simples célula rítmica com sentido de agitação, assume característica programática, representando metaforicamente a violência, até se transformar em uma

alegoria da redenção, tendo como condutora a simbologia do sofrimento de Cristo na cruz.” (JANSEN, 2009, 129)

Evidentemente, a presença do texto deixa as representações dos afetos mais óbvias. No entanto, o que compete aqui é perceber a utilização recorrente destas figuras rítmicas. O que elimina a possibilidade do concerto para cravo em Ré menor ter influenciado um movimento musical pela utilização de figuras rítmicas sincopadas. Além disso, por tudo que se tem documentado, é bastante seguro afirmar que as sincopas (ou dáctilo neste caso) estão a serviço da expressão de afetos, conforme as preceptivas já descritas da *musica poetica*.

Sendo assim, uma vez constatadas as correspondências na forma de escrita dos concertos em tonalidade menor e, além disso, diante do fato de que estas similitudes convergem com os atributos *Sturm und Drang*, parece não haver sentido em relacionar com o movimento somente o concerto BWV 1052, dentre o grupo de concertos para cravo de Bach.

De fato, parece que este hipotético vínculo foi traçado sem lastros profundos. Uma vez que, provavelmente, se houvesse sido observado o fato de que este concerto pertence a um grupo e que este conjunto possui certa unidade composicional (que se dá por aspectos como tonalidade, ritmo, dinâmicas, entre outros) tender-se-ia a perceber que estes procedimentos eram ferramentas comuns e eram mais ou menos utilizados, de acordo com o decoro da peça. Atentando ao fato de que estas peças para cravo, assim como as demais, são arranjos de obras prévias inclusive de compositores como Vivaldi, teria que se traçar o nascedouro do *Sturm und Drang* ainda antes do que foi apontado por Landon.

No que diz respeito ao Outro exemplo sugerido por Landon, o concerto em ré menor para cravo Wq¹ 23, H 427 de Carl Philip Emanuel Bach. Antes de adentrar-se à peça, são relevantes alguns apontamentos sobre o compositor. Carl Philip, foi muito interessado em escrever concertos para cravo, pois provavelmente ele, assim como seu pai, aproveitava de sua habilidade técnica ao teclado para compor aquilo que viria a interpretar. Não seria equivocado relacionar obras de alguns membros da família Bach, pois comprovou-se que J. Sebastian, Carl Philip e também o primogênito Wilhelm Friedemann mantiveram intenso contato, de forma que, habitualmente copiavam, revisavam e portanto, conheciam profundamente os escritos um do outro principalmente entre 1730 e 1740. Com efeito, os concertos escritos pelo pai foram objeto e estudo de Carl Philip. Mesmo o BWV 1052, foi um modelo bastante utilizado. Conforme afirma Stevens:

¹ Alfred Wotquenne, musicólogo Belga (1867-1939) que catalogou as obras de C.P.E. Bach durante a primeira década do século XX.

“Em 1734 Carl Philip fez uma cópia do concerto em Ré menor BWV 1052, o trabalho que seu pai escolheu para começar sua coleção de concertos apenas alguns anos mais tarde. Esta cópia, que é conhecida como BWV 1052a, transmite uma diferente versão daquela autografada por Sebastian. . .”(STEVENS, 2001, 120)

No ano que fez a cópia do concerto do pai, Carl Philip estava principiando sua exitosa coleção de concertos para cravo e orquestra e a influência da obra de seu pai é observada por estudiosos em diversos dos seus trabalhos. Segundo Stevens “apesar da radical diferença na maneira de compor, existem sinais já no seu primeiro concerto de que Emanuel estava de fato pensando pelo menos em um concerto de Sebastian que havia copiado naquele mesmo tempo (o já citado BWV 1052).”(STEVENS, 2001, 126) A autora explica ainda os trechos do BWV 1052 que se relacionam com outros trechos de obras de Carl Philip, mas dentre os mencionados, não consta o Wq. 23, H 427 como um daqueles que possui citações diretas do concerto em questão. Ao contrário, Landon afirma que o concerto de Carl Philip “precede diretamente do grave e dramático concerto em ré menor (BWV 1052) de Johann Sebastian Bach.”(LANDON, 1978, 271) Entretanto, não demonstra as razões que o faz considerar a proximidade dos concertos.

Retomando-se as características *Sturm und Drang* propostas por Landon, no referido concerto em ré menor de Carl Philip, a mais pungente delas é o contraste de dinâmicas, conforme o exemplo abaixo:

Figura 13 – Dinâmicas contrastantes (compassos 55-61)

imslp.org

Os contrastes entre forte e piano, mesmo se não estivessem indicados na partitura, são enfatizados pela textura esvaziada antes do primeiro forte tocado pela

orquestra. Provavelmente, as mudanças de dinâmica contribuem para conferir o caráter dramático indicado por Landon. No que concerne os outros elementos *Sturm und Drang* de Landon, nenhum outro se destaca neste concerto.

Carl Philip escreveu cinquenta e dois concertos para cravo e orquestra entre 1733 e 1755 em três distintos lugares, a saber, Leipzig, Frankfurt e Berlin. A diversidade que encontrou proporcionou ao compositor a oportunidade de sortir novidades e práticas consolidadas.

Nos seus primeiros concertos, Carl, ainda está fortemente influenciado pelos seus estudos do concerto de Johann Sebastian BWV 1052. Entretanto, mesmo sua cópia deste concerto inclui alterações motivadas por preferências pessoais (BWV 1052a). Nesta fase, escreveu concerto como, por exemplo, o H. 404/W.2, datado de 1734 e composto na cidade de Leipzig, onde Carl reuniu procedimentos utilizados por Quantz, Vivaldi e Friedemann Bach. De acordo com Stevens, neste concerto, Carl segue a tendência do seu tempo onde “a maioria dos planos formais alemães seguiam o antigo modelo italiano.”(STEVENS, 2001, 124)

Em 1738 que estava compondo o terceiro e o quarto concertos para cravo, Carl Philip mudou-se para Berlin, o que acabou por agregar novas ideias ao seu repertório visto que os ideais musicais da capital da Prússia eram bastante distintos daqueles de Leipzig e Frankfurt onde Carl Philip havia absorvido a maior parte de suas noções, no que diz respeito a relação entre solo e tutti. Conforme explica Stevens durante seus primeiros anos na nova cidade, Carl tende a mesclar “sua modernas ideias sobre o concerto para teclado, mais obviamente racionalizado e claramente seccionalizado *ritornello* nos movimentos individuais (...) com suas ideias mais conservadoras e provincianas herdadas da prática de Johann Sebastian”(STEVENS, 2001, 129)

Em verdade, o trabalho datado de 1748, faz parte de uma fase já amadurecida de Carl Philip. Neste momento de sua carreira, muitas características que não eram tão comuns já haviam se estabelecido em seus concertos. De acordo com Stevens “durante sua primeira década em Berlin, Carl pareceu estar focado no desenvolvimento de convincente e significativa sessão de retorno à tônica.”(STEVENS, 2001, 144) Por esta razão, no fim da década de 1740, ele já havia tornado muitos procedimentos, que envolvem o *ritornello*, usuais. A utilização de materiais temáticos paralelos entre o *tutti* e o solo no primeiro movimento do concerto H.427/W.23 em ré menor, por exemplo, se nota claramente na utilização do material do *ritornello* em toda a primeira sessão do solo.

Não faz parte dos propósitos do trabalho descrever os procedimentos de Carl Philip em detalhe. Entretanto, é importante compreender que os objetivos deste compositor estavam muito relacionados ao estabelecimento da forma do concerto, por esta razão, a importância do tratamento do *ritornello*, como parte que conduz de volta à

tonalidade principal da peça, após o trecho modulatório, teve muita relevância em seu trabalho. Portanto, mais uma vez, parte da questão foi desconsiderada por Landon. No caso específico do concerto em ré menor, foi posto de lado mais de uma década de pesquisa sobre os aspectos formais realizada por Carl Philip e para ser apontada como exemplo, esta peça foi citada quase como uma espécie de continuação do concerto em ré menor de Johann Sebastian. Contudo, ainda ao relacionar estas obras a um conjunto de características musicais tão gerais como aquelas que foram apontadas por Landon como *Sturm und Drang*, parece não fazer justiça ao árduo percurso trilhado pelos compositores.

Após apresentar as peças que seriam precursoras do *Sturm und Drang* musical, Landon concentrou-se a exemplificar através do repertório de Haydn, as características que, segundo o autor, seriam do período. Desta forma, além da tonalidade menor, o primeiro outro aspecto tratado foi o formato *sonata da chiesa* presente na sinfonia N°49 composta em 1768 e também conhecida por “la passione”. Sobre isso o autor comenta “existem muitas outras sinfonia de Haydn compostas, anteriormente ao nosso período, nesse formato (N° 5, 11, 18, 21, 22 e 34). Entretanto, a forma culminou na sinfonia N°49. . .”(LANDON, 1978, 273)

Esta foi a informação apresentada pelo autor. O que pode-se perceber de imediato é que, assim como em outras oportunidades, não foram oferecidos maiores esclarecimentos para que o leitor possa visualizar o significado da afirmação sobre o formato *sonata da chiesa* ter “culminado na sinfonia N° 49”. Ao comparar-se as sinfonias escritas por Haydn, neste formato, é difícil achar uma justificativa para diferenciá-las levando em conta apenas o aspecto *sonata da chiesa*. Das seis mencionadas pelo autor, que foram compostas antes do período, apenas uma é em tonalidade menor (N°34 em Ré menor). Apesar disso, o caráter grave e solene da sinfonia N°49 esta presente em quase todas as sinfonias citadas, exceto a N°18 em Sol maior e a N°22 em Mí bemol maior. O que é interessante nesta constatação é o fato que o caráter da peça, nitidamente, não se dá apenas pela tonalidade ou pelo formato *sonata da chiesa*, mas sim pela combinação de outros tantos elementos explicados por Mattheson em sua abordagem do fundamentos que constituem o afeto de uma peça. Assim, o que faz a sinfonia N°18 em sol maior não soar grave como as demais não é o fato de estar ser escrita em tonalidade maior, pois outras também o são e nem por isso soam “alegres”. Entretanto, o ritmo sincopado, a utilização de contratempo, contrastes de dinâmica, entre outros, artifícios de contraponto também são fatores que influenciam diretamente os afetos representados aa peça. Como pode-se verificar no exemplo baixo:

Figura 14 – Sinfonia Nº 18 em sol maior (compassos 6-10)

imslp.org

Portanto, a sinfonia Nº 18 em sol maior, possui diversas características apontadas como *Sturm und Drang* por Landon, mas apesar disso não é relacionada ao “estilo” pelo autor e nem mesmo descrita como uma das peças que precederam ou influenciaram as posteriores.

Poder-se-ia seguir com apontamentos sobre todos os exemplos dados por Landon como peças *Sturm und Drang*, e sempre acabar-se-ia por encontrar o mesmo atributo em obras anteriores ou posteriores de Haydn. Isto posto, são inevitáveis os questionamentos sobre quais são os critérios que permitiram que para Landon determinadas peças fossem consideradas *Sturm und Drang* e tantas outras não ou ainda, a inquietante questão é sobre quais seriam os equívocos que permitiram que o autor fosse guiado a concluir como características *Sturm und Drang* exatamente diversos atributos que já eram de domínio da *musica poetica*. Pois, não se pode negar, conforme apontado por Landon, que existem semelhanças do repertório de Haydn com o de J. S. Bach, C. P. E. Bach. Os pontos e semelhanças são inúmeros, mas ao contrário da lógica estabelecida por Landon, isso não significa que existe um pouco de *Sturm und Drang* nestas peças. Porém, é razoável dizer que o repertório produzido nos idos de 1770 ainda tinha muito da prática comum que atendia pelo nome de *musica poetica*. Desta forma, mesmo que o repertório da década de 1770, escrito por Haydn, apresente qualidades que o distinguem do que havia já sido feito pelo compositor, não consideramos apropriada a utilização da nomenclatura *Sturm und Drang*, pois as características apresentadas como diferencial do pretense estilo ou sub período musical não constituem novidade, visto que, exatamente estas qualidades já eram amplamente utilizadas e descritas nas preceptivas dos séculos XVII e XVIII.

12 Conclusão

Esta pesquisa, teve o objetivo de responder algumas questões que, embora tivessem sido especuladas em alguns trabalhos bastante proeminentes, ainda pareciam carecer de algumas respostas. De fato o próprio tratamento dado aos procedimentos composicionais de Joseph Haydn na década de 1770, utilizando nomenclaturas emprestadas da literatura, por si só, suscita inúmeros questionamentos.

Evidentemente, ao tratar o repertório de 1770, um ponto crucial é a questão da nomenclatura *Sturm und Drang*. Não somente pela terminologia, mas sim pelos motivos que teriam levado um grande número de respeitadores musicólogos a aceitar e justificar a alcunha dada por Théodore de Wyzewa. Destarte, tinha-se de um lado, a verdade dada por incontestável de que Haydn tinha acenado com o prenúncio do romantismo (e portanto haveria coerência em nomear este período de *Sturm und Drang* musical) mas, pelo outro lado, existia o que pareciam ser incongruências nestes apontamentos que ligavam música e literatura. Estas aparentes contradições, urgiam ser averiguadas e por esta razão foram extensamente debatidas no decorrer da pesquisa.

Dentre as convicções iniciais do trabalho, estava a importância da consulta às fontes primárias, e para isso selecionamos o tratado *O Mestre de Capela Perfeito* escrito por Johann Mattheson em 1739. Uma vez que foram contemporâneos, a consulta aos escritos do tratadista ajuda a compreender as concepções que, possivelmente, fizeram parte da rede de influências de Haydn, não somente pelo fato do compositor ter possuído a obra em sua biblioteca, mas principalmente por sua proximidade histórica com Haydn. Diante da consulta às fontes, o próprio decorrer da pesquisa deixou evidências de que, por não considerar a literatura da época, musicólogos de grande prestígio e portanto, muito influentes, como por exemplo Landon, tiveram alguns desacertos. Isto, sem dúvida, ratificou a importância do longo caminho percorrido no primeiro capítulo, que possibilitou clarear alguns dos principais conceitos que nortearam a produção musical do século XVIII.

Portanto, na primeira parte, foram apresentados os fundamentos do discurso retórico musical propostos por Mattheson em seu tratado de 1739, com função de ensinar, deleitar e mover o ouvinte, edificando-o através dos afetos e com organização sistemática amparada no extenso diálogo travado com autoridades como Cícero. Foram estudadas categorias como o decoro enquanto fruto da relação entre ocasião e matéria musical, ao mesmo tempo em que serve de regulador da adequação do discurso musical em sua esfera moral e também prática, e as implicações dos afetos e os artifícios musicais que os representam e os movem. Estes aspectos fazem parte dos parâmetros utilizados para observação das peças consideradas como pertencentes ao

período/estilo *Sturm und Drang* de Haydn.

Na segunda parte do trabalho, concentramo-nos nos apontamentos realizados pelos musicólogos que definem o *Sturm und Drang* musical, principalmente os de Robbins Landon, pois este parece ser uma das referências mais importantes do século XX. Desta forma, através do confronto das informações encontradas nas preceptivas setecentistas com os argumentos dos defensores do *Sturm und Drang* musical, algumas ilações foram possíveis.

Com relação a Landon e à classificação por ele proposta, diversas questões foram suscitadas. A primeira é a própria atribuição de uma designação advinda da literatura à música. Landon e os defensores do *Sturm und Drang* musical não justificam bem esta transposição. A segunda é o fato de que obras de Haydn que são consideradas como pertencentes ao *Sturm und Drang* tenham sido compostas antes de obras literárias que dão início ao movimento. Ainda com relação à cronologia, é digno de nota que peças compostas, antes do período determinado por Landon como *Sturm und Drang*, e que contêm várias características deste estilo não tenham sido inseridas na classificação, nem sua ausência tenha sido justificada por ele. Que um movimento literário possa influenciar compositores é inegável, mas a influência deve lidar com a questão do tempo, ou seja, o *Sturm und Drang* poderia ter ingerência sobre a música feita concomitante ou posterior a sua existência, mas não àquela que o precedeu.

Apesar de Landon ter encontrado inconsistências cronológicas do repertório, ainda assim, estabeleceu uma lista de características do que teria sido o *Sturm und Drang* musical. Tendo em vista que Landon contribuiu com uma obra extensa que pretende dar conta da vida e obra de Joseph Haydn quase em sua totalidade, muitos musicólogos que escreveram posteriormente adotaram o *Sturm und Drang* musical como fato consumado. As discordâncias destes pesquisadores com seu antecessor limitam-se à enumeração de características do que teria sido este período/estilo mas, ainda assim, de modo geral repetem, com pequenas variações, o que já havia dito Landon.

No entanto, pelo menos no que diz respeito a este tópico, a principal referência do *Sturm und Drang* musical cometeu alguns deslizes. Aqui cabem ser feitas as devidas ressalvas, uma vez que, Landon fez uma pesquisa gigantesca e muito contribuiu para o que se sabe hoje sobre personalidades como Haydn. Desta forma, estes enganos não invalidam o seu trabalho enquanto referência, mas advertem para o fato de que modelos necessitam, continuamente, ser revistos.

Consideramos que estes equívocos são decorrentes do fato de que Landon não levou em consideração informações contidas em preceptivas setecentistas. Uma leitura de obras como Mattheson deixam claras inúmeras questões a serem consideradas no processo de composição musical que ultrapassam as categorias técnicas apresentadas

por Landon e por outros defensores do *Sturm und Drang* musical. Muitos exemplos apresentados por Landon já estão contidos na descrição de Mattheson sobre lugares-comuns, que em nosso entender, é ao mesmo tempo mais ampla e mais adequada ao propósito de se estudar a obra de Haydn. Estes lugares comuns, descritos como um catálogo de ideias que um compositor poderia utilizar no processo de construção de seu discurso musical, são a explicação para algumas das semelhanças da música de Haydn com o concerto para cravo de Bach, por exemplo. A utilização desta “fontes de achamento” pelo compositor austríaco, o permite atingir o objetivo de criar o seu próprio discurso através da aplicação surpreendente de lugares comuns conhecidos. Esta qualidade encontrada em Haydn, ao contrário de ser entendida como um prenúncio do romantismo, pode ser compreendida como agudeza, ou seja, a capacidade de produzir um discurso inesperado a partir de ideias comuns.

Um ponto importante observado foram características do *Sturm und Drang* apontadas por Landon. Conforme abordado, as qualidades que seriam o diferencial que faria com que estas composições antecipassem o romantismo musical são: preponderância de tonalidades menores; o uso do formato da “sonata da chiesa”; maior uso do contraponto; uso do cantochão; aumento do uso de sinais indicativos de dinâmica, especialmente o ‘crescendo’; uso do uníssono com dinâmica forte nas aberturas combinado com um acentuado contraste de dinâmica no que segue; linhas harmônicas longas, especialmente nos movimentos lentos; uso de padrões rítmicos sincopados; longos saltos no material temático muitas vezes combinado com notas de valores mais longo que o usual; aumento na orquestração; e por fim aumento no humor musical. No entanto, chama atenção, destas características, a quantidade de ferramentas de composição que sabidamente existiam muito antes de Haydn.

De acordo com o exposto, há uma série de desencontros que fizeram o *Sturm und Drang* literário ser confundido com a música feita por Haydn. Um caso emblemático dessa discrepância é o contraponto, citado como uma especificidade do *Sturm und Drang* musical. Quando Landon referiu-se ao contraponto, deixou um exemplo claro de que se baseou em conceitos distorcidos, quando comparados à realidade do século XVIII. Afirmarões como a de que o contraponto tinha voltado a ser utilizado nas peças de Haydn de 1770, acabam por conduzir à ideia equivocada de que em algum momento a prática teria sido abandonada. Além disso, o próprio texto de Landon evidencia que a sua concepção de contraponto era bastante apartada da ideia de Mattheson, uma vez que, Landon afirma que neste momento houve “o aumento da percepção acerca das formas de contraponto. Esta é uma parte vital da nova linguagem *Sturm und Drang*, e pode ser vista graficamente nas sinfonias de Haydn N^o44 (Segundo movimento, minuet *Canone in Diapason*), N^o47 (Menuet al Roverso), e nos quartetos Op. 20, N^o 2, 5 e 6, que terminam com complexas fugas em duas e três vozes.”(LANDON, 1978, 273) Defato, pode-se perceber que o autor, entendeu o termo contraponto em um

sentido extremamente reduzido.

Como se pode averiguar, especificamente sobre o contraponto, Mattheson escreveu: “symphoniurge é também chamado, com o bárbaro nome, contraponto em referência ao ponto colocado “contra”outro ponto, nota contra nota (. . .) Deve ser observado que todas as fugas mais justamente do que qualquer outra combinação harmonica são contrapontos; no entanto todos os contrapontos não são fugas.”(Mattheson, 1981 [1739], 497-500)

Assim, o grande enfoque dado às formas fugais por Landon não é equivocado, mas simplifica o entendimento, ignorando a diversidade das categorias de contraponto consideradas pela literatura da época, uma vez que, sobre os diferentes tipos de contraponto Mattheson discorre, entre outras categorias, sobre fugas, suspensões, ostinatos, legatos e também os sincopados. Além disso, considerando que, de acordo com os escritos do mestre de capela, ligaduras e síncopas perfazem categorias do contraponto, imediatamente pode-se questionar a distinção feita por Landon, nas suas características do *Sturm und Drang* musical, entre contraponto e síncopas, colocando estes como aspectos distintos.

Entre todas as incongruências apontadas, esta especificamente demonstra o que consideramos ser a principal falha do trabalho de Landon e dos musicólogos que o reproduziram, no caso do *Sturm und Drang* musical. Estes pesquisadores observaram os fatos completamente envolvidos em seu próprio momento histórico, imbuídos de seus conceitos, desconsiderando o repertório teórico musical da época de Haydn e com o olhar voltado ao que suce

Algumas afirmações sobre os atributos do que viria a ser *Sturm und Drang* musical, o próprio problema dos erros cronológicos do repertório musical quando comparados ao movimento literário, conduzem a uma explicação da história como se ela se desse ao revés. Encontrou-se os raios do romantismo da década de 1770, uma forma distinta de conceber-se a música do que havia-se feito até então, apontando características consagradas, previstas em catálogos e tratados produzidos num longo passado fértil na descrição de procedimentos.

Nesta pesquisa, não negamos nem mesmo questionamos o fato de que, possam haver sido introduzidas ideias novas no repertório de 1770. De fato, numa simples audição cronológica da obra sinfônica de Haydn percebe-se tanto experimentos novos, quanto convicções arraigadas à tradição.

De certa forma, os delineamentos feitos por Landon através de suas características *Sturm und Drang* foram extremamente úteis para a identificação de muitos procedimentos do passado representados pela pena de Haydn. Não obstante, fica ainda em aberto aquilo que não foi apresentado, ou seja, as diferenças deste repertório

em relação ao que o precede, quais aspectos estão presentes em parte do repertório de Haydn dos arredores de 1770 que o fazem distinguir-se em meio à extensa obra do compositor. Estas questões evidenciam que ainda há um vasto campo para a pesquisa e revisão bibliográfica, e desta forma contata-se que nenhum assunto deve ser tido como encerrado, pois mesmo obras referenciais como a de Landon, estão sujeitas a revisão.

Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica. Volume VIII Tomo I. Trad. Manuel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.* . Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005. Citado na página 72.
- BARROS, C. de A. *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Zuleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch.* . Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Citado na página 49.
- BARROS, C. de A. *A teoria fraseológica-musical de H.C Koch (1749-1816).* Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Citado 3 vezes nas páginas 15, 18 e 26.
- BLUME, F. *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey, translated by M. D. Herter Norton.* . New York: W. W. Norton, 1970. Citado na página 55.
- BROOK, B. S. Sturm und Drang and the Romantic Period in Music. . *Studies in Romanticism*, Norlin, v. 9, n. 7, p. 269 – 284, agosto 1970. Citado na página 59.
- BURKE, P. *O cortesão. Em: GARIN, Eugenio. O homem renascentista.* . Lisboa: [s.n.], 1991. Citado na página 65.
- CICERO, M. T. *Dos Deveres.* . São Paulo: [s.n.], 1999. Citado na página 20.
- DESCARTES, R. *As paixões da alma.* . São Paulo: [s.n.], 2005. Citado 4 vezes nas páginas 23, 24, 25 e 73.
- DOWNS, P. G. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven.* . London: W.W. Norton, 1992. Citado 4 vezes nas páginas 66, 68, 69 e 70.
- GATTI, P. *A Expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733).* Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997. Citado na página 22.
- GEIRINGER, K.; GEIRINGER, I. *Haydn: A Creative Life in Music.* . 3. ed. California: University of California Press, 1982. Citado na página 55.
- GJERDINGEN, R. *Music in the Galant Style.* . Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. Citado 2 vezes nas páginas 65 e 66.
- GRIESINGER, G.; DIES, A. *Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius, trans. Vernon Gotwals.* . Madison: [s.n.], 1963. Citado na página 13.
- GRIM, W. E. *Haydn's Sturm und Drang symphonies: form and Meaning.* . USA: [s.n.], 1990. Citado na página 56.
- HANSEN, J. A. Retórica da agudeza. . *Letras Clássicas, Brasil*, v. 1, n. 4, p. 317 – 342, agosto 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73792/77458>>. Citado na página 32.

- JANSEN, H. O pé dactilo como elemento organizador em uma alegoria factual, na paixão segundo João, de J. S. Bach. . *Revista Hodie*, v. 9, n. 1, p. 129 – 140, agosto 2009. Citado na página 92.
- LANDON, R. H. C. *Haydn Chronicle and Works: Haydn at Eszterháza 1766-1790*. . London: [s.n.], 1978. Citado 6 vezes nas páginas 53, 54, 85, 93, 95 e 99.
- LANG, P. H. *Music in Western Civilization*. . Nova Iorque: W.W. Norton & Co., 1941. Citado 2 vezes nas páginas 63 e 64.
- LUCAS, M. *Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn*. . Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas,, Campinas, 2005. Citado 2 vezes nas páginas 58 e 59.
- LUCAS, M. Retórica e Estética na música do século XVIII. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 223 – 234, janeiro- junho 2007. Citado 4 vezes nas páginas 17, 21, 45 e 77.
- LUCAS, M. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33*. . São Paulo: Fapesp, 2008. Citado 3 vezes nas páginas 17, 19 e 20.
- LUCAS, M. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. . *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71 – 94, junho 2014. Citado na página 15.
- MARROQUIN, L. D. *La Retórica de los Afectos*. . Kassel: Reichenberger, 2008. Citado na página 14.
- MATTHESON, J. *Der Vollkommene Capellmeister: A revised Translation with Critical Commentary. Tradução de Ernest C. Harrys*. . 1739. ed. Michigan: [s.n.], 1981. Citado na página 18.
- MATTHESON, J.; CARPENA, L. B. Sobre a Qualidade das Tonalidades e seu Efeito na Expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713) Tradução e breve introdução. *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 219 – 241, Agosto 2012. Citado na página 34.
- NEWMAN, A. *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach*. Portland, OR: [s.n.], 1995. Citado na página 35.
- PAOLIELLO. *Os Councertouvertures de Georg Phillip Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segunda as preceptivas setecentistas de estilo e gosto*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, 2011. Citado 4 vezes nas páginas 40, 43, 46 e 66.
- RAMEAU, J.-P. *Traité de l'Harmonie. Capitulo 20. pp.141-143*. . Madrid: [s.n.], 1984. Citado na página 33.
- RATNER, L. G. *Classic Music – Expression, Form, and Style*. . Nova York: Schirmer Books, 1980. Citado na página 61.
- SCHROEDER, D. P. Reception and Haydn's Symphonies. *IRASM*, v. 16, n. 1, p. 52 – 72, jan-jun 1985. Citado na página 71.
- STEVENS, J. R. *The Bach Family and the Keyboard Concerto: The evolution of a genre*. . Michigan: Harmonie Park Press, 2001. Citado 3 vezes nas páginas 88, 93 e 94.

TARLING, J. *The Weapons of Rhetoric, a guide for musicians and audiences*. [S.l.]: St Albans, 2004. Citado na página 84.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l' arte oratoria, lapidaria; et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele. 5a impressione*. . 1670. ed. Torino: Bartolomeo Zavatta, 2000. Citado na página 17.

ULRICH, K. A. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Tradução Valéria Bittar*. . Alemanha: [s.n.], 1984. Citado na página 35.